



de la recherche

musique traditionnelle

à la création

« DE LA RECHERCHE  
À LA CRÉATION »

Ce colloque a été réalisé avec le concours du Ministère de la Culture, du Conseil régional d'Auvergne, de la Direction régionale de la Jeunesse et des Sports et de la Ville de Clermont-Ferrand.

SERVICE INTER-UNIVERSITAIRE  
D'ACTIVITÉS ARTISTIQUES

Actes du colloque de Clermont-Ferrand  
sur les musiques traditionnelles  
organisé par les Musiciens Routiniers

« DE LA RECHERCHE  
À LA CRÉATION »

présentés par  
par Jean-Louis JAM

Clermont-Ferrand 1986

Chez le même éditeur  
Dans la même collection :

RAMEAU EN AUVERGNE

Recueil d'études établi et présenté par Jean-Louis Jam

## « DE LA RECHERCHE A LA CRÉATION... »

CLERMONT-FERRAND

07-08-09 avril 1984

La musique traditionnelle, quasi oubliée de l'histoire musicale depuis un demi-siècle en France, reléguée le plus souvent dans des rôles de figuration ou de « maintenance », suscite à nouveau, depuis une dizaine d'années, l'intérêt des musiciens et des chercheurs.

L'éventail des pratiques va de la collecte des musiques sur le « terrain » à la présentation de spectacles, bals, animations, par des groupes tant amateurs que professionnels, en passant par la réalisation de disques, revues, films, vidéo et l'organisation de rencontres, stages, festivals, aux quatre coins de la France...

Après quelques années d'une vie active mais souterraine, seulement entrevue par les médias et le grand public au travers des succès commerciaux de quelques-uns d'entre eux ou de la mode passagère du « Folk » des années 70, les chercheurs, praticiens, musiciens se sont organisés depuis 1982 pour mieux faire connaître leurs recherches, leurs pratiques, leurs musiques.

Des rencontres, regroupant les quelques 400 Associations ou individus, ont été imaginées en un forum d'échanges, de sensibilisation et « d'autoformation » aux Musiques Traditionnelles. Après les 3 premières rencontres centrées, l'une sur le classement des objets de collecte, l'autre sur la lutherie, la troisième sur la pédagogie et l'enseignement des Musiques Traditionnelles, les Rencontres de Clermont-Ferrand, organisées par les Musiciens Routiniers, se proposaient d'envisager et de confronter itinéraires et sensibilités qui conduisent « de la recherche à la création » en musique traditionnelle.

Lorsqu'il y a une dizaine d'années, individus, groupes et associations se sont retrouvés face aux « matériaux » de cette musique, la plupart du temps « sources écrites », une cassure s'est rapidement opérée entre les partisans d'une musique « évolutive » greffant rapidement des ingrédients musicaux extérieurs sur une musique jugée par trop inactuelle, et les partisans d'un approfondissement préalable d'une musique finalement mal connue.

Depuis, les itinéraires différents, prises d'opinions, choix musicaux et réalisations de toutes sortes ont tracé une voie médiane où, tout à la fois la multiplication des recherches de terrains, disques de collecte, films,

ont plus que centuplé les éléments de la connaissance initiale et où les expériences musicales d'harmonisation des thèmes, d'actualisation des paroles, de création de mélodies nouvelles ont recentré le « discours » vers des propositions moins « exotiques », plus « intérieures », plus spécifiques à cette musique.

Ce colloque s'est donc proposé de retracer cette « histoire », de faire le point sur les choix musicaux, sur les « discours » qui les soutendent, d'envisager le rapport que les musiques traditionnelles entretiennent avec les minorités culturelles régionales, mais aussi « immigrés » d'hier et d'aujourd'hui, avec les musiques « folkloriques » et leur évolution, de comprendre les intérêts croissants d'autres musiques (jazz, rock, ancienne, contemporaine...) pour la musique traditionnelle.

Olivier DURIF - André RICROS

## ASSOCIATION « LES MUSICIENS ROUTINIERS »

Cette « ethnologie d'urgence », c'est avec passion que ceux qui ne s'appelaient pas encore « Les Musiciens Routiniers » l'entreprirent en 1975. Les résultats furent immédiatement bouleversants.

Nos contacts avec ces menétriers populaires furent grandement facilités par le fait que d'emblée, c'est en tant que musiciens, pratiquant les mêmes instruments, que nous allions les voir.

Il s'est ainsi installé très vite des rapports d'amitié, de transmission et d'initiation...

Ainsi tombait tout rapport antagoniste (ville/campagne – jeune/vieux...) pour au contraire laisser place à des rapports de musicien à musicien, de maître à disciple, de curiosité réciproque quant au choix et aux motivations.

Bien conscients de l'importance et de la rareté des moments privilégiés que nous vivions alors, nous nous sommes toujours attachés à conserver ces témoignages et rencontres.

Cette démarche qui n'est pas passéiste..., qui ne veut pas conserver ou folkloriser est aujourd'hui coupé de la musique de « ses pays » par un temps qui dépasse parfois deux générations.

Une situation qui fait que nous visons une couverture échopée : une surface trônée que nous reconstituons partiellement.

Ces recherches, qui débouchaient sur une meilleure connaissance de la pratique populaire des musiques, de l'évolution de mentalités et des modes, des inter-actions villes/campagnes, il nous fallait en parler, les faire connaître au plus grand nombre.

Nous avons appris à voir d'abord dans le musicien traditionnel un homme de son temps, ouvert aux influences et aux transformations des genres, et en même temps un homme de terroir et de caractère, fier de son originalité et de son particularisme.

Les musiques populaires nous sont alors apparues non pas seulement comme un objet d'étude, figé, sans vie, mais au contraire, comme une matière mouvante, soumise aux modes et aux influences, aux contraintes économiques, technologiques et sociales.

Au-delà du simple genre musical, nous avons vu là une certaine manière d'aborder l'art et la culture.

Disposant toutefois de leurs codes propres, de leur histoire et de leur sociologie, ces musiques ne supportent pas plus que tout autre les à-peu-près et les complaisances.

Ces formes d'apprentissage fondées sur des confrontations d'expériences avec ceux qui ont déjà fait, constituent, dans un espace ouvert à des musiques naissantes, du temps gagné pour inventer.





## AVANT-PROPOS

Beaucoup se sont interrogés naguère sur l'importance socio-politique des événements de 1968, et d'aucuns ont pu tirer des conclusions désabusées, réduisant à une parenthèse sans lendemain ce qui avait prétendu être à l'époque sinon une révolution, du moins un acte de régénération de la société française. Cette époque fut sans doute désordonnée, bruyante et confuse, mais au milieu de cette « agitation », des voix se firent entendre qui, jusqu'alors étaient réduites au silence ou au murmure. Face à l'État centralisateur et aux institutions figées, des minorités et des individus prirent à cette occasion la parole. Pour certains, ce fut l'espace d'un printemps ; pour d'autres, le début d'une action patiente et soutenue. La redécouverte *vécue* des musiques traditionnelles me semble l'une d'entre elles.

Sans doute, l'intérêt pour les musiques populaires ne date pas en France des années 70 de ce siècle. On trouvera quelques allusions dans la littérature « officielle » à telle ou telle chanson « naïve » ; la musique « savante » a utilisé sans vergogne l'immense richesse du répertoire des mélodies « simplettes ». Mais rien de significatif, et surtout aucune approche curieuse et respectueuse du patrimoine musical populaire avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Julien TIERSOT a montré tout ce que nous devons « aux écrivains de la génération de 1830 » concernant l'étude et la connaissance des chansons populaires (1). Encore faut-il déplorer que l'intérêt des Chateaubriand, Nerval ou Sand se soit limité aux paroles de ces chansons, ce qui est historiquement incomplet et méthodologiquement erroné. Une seconde étape importante fut franchie à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle lorsque des compositeurs s'intéressèrent aux musiques traditionnelles non seulement pour y puiser le matériel thématique nécessaire au renouvellement de leur inspiration, mais également pour les mieux connaître. Est-il nécessaire de rappeler les grands collecteurs que furent Bartok, Kodaly et Cante-loube ?

En France, jusqu'en 1981, le collectage, l'étude et la pratique dans le domaine des musiques traditionnelles restaient le plus souvent à l'initiative de personnes ou d'associations dont l'action était limitée par le manque de moyens. Une des premières initiatives de Maurice Fleuret à son arrivée à la Direction de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture, fut la création d'un Bureau des musiques traditionnelles, structure de coordination et de consultation réunissant tous les acteurs dans ce domaine et disposant d'un budget. Une commission nationale consultative fut bientôt mise en place. Dès lors, on constate une activité remarquable : les rencontres nationales se succèdent ; l'information et la diffusion

se mettent en place grâce en particulier à la revue *Modal* ; des aides substantielles sont apportées aux associations, etc. Bien plus, les institutions officielles dont l'action touche peu ou prou à l'enseignement musical, sont invitées à s'ouvrir à ces musiques jusqu'alors ignorées, pour ne pas dire méprisées ! Les écoles, les universités, les conservatoires et écoles de musique contrôlés par l'État ouvrent leurs portes ! Voici donc la musique des peuples de France reconnue : comment ne pas imaginer la joie et l'émotion de Jean Chassagne et de son neveu Gilbert Malochet, s'ils vivaient encore, eux si soucieux d'acquérir une respectabilité, si prompts à recueillir diplômes et médailles ? Ou celle de Gaston Guillemain raflant tous les prix au concours de Nérès de 1888 en interprétant Verdi, Gounod, Donizetti et Ambroise Thomas ! (2)

En fait, cette reconnaissance des musiques traditionnelles par ces institutions « lourdes » ne va pas sans poser certains problèmes. Car celles-ci s'inscrivent aussi dans une tradition qui, pour n'être pas aussi antique que l'histoire des peuples, n'en est pas moins vénérable. La chrétienté a, dès ses origines, induit un idéal artistique peu conforme aux traditions populaires, tant il est vrai que tout ce qui relève du corps en est vigoureusement banni. Sans reprendre tout le raisonnement développé par saint Augustin dans le livre I de son *De Musica*, je citerai quelques extraits qui sonnent, on le verra, comme autant d'anathèmes contre les musiques traditionnelles : (3)

« Aussi quand *la mémoire* obéit aux *sens* et que les articulations, assouplies et disposées déjà par l'exercice, suivent *la mémoire*, l'artiste donne à volonté un jeu d'autant meilleur et plus agréable qu'il possède à un plus haut degré tous les dons que la raison nous a montrés communs avec *l'animal* : le goût de *l'imitation*, les *sens*, et *la mémoire*. (...) Suivre le jugement des sens, confier à la mémoire ce qui leur agréé et régler ainsi les mouvements du *corps* en y ajoutant un certain talent d'imitation, ce n'est pas posséder *la science*, malgré un certain air d'habileté et d'instruction à moins que l'intelligence n'ait *la connaissance nette et réelle* de l'art qu'on professe. (...) Le mouvement de leurs doigts et de leurs articulations est chose malaisée pour nous, mais nous n'y voyons pas le fruit de *la science*, c'est plutôt une œuvre d'exercice et d'imitation ou de *pratique* assidue. (...) Que dire de ceux qui n'ont pas cette *science* ? Nous voyons d'une part les éléphants, les ours et bien d'autres espèces animales danser au son de la musique et de l'autre les oiseaux prendre *plaisir* à leur propre chant, car ils n'y ont pas de profit ; ils ne se mettraient pas tellement en frais, s'il n'y trouvaient pas du *plaisir*. Ne faut-il donc pas comparer ces gens aux *animaux* ? » (4)

Ainsi la mémoire, la pratique et le plaisir, sans « la connaissance nette et réelle », c'est-à-dire sans conceptualisation, ne sauraient être les outils efficaces d'une connaissance. Lorsque la musique traditionnelle, routinière, populaire revendique la mémoire, la pratique et le plaisir, la Science musicale, toutes les Sciences lui répondent : l'Écrit, la Théorie et la Raison.

Ceux qui refusent cet ostracisme et qui travaillent à la défense et illustration de toutes les expressions du génie humain sans exclusive ont parfaitement conscience de ce problème auquel ils s'efforcent de répondre. Il s'agit pour que « les musiques traditionnelles soient mieux reconnues comme une expression exemplaire de la modernité, et qu'apparaisse

en plein droit l'égale noblesse qui est la leur, à l'instar des autres formes de pratiques musicales. » (5). C'est dans cet esprit qu'un Certificat d'Aptitude aux fonctions de Chef de Département des musiques traditionnelles a été créé qui permettra à des « routiniers » d'intégrer les conservatoires, haut-lieu des prouesses solfégiques. La partie risque d'être plus rude dans les universités.

Car la tradition évoquée plus haut y règne quasiment sans partage. Qui ne connaît la nécessité absolue et obsessionnelle pour les universitaires des publications écrites ! Les articles, les opuscules, les livres, les thèses sont le seul aboutissement *reconnu* d'une recherche. C'est à peine si, ça et là, il est admis de « communiquer » par d'autres médias. Or voici, que les musiciens routiniers sacrifient à cette tradition. Cela est légitime : la tenue d'un colloque implique nécessairement la publication de ses **Actes**.

En réalité, les **actes** du colloque de Clermont furent beaucoup plus nombreux, beaucoup plus variés et, en fin de compte, beaucoup plus riches que ce petit ouvrage ne le laisse supposer. Mais combien d'interventions passionnantes, combien de démonstrations convaincantes, de chants et de paroles émouvantes n'ont pu trouver ici leur transcription ? La publication de type universitaire s'est révélée en fait largement inadaptée à rendre compte de telles manifestations du savoir. Cette expérience appelle la vigilance : il s'agit bien de la confrontation non pas de deux mondes, mais bien de deux visions du monde. Pour réussir, il faudra que le monde universitaire fasse preuve d'une grande ouverture d'esprit et sache accueillir sans la dénaturer une pratique qui ne conteste nullement la sienne, mais qui, au contraire, vient élargir le territoire de ses recherches et de ses connaissances. En est-il capable ? L'avenir le dira. De leur côté, ceux dont « l'étude était indissociable de la notion de plaisir » (6) doivent prendre garde dans leur démarche à ne point perdre leur âme. Car si les colloques et les séminaires devaient remplacer peu à peu les brandons et les réveillers, si les discours devaient peu à peu étouffer les pratiques, « on dirait par tout le pays, le joueur de flûte, a trahi. »

Jean-Louis JAM  
Maître Assistant de Musique  
Université Clermont II

#### NOTES

(1) Julien Tiersot, *La chanson populaire et les écrivains romantiques* PARIS, PLON, 1931.

(2) Mic Baudimant, *Jean Chassagne* in *Modal* n° 2, 1982.

(3) C'est nous qui soulignons.

(4) Saint-Augustin, *De Musica*, I, pp. 35-49, PARIS, Desclée de Brouwer, 1947.

(5) Maurice Fleuret, *Une politique des musiques traditionnelles*, Janvier 1985

(6) Olivier Durif, *Les musiciens routiniers lavent-ils plus blanc ?* in *Modal* n° 3, 1982, p. 69



# RECHERCHES



Gérard LE VOT

HISTOIRE « OUVERTE »  
ET ESPACES « TRANSITIONNELS ».  
A PROPOS DE LA PRATIQUE  
ET DE L'ÉTUDE DU CHANT MÉDIÉVAL  
ET DU FOLKLORE MUSICAL

*A Paul FUSTIER*

Dans ma contribution au thème de ce colloque sur la recherche et la création à propos des cultures musicales traditionnelles, je tenterai de formuler à partir de mon expérience en musique médiévale un ensemble de réflexions générales quant à la façon dont études scientifiques et inventions artistiques peuvent s'articuler entre elles. Chemin faisant, je me demanderai si les problèmes d'*épistémè* que j'ai pu rencontrer en tant qu'historien dans l'étude et la pratique de la musique du Moyen Âge ne concernent pas aussi dans une certaine mesure le domaine du folklore musical aujourd'hui.

Je m'emploierai à traiter les points suivants :

- quelles sont les limites de la comparaison entre musiques médiévales et folklore musical ?
- en quoi la question de l'altérité et de l'identité se pose à leur sujet en termes sensiblement différents ?
- la diversité des terrains possibles pour énoncer aujourd'hui la musique du Moyen Âge n'entraîne-t-elle pas des risques de confusion à l'égard du passé musical ?
- si l'on admet que création et activité scientifique sont deux pôles complémentaires d'une même quête, l'une et l'autre n'explorent-elles pas, suivant leur propre logique, cet espace « transitionnel » caractéristique du jeu culturel ?
- dans ces conditions, ne peut-on imaginer une méthode historique qui tente de rapprocher activité scientifique et création musicale, une histoire « ouverte », appliquée, où l'historien et le musicien, l'un et l'autre engagés dans la relation pratique, s'impliqueraient en tant qu'acteurs élaborant des modèles musicaux du passé ? Une telle méthode serait-elle applicable au domaine du folklore musical ?



Quoique le chant médiéval puisse apparaître à certains égards légèrement excentré, voire marginal, comparé aux musiques de traditions vivantes, il n'est pas sans présenter des analogies dans son mode de fonctionnement avec le folklore musical. Faisons un peu de musicologie comparée et voyons brièvement en quoi les deux musiques divergent, mais aussi en quoi elles se rapprochent, ce qui légitimerait leur comparaison.

Certes, ni le grégorien de l'époque carolingienne, ni la polyphonie de l'École Notre-Dame, ni non plus les chansons des troubadours d'Occitanie ou des trouvères français aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles ne peuvent être qualifiés sociologiquement de « chants populaires ». Le chantre religieux, au temps de Charlemagne comme au temps de Philippe Auguste, égal du *béros transformer* des sociétés traditionnelles, est pour l'essentiel un professionnel, un clerc de l'Institution qui n'ignore rien de la valeur et du pouvoir que lui confère la *vox sola*. Le troubadour, quant à lui, un poète de cour, noble qui a des « loisirs » à consacrer au *trobar* et à la *fin'amor*, est loin de correspondre à l'image du pauvre chanteur errant que Fauriel et les écrivains romantiques nous ont léguée, image amplement reprise par les manuels d'histoire, la bande dessinée ou le cinéma. A vrai dire, parmi les plus brillants inventeurs de chansons courtoises, nous trouvons pour la lyrique d'*oc* : Guillaume, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, Raimbault d'Orange, seigneur d'Omélas en Languedoc, Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, etc., et pour la lyrique d'*oïl* : Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, Charles d'Anjou, frère de saint Louis, comte de Provence, roi de Naples et de Sicile. Bref, nous sommes loin de ces baladins courant chemins, châteaux et villages en quête de gagne-pain, interprètes de chansons supposées « populaires ».

Au surplus, pour ne prendre que l'exemple de la lyrique, le formalisme poétique et musical apparaît là relativement éloigné de la forme de la chanson traditionnelle. Bien sûr, il existe des parentés thématiques que les médiévistes autant que les folkloristes ont depuis longtemps mises en évidence et discutées, notamment à propos des pastourelles et de certains chants du registre lyrico-narratif d'*oïl*, tels que les chansons de toile ou romances (1). De même, l'usage du refrain et l'exécution dansée des chansons de type rondeau, ballade ou virelai, ne sont pas non plus sans présenter des rapports avec certaines formes du folklore musical (2). Pourtant dans l'ensemble, ainsi que l'ont souligné à la suite de Roger Guette (3) les commentateurs de la lyrique médiévale, cette dernière s'élabore au moyen d'une rhétorique poétique et musicale très sophistiquée, sans véritable équivalent dans le chant de tradition, une rhétorique qui joue simultanément sur trois points : la façon d'agencer les formules thématiques obligées, la construction mélodique et l'organisation des rimes dans la strophe. Et s'il était besoin de comparer à toute force du point de vue formel la poésie chantée des troubadours et des trouvères avec une tradition vivante, ce serait plutôt vers la poésie arabe savante des *Bagdadi* irakiens qu'avec prudence je me tournerais.

A côté de ces différences notables entre folklore musical et chant médiéval qu'il fallait rappeler, il existe néanmoins et de façon très large des points de convergences, des analogies internes qu'une théorie générale sur la poésie orale énoncée récemment (4) incite à exploiter, des

analogies qui dans une certaine mesure justifieraient l'entreprise comparative que je tente ici à propos des cadres perceptifs de notre patrimoine.

En premier lieu, tout comme dans le folklore musical, la forme mélodique au Moyen Age, qu'il s'agisse de la cantilène grégorienne (5) ou profane (6), se crée à partir de la technique de l'inventaire. Cette technique permet de bâtir des ensembles cohérents grâce au réemploi de formules mélodiques connues. Ainsi construit-on des combinaisons neuves en recourant à des parties de formes déjà utilisées. Il s'agit là, nous apprend Claude Lévi-Strauss (7), d'un archétype très commun de la façon d'élaborer la pensée, les objets, les formes artistiques, etc.

Par ailleurs, ce qui précède s'expliquant en partie par ce qui vient, le chant grégorien et la lyrique profane comme le chant folklorique proviennent dans un milieu de tradition orale. La « voix vive » en ce milieu prend une importance déterminante. Elle conditionne dans la « performance » chantée les comportements du public et du récitant, le lyrisme proprement dit, cet *affectus* que l'on transmet à l'auditeur, mais aussi la construction du poème, du chant (8).

Dans ce milieu de tradition orale, l'écrit musical, en gestation entre les IX<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, est employé en guise d'aide-mémoire de la même manière que certains cahiers de chansons ou tablatures de violon le sont dans notre folklore (9). Toutefois, il faut bien reconnaître que dans le chant religieux le livre à partir du XIII<sup>e</sup> siècle sera, si l'on en croit les miniaturistes de l'époque, couramment utilisé pour la déclamation des chantres.

La multiplicité des variantes mélodiques (manuscrites et parfois strophiques) atteste, malgré le filtre créé par l'action des copistes, l'usage de processus de construction improvisée, des structures « hors temps », ainsi nommées par Iannis Xénakis (10). Ces processus agissent de manières fort diverses suivant les traditions de chants et les progrès de l'écriture et de la lecture musicales. Il n'empêche que la similitude avec le chant folklorique et son fonctionnement a attiré l'attention de plus d'un médiéviste (11).

Au Moyen Age, que ce soit dans l'art musical religieux ou dans la chanson des trouvères – à un degré moindre dans celle des troubadours –, l'auteur, l'individu et sa personnalité s'effacent devant la communauté, ses mythes, ses croyances, etc. Ainsi un grand nombre de pièces restent-elles anonymes, comme c'est presque toujours le cas pour la chanson d'origine paysanne. Ici, dans sa forme et dans sa perpétuation, l'art, *analogon* du monde, reflète plus l'impersonnalité du groupe que l'expression du sentiment personnel du chanteur.

Enfin, parmi les facteurs les plus importants de la bonne régulation des processus oraux, l'autarcie des systèmes économiques et culturels, phénomène durable et contraignant au Moyen Age, rendait les mouvements inter-culturels relativement lents. Certes, les nobles ou les lettrés accomplissent aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles de longs voyages (croisades, pèlerinages, études universitaires), sources de découvertes. Pourtant les échanges, les innovations étaient soumis, à l'instar de ce qui se passe dans les sociétés paysannes, aux oscillations lentes caractéristiques de la longue durée, et il faudra se souvenir de cette composante naturelle des cultures anciennes, aujourd'hui bouleversée, bousculée par des moyens de communications de plus en plus rapides, pour ne pas dire fébriles.

*L'altérité radicale du Moyen Age*

A côté des analogies rencontrées avec le folklore, un second aspect de la musique médiévale, qui en fait un terrain d'observation privilégié pour nous hommes modernes, doit être examiné. Effectivement, la distance temporelle qui sépare le médiéviste de son objet se révèle totalement incontournable dans la pratique historique (12). En vérité, il est illusoire de songer à une complète renaissance des objets culturels du Moyen Age. Il y aurait là une duperie envers sa propre quête, un faux semblant difficile à soutenir longtemps. Nous sommes en effet pour toujours éloignés des gestes quotidiens et concrets de l'homme médiéval, isolés dans notre corps et nos idées d'hommes modernes, obéissant à l'écriture, à la mesure abstraite du temps et des choses. Et ce décalage auquel nous sommes confrontés ne permet pas en dernier ressort à la réflexion de longtemps biaiser : la musique du Moyen Age est devenue pour nous à l'heure actuelle une « langue » étrangère, et pour approcher quelque peu cette terre inconnue, il est impératif de travailler le terrain de son *énonciation* aujourd'hui. En outre, le degré de fiabilité des sources documentaires historiques est relativement hétérogène, variable selon les répertoires, ce qui entraîne une marge d'interprétation du matériau musical parfois considérable, dans tous les cas en étroite dépendance avec le regard, et même disons-le tout net, avec l'imagination, le besoin de rêve et d'évasion de l'historien (13).

*Identité et altérité dans la culture musicale folklorique*

Qu'en est-il exactement au sujet du chant traditionnel ? Dans le cas du musicien de routine comme de l'ethnologue, parce que le folklore est, en dépit des mutations profondes de nos sociétés, un organisme vivant, les choses sont plus contournées, souvent plus confuses. Prenons un exemple qui aide à comprendre combien se complique la tâche consistant à déterminer avec précision l'altérité ou l'identité d'un musicien vis-à-vis d'une culture traditionnelle aujourd'hui. J'ai assisté l'année dernière (14 juillet 1983) à Grenoble au concert donné par le groupe *Lou Jai* à l'occasion de la Fête Nationale. La musique de tradition limousine que l'ensemble offrait ne déplaisait pas au public dauphinois. Néanmoins, il était difficile à ce dernier de l'apprécier vraiment, car il lui manquait la plus grande partie du code, les cadres référentiels suffisants pour entendre ce répertoire. En aurait-il été de même à Limoges ? Je ne crois pas. Le décalage entre public, répertoire et musiciens aurait été moindre.

Autant dire que de l'altérité radicale à la symbiose la plus étroite, existent probablement, suivant les sujets, les lieux, la vivacité d'une culture..., des degrés d'acculturation très variés qui noient les perspectives et rendent confus les angles de vision. En conséquence, tout autant sinon plus que pour la musique médiévale, le domaine de l'énonciation est essentiel pour définir ce qui participe d'un patrimoine donné et ce qui s'en échappe. Ici la question de l'autarcie des échanges culturels en milieu paysan et le choix entre les différents vecteurs de communication dont on dispose à l'heure actuelle ne sont pas sans infléchir considérablement la façon d'énoncer son identité, soit que le musicien ait la possibilité

de s'exprimer au sein d'un système musical relativement autonome, soit que d'une manière ou d'une autre, la tradition étant distendue ou en partie effacée à l'instar de celle du Moyen Age, il faille la commenter de l'extérieur, musicalement avec tous les risques que cette façon de procéder comporte, ou bien scientifiquement avec le recul que cela implique. Et si en général la connaissance du folklore musical est d'une tout autre nature que celle de la musique médiévale, si elle est à la fois plus précise en ses résultats d'enquête pour le chercheur, mais surtout plus intime, plus irréductible à l'être parce que traversant encore l'épaisseur du présent de nombre d'entre nous, cette connaissance pour mieux fondée qu'elle soit, ne doit pas pour autant nous autoriser à nous réfugier derrière de fausses certitudes ou une confusion des points de vue, masquant ainsi les problèmes de distance qui, comme dans la culture médiévale, mais de manière plus voilée, plus complexe, existent aussi bel et bien.

### III - L'ÉNONCIATION PLURIELLE DE LA MUSIQUE DU MOYEN AGE

J'avais l'année dernière prononcé un petit exposé devant les membres de la Société de Langue et de Littérature Médiévales d'*oc* et d'*oïl* sur les différents moyens de rendre accessible au public actuel le chant lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles (14). Je reviens sur certains aspects de mon propos d'alors, afin de mettre en valeur ce terrain de la formulation si important dans la quête de l'identité. Je distinguais principalement quatre pôles énonciatifs qui interfèrent parfois et que je définis brièvement ci-dessous, avant de m'appliquer à dépeindre le cas épineux du chant grégorien puis un exemple amusant de confusion à propos d'une chanson médiévale.

#### *La copie de l'ancien*

Pour résumer cette première position, je dirais qu'elle obéit à une esthétique de la répétition, de la duplication, le terme de restitution musicale souvent évoqué par les interprètes étant sans équivoque quant à l'attitude proposée, c'est-à-dire la réitération, la copie du passé. Dans cette perspective, le besoin de « faire authentique », de s'approcher au plus près du Moyen Age, a pu aller chez certains jusqu'à l'identification, la réincarnation mythique de tel troubadour ou tel compositeur... ! En fait, la duplicité du « comme si » dissimule une foule d'autres motivations (le goût pour l'esthétisme, la nécessité louable mais toute prosaïque de vivre de la musique, la tentation parfois du passéisme...), motivations qui perturbent l'intention de copie. Dans une large mesure, le travail discographique que j'avais consacré aux trouvères en 1982 (15) rentre dans ce champ épistémique très ambivalent.

Je prendrai pour illustrer cette position deux versions d'une même chanson de toile *Bele Yolanz en ses chambres seoit* réalisées par deux chanteuses qui l'une et l'autre avaient primitivement travaillé cette pièce avec moi : Anne-Marie Lablaude et Esther Lamandier. Dans les deux cas (16), la source mélodique du document médiéval est somme toute respectée. Pourtant l'écart entre les deux interprétations frappe immédiatement l'auditeur. La première, au tempo relativement lent, se caractérise par la souplesse des ornements et une façon simple, sans afféterie, de prononcer

le texte poétique. La seconde, plus vive en son tempo, à la voix bien timbrée, négocie les ornements avec une légèreté un peu saccadée, en contractant les syllabes ornées ; elle s'efforce d'expliciter les sentiments du texte à l'aide d'intentions musicales (dramatisation, agogie, dynamique) qui, à l'époque où la vieille langue française était fonctionnelle, étaient sans doute inutiles. En réalité, ni l'une ni l'autre de ces versions, rythmiquement non mesurées, ne peuvent prétendre à une stricte authenticité, l'écart qui les sépare révélant combien la copie de l'ancien en matière musicale est illusoire. Au surplus, le respect scrupuleux de la source mélodique – un document manuscrit fixé par un copiste au moyen de l'écriture – ne réitère à la lettre qu'un avatar formel très circonstanciel de la « performance » orale médiévale. Ceci a pour conséquence principale d'éliminer, d'escamoter la question des processus d'élaboration musicale, fondés en partie sur l'improvisation, dont nous avons vu plus haut qu'il s'agissait pourtant d'une caractéristique primordiale du chant au Moyen Âge.

### *Le « bricolage » et la glose de l'ancien*

Le second pôle énonciatif procède en partie de ce que j'ai nommé précédemment la technique de l'inventaire. En un certain sens, elle serait plus fidèle au fonctionnement du texte originel. Il s'agit, en effet, de collecter et d'examiner les matériaux disparus afin de tenter, dans un esprit médiéval, une réponse différente en réorganisant et en commentant ces éléments de base. Dans cette perspective, prendre de la distance vis-à-vis de la tradition devient un jeu naturel et allant de soi, les documents historiques étant nécessairement réutilisés au second degré et le plus souvent à titre de clichés. La musique élaborée par le groupe *La Douceur d'un son nouvel* auquel j'appartenais, relève parfaitement de cette esthétique du *patchwork* et de la glose, elle permet la dérision, l'ironie envers soi-même et sa propre situation. L'interprétation que le groupe proposait du *planh* du troubadour d'Uzerche, Gaucelm Faidit, sur la mort de Richard Cœur de Lion, est je crois un bon exemple de cette approche (17). Si le chant reste inchangé par rapport à ce qu'il aurait été en prenant l'option de conformité au passé – encore que j'avais « bricolé » les sources musicales à notre disposition en utilisant deux des leçons mélodiques de la chanson, celle du Manuscrit de Milan (G) et celle du Chansonnier de Saint-Germain (X) – c'est néanmoins l'instrumentation (la guitare électrique avec ses pédales de modification du son : distorsion, phasing, etc., le synthétiseur, la bande électroacoustique composée par Thierry Lancino à partir de touches entrechoquées de clarinette, enfin le rebec associé à ces sonorités modernes) qui crée la distance, un objet sonore hybride qu'il n'est vraiment pas possible de croire médiéval, mais qui pourtant n'est pas non plus de plain-pied dans notre univers auditif contemporain. Si l'on veut trouver un correspondant concernant le folklore musical, une initiative déjà ancienne vient immédiatement à l'esprit qui préfigure quelques réemplois marquants de « chants populaires » dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle (Bartók, Kodály...), je songe aux Chants d'Auvergne (17) de Marie-Joseph Canteloube (1879-1957). Le compositeur natif d'Annonay glose les chants de langue d'oc, qui publia par ailleurs dans une anthologie célèbre, en usant de l'orchestre symphonique pour suggérer les tim-

bres des instruments de la musique traditionnelle mais aussi pour développer une atmosphère toute originale et sensible qui ressort moins du pastiche que du souci d'exprimer juste, avec des moyens musicaux évidemment très éloignés de ceux du chant folklorique. Mais l'un des problèmes posés aujourd'hui par les réemplois a trait au dédoublement qu'entraîne rapidement cette technique lorsque, comme c'est le cas pour notre société fortement urbanisée, les conditions sociologiques et culturelles ont sensiblement évolué. De façon diffuse, me semble-t-il, la dissociation liée aux deux niveaux de langue est assez mal admise dans notre milieu culturel. A la longue, elle produit sur l'auditeur une fatigue, un malaise même, en raison des quiproquos auxquels on aboutit dans le décodage de l'objet artistique, si bien que, pour ma part à propos du Moyen Age, je considère ce cadre énonciatif comme appartenant à une esthétique transitoire que je m'efforce à l'heure actuelle de dépasser.

### *Le trope de substitution*

L'une des manières de sortir de la contradiction précédente consiste à s'installer dans une perspective radicale de modernité, le lieu de la transposition n'ayant à la limite plus grand chose à voir avec la tradition initiale. Dans ce cas extrême la perversion du « monument » historique est achevée puisque ce dernier est remplacé par un objet différent : un trope de substitution, au mode d'expression totalement nouveau et à propos duquel, selon les mots de Jacques Roubaud, « tous les coups sont permis », pourvu que – c'est moi qui ajoute – la morale esthétique soit sauve. Il est clair alors que la situation de malentendu que nous signalions précédemment est levée, que le musicien peut jouer à son aise dans les cadres formels qu'il s'est impartis librement et que l'auditeur peut écouter sans crainte d'être pris brusquement à revers. Pour illustrer auditivement ce troisième pôle énonciatif j'aimerais vous faire écouter la chanteuse catalane Maria del Mar Bonet. Le poème qu'elle interprète est un texte célèbre du troubadour d'Excideuil, Guiraut de Bornelh, adapté très sobrement par Toni Moreno (19). Le sens est immédiatement recevable pour l'auditeur catalan. Le trope de substitution se rapporte à la musique. Écrite par Jordi Sabatès, très belle à mon goût, elle n'a pas au plan mélodique strictement rien à voir avec l'original médiéval consignée dans le manuscrit R de la Bibliothèque Nationale à Paris (fol.8 v°). Tout au plus trouvera-t-on en ses modulations une lointaine parenté avec des formules modales en vigueur dans certaines traditions du pourtour méditerranéen.

### *La musique de l'histoire de la musique ?*

Le quatrième pôle perceptif renvoie directement en son résultat sonore à la copie de l'ancien. Seulement, dans une véritable perspective historique, le résultat musical doit être analysé a posteriori, afin que soit clairement explicitée l'opération de ré-écriture à laquelle on s'est livré. Cette option que je développerai dans la dernière partie de cette intervention asservit la technique du musicien à l'histoire. Point de vue radical s'il en est, je ne crois guère à sa complète viabilité sur le plan musical. En revanche, l'opération de destruction à laquelle il aboutit n'est pas sans intérêt pour la connaissance du passé. J'y reviens sous peu.

## *Le cas compliqué du chant grégorien*

Le cas du grégorien est pour nous à plus d'un titre fort intéressant. A première vue, il peut sembler assez différent de celui de la lyrique profane médiévale que nous venons d'évoquer, comme d'ailleurs du chant traditionnel. Et pourtant...

Sans refaire ici tout l'historique de l'étude et de la restauration du chant grégorien depuis Dom Guéranger, comment ne pas signaler tout d'abord combien la conception du rythme à imprimer aux cantilènes liturgiques a évolué depuis un siècle de façon très sensible dans l'esprit des historiens ? Du rythme déclamatoire que recommandait Dom Joseph Pothier dans ses mélodies grégoriennes (20), déterminé par le sens des mots et l'accent latin, au rythme mesuré établi au moyen de critères variables selon les musicologues (P. Dechevrens, G. Houdard, Dom J. Jeannin, Mgr. Foucault, A. Gastoué, etc. (21)), sans oublier naturellement le rythme avec *arsis* et *thesis* à base de pulsations initiées par le célèbre *ictus* que proposait Dom André Mocquereau (22) et qui prévaudra longtemps dans les paroisses, répandu de façon paradoxale (tantôt confirmé, tantôt infirmé) par les enregistrements des moines de Solesmes, voilà des conceptions rythmiques fort divergentes qui conduisaient inmanquablement à des objets musicaux très contrastés. Les dernières découvertes en matière de paléographie grégorienne, essentiellement celle du principe des coupures neumatiques révélé dans les années 1950 par Dom Eugène Cardine (23), principe qui permet de « sculpter » de façon précise les groupements mélodiques ornementaux, n'empêchent pas que l'on entende aujourd'hui encore des versions musicales d'une même pièce très hétérogènes, et cela bien que les interprètes se réclament les uns et les autres de la sémiologie. Ainsi, il suffit d'écouter les plus récents enregistrements du célèbre *Alleluia* de Pâques *Pascha nostrum* pour que la plus extrême perplexité envahisse l'auditeur. Il est vrai que la valeur temporelle moyenne à accorder à la syllabe reste sujette à discussion chez les grégorianistes, ce qui implique, selon les interprétations, des *tempi* très variables, particulièrement sur les vocalises sans texte les plus mélismatiques. Il est vrai aussi que la sémiologie n'a envisagé que de façon très partielle la question du rapport de l'écriture neumatique au geste vocal, rapport en sens inverse de celui qui avait conduit les copistes médiévaux à coucher sur le parchemin ces gestes vocaux écrits que sont les neumes. Toutefois, quelque part dans l'opération d'anamorphose, de transformation à rebours de la notation neumatique à la vocalité, un résidu de bruit, de désordre, variable selon les interprètes du moment, demeure. Un autre facteur ayant une incidence forte sur la variance doit aussi être examiné. Ce facteur, qui n'est pas sans relation avec le problème de l'anamorphose, a trait au type de voix et au style vocal des interprètes. Les voix que nous avons entendues, celles de la *Nova Schola Gregoriana* de Luigi Agustoni (24), masculines et expressives, d'origine italienne, celle d'Anne-Marie Deschamps de l'Ensemble Venance Fortunat (25), légère et très timbrée, celle encore de Marie-Claire Billecocq (26), souple et claire, la voix enfin de Iégor Reznikoff (27), un peu outrée et emphatique, en tout cas hors des normes auditives habituelles à notre culture musicale classique, et qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de la version de ce même *Alleluia* qu'avait proposée Guillaume de Van sous la direction de

l'ethnomusicologue Curt Sachs (28), toutes ces voix si différentes les unes des autres témoignent d'une question en général peu évoquée par les grégorianistes, à savoir les concessions nécessaires au goût et la vocalité modernes pour que ces chants puissent à nouveau résonner (29). Ici la notion de style vocal vient jouer sur l'organisation rythmique. Elle entraîne suivant les voix et le style employés des versions sémiologiques notablement divergentes (30).

Enfin, *last but not least*, la restauration du chant grégorien, dans la première moitié de notre siècle avait créé une tradition vivante nouvelle du chant ecclésiastique, fondée non uniquement sur la vieille tradition médiévale évanouie, mais aussi – comme nous l'avons vu pour le rythme et ses diverses conceptions – sur des habitudes et des styles d'exécution musicale contemporains. Cette tradition patiemment reconstruite a été balayée, à la suite du concile Vatican II en 1962, concile au cours duquel les évêques conscients des problèmes d'adaptation du message évangélique, compte tenu de l'évolution rapide du monde d'aujourd'hui, proposèrent que l'Office ne soit plus seulement célébré en latin, ni chanté au moyen du grégorien « revisité »... En d'autres termes, la question à laquelle s'est trouvé confronté le clergé – question qui d'ailleurs s'est toujours posée à lui que ce soit à l'époque de la création des hymnes (IV-VI<sup>e</sup> siècles), des tropes romanes ou bien encore lors de la Contre-Réforme – peut s'exprimer de la façon suivante : l'identité de l'Église chrétienne s'enracine-t-elle exclusivement dans son idéologie pastorale ou bien aussi dans les diverses enveloppes culturelles qui véhiculent son message évangélique, et dont la messe grégorienne fut l'un des derniers avatars ? La réponse donnée à cette question par l'Église au cours des âges est toute pragmatique : une sorte de balancement entre les deux pôles de l'alternative selon les urgences du moment. A présent que le chant grégorien a déserté la plupart des sanctuaires, ce répertoire de musique religieuse, suite à l'intérêt porté aux musiques dites « anciennes », survit au concert. Sa fonction liturgique ayant disparu, le souci de l'esthétique, le narcissisme même domine le plus souvent (31). Ainsi, cette situation confuse, au moins sur le plan musical, dans laquelle se trouve plongée l'Église après l'effondrement des anciennes valeurs culturelles, liturgiques et musicales, me semble présenter des similitudes avec la situation des musiques traditionnelles. En somme, vis-à-vis de l'antique répertoire qui l'anime, le chanteur « soliste »... de grégorien se trouverait aux prises avec des problèmes d'altérité identiques à ceux que je développais précédemment à propos de la lyrique médiévale, et que nombre de musiciens dévoués à la cause de leur patrimoine régional éprouveraient aussi à l'heure actuelle, comme je tente de l'évoquer ci-dessous.

### *La confusion des cadres référentiels*

Je ne chercherai pas maintenant à définir les cadres perceptifs susceptibles de communiquer tout ou partie de notre folklore musical. Ces cadres sont bien plus nombreux que ceux que j'ai mis à jour à propos de la chanson courtoise du Moyen Âge, et au surplus varient notablement suivant les degrés d'acculturation des musiciens, suivant leurs désirs, mais aussi suivant la force de la culture à laquelle ils appartiennent. J'épinglerai plutôt un exemple emprunté à la chanson occitane, son regain moderne



qui tient à la fois de la chanson « rive gauche », de la musique de variété, du mouvement néo-folk et de l'ethnologie « pratique ou appliquée », exemple qui me permettra à nouveau de mettre l'accent sur l'extrême confusion des perspectives en matière de racines culturelles au point que l'on ne sait plus au bout du compte si l'on se trouve face à une tradition rêvée ou réelle.

L'exemple de la balada *l'entrada del tens clar*, tirée du Chansonnier de Saint-Germain au folio 82 verso (32), est tout à fait symptomatique de l'embrouillamini auquel on peut arriver. Cette pièce, exhumée au siècle dernier par le philologue allemand Karl Bartsch, est consignée dans un seul manuscrit, d'origine lorraine, qui l'a conservée en vieux français, avec toutefois quelques rimes en *az*, etc... imitant les sonorités de la langue d'oc. Elle figure dans le *codex* en marge d'un corpus de chansons de troubadours à la langue passablement francisée, corpus lui-même inséré dans un ensemble plus large, une anthologie de pièces françaises. Karl Bartsch persuadé qu'il s'agissait d'un chant de troubadour modifia la langue de l'original, fabriquant une version en langue d'oc que les historiens de la littérature recopièrent ensuite à loisir, sans prendre la peine de retourner à la source. Pourtant la mélodie de cette chanson de danse n'a strictement rien à voir avec le répertoire spécifiquement troubadouresque et bien des hésitations devraient nous saisir devant le français mâtiné d'occitanismes employé par le copiste (33). Rééditée maintes et maintes fois dans les anthologies de chants populaires de langue d'oc et de troubadours, interprétée, enregistrée autant par des ensembles de « musique ancienne » (Studio der frühen Musik, Clemencic Consort) que par des chanteurs occitans (Jean-Marie Carlotti, Marie Rouanet), cette chanson de danse probablement d'origine lorraine est devenue le symbole de la culture occitane opprimée... Ainsi, le « coup de pouce » historique de Karl Bartsch a été digéré. L'erreur est devenue rêve emblématique. Il faudrait bien peu de chose pour que cette pièce ne se folklorise et rentre dans le domaine de la réalité musicale la plus « authentique »... !

Un mot de transition après cette longue errance relative aux diverses façons d'envisager notre patrimoine, diverses façons qui ne sont pas toutes répertoriées ici, loin de là. En réalité, nous sommes en présence d'une multitude de chemins, et l'embarras, la confusion peut nous gagner. Car enfin, qui a raison ? Qui a tort ? Quels sont exactement les enjeux de cette « affaire » ? C'est du côté des travaux du psychologue anglais D.W. Winnicott que je chercherai des éléments de réponse à notre rapport au passé musical (34).

#### IV – L'ACTIVITÉ DE CULTURE ET DE CRÉATION : UN ESPACE « POTENTIEL » À DÉVELOPPER

Je m'en tiens ici à résumer brièvement la démarche théorique de Winnicott, sans m'occuper des problèmes thérapeutiques qui ne nous concernent pas vraiment. Selon le psychologue, entre réalité extérieure et vie intérieure, le processus de l'expérience culturelle est épreuve (le mot anglais qu'il emploie est *experiencing* qui traduit bien l'idée de mouvement, de processus) (35). Le jeu de culture créerait, selon Winnicott, un lieu de « transition », une aire intermédiaire où se développeraient nos

transpositions du réel. Celles-ci devraient être qualifiées d'objets transitionnels, en ce qu'elles sont le signe tangible de ce champ d'expériences potentielles entre le moi et le non-moi, le dedans et le dehors, couples de contraires auxquels j'ajouterais volontiers le présent et le passé musical aboli. Dans cet espace, la pensée acquiert un lieu permettant la prise de possession de la réalité, prise de possession d'essence fantasmatique (36). En musique l'exemple de la *balada A l'entrada del tens clar* s'impose comme participant de cette fantasmatique. Ainsi l'objet transitionnel n'est ni tout à fait interne, ni tout à fait externe au moi. Il est possession qui a « valeur d'illusion » sur soi-même (37), qui fait se chevaucher apport extérieur et conceptualisation interne (38).

Il faut maintenant en venir au fond du problème, à savoir le lien entre création et recherche. Tout d'abord, plutôt que création je dirais activité artistique. Activité, d'une part parce que plus que son résultat – l'objet créé – c'est elle qui définit véritablement la valeur, la force de la création artistique, d'autre part parce qu'il n'y a aucune raison pour que l'activité de recherche ne soit pas elle aussi création, non pas uniquement un *trouver*, mais bien un *créer*. A dire vrai, ces deux activités (artistique et scientifique) appartiennent l'une et l'autre à cet espace ludique, « transitionnel », dont parle Winnicott et par là même elles doivent être considérées comme complémentaires et relevant de la même quête fantasmatique à l'égard du présent comme du passé. Seul leur *modus operandi* diffère. Dans le cas du processus artistique, la part de l'ambiguïté et de l'illusion est accentuée. Dans le cas de la recherche scientifique, c'est, pour employer un mot de Winnicott, le désillusionnement (39), la précision dans les faits observés. En d'autres termes, le jeu entre l'autre et soi, entre le passé et le présent, entre le patrimoine qui nous a été légué par nos aïeux et nous, ce jeu appelle la créativité. En effet, jouer aide à établir des relations, des formes de communication à l'intérieur de cet espace potentiel. Mais il faut encore établir une distinction essentielle entre le jeu qui se déploie librement (en anglais *to play*) et celui assujéti à des règles qui en arrangeant le cours (*game*). En matière culturelle, tant artistique que scientifique, les règles du jeu sont prépondérantes, mais différentes, et tout repose sur le *fair-play*, sur l'honnêteté envers soi-même. Lorsque les règles sont transgressées (« tu triches », « ce n'est pas du jeu »), le sujet est alors en pleine méconnaissance de l'activité qui le meut et son identité est altérée par le manque de communication dans laquelle ce dernier s'inscrit.

Si je traduis maintenant en termes plus concrètement musicaux et plus simples la démarche de Winnicott, je dirai que face à une interprétation aujourd'hui de chant grégorien, ou de chant de troubadour, il ne m'est pas possible de répondre totalement aux deux questions suivantes :

- l'objet chanté est-il de moi, Gérard Le Vot ? Dans ce cas, il s'agit de quelque chose de *créé*, et le Moyen Age n'est qu'un prétexte face à mes désirs et mon corps.

- l'objet est-il tout droit sorti du passé, la paternité en incombant uniquement par exemple à Bernard de Ventadorn ou Guillaume de Machaut ? Dans ce cas il s'agirait de quelque chose de *trouvé* et mon corps et mes désirs ne sont pas ici en cause.

Ce problème insoluble peut être formulé de manière encore plus lapidaire. Nous ne sommes pas seulement les héritiers d'une tradition,

encore faut-il pour l'entretenir et la perpétuer remplir notre devoir de paternité. Il convient alors de recenser plus précisément les différents cadres métaphoriques que nous créons, et dont j'ai donné quelques exemples à propos du Moyen Age musical afin de développer cet état intermédiaire, ce mouvement de transition qui se nourrit de l'ambiguïté entre passé, présent et futur. Ce mouvement représente le lieu véritable où l'on peut affirmer et mériter ses racines, en prolongeant l'arbre auquel elles ont donné naissance (40).

Le cas du folklore musical ne diffère pas forcément de la situation exposée ci-dessus. Prenons par exemple la position, assez ordinaire sur le plan de l'altérité, occupée par l'ethnologue. Ce dernier peut-il jamais définir précisément la part de ses « goûts » dans la façon dont il rend compte de la culture qu'il étudie ? La problématique du disque ethnographique pose clairement ce type de question, question que je crois quasiment insoluble à partir de moyens uniquement scientifiques. En effet le produit musical discographique sépare l'objet sonore initialement entendu de son contexte social communautaire. Il s'agit alors de savoir en quoi le nouvel objet, dans lequel l'ethnologue a mis, qu'il le veuille ou non, quelque chose de lui-même, de ses désirs et probablement de ses propres modèles esthétiques, recomposé, travaillé en studio afin d'être inclus dans la consommation culturelle le plus souvent d'une société fort différente de celle dans laquelle la musique dont il donne une image était exécutée, en quoi cet objet discographique transmet-il l'essentiel du monde musical qu'il s'efforce d'approcher ? Une tentative assez remarquable d'évaluer les problèmes posés par le disque de tradition orale pour la musique amérindienne (41) doit être mentionnée ici. Les travaux de Jean-Jacques Nattiez me paraissent présenter le problème épistémologique de manière exacte et proposer un cheminement critique relatif à la discographie de la musique inuit et plus largement indienne, empreint de pragmatisme (42). J'y renvoie instamment le lecteur. Toutefois, je soulignerai une difficulté majeure posée par le disque, difficulté que l'on rencontre aussi, et de manière accrue, en musique médiévale en raison du rapport oral-écrit malaisé à établir à l'aide des seuls documents manuscrits d'une part, en raison d'autre part de l'opération d'anamorphose « à rebours », source écrite-chant, mentionnée au sujet de l'interprétation du chant grégorien. Cette difficulté a trait aux limites de l'espace discographique quant à mettre en évidence les structures flexibles d'une musique de tradition orale. Effectivement le disque fixe une « performance » orale qui prend valeur d'étalon pour l'auditeur de la reproduction mécanique, alors que, resituée dans son contexte culturel et humain, il ne s'agit que de l'une des virtualités métamorphiques du processus-texte réalisée. En cela le disque ne fonctionne guère autrement que l'écrit médiéval, figeant dans un espace technique donné ce qui est la vie des musiques orales, et tout particulièrement celles où l'improvisation musicale est prépondérante. Ainsi comme tous les objets transitionnels liés à l'interprétation le disque de musique ethnique est-il à l'articulation entre le *trouver* et le *créer*, entre l'attitude de l'antiquaire et celle du créateur.

## V – MODÈLES HISTORIQUES ET CONTRÔLE-CRITIQUE DU PROCESSUS D'ÉLABORATION DES CONNAISSANCES EN HISTOIRE OUVERTE

Il me reste maintenant à envisager comment l'historien peut inscrire son action dans cet espace transitionnel tout comme le musicien, l'artiste... il lui est offert de développer ses modèles historiques selon les règles de sa discipline.

### *L'histoire en tant que processus « ouvert »*

Aux seules fins, non de vaincre l'altérité – cela paraît impossible – mais de s'en faire une alliée, je me suis efforcé depuis une dizaine d'années de forger une méthode qui articule les faits historiques proprement dits à la pratique musicale concrète, liant conservation et création dans une tension sans réel repos. Pour caractériser cette façon de procéder, j'utilisais jusqu'à présent l'expression de *musicologie appliquée*. Sans renier cette dénomination initiale, je lui substituerai volontiers celle de *musicologie ouverte*, au sens de *l'opéra aperta* avancée à propos de leurs œuvres par certains compositeurs contemporains tels John Cage, Luciano Berio, à la suite d'ailleurs de nombreux créateurs d'autres domaines artistiques notamment d'Umberto Eco (43). La perspective que je défends ici est la suivante : à l'instar de l'écrivain, de l'architecte, du peintre ou du musicien, l'historien doit aujourd'hui s'interroger sur les modes d'élaboration de la matière qui l'occupe, d'une part la validité des matériaux nécessaires au développement de l'histoire, d'autre part la manière d'associer ces matériaux en une fiction historique vraisemblable, cohérente et dynamique.

### *La modélisation des objets passés fictifs*

En premier lieu, l'historien – ici le musicologue – doit se consacrer à une *activité de modélisation*, où l'observation des sources musicales n'est pas passive. Il s'agit de créer, de manipuler des *modèles expérimentaux* en sélectionnant au mieux l'information contenue dans les documents. Cet effort de projection, de *stylisation* dans un espace de transposition donné (le concert, le disque, etc.) poussera donc vers un l'obtention d'un modèle de plus en plus fin et complexe, susceptible de mieux décrire le passé en apportant le maximum d'information. Deux exemples illustreront mes propos.

#### 1) L'espace discographique

Pour les deux disques *Chansons des troubadours* (44) et *Chansons des trouvères* (45), la projection des deux répertoires dans l'espace discographique a été menée de façon rigoureuse, on pourrait presque dire statistique. Je me suis donné des contraintes à respecter, qui pour l'essentiel étaient de deux ordres : d'ordre historique (les auteurs, les manuscrits, les formes mélodiques et poétiques, la modalité, etc.), et d'ordre plus musical (les voix des interprètes, l'instrumentation plausible, la longueur de la forme de chaque réalisation sonore, la qualité de celle-ci comme de l'enregistrement, etc.) L'idée était de présenter pour chaque critère choisi le maximum d'informations. Les projections sonores auxquelles j'aboutis – parce que les deux répertoires sont sur bien des aspects très distincts – ne pouvaient qu'être différents.

## 2) L'instrument de musique et sa reconstitution : la harpe au XII<sup>e</sup> siècle

Le second exemple est emprunté cette fois au domaine de l'organologie appliquée. Avec Martine Jullian, assistante d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Grenoble, et Jean-Claude Trichard, luthier et collaborateur technique de notre département de Musicologie à Poitiers, nous travaillons actuellement sur la harpe médiévale. A partir d'un corpus iconographique de deux cents numéros environ pour le XII<sup>e</sup> siècle, nous observons deux types figurés principaux très divergents : un premier type de harpe construit suivant la forme d'un triangle presque équilatéral et dépourvu de colonne, un second type inscrit dans un triangle plus allongé et dont console et colonne suivent des lignes courbes. Nous avons pu ainsi préciser le « portrait robot » des deux types observés (46). Par ailleurs, lorsqu'on examine les documents figurés non plus sous l'angle du général, mais sous celui des particularismes de chaque représentation, une variation formelle des deux « portraits » stylisés se manifeste. Pour construire les deux formes de harpes suivant notre perspective de modélisation, il faut donc utiliser les deux angles d'approche, le général et le particulier. Il faut encore tenir compte d'un grand nombre de paramètres tels que les modifications de l'image par le contexte iconographique, les matériaux, les outils, les techniques de découpe du bois, les vernis employés au Moyen Age, le répertoire musical susceptible d'être joué avec l'instrument..., paramètres variables qui constituent les fondements mêmes de l'expérimentation.

### *La simulation expérimentale*

Une fois l'espace de transposition défini, encore faut-il réaliser l'expérimentation selon des procédures clairement explicites et vérifiables.

#### 1) Axiomatique

Les diverses modifications que l'on tentera d'imprimer aux variables du modèle, tout particulièrement les éléments historiques mal établis et prêtant à spéculation, doivent permettre de dégager, par comparaison des résultats obtenus, l'axiomatique qui sous-tend ces modifications.

Ainsi, pour reprendre l'exemple de la harpe au XII<sup>e</sup> siècle, la nature du matériau utilisé pour les cordes (boyau, métal...), le degré d'homogénéité ou d'hétérogénéité de ce matériau, enfin les tensions des cordes, sont parmi les inconnues les plus frappantes concernant cet instrument, autant de paramètres variables susceptibles de nourrir l'expérience et d'aboutir à des résultats sonores très différents selon les hypothèses retenues.

De la même manière, à propos de la lyrique médiévale, les incertitudes quant à la mesure musicale (47) et à l'instrumentation des chansons sont aussi des leviers au moyen desquels il est possible de modifier la configuration de l'objet musical en cours d'expérimentation.

#### 2) Techniques du corps et principe de neutralité (48)

Mais si devant l'excès de disponibilité de choix imposé par le manque documentaire, l'expérimentation s'attache pour l'essentiel à manipuler les paramètres variables des objets passés modélisés, l'essai de simulation demande au préalable une réflexion sur les techniques gestuelles à partir

desquelles l'expérience se fera vaille que vaille aujourd'hui, techniques gestuelles qu'il faudra comparer avec celles qui étaient en vigueur à l'époque. En effet, seul le « geste » permet de remplir ce qui nous manque du passé, d'« hybrider » nos sources incomplètes. C'est le geste vocal pour la chanson, c'est le geste du luthier dans le cas de la facture instrumentale, c'est le geste de l'instrumentiste pour l'accompagnement, etc.

Se pose alors, parce que la sollicitation quasi obligée des documents historiques, leur hybridation par le corps et les techniques modernes sont parfois considérables, la question de savoir jusqu'où aller, avant que le passé ne soit complètement recouvert par le présent, au point qu'il n'y ait plus alors d'histoire. A dire vrai, il s'agit là d'un problème théorique assez délicat, qui se situe à l'intersection du « trouver/créer » que j'évoquais précédemment, ou bien encore, formulé de façon autre, précisément à *l'intersection entre étude scientifique et invention artistique*. En réalité, ce serait seulement à la condition de rompre avec la relation pratique, relation qu'implique pourtant la méthode appliquée, qu'il pourrait être possible de mieux estimer les liens existant entre le jeu de construction et les comportements corporels nécessaires à l'élaboration du jeu expérimental.

Autant dire alors que les intentions de rupture avec les pratiques musicales, intentions que l'historien doit pourtant, par éthique, entretenir, se heurtent constamment à la dimension subjective de l'expérience corporelle et que l'on touche là aux limites de la méthode appliquée. Je suggérerais, dans la perspective de « musicologie ouverte » soutenue ici – et seulement dans celle-ci, étant entendu que d'autres stratégies à l'égard du passé sont possibles et nécessaires –, de se référer à un principe de « retenue », neutralité idéale du physiologique et des techniques y afférant vis-à-vis du matériau historique, ceci afin d'exploiter cette tension toujours reconduite entre narcissisme moderne et respects scrupuleux des documents anciens (49). Au surplus il y a, me semble-t-il, un intérêt esthétique à proposer ce principe de neutralité dans l'interprétation pour une époque où l'art musical présente une certaine impersonnalité, le plus souvent liée à l'économie ou à la simplicité des moyens, etc.

Enfin, d'autres obstacles au bon fonctionnement de la méthode sont à signaler, obstacles qu'il faut lier aussi indirectement au corps et à ses *habitus*. Ainsi l'idée de la forme, la façon de produire, de dire le texte poétique et musical hier et aujourd'hui, ne sont pas non plus sans entraîner des malentendus. De même, l'obstacle peut-être le moins surmontable, à savoir l'impossibilité de simuler le contexte socioculturel médiéval, doit être pris en compte sous peine que nous soyons conduits, pour certains aspects du chant médiéval tels que la prononciation du texte (latin, occitan, français, etc.), à la parodie la plus pure.

### *La critique du « jeu de construction historique »*

Il reste que proposer sous forme d'hypothèse sonores la musique du passé implique d'avoir bien présente à l'esprit l'idée qu'il est relativement plus compliqué d'utiliser, de faire fonctionner concrètement dans des espaces de transposition les documents historiques à notre disposition que d'instaurer avec ces documents une simple relation conservatoire. Leur « utilisation », la mise en sens historique véritable, suppose en effet

que soit prise en considération la nature proprement dite de ces objets documentaires, ce qui les fait sortir hors du « contrôle omnipotent » de l'historien au sens strict du mot et les fait accéder objectivement à un « monde de réalité partagée » plus large. Dans cette perspective, le moment de désillusionnement, la « destructivité » de l'objet selon les mots de Winnicott (50), doit aider à peser la valeur de la métaphore élaborée à propos du passé.

Dans ces conditions, il s'agit, pour ce qui concerne la musique médiévale, non plus de porter intérêt seulement au *résultat* sonore, qui appartient au domaine de la musique ancienne et reste un objet de réification, avec tous les pièges que cela comporte, notamment celui de se fixer en clichés agréables à l'auditeur potentiel, mais surtout de se pencher sur la valeur du *jeu de construction*, d'estimer les mérites respectifs des divers modèles de transposition admissibles pour que l'œuvre musicale du Moyen Âge ait une postérité de nos jours. Ce regard critique jugeant l'axiomatique qui sous-tend le modèle permettra donc d'allouer à la réalisation de ce dernier un coefficient de vraisemblance historique plus ou moins fort et d'inscrire la méthode, en raison de cette attitude phénoménologique, en tant que discipline scientifique proprement dite à l'intérieur de l'histoire.

Suite à ces remarques d'ordre général, qui ne sont que l'embryon d'un corps de doctrine relatif à l'interprétation des faits historiques, il n'est plus dès lors question de faire la musique du passé en tant que telle, non plus d'ailleurs qu'une musique « médiévalisante », mais d'articuler l'expérience musicale, de nature lapidaire et sensible, à la démarche scientifique, plus lente, plus coûteuse en temps, moins intuitive, afin de tenter de percevoir la façon dont la musique au Moyen Âge a dû fonctionner, afin aussi de décrire plus exactement la dynamique, le mouvement de la structure formelle de ces chants.

Ainsi le musicien et le musicologue doivent-ils développer en commun cet espace de transition entre passé et présent lequel apparaît en musicologie « ouverte » comme le lien privilégié de leurs expériences mutuelles. Dans ce cadre, tous deux se donnent pour tâche de proposer des *solutions présentes convenables et cohérentes*, en optimisant et en contrôlant l'acquisition des informations historiques et musicales recueillies sur leur passé.

### *Qu'en est-il d'une ethnologie « ouverte » ?*

Ne pourrait-on pas alors, à propos du folklore musical, admettre l'emploi d'une méthode analogue ? Ne serait-ce pas en même temps faire bon marché de la question de l'identité culturelle, ou à tout le moins esquiver la question du lieu où l'acteur – chercheur, créateur... – prend position face à la tradition culturelle qui l'occupe ? En effet, si l'ethnologue par métier se trouve dans une large mesure confronté au domaine de l'altérité (51) – et l'on peut rappeler dans cette perspective l'exemple de Béla Bartók qui sut si bien mener de front œuvre scientifique et œuvre musicale moderne –, pour le musicien de routine aujourd'hui, comme j'ai pu le signaler par deux fois (52), l'identité culturelle est souvent plus délicate, pour ne pas dire parfois impossible, à déterminer.

Mon propos n'est pas de répondre à ces questions pour autrui. J'avais

ici pour dessein de soulever le problème de morale personnelle auquel nous sommes confrontés lorsqu'il s'agit de rendre sensible pour soi-même comme pour les autres le ou les lieu(x) d'énonciation au moyen desquels nous nous situons face à notre patrimoine musical et culturel. Néanmoins, le problème n'est pas uniquement d'ordre éthique, il est aussi d'ordre technique. A ce sujet, une mise en garde s'impose. Nos sociétés contemporaines changent de manière diverse et rapide. Les degrés d'acculturation, les expériences vécues, les apprentissages, les techniques musicales... sont extrêmement variables nécessairement des conceptions de l'identité culturelle pour le moins ambiguës, voire très largement antinomiques. Il y a plus : les modes d'expression culturelle ont évolué sous la pression médiatique, les techniques de communication, les mœurs, de telle manière que s'impose aujourd'hui une redéfinition des phénomènes folkloriques à la lumière de ces modifications récentes. Je serai tenté de dire qu'afin de coordonner avec une certaine précision les divers cadres perceptifs qui s'offrent aux musiciens et aux chercheurs confrontés aujourd'hui à leurs racines culturelles, il faudrait pouvoir déterminer si la tradition à laquelle on appartient (ou à laquelle on se réfère) a conservé un équilibre interne suffisant pour engendrer de l'intérieur des formes nouvelles, ou bien si l'apport extérieur est tel que les règles internes du système ont éclaté. Faire l'impasse sur ces questions ne revient-il pas dans les faits à s'installer dans le quiproquo et à créer des simulacres musicaux sans vie ?

## CONCLUSION

*Longue vie à nos rêves pourvu qu'ils n'endorment pas notre raison*

Lewis Carroll m'aidera à conclure. Il nous apprend qu'il ne faut désespérer de rien, même pas d'être exilés dans nos rêves et dans notre présent corporel.

Dans une des suites d'« *Alice au pays des merveilles* », Alice rencontre un cavalier qui veut toujours se tenir sur son cheval et qui, sans cesse, tombe. Il est bardé d'une lourde armure et ressemble un tant soit peu à Don Quichotte. Alice lui dit : « Que faites-vous ? » Il répond : « Je suis un cavalier ». Elle rit parce que tous les trois mètres il tombe, et remonte sur sa monture. A un moment, il a toujours les pieds pris dans les étriers, mais son corps est à l'envers et sa tête plantée dans le sol. Elle lui demande : « Comment faites-vous pour me répondre ? » Il rétorque : « Je ne vois pas pourquoi la position occupée par mon corps empêcherait ma tête de fonctionner » (53).

Je crois que notre position face au passé musical médiéval est un peu semblable à celle de ce cavalier sur son cheval. Toutefois, il n'y a pas seulement une position possible pour faire rire Alice, mais une multitude. Aucune n'est vraiment anodine, car dans leur façon de s'énoncer, de se poser, elles ont toutes à voir avec ce qu'est le réel, la réalité. Et même si, par métier, il m'incombe de privilégier dans mon travail la métaphore historique, en tant que musicien, je ne peux me satisfaire complètement de ce type de démarche. Dans tous les cas, ne pas énoncer clairement les



règles du jeu (le « *game* ») que l'on se propose de suivre peut avoir des effets pernecieux dans la quête de notre identité. En effet, comme l'écrit Umberto Eco dans un article paru il y a peu dans le journal *Libération*, « le Moyen Age est soit une époque historique qui s'achève en 1492, soit l'histoire du rafistolage continu auquel notre civilisation s'est livrée sur tout ce qui s'est produit entre la chute de l'empire romain et la découverte de l'Amérique. Dire à quel type de Moyen Age on revient, c'est dire qui nous sommes et ce que nous voulons... » (54).

Ceci étant, nous ferons toujours rire Alice, puisque le fond du problème réside en ce que notre conscience du passé est un piège qui nous trompe, tout comme notre physiologie moderne nous trompe lorsque nous désirons copier les gestes musicaux du passé. Dans ces conditions, il faut tâcher :

– premièrement, de faire rire Alice le mieux possible, en jouant des diverses métaphores sur notre patrimoine, en créant et paufinant les modèles artistiques et scientifiques les plus élaborés qui soient. Car, nous explique Winnicott, c'est en trouvant son plaisir, en jouant que l'on devient créatif et que l'on peuple cet espace qui meuble notre solitude présente. Et, comme l'écrit le poète :

« Il vous naît un poisson qui se met à tourner  
Tout de suite au plus noir d'une lame profonde,  
Il vous naît une étoile au-dessus de la tête,  
Elle voudrait chanter mais ne peut faire mieux  
Que ses sœurs de la nuit les étoiles muettes.  
Il vous naît un oiseau dans la force de l'âge... » (55).

– deuxièmement, de répondre aux questions d'Alice de façon pertinente et précise sur le fond de postulat inévitable, les cadres référentiels qui caractérisent la connaissance du passé, l'édification de notre identité, et cela sous peine de ne lui proposer qu'un magma, une confusion d'idées inutilisables.

Enfin, au sujet de la musique traditionnelle, le problème se poserait en des termes sensiblement identiques à ceux énoncés pour la musique du Moyen Age, avec néanmoins une différence de taille. Le folklore musical, malgré les transformations considérables de nos sociétés occidentales reste avant tout musique vivante, si bien que *la question de l'altérité*, qui existe aussi pour l'ethnologue et même pour le musicien se vouant aujourd'hui aux répertoires traditionnels, s'énonce de manière moins brutale et surtout plus ambiguë. Autant dire alors que, entre *le trouver et le créer*, le rêve est là encore plus patent, quelque part traversant notre corps et ses désirs, difficile à débusquer, à cerner. Et peut-être qu'une ethnologie « ouverte » où le chercheur se doublerait d'un artiste-musicien pourrait aider non pas à résoudre, mais à comprendre, à accepter, à préciser aussi cet espace « transitionnel », « potentiel », ce lieu d'ambiguïtés si nécessaire à notre santé et à celle des phénomènes artistiques.

## CHANSON PRÉSENTE

nous sommes au temps froid d'hiver desconfortés transis  
la tête de guingois  
bèl companhó connais-tu les objets  
leur regard est comme l'éclair et leur vêtement est plus  
blanc que neige

green deep kingdoms frozen myths old riders old singers  
my song call you  
chantar no pot gaire valer si du cœur et du corps  
ne vibre le chant tendu reposé alive

chacun de nous a son propre équateur  
auto bateau T.V. piscine que sais-je encore  
dessin poème musique

la nuòch vai  
le ciel est clair et serein  
viens dans mes rêves viens  
bèl companhó je serai dans les tiens

do you know we can see with our eyes  
do you know we have to trust in ourselves  
gradually ancient worlds are growed outside the body

et voilà qu'il se fait un grand tremblement de terre  
hybrides mutants snakes lézards oh méchants monstres  
fictions animales du réel

## NOTES

(1) Voir entre autres les mises au point, suite aux travaux de E. PIGUET et G. DONCIEUX, de Patrice COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Exposé V, Paris, Droz, 1933, Note I : « La fille du Roi Loys », pp. 451-469 et Note II : « La Pernelle » pp. 547-568 (surtout p. 560).

(2) Joseph BÉDIER avait été l'un des premiers à souligner le parallélisme (Les plus anciennes danses françaises, in : *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> janv. 1906, pp. 398-424). Sur cette question, voir l'ouvrage de Pierre BEC, *La lyrique française au Moyen Âge (XII- XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Picard, 1977, vol. I et particulièrement les pages consacrées au rondet de carole (pp. 220-228), à la ballette (pp. 228-233) et au virelai (pp. 234-240).

(3) Roger GUIETTE, *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge* Paris, Nizet, 1972 (1<sup>e</sup> éd. 1960).

(4) Voir Ruth FINNEGAN, *Oral poetry*, Cambridge University Press, 1977 et Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale* (coll. Poétique), Paris, Seuil, 1983.

(5) Voir particulièrement Dom Paolo FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, Solesmes, 1938, vol. I.

(6) Voir Gérard LE VOT, Troubadours et trouvères, in : Marie- Claire BELTRAN-DO-PATIER (Sous la direction de), *Histoire de la musique*, Paris, Bordas, 1982, pp. 63-70.

(7) *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

(8) *Op. cit.*

(9) Gérard LE VOT, *Remarques sur quelques chansons folkloriques recueillies en Poitou*, Gençay (Vienne), Centre culturel La Marchoise, Cahier n° 2.

(10) *Musique, Architecture*, Paris, Casterman, 1971, pp. 55-59.

(11) Il reste cependant qu'il est bien difficile, à l'analyse des documents, de faire précisément la part entre ces processus et les faits écrits au moyen desquels nous étudions l'oralité.

(12) Voir Paul ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

(13) Georges DUBY et Guy LARDREAU, *Dialogues* (coll. Dialogues), Paris, Flammarion, 1980, pp. 37-67 et surtout pp. 45-47.

(14) Gérard LE VOT, Chanter les troubadours et les trouvères. Sur quelques avatars contemporains de la lyrique médiévale, in : *Perspectives Médiévales*, 9, 1983, pp. 59-70.

(15) Ed. Studio SM, 30 1151, 1982.

(16) Pour Anne-Marie LABLAUDE, écouter le disque cité n.15 (face B,2). Pour Esther LAMANDIER, écouter son disque *Chansons de toile au temps du Roman de la Rose*, Aliénor, AL 11, 1983 (Face I, 1).

(17) *Cants dels trobadors : Regrelh*, Ventadorn, VTD 323, 1979 (Face I, 3, 4 et 5).

(18) On pourra écouter par exemple la « bourrée » *Obal, din lou Limouzi* (cf. *Anthologie des chants populaires français*, t. II, Paris, Durand, 1951, p. 147) dans la version discographique de Frederica VON STADE et du Royal Philharmonic Orchestra, dirigés par Antonio DE ALMEIDA, CBS records, D 37299, 1982, face II, 3.

(19) *Breviari d'amor*, Ariola, I-205100, 1982, face II, 3.

(20) Dom Joseph POTIER, *Les mélodies grégoriennes*, Paris, Stock, 1980, sur-tout pp. 114-115 et 215-228 (1<sup>e</sup> éd. 1880).

(21) Voir le chapitre consacré aux théories mensuralistes par Dom Grégoire SUÑOL dans son ouvrage *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris-Tournai-Rome, 1935, pp. 439-452.

(22) En dehors de l'ouvrage monumental de Dom André MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien*, 2 vol. Tournai, Desclée, 1908-1927, nous citerons surtout, parmi la bibliographie très abondante : Dom Grégoire SUÑOL *op. cit.*, pp. 467-479 ; Dom Joseph GAJARD, *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, Paris-Tournai-Rome, Desclée, 1956 ; et plus récemment : Dom Jean CLAIRE, Dom André Mocquereau cinquante ans après sa mort, in : *Etudes grégoriennes*, XIX, 1980, pp. 3-23.

(23) De Dom Eugène CARDINE, voir entre autres Neumes et rythme, in : *Etudes grégoriennes*, III, 1959, pp. 145-154 ; Preuves paléographiques du principe des coupures, in : *Etudes grégoriennes*, IV, 1961, pp. 43-54, auxquels il faut ajouter sa *Sémiologie grégorienne*, extrait des *Etudes grégoriennes*, XI, 1970.

(24) *Adorabo*, coopérative I dischi dell'Ippopotamo, 5380 603, 1980, face II, 6.

(25) *Le mystère de la Résurrection à l'Abbaye-aux-Dames de Saintes*, Les Cahiers du Cirmar, EVF, 1980-1981, face II, 1.

(26) *Le chant grégorien du soliste*, Studio SM 30 1195, 1983, face A, 8.

(27) *Le chant du Thoronet*, Studio SM, 30 1119, 1981, face A, 1.

(28) *L'anthologie sonore*, Haydn Society AS 1, 1930, face I, 1.

(29) On lira avec profit l'article de Mary BERRY, Gregorian chant. The restoration of the chant and seventy-five years of recording, in : *Early Music*, VII, 1979, 2, pp. 197-217.

(30) Faut-il alors en déduire, *mutatis mutandis*, que, suivant les individus, les conditions sociales et régionales ou même l'évolution des temps médiévaux, la production vocale dans le chant liturgique devait être comme l'a suggéré Frank LI. HARRISON (Music and cult : the functions of music in social and religious systems, in : *Perspectives in musicology*, ed. B. S. BROOK, E.O.D. DOWNES et S. VAN SOLKEMA, New-York, 1972, pp. 320-321) de nature très contrastée, le timbre de la voix, la prononciation, la façon d'orner étant directement liés à cette production de la voix ? Une telle proposition est possible, dès lors qu'on la tempère au vu de la tendance naturelle qu'avait le clergé à instaurer dans les comportements déclamatoires une discipline, un ordre. Voir aussi de Jean-Yves HAMELINE, Le son de l'histoire. Chant et musique dans la restauration catholique, in : *La Maison-Dieu*, 131, 1977, pp. 5-47.

(31) Parmi les fonctions que pourrait se voir assigner le grégorien aujourd'hui, à côté de son usage pédagogique pour l'apprentissage du chant, on a pu en avancer une autre, à mon sens éminemment médiévale, celle de « former les esprits ». Lire à ce propos l'interview de Maris GALLAIS parue dans le quotidien *Centre Presse* du 28 décembre 1983.

(32) Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 20050. Edition phototypique par Paul MEYER et Gaston RAYNAUD, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés* (S.A.T.F.), Paris, 1892.

(33) Voir Gérard LE VOT, *Les chansons de troubadours du manuscrit français 20050 de la Bibliothèque Nationale*, Thèse de 3<sup>e</sup> Cycle, Université de Paris-Sorbonne, 1983, exemplaire dactylographié, vol. I, pp. 115-122 et 161-168.

(34) D.W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (coll. Connaissance de l'inconscient), Paris, Gallimard, 1975.

(35) *Ibidem*, pp. 9 et 33-38.

(36) *Ibidem*, p. 19.

(37) *Ibidem*, pp. 21-22.

(38) *Ibidem*, pp. 24-25.

(39) *Ibidem*, p. 24.

(40) Cela dit, il va de soi que les potentialités qui nous sont accordées ne sont pas illimitées et qu'elles sont directement ancrées dans notre enveloppe temporelle et corporelle.

(41) Voir surtout les deux articles de Jean-Jacques NATTIEZ, Le disque de musique amérindienne, I – Le disque de tradition orale et ses problèmes, II – Introduction à l'écoute des disques de musique inuit, in : *Recherches amérindiennes*, VIII, 1979, 4, pp. 297-306 et X, 1980, 1-2, pp. 111-122.

(42) *Op. cit.*, VIII, 1979, pp. 305-306 et X, 1980, pp. 120-121.

(43) Voir surtout l'article de Luciano BERIO, Formes, in : *Contrechamps*, I, 1983, pp. 36-40 (1<sup>e</sup> éd. de cet article en anglais de 1961). Voir aussi à propos de John Cage : Daniel CHARLES, Alla ricerca del silenzio perduto. Notes sur le « train de John Cage », 26-28 juillet 1978, in : *Traverses*, 13 déc. 1978, pp. 72-84.

(44) Ed. Studio SM, 30 1043, 1981.

(45) Cf. *supra*, n. 15.

(46) Pour un compte rendu plus complet de l'expérience, voir l'article de Martine JULLIAN et Jean-Claude TRICHARD à paraître dans la *Revue de Musicologie*.

(47) Voir à ce propos Gérard LE VOT, Notation, mesure et rythme dans la *canso* troubadouresque, in : *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, 1982, 3-4, pp. 205-217.

(48) Voir Luc BOTLANSKI, Les usages sociaux du corps, in : *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1971, 1, surtout pp. 222-225.

(49) Plus nous resterons neutres corporellement, plus nous aurons de chance de faire surgir les éléments historiques invariants les plus incontestés. En revanche, plus nous confierons l'interprétation à notre sensibilité ou aux techniques gestuelles connues aujourd'hui, plus à coup sûr, nous nous éloignerons du passé, jouant la conformité à l'égard de ce passé « a quitte ou double ».

(50) *Op. cit.*, voir surtout les pp. 119-131.

(51) Voir Dan SPERBERG, *Le savoir des anthropologues* (coll. Savoir), Paris, Hermann, 1982.

(52) *Supra*, pp. 6-7 et 15-16.

(53) *Through the looking, and what Alice found there*, Londres, Macmillan, 1872. *De l'autre côté du miroir, et de ce qu'Alice y trouva*, Paris-Montréal, Garnier-Flammarion, 1979, pp. 299-313.

(54) *Libération*, jeudi 15 mars 1984, p. 30.

(55) Jules SUPERVIEILLE, *Les amis inconnus*, Paris, NRF-Gallimard, 1934, pp. 9-10.

Jean-Claude BLANC

## DE JOSET, A JOHNNY

### AVANT-PROPOS

Je tiens avant toute chose à remercier tous ceux qu'il est convenu d'appeler « mes informateurs » ; par l'intérêt qu'ils ont montré pour ce travail et l'accueil qu'ils m'ont réservé, ils sont devenus des amis. Bien que ce texte soit le résultat provisoire d'un travail qui est toujours en cours, j'espère qu'ils trouveront ici un gage de ma reconnaissance.

### INTRODUCTION

C'est à travers cinq générations d'hommes et de femmes que je vais retracer l'histoire d'un siècle de musique et de danses : 1870-1970. De Joset, héros du roman de Georges SAND : - *Les Maîtres Sonneurs* - ; notre symbole de la musique traditionnelle, à Johnny Halliday.

C'est parce que j'avais le sentiment qu'il était impossible d'appréhender les joueurs de veille et de cornemuse, sans s'intéresser aux musiciens leur ayant succédé, que j'ai entrepris cette recherche en Sologne et Forêt Bourdonnaise.

Pris au jeu, je suis remonté jusqu'en 1870.

Les musiciens de la Sologne n'ont jamais joué un répertoire unique, ils ont été obligés d'intégrer les modes successives qui arrivaient. Ils devaient avant tout vendre leur musique et leur bal. Aussi devaient-ils répondre aux demandes des danseurs sous peine de les voir se diriger vers un concurrent plus progressiste qu'eux.

Ils n'ont pas simplement subi ces transformations, mais ils en ont été les acteurs en composant eux-mêmes des morceaux. Nous verrons qu'en approchant de la période actuelle, cette créativité disparaît.

Dans la première partie, je présente la vie des derniers Musiciens Routiniers jusqu'à leur disparition entre les deux guerres.

La deuxième partie, comme la première, débutera en 1870, mais elle se terminera en 1914. Elle sera consacrée aux origines des premiers Musiciens de bal, utilisant les partitions.

Ces deux parties auraient pu être imbriquées.

Elles parlent des mêmes périodes, et de surcroît, le parcours musical des Musiciens utilisant les partitions, fut étroitement lié à celui des premiers Musiciens Routiniers décrit dans la première partie.

Enfin, je retrace dans la troisième partie, l'histoire des entrepreneurs de bals de 1914 à 1970.

Le Bourbonnais se confond pratiquement avec l'actuel département de l'Allier.

La Sologne et la Forterre Bourbonnaise, comprennent sept cantons, la Forterre se situe dans la partie la plus au Sud.

C'est un coup de microscope sur quatre de ces cantons que je vous propose. Les cantons de Chevagnes, de Dompierre, de Jaligny, du Donjon. Cette façon d'aborder le sujet est la seule qui permette de comprendre dans toute son épaisseur les implications dans les relations humaines des changements musicaux.



## PREMIÈRE PARTIE

J'ai choisi de commencer en 1870, car les enquêtes en Sologne ne m'ont pas permis de remonter plus loin. A cette époque, les Musiciens de bal jouent d'oreille, de routine comme on dit, principalement de la vielle ou de la cornemuse.

Ce ne sont pas des professionnels de la musique.

Ils exercent tous plusieurs activités comme :

– Antoine Laforêt, dit le Père Jean-Jean, tisserand, agriculteur et viel-  
leux,  
ou comme :

– René-Pierre Perrichon, né en 1942, qui fut draineur, briquetier,  
tuilier. Un sacré petit bonhomme d'un mètre cinquante ne sachant ni lire  
ni écrire, et qui perdait régulièrement la paye de ses ouvriers aux cartes.

Certains Musiciens essayent de fabriquer eux-mêmes leur instrument.  
Mais le plus souvent ils jouent sur des cornemuses fabriquées par Meillet  
de Varennes, Dechaux de Commentry, ou Pajeot Fils de Jenzat.

Les derniers cornemuseux revendent leur musette à bouche pour  
acheter une musette à soufflet fabriquée par Bechonnet, qui lui, est ins-  
tallé à Effiat. Ils apprennent seuls en gardant les bêtes, en suivant les  
conseils d'autres musiciens plus expérimentés.

Renaud de Saligny manifeste très tôt son goût pour la musique, son  
fils m'a raconté qu'à 14 ans, c'est-à-dire en 1874, il s'est construit une  
musette en vessie de cochon avec un haubois en sureau. Plus âgé il  
s'achète une musette à bouche puis une cornemuse Béchonnet, d'après  
lui moins fatigante pour le bal.

Il fabriquait lui-même ses anches et fournissait également tous les  
cornemuseux des environs. En 1913, alors qu'il ne joue plus dans les bals,  
il se consacre au commerce des anches, les envoyant par la poste. Mais  
de nombreux cornemuseux viennent le voir de Moulins, 35 km ; de Vichy,  
60 km, afin de se procurer les fragiles petits bouts de roseaux taillés.

Les joueurs de vielle n'apparaissent en grand nombre, que plus tardi-  
vement, d'ailleurs quelques cornemuseux déjà confirmés en feront leur  
deuxième instrument. Le candidat vielleux achète souvent son premier  
instrument d'occasion à un vieux ménétrier.

Puis, sûr de son désir, de ses capacités et de son pécule, il rend visite  
au fabricant de son choix.

C'est ainsi que procède Denis Combaret. Son fils nous dit : il ne  
dansait jamais et restait toujours vers les Musiciens. Cette vielle l'avait  
marquée. Il avait trouvé une espèce d'engin de fortune.





Noël Renaud (1860-1943)  
Vielleux-cornemuseux-clarinettiste  
entrepreneur de bal à Saligny-sur-Randan

Le soir, après sa journée de travail, quand les patrons allaient se coucher, il allait dans un champ à trois ou quatre cents mètres pour ne pas les empêcher de dormir, et il jouait jusqu'à onze heures, minuit. Il allait à tous les bals, mais sans sa vielle, et il n'en perdait pas un poil, c'est comme ça que c'est venu ! De là, il a ramassé un peu d'argent, est allé à Jenzat avec son beau-père dans une « charrette à bourri ».

Sur les quarante Musiciens recensés en Sologne, il n'y a qu'une quinzaine de cornemuseux, ce qui montre l'engouement pour la vielle à la fin du siècle dernier. Cette mode est d'ailleurs générale dans le département de l'Allier, et elle correspond à la plus intense période d'activité des luthiers de Jenzat.

Il est difficile de faire un état du répertoire de danses en 1870, je n'ai récolté que peu de choses pouvant se rattacher à cette période. Par contre, Marguerite Gauthier-Villard et M. Sarrazin ont recueilli un nombre impressionnant de chants et quelques bourrées à deux temps.

La bourrée à deux temps est la danse la plus prisée à cette époque, par contre, il semble que l'on n'ait pas dansé la bourrée à trois temps en Sologne.

En 1870, la valse se joue et se danse déjà.

Entre 1870 et 1880, les vielleux et cornemuseux rajoutent à leur répertoire : la scottish, la mazurka, la polka qui constitueront à la fin du siècle l'essentiel du répertoire de bal.

Un peu plus tard, apparaît le quadrille. Il est particulièrement mal aimé des Musiciens, car il est très long à jouer, comportant six figures différentes. Il ne se dansera d'ailleurs plus dans les bals après 1914.

Entre 1880 et 1890, ce sont tous ces vielleux et cornemuseux nés dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui deviennent les fondateurs et les premiers animateurs des bals sous parquets.

Gauthier de Monetay dit Gauthier « la joie », ou Gauthier « la musette », est avant tout agriculteur. Il joue du hautbois à clefs, de la cornemuse à bouche, puis de la cornemuse à soufflet. Il est le premier à monter un parquet.

Renault de Saligny, lui, possède jusqu'à trois parquets, et devient le premier professionnel du bal. Il est le seul Musicien de la Sologne à participer à des concours de vielles et de cornemuses.

Ces concours sont organisés dans le département de l'Allier à la suite de celui de Nérès-les-Bains en 1888, qui est suivi d'une vingtaine d'autres.

Aucun concours n'eût lieu en Sologne, qui semble être passée à côté de ce mouvement.

Le fait d'être professionnel oblige à suivre les changements musicaux. Cornemuseux au départ, il apprend la vielle, puis la clarinette, et ceci, toujours de routine.

Cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit également l'arrivée du dernier instrument que l'on apprend de routine : l'accordéon diatonique.

En 1870, les occasions de jeu sont différentes de ce qu'elles deviendront à la fin du siècle, et la danse est rarement le seul but des rassemblements. Ceux-ci sont liés à des moments précis de l'année.

Ainsi, les fêtes calendaires, telles que la fête patronale ou la fête de la Vierge sont les seules qui réunissent toute une commune sur la place du village.

Plus nombreuses sont celles qui se déroulent en comité restreint,

pour les filles et garçons dont l'habitat est proche : la fête des Brandons, le premier Mai, la Saint-Jean.

Mais les occasions de danses les plus fréquentes sont aussi les plus intimes : au sein d'une maison, pour les veillées d'hiver à l'occasion des grands travaux saisonniers : moissons, vendanges. Ou encore chez le Musicien lui-même, comme Denis Combaret, qui en hiver, fait danser filles et garçons des alentours dans la grande cuisine de son domaine des « Grands Goubis ».

La danse est donc presque toujours liée aux célébrations religieuses, cycliques ou calendaires. C'est une expression codifiée qui possède des fonctions plus complexes que le simple divertissement. Par exemple le rassemblement et l'unification des groupes.

Ainsi, la bourrée à deux temps, dansée en deux grandes lignes est une danse collective possédant un rôle social important.

Pour la conscription et les mariages, la danse semble moins chargée de sens, plus proche du simple amusement.

Ces occasions constituent une grande partie de l'activité du Musicien. Le Père Mottet disait souvent qu'il n'avait pas besoin du Maire pour marier les jeunes – « J'ai fait, disait-il, plus de trois cents noces et je connais le baratin par cœur ».

Ces occasions traditionnelles vont bien changer, et déjà, vers 1890, sous l'influence des villes, le bal hebdomadaire du dimanche va rentrer dans les mœurs. La danse y perdra une grande partie de sa fonction sociale.

Il n'y eut pas en Sologne de vielleux ou cornemuseux de grande réputation, comme c'est le cas dans la région de Montluçon, où la renommée des ménétriers dépasse largement les frontières du département.

L'aire de jeu des Musiciens de la Sologne ne s'étend que sur une vingtaine de kilomètres, et si les ménétriers montluçonnais forment un grand nombre de vielleux et cornemuseux en Sologne rien de comparable.



Noce vers 1920, à la vielle  
Antoine Laforêt (1860-1945) de Coulanges,  
dit le père « Jean-Jean »



Jean-Claude Mottet (1848-1930) du Pin,  
dit le Père Mare, vieilleux-cornemuseux et agriculteur.  
Ici avec les conscrits de Molinet en 1927

A partir de 1890, la pratique de la vielle et de la cornemuse s'ame-  
nuise.

Ainsi, Guillaume Marcaud, né en 1872, est le dernier à apprendre de  
la vielle.

Dans les villes et les chefs-lieux de cantons, ils ont disparu des bals  
vers 1900, mais ils ont encore présents dans les bourgs en associations  
avec d'autres instruments, comme la clarinette, le piston ou le saxophone.

Mais ils s'adaptent mal au jeu avec partitions. Ils font comme le Père  
Jean-Jean qui rythmait avec le coup de poignet de sa vielle tant qu'il n'avait  
pas saisi la mélodie. Il disait tout le temps : « Faut être berdin, pour avoir  
besoin d'un journal pour se rappeler la musique ».

Si les danses sont toujours les polkas, mazurkas, scottishs, vales et  
quadrilles, elles deviennent plus complexes, truffées de chromatisme,  
impossibles à jouer sur une cornemuse.

Au-delà de tous ces problèmes techniques, c'est l'image de ces vieux  
instruments qui change, ils deviennent un symbole du passé. Déjà, en  
1900, un noble de Liernolles fait venir deux cornemuseux et un vielleux  
pour mener le cortège de sa noce, afin de faire un mariage « à l'ancienne ».

Après la guerre de 14, ils ne jouent plus guère que pour les noces et  
participent à fort peu de bals.

Denis Combaret (vielleux à Liernolles) anime sa dernière noce en  
1923.

Claude Henry (cornemuseux à Saligny), dit le Père l'Oye, en 1934.

Le Père Mare est demandé par les conscrits du Pin en 1927. Un des  
conscrits m'a raconté qu'il avait été le trouver alors qu'il avait 80 ans, car  
il était le seul de la région à jouer encore de la cornemuse. Les conscrits  
avaient pensé qu'il serait amusant de défiler dans les rues de Dompierre,  
cornemuse en tête, comme dans le temps. Ils l'affublèrent même d'un  
bonnet phrygien. Lors du défilé, le Maire de la commune du Pin avait  
honte d'un tel instrument, et disait : « Jouez pas Père Mare, jouez pas ».

Une autre personne se rappelle de lui, lors d'une noce vers 1930, où  
il faisait partie des invités. Il se mit à jouer de la cornemuse, mais rapide-  
ment les jeunes lui ont dit : « Père Mare, allez donc jouer à la cuisine ».  
Lors d'une autre noce, c'est lui qui menait les vieux, alors que son fils  
clarinetteste menait le cortège des jeunes.

En 1930, il n'est plus concevable pour ces vieux ménétriers de tenir  
le rôle d'animateurs de bals, ni même de noces. Ils ne jouent plus que  
lors des reconstitutions de noces, et dans les premiers groupes folklori-  
ques, où on les affuble d'un costume qu'ils n'ont, en fait, jamais porté  
auparavant.

De jeunes Musiciens comme Tintin Bardet et Monsieur Duret, appren-  
nent même la vielle, mais uniquement pour le folklore ou pour faire deux  
ou trois danses, d'ailleurs auvergnates, dans les bals.

## DEUXIÈME PARTIE

Découvrons maintenant en reparcourant cette même période de 1870 à 1914, les causes des changements évoqués précédemment.

La Sologne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle subit comme toutes les régions de France, de profondes mutations. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est une région un peu repliée sur elle-même, très pauvre, où la majorité des agriculteurs sont métayers.

On assiste dans la deuxième moitié du siècle à une véritable explosion démographique. La population va doubler, voir même tripler dans certains villages.

Cette expansion durera jusqu'en 1890, date à laquelle la population commence à baisser.

Mais durant ces années, quelle vie dans les petits bourgs, où se développe une grande activité commerciale et où s'installent des artisans de toutes professions.



La Société Philharmonique de Bourbon-Lancy

Les habitants des bourgs se rendent de plus en plus facilement en ville, ce qui va considérablement influencer leur culture.

Dans les villes, les chefs-lieux de cantons, dans les gros bourgs, à l'occasion des grandes foires, ce sont déjà les fanfares qui étonnent et non plus le ménétrier de village.

Les fanfares sont fondées très tôt par rapport au reste du département de l'Allier. A Moulins, la lyre fut créée en 1863, à Dompierre, création de la fanfare des enfants de la Besbre en 1869, à Bourbon Lancy, de la société philharmonique en 1867.

De 1880 jusqu'en 1914, il s'en crée dans presque tous les villages de plus de mille habitants.

Directement héritières des fanfares militaires, leurs premiers directeurs sont bien souvent des chefs de musique de l'armée en retraite.

Elles furent conçues sous Napoléon III, puis en 1870, la III<sup>e</sup> République les prend sous son aile : elles servent son dessein qui est de construire un état français unifié, en gommant les particularismes régionaux.

C'est d'ailleurs aussi à la même époque que furent mis en place l'école publique et le service militaire de trois ans.

Les fanfares jouent pour toutes les occasions prestigieuses : visites d'élus, de hauts personnages du Clergé, et aussi pour les fêtes patronales. A la lecture de la presse de l'époque, qui relate les résultats et les péripéties des concours de fanfares, l'on constate l'importance de ce nouveau phénomène musical.

Rappelons que nous sommes en 1870-80, le Musicien Routinier est encore le seul à faire danser.

Les fanfares vont influencer les goûts de l'époque en proposant un nouveau répertoire, une nouvelle musique, et une nouvelle façon de la pratiquer.

Leur répertoire est très divers ; les marches militaires pour les défilés côtoient la musique classique, et les morceaux de genre comme polkas, scottishs, mazurkas, valse et quadrilles pour les concerts.

Je pense que ce sont principalement les fanfares qui ont introduit ces nouvelles danses dans les milieux populaires.

Les membres fondateurs sont des notables ou des artisans aisés. Ce sont ces notables qui vont financer l'achat des instruments, et favoriser la construction de nombreux kiosques. On peut dire que les fanfares ont bénéficié d'une efficace campagne de promotion.

Dans un premier temps, elles ne comptent pas de musiciens de bal dans leurs rangs. Pourtant, elles sont un lieu de formation musicale privilégié, ainsi que l'armée ; pour tous ceux qui deviendront patrons ou Musiciens de bal à partir de 1890.

Ainsi, Duchassin et Devillard, tous deux issus de la fanfare de Bourbon-Lancy, ou les Morsh, issus de la fanfare de Digoin, vont constituer des entreprises de bal de très grande renommée dans toute la Sologne. Tout d'abord, ces bals s'implantent dans les villes, puis petit à petit, ils vont concurrencer les bals de village...

Après 1900, le métier d'entrepreneur de bal s'organise, se professionnalise. C'est à ce moment que se constituent les entreprises familiales qui se perpétueront jusqu'en 1970, et dont certaines existent encore.

Par exemple, la famille Bonnet de Dompierre constitue une véritable dynastie d'entrepreneurs depuis 1906, date de la fondation par Gilbert

Bonnet, jusqu'à aujourd'hui, où Fernand Bonnet monte toujours ses parquets. Gilbert Bonnet, est domestique de ferme quand il achète son premier parquet en 1906. Il avait appris le piston au treizième chasseur de Chambéry, se perfectionnant par la suite dans une société musicale de Moulins. Son orchestre est composé de deux à six instruments, dont la clarinette et le piston sont les éléments obligatoires, auxquels viennent s'ajouter la basse-cuivre, c'est-à-dire le baryton, ou parfois la contrebasse, le violon et le saxophone, ainsi que la flûte traversière.

C'est ce que l'on appelle l'orchestre de « bal champêtre ».

La famille Bardet constitue une autre dynastie d'entrepreneurs. Dans la région de Jaligny, ce nom est synonyme de fête et de bal, puisque les descendants de Gaspard Bardet, fondateur de l'entreprise vers 1890, ne cesseront le métier qu'en 1974.

Gaspard Bardet est charron forgeron quand il se construit deux parquets de quinze mètres cinquante, dont les bâches cousues par sa femme descendent jusqu'au sol : Au début du siècle ils se font construire un magnifique hôtel-restaurant « chez Bardet on loge à pied et à cheval », avec une salle de danse pourvue d'un orgue mécanique puis d'un piano, qui sert à animer un manège.

Dans ces deux entreprises, tout se fait en famille. Ce sont Mmes Bardet et Bonnet qui font payer les danseurs. M. Bardet répare ses parquets et les transporte dans une carriole à bourri. Il trouve sur place de la main d'œuvre pour l'aider au montage et démontage.

Le répertoire est en grande partie composé par les musiciens eux-mêmes. Duchassin dit Boidru compose tout un répertoire de bal avec les harmonisations pour chaque instrument. Duchassin eut une grande réputation en tant que musicien, mais comme pour tous ses collègues, ses qualités d'animateur étaient également appréciées. Un de ses bons mots était de dire « Pour avoir un cochon avec du gras et du maigre il suffit de lui donner à manger un jour sur deux ».

Bardet compose également ; mais il commande surtout ses partitions chez un des marchands de musique qui sont nombreux à éditer des airs de danses. Il compose en tout cas tous les airs pour son piano mécanique.

On comprend nettement combien la composition est liée aux contingences économiques quand on sait que le principal intérêt que les patrons de bal trouvent dans ce répertoire est d'être sans droits d'auteur.

C'est le dernier répertoire qu'ils se sont véritablement approprié au point de composer...

Mis à part les musiciens ayant une solide réputation musicale, des citadins surtout, on joue à l'unisson, parfois le saxophone se permet un contrechant, ou le piston une tierce. L'orchestre de Bonnet renouvelle son répertoire de bal par moitié deux fois par an.





Henry Bonnet (né en 1915) entrepreneur de bal à Dompierre  
lors d'une noce vers 1930

## TROISIÈME PARTIE

La troisième partie débute après la guerre de 1914, et les bals reprennent sous la formule où nous les avons laissés à l'arrivée de la guerre. Jusqu'en 1922, ils connaissent une affluence extraordinaire. Au restaurant Bardet, on danse tous les jours de 20 h à 22 h au son du piano mécanique.

L'entre-deux-guerres est la période de la grande transformation du métier d'entrepreneur de bal, transformation nécessitant que les patrons deviennent des professionnels à part entière.

C'est ce que font les fils de Bonnet et de Bardet, qui prennent la succession de leurs pères.

Le phénomène marquant de cette période est la concurrence qui va se développer entre les différents bals.

Avant la guerre, le nombre de bals n'est pas encore très élevé, après 1914, les entreprises vont se multiplier : il y en aura jusqu'à quinze en même temps se partageant, je devrais dire se disputant le territoire. Cette concurrence va pousser les entrepreneurs à faire preuve de beaucoup d'imagination. Tout d'abord, chaque patron accroît la surface de ses parquets, de un ou deux avant la guerre, on arrive à trois ou quatre en 1939, de façon à pouvoir les jumeler.

Ainsi Bardet, qui depuis quelque temps se trouvait concurrencé par Bonnet, dans sa propre commune de Saligny, trouve la formule qui assurera le succès de ses bals, en transformant ses parquets de façon à les mettre l'un à côté de l'autre, alors que jusque-là, ils se mettaient bout à bout.

Comme dit son fils : « Après ça, il ne craignait plus la concurrence ».

Tous achètent l'indispensable camion avec lequel on peut tirer trois remorques telles que celle-ci.

On construit des parquets-salons magnifiques, comme Bouboule Chatelier.

« C'était le plus beau parquet de la région quand il était monté en entier. Mais comme il n'aimait pas beaucoup l'effort, il ne le montait pas toujours ainsi. Mais lorsqu'il y avait concurrence, alors là il montait son parquet au grand complet, avec les plafonds de mousseline et tout ».

Il y eût aussi la vogue des parquets ronds, pourtant forts incommodes à monter. Duchassin s'en fait construire un ; l'orchestre joue au milieu et les tables sont disposées le long des panneaux.

Plus tard, on baptisera les parquets :

- Joffray dit Fofon appelle le sien « Le Moulin Rouge »,
- Langlois « Le Cécilia Dancing »,
- Bonnet « Le Boléro »,
- Bouboule Chatelier « Le Tourbillon ».

La concurrence survient surtout lors d'une fête patronale, ou pour une foire. Il y a concurrence dans un village se situant dans la zone de deux entrepreneurs, l'un fait alors le bal près d'un bistrot, le concurrent à proximité d'un autre bistrot. Ce sont souvent les patrons de bistrots qui se font la guerre, si l'un demande à un entrepreneur de donner le bal devant chez lui, le patron de l'autre bistrot s'empressera de faire la même chose auprès d'un concurrent.

Cela crée de véritables polémiques dans les villages.

Pour essayer de s'entendre, ils fondent un syndicat en 1935, qui n'arrive d'ailleurs pas à résoudre vraiment ces problèmes. En tout cas, il permet aux entrepreneurs de se mettre d'accord sur les tarifs d'entrée.

Jusqu'en 1924, les danseurs payent à la danse : au milieu du morceau, on s'arrête, les couples se mettent en rond, et le garçon paye, le plus souvent à la femme du patron de bal, puis la même danse reprend. Ou encore on peut payer un forfait donnant droit à toutes les danses.

Mais ce système a quelques désavantages : les resquilleurs sont nombreux et le Musicien doit avoir l'œil, pour savoir qui a dansé et n'a pas payé. Bien souvent, les danseurs n'ont pas de monnaie...

Après 1914, Bardet va même jusqu'à se faire faire des jetons métalliques marqués « Bal Bardet » d'un côté, et « bon pour une danse » de l'autre côté. Le curé en retrouve d'ailleurs un bon nombre dans sa quête, Bardet lui rembourse, bien que le curé fustige abondamment la danse et les bals pendant ses prêches.

Bonnet adopte une solution mixte en 1920 : deux francs l'entrée, plus le prix de chaque danse.



Un des parquets Bonnet

Pour parer à tous ces problèmes, en 1924, à Thiel-sur-Acolin, les patrons de bal se sont réunis et ils ont décidé qu'à partir d'une certaine date, ils feraient payer tous, à l'entrée.

C'est un problème, car avant, les filles ne payaient pas. Alors on leur a fait un prix spécial.

« Ce furent des récriminations sans fin, surtout de la part des mères qui suivaient leurs filles et qui elles, dansaient peu ».

Puis, petit à petit on en vient au prix unique.

Au sujet de la concurrence, René Langlois me dit : « On se chamaillait verbalement, ça s'en passait de bonnes ! Chacun considérant que c'était à lui de venir, parce que c'était plus près de chez lui ; c'était à qui décorerait le mieux son parquet, on aurait le plus de Musiciens ».

« Chez Bouboule, il y a cinq Musiciens. »

...A la dernière minute, on tachait d'en trouver un sixième. Parfois, c'étaient des orchestres ridicules avec quatre accordéons.

Il est même arrivé qu'un parquet se vide entièrement, tout le monde se rendant chez le concurrent. Ça m'est arrivé de jouer sous un parquet vide, enfin, il y avait toujours trois ou quatre personnes, et les espions que l'autre parquet envoyait.

Pour attirer la clientèle, on faisait tout ce que l'on pouvait, comme par exemple laisser entrer gratuitement les premières filles pour appâter.

Moltere, le patron d'un café de Moulins nous avait fait venir une fois. Forcément, un orchestre venant de si loin, tu penses ! Il y avait eu tout le monde. Moltere était en concurrence avec un autre bistrot, un peu plus loin. Il avait fait beaucoup de propagande. ...Ça vient un orchestre de Vichy...

Un orchestre de Vichy venant à Moulins... Tu penses ! En fait, il y avait un accordéoniste de Vichy, qui jouait mal d'ailleurs, mais il était de Vichy, effectivement ! Les autres Musiciens étaient de Tréteau, c'était nous quoi !

Mais il avait basé sa publicité là-dessus, et tous étaient venus. Le patron de l'autre parquet, Dédé Martin vient trouver mon frère et lui dit :

– « ...Ben mon salaud, t'es venu jouer chez moi, moi je suis jamais allé chez toi ! »

– « Qu'est-ce que tu veux, j'y peux rien, c'est le bistrot qui m'a demandé ! »

– « Ah ben oui, moi s'il y a un bistrot qui me demande à Tréteau, j'irai aussi te faire concurrence ! ».

La concurrence eût beaucoup d'effet sur le répertoire.

Quand en 1925, les jeunes de la région commencent à demander un autre répertoire, les patrons de bal résistent, car ils tiennent beaucoup au répertoire de « Bal Champêtre », sans droit d'auteur.

Ils vont jusqu'à se mettre d'accord pour ne pas jouer ces nouveaux airs soumis aux droits d'auteurs, comme les valse et les pasos chantés.

Mais comme dit Bonnet : « Y en a qui ont mangé le mot d'ordre ».

Pressés par la concurrence et les jeunes, tous ont dû s'y mettre. Ce sont les chansons dansées qui bousculent la musique de « Bal Champêtre » qui était reine avant 1914.

Ces chansons sont véhiculées par les chanteurs ambulants, que l'on écoute dans les foires et qui chantent en s'accompagnant d'un accordéon chromatique dont ils sont également les agents propagateurs.

Venons en maintenant au répertoire proprement dit.

Après 1914, la façon d'interpréter le repertoire de bal champêtre évolue. Le jeu avec les différentes parties harmonisées suivant les instruments se généralise.

Jean-Marie Marne m'a également affirmé qu'au début les gens ne comprenaient pas, se moquaient du Musicien qui jouait une partie différente, en harmonie avec ses collègues.

Ils disaient : « Ecoute-ça, il ne joue pas la même chose que les autres ».

D'après M. Marne, il y a en Sologne un changement sans heurt, un glissement du répertoire de bal champêtre d'avant 1914 et de l'après-guerre, vers un répertoire que je qualifierai de « pré-musette » : « Le Jazz-Band » qui commence à arriver vers 1923. M. Marne m'a expliqué que durant cette période, les nouvelles danses pouvaient se danser de la même façon que les anciennes.

Ce passage du bal champêtre au Jazz-Band semblerait banal si je ne précisais pas que c'est à ce moment-là que les Musiciens cessent de composer eux-mêmes une partie de leur répertoire. En effet, avec le Jazz-Band et les danses chantées, les danseurs commencent d'exiger non seulement des danses précises, mais également des mélodies précises ; c'est-à-dire, si avant il suffisait pour conquérir son public de jouer une scottish ou une polka, à partir de ce moment-là, il fallut jouer non seulement une java, mais en plus une java précise, celle que les danseurs avaient entendu à la dernière foire.

Il est demandé aux Musiciens d'être surtout des interprètes du répertoire à la mode.



Orchestre de Marius Chevalier (ici au piano)  
entrepreneur de bal à Sansat, vers 1925.  
Orchestre de « Jazz-Band »

La polka glisse vers le one step, puis vers la marche, la mazurka vers la java, la scottish vers le fox.

Peu de gens savent danser le fox, aussi est-il d'abord joué et dansé en scottish ou en polka, suivant la valeur que le Musicien donne aux notes. Le fox rapide se joue en polka en doublant la valeur des notes, ou en scottish en dédoublant la valeur.

Puis cela évolue tout doucement vers le fox véritable, au fur et à mesure où son écriture s'enrichit sur les partitions, et que les danseurs sont au point.

Tout le monde va au bal en 1920, jusqu'à cinquante - cinquante cinq ans, du moins pour les plus grandes fêtes.

Jean-Marie Marne se rappelle très bien qu'en même temps, les jeunes dansaient la java, tandis que les vieux dansaient la mazurka, sur le même air, de même pour la polka et la scottish, la valse restant inchangée, si ce n'est le fait que les Musiciens commencent à chanter le refrain.

Le public est devenu très friand de chansons. On achète la partition uniquement pour apprendre les paroles.

M. Marne est un remarquable chanteur, connaissant un répertoire impressionnant.

Dans les bals, en 1930, on chante avec un porte-voix, à large embouchure.

En 1920, les danses sont jouées dans un ordre immuable : polka, mazurka, valse puis scottish, et l'on recommence.

En 1925, toujours dans un ordre immuable : one step, java, valse, fox.

Le charleston ne prend pas beaucoup, il n'est dansé que trois ou quatre ans.

Ensuite, le répertoire s'enrichit de danses exotiques. Tout d'abord la rumba et le boléro en 36-37 connaissent un grand succès, puis juste avant la guerre, le tango et le paso-doble.

Après 1945, dans les bals tout du moins, le répertoire de « bal champêtre » n'est plus joué.

Bien sûr, à côté de ce répertoire habituel du bal, il continue d'exister ce que j'appellerais des « danses-jeux », type le torchon, le mouchoir, de la même façon qu'auparavant il y avait le chibrelé et la chèvre.

Toutes ces transformations vont de pair avec des changements d'instruments.

Juste avant 1914, le piano avait fait son apparition, mais il n'a connu une très grande faveur que dans les années 20.

Beaucoup de musiciens débutant vers 1920, apprennent cet instrument.

Pierre Bardet va même jusqu'à se faire construire un piano avec cinq octaves, au lieu des huit habituels, ainsi, il est transportable par deux hommes seulement.

En 1927, la première batterie, appelée « le Jazz » apparaît dans le bal Bardet. Elle est très sommaire : une grosse caisse, une caisse claire et une charleston.

Rapidement, elle devient l'élément indispensable à tout bal conséquent.

Le banjo commence également à apparaître en 1920.

Mais la grande innovation de cet entre-deux-guerres, reste incontestablement l'accordéon chromatique.

Il arrive vers 1926. Dans toute la région, c'est le chromatique touche-piano qui est adopté, car ce sont ceux qui jouent du piano qui se mettent à l'accordéon.

M. Marme se rappelle qu'il y avait aussi quelques accordéons à claviers-piano pour les deux mains.

Le patron du bal Joffray dit Fofon va même jusqu'à combiner un système avec un arbre à came qui lui permet de jouer de l'accordéon en même temps que du Jazz.

D'un pied il joue la grosse caisse, de l'autre il actionne un système qui fait battre deux baguettes sur la caisse claire. L'arrivée du Jazz, de la batterie donc, change la physionomie des bals, le batteur tenant le rôle de l'animateur.

Brossut de Digoïn qui joue le jazz pour Pierre Bardet, est déguisé en clown, et Bardet lui a fait faire une paire de sabots de soixante centimètres de long, et de temps en temps, il fait le tour de la salle à la plus grande joie des danseurs.

Dans les années 30, pour les fêtes importantes, on organise des bals avec des têtes d'affiche.

Par exemple, à Jaligny, un entrepreneur de bal fait venir Emile Vacher pour la fête patronale. Sans rien dire, le même jour, Chatalier fait venir l'accordéoniste Marceau. Vacher n'est guère content, s'il avait su être en concurrence, il ne serait pas venu. Mais il dit au patron de bal : « Ne t'inquiète pas ». Et, effectivement, tout le monde a été danser sous son parquet.

Une autre année, Duret fait venir Prudhomme, et Bonnet, en concurrence invite Gus Viseur. Prudhomme a tout le succès.

Si l'on fait un bilan au moment où la guerre survient, on s'aperçoit que les formations musicales n'ont pas changé depuis les vingt années précédentes, si ce n'est le fait que l'on est passé du chromatique piano au chromatique bouton.

Toute la période de l'entre-deux-guerres est marquée par l'importance croissante que prend la chanson dans les bals. Ce phénomène est dû principalement à la popularité des premières grandes vedettes nationales comme Tino Rossi en 1932. M. Bonnet m'a dit qu'avant cette époque, les musiciens reprenaient seulement les refrains et, que vers 1935, il fit venir un chanteur de temps en temps, et qu'en 1939, il en embaucha même régulièrement un de Decize.

Après la guerre de 1939-40, comme après celle de 1914-18, les bals connaissent une affluence record, et cela pendant 3 ou 4 ans. C'est une véritable boulimie de danse et de musique.

Jean-Marie Marme anime une centaine de noces en deux ans. Le répertoire a peu changé, à part quelques tubes de la libération comme « c'est une fleur de Paris », et quelques danses passagères.

Le Spirou. « Pour danser le Spirou, frotte ta bedaine contre la mienne Philomène ».

Ou encore la « Bombe atomique et la raspa ».

Vers 1950, on danse également le swing puis le mambo. Pour les occasions les plus importantes on continue de faire appel à des renforts venus de la ville, souvent des musiciens possédant une formation musicale plus complète. C'est ainsi que Dédé Forestier débute en 1954 en donnant des « coups de main » dans l'orchestre de Moutet.

Pour les plus grandes fêtes, les patrons de bal font appel aux orchestres « vedettes » de renommée nationale comme ceux d'Emile Prud'homme, de Verchurren, d'Yvette Horner. Les entrepreneurs se groupent parfois dans ce but. En 1950, naissent partout dans le centre de la France, une foule d'orchestres régionaux, tous plus ou moins inspirés des orchestres de grande renommée.

Ce sont eux qui vont écumer les bals jusqu'en 1965. Ils viennent des villes souvent, de Vichy, de Roanne, de Clermont-Ferrand. Ainsi Georges Besson, qui débute au cachet chez les entrepreneurs, fonde son propre orchestre en 1950. Rapidement, et grâce à un grand sens commercial, cet orchestre devient un des plus appréciés du département puis bien au-delà. Cette célébrité est due en grande partie aux émissions de radio régionale qu'il assurait une fois par quinzaine et à ses compositions qu'il diffusait auprès de tous les orchestres régionaux. Son orchestre pouvait atteindre 10 musiciens, fonctionnait vraiment comme un orchestre professionnel, avec des répétitions, un répertoire très personnel, des arrangements mis au point par Georges Besson.

À côté de cet orchestre existaient un grand nombre d'autres formations plus ou moins importantes comme Tom Barrelet, Roger Meunier, Jo Marin, etc.

Tous ces groupes font évoluer les exigences musicales des jeunes de la Sologne, en proposant une musique plus élaborée, plus calquée sur les modèles radiophoniques et sur les orchestres de grande renommée, tant pour les instruments, les sonorités que pour la manière d'interpréter le



Orchestre de Roger Langlois,  
entrepreneur de bal de Treteau (1922-1970) :  
Les Vagabonds Musettes vers 1950.  
Roger Langlois, ici, est à la batterie.



répertoire à la mode. Tous les entrepreneurs qui ne loueront pas les services de ces orchestres extra-régionaux, vont disparaître après 1970. Néanmoins, jusqu'à cette date, beaucoup continuent de faire des bals avec les orchestres de Musiciens locaux. Mais ces Musiciens vieillissent, et seuls les accordéonistes se sont renouvelés. L'accordéon chromatique est d'ailleurs encore aujourd'hui l'instrument roi pour les noces.

Certains entrepreneurs, les plus jeunes, montent de petits orchestres modernes comme René Langlois et ses vagabonds Musettes en costume noir et or.

Tous ces changements s'inscrivent dans une transformation plus générale du mode de vie.

Vers 1965, on travaille de moins en moins le samedi et les jeunes ruraux, pensionnaires, rentrent au lycée le dimanche soir, aussi, le bal du dimanche après-midi et dimanche soir disparaît au profit du bal du samedi soir.

En 1930, les jeunes se rendaient seulement aux bals de la commune et les filles étaient accompagnées. D'ailleurs, il y avait un bal par mois dans chaque village.

En 1950, les filles sont toujours accompagnées, mais on va souvent en vélo ou en moto dans d'autres villages.

En 1960, les jeunes qui ont acquis une plus grande liberté, se rendent au bal de leur choix, en mobylette et souvent en voiture, dans un rayon de quarante kilomètres.



Orchestre de Louis Guillemin,  
entrepreneur de bal à Servilly,  
pour un bal de conscrits en 1964.  
Louis Guillemin est ici à l'accordéon.

L'ambiance des bals s'en trouve radicalement changée, il vaut mieux y aller en groupe pour ne pas se trouver isolé parmi les danseurs d'autres villages.

De plus, il y a un nombre grandissant d'associations, de sociétés de toutes sortes qui court-circuitent les entrepreneurs de bal, leur louant un parquet et faisant venir eux-mêmes l'orchestre extra-régional de leur choix.

L'exode rural est un phénomène déterminant. Les jeunes de 1950-1960 fuyant la terre, prennent du recul par rapport à la vie dans les bourgs et les bals animés par les Musiciens de villages. Parfois même, ils renient tout cela.

Même quand ils sont en vacances au village, ils vont au bal à Moulins, à Digoïn, en ville en tout cas. Pour les entrepreneurs, c'est la chute.

Enfin le rock'n roll donne le coup de grâce vers 1970. Bien qu'il n'ait que peu de succès en milieu rural, il est indispensable pour les Musiciens de l'intégrer à leur répertoire. Les Musiciens de la Sologne ne peuvent pas le faire, de plus, ils ont le rock en horreur. Aussi les bals, animés par des Musiciens locaux disparaissent complètement, ainsi que la plupart des entreprises de parquets.

Aujourd'hui, il n'en reste que deux : celle de la famille Bonnet, et de la famille Langlois.

Seul Fernand Bonnet loue ses parquets pour les bals.

Son travail se résume au montage-démontage et à la réparation des dégâts.

Comme il m'a dit :

« Quand Johnny Halliday est arrivé, ça a été la fin des haricots ! ».



Mottet fils, Le Pin

# BILANS



Jean BLANCHARD

## ORNEMENTATIONS, VARIATIONS, STYLE ET CRÉATION DANS LES MUSIQUES TRADITIONNELLES DES REGIONS DU CENTRE

### DÉFINITIONS

Ornementation : art ou manière de disposer des ornements.

Variation : procédé de composition musicale qui consiste à employer un même thème en le transformant, en l'ornant, mais de façon à ce qu'il soit toujours reconnaissable. La variation a été très employée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (en musique savante).

Création : action de créer, de tirer du néant, d'inventer quelque chose qui n'existait pas.

### A) PRISE DE CONSCIENCE DE L'IMPORTANCE DE L'ORNEMENTATION PAR LA PRATIQUE DE LA COLLECTE.

Ces propos s'appuient sur une expérience personnelle de collectes auprès de violoneux corréziens et de joueurs de vielle et d'accordéon dans les Combrailles, entre 1974 et 1978.

Au tout début des enquêtes, le centre d'intérêt en a été la recherche de thèmes musicaux différents, en prêtant un moindre intérêt aux thèmes déjà rencontrés.

Puis au fur et à mesure de l'accumulation de matériel, les thèmes « nouveaux » se raréfient et on en vient à comparer les différentes manières de « tourner » le même air chez les différents musiciens, et sur des instruments différents. La constatation première est que la richesse des musiques traditionnelles n'est pas seulement dans le nombre de thèmes musicaux différents d'un répertoire, mais dans la multiplication des « manières » de jouer chacun de ces thèmes, et dans le plaisir donné par tel ou tel musicien à son auditoire par sa manière personnelle d'interpréter un thème :

- « Ah, celui-là, il les tournait bien »
- « il faisait un coup de doigt spécial »
- « moi, je la tourne pas comme vous »,

appréciations qui reviennent dans les propos des musiciens collectés et qui montrent que « la manière » a une importance primordiale.

Cette constatation n'est nouvelle bien sûr, que pour les chercheurs autodidactes que nous étions ; d'autres l'avaient faite depuis bien longtemps :

« J'ai recueilli en Bresse des exemples typiques de mélodies simples dont les chanteurs habillaient la nudité en la recouvrant par une accumulation de fioritures, procédant, bien à leur insu, de la même manière de chanter que les artistes du XVII<sup>e</sup> siècle ».

« Notons l'emploi multiplié de petites notes d'agrément, procédant principalement par attaque anticipée de la note accentuée sur le tuyau à vide, ou sur la corde à vide, style particulier aux instruments rustiques et dont nous avons pu observer au passage d'autres exemples » :

Tiersot : *la chanson populaire et les écrivains romantiques*.

Une fois l'importance de l'ornement acquise, il faut dénombrer, différencier, nommer tous les différents ornements, en tentant de les reproduire soi-même sur son instrument de « musicien chercheur ».

Si on a la chance de rencontrer des musiciens traditionnels exceptionnels comme Julien Chastagnol, violoneux corrézien, on peut comparer le même morceau enregistré à des dates différentes et constater qu'une partie des ornements reste fixe, alors qu'une autre partie varie d'un jour à l'autre, d'une année à l'autre.

On peut également tenter d'établir des constantes d'ornements dans une famille, une micro-région, une filiation instrumentale. On doit surtout inventer ou réinventer un vocabulaire propre à *conceptualiser ces choses impalpables* au départ que sont les ornements dans leur finesse, leur variance.

Dans son travail : *Le violon traditionnel en Limousin*, Françoise Etay répertorie 14 ornements différents.

Elle indique également que nombre des informateurs qu'elle cite, donnent aux ornements une importance fondamentale pour le rythme, « la cadence ».

En s'engageant dans cette direction d'abord de la musique traditionnelle telle qu'elle nous parvient, nous constatons que le musicien, avec un répertoire restreint, grâce aux multiples combinaisons entre les diverses ornementsations, peut donner en permanence, à chaque morceau qu'il interprète, une couleur unique, un temps de liberté et de plaisir, une relation de connivence avec son auditoire, surtout si, de plus, cet auditoire englobe des musiciens comme lui.

## B) LA VARIATION

Quelques exemples :

En collecte, on trouve des exemples de thèmes musicaux différents, en deux parties A et B, qui peuvent avoir une partie identique, par exemple la première A.

On peut supposer que les musiciens augmentant leur répertoire « de routine », mémorisent d'abord la partie A et la complètent, si la partie B leur échappe, par une partie « composée », souvent une variation de la partie A.

Dans les documents sonores sur la cabrette auvergnate-parisienne, les variations-improvisations virtuoses se rencontrent, par exemple A. Bouscatel.

Ces chanteurs de briolage, dont les Thiaulier de Lignières nous ont permis d'entendre des exemples vivants, basent leurs chants sur la variation-improvisation.

### C) LE STYLE

C'est bien sûr la chose la plus difficile à cerner dans n'importe quelle sphère artistique, puisqu'elle fait appel à la notion de « goût ».

Pour la musique traditionnelle, une proposition de définition pourrait être : « Une distribution distincte des ornements, du phrasé, de la clarté du touché, du tempo, du timbre, qui marque la musique d'une manière immédiatement identifiable ».

Les possibilités statistiques de combinaison des ornements sont très nombreuses.

Un style se définira par un choix délibéré entre toutes ces possibilités pour n'en conserver qu'un petit nombre, assez petit pour pouvoir « marquer » immédiatement le morceau, et assez grand pour conserver un espace de liberté.

Comment le choix de ces ornements peut-il se faire ?

– Une partie est déterminée par les critères esthétiques du musicien lui-même, suivant les différences de personnalité entre musiciens.

– Une partie est commune à : « une région »

à : « une micro-région »

à : « une tradition familiale »

aux : « élèves du même maître » .

C'est la partie de connivence, le code esthétique communautaire, qui fera reconnaître immédiatement l'appartenance à la communauté, comme un langage commun.

### D) LE STYLE-LANGAGE, OUTIL DE CRÉATION

Françoise Etay a souligné la similitude d'ornements entre une mélodie jouée par un violoneux et la même mélodie chantée par ce violoneux.

Le style musical a un rapport très étroit avec la langue parlée par le musicien, du fait même de l'existence de paroles sur les airs de danse, paroles qui règlent en grande partie les appuis de la mélodie.

Mais c'est un langage autonome avec son vocabulaire, ses ornements, sa synthèse, sa grammaire : les choix esthétiques communautaires ; et comme tout langage, il peut s'apprendre, se parler, au-delà de la dimension régionale, on peut alors assister à des phénomènes étonnants :

– un groupe musical parisien gagne un concours de musique irlandaise en Irlande,

– un sonneur breton remporte des concours de bag pipe en Ecosse,

– un duo néerlandais remporte un concours de cornemuse en Berry.

C'est possible car l'apprentissage d'une langue est possible, et comme tout langage, le style est outil de création.



Pendant l'interprétation d'un morceau, le musicien crée en permanence un discours ornemental et rythmique, un discours de style, qui le met en communication avec l'auditeur, communication qui s'inscrit dans tout le faisceau de codes symboliques ou non qui positionne la communauté-auditoire par rapport au reste de la société.

Par le style de son jeu, surtout dans la dimension de musique de danse, le musicien crée une solidarité entre l'auditoire-danseur et lui, et participe à l'existence d'un monde à part, hors du temps, pendant toute la durée de son jeu.

Si le style n'y est pas, le phénomène de plaisir, de sensation d'éternité de la danse s'en trouve amoindri.

L'étude, la comparaison, la pratique des styles régionaux et micro-régionaux sont indispensables dans une pédagogie des musiques et instruments traditionnels. C'est en connaissant l'héritage fragile des styles, qu'on arrivera à l'élaboration de nouveaux styles et à la création abstraite, hors des styles (exemple : le nouveau « style Bourbonnais »).

En canalisant l'intelligence, la sensibilité, l'émotion du musicien, le style l'amène à surpasser sa technique et à établir une communication directe entre sa sensibilité et celle de l'auditeur. L'étude, la comparaison et la pratique des styles permettent la communication, l'échange, la compréhension, la création, qui sont autant de très bons remèdes aux dangers de normalisation culturelle qui nous guettent.

Karim BEKKAYE  
Francis LALOUPO

## MUSIQUES AFRICAINES NOIRES EN FRANCE : L'ENGOUEMENT

Depuis environ 4 ans, on constate en France, un engouement pour la musique africaine. Mode passagère ou vague de fond ? Il est encore trop tôt pour le dire mais une chose est sûre : les sons et les rythmes d'Afrique gagnent partout du terrain, bouleversant les habitudes sonores. Les groupes investissent le « Show-Biz », le disque africain trace résolument son sillon à travers l'Europe.

La musique qui triomphe aujourd'hui en France c'est celle de Franco, Fela, King Sunny Adé que les Africains connaissent et produisent depuis des années.

Autrefois, les seules musiques noires ayant droit de cité en France, venaient d'Amérique : c'étaient le Jazz, la Soul Music, les musiques brésiliennes ou afro-cubaines. Seule la musique africaine traditionnelle ou néo-traditionnelle avait droit à un succès d'estime. Les ethnologues d'hier étaient, en quelque sorte, les « branchés » de la musique africaine « fonctionnelle ». Une musique africaine dans laquelle intervenait le moindre son de guitare était aussitôt cataloguée comme « occidentalisée »... donc inintéressante aux yeux de ces puristes. La vraie, la seule musique respectable, c'était celle qui devait assurer la permanence de l'exotisme : le son du tambour issu de la brousse.

Aujourd'hui, même les musiques traditionnelles bénéficient d'un éclairage nouveau. Longtemps considérées comme la survivance figée et rassurante d'une Afrique immobile, elles sont reconnues à présent, comme une dimension vivante de l'Afrique. Pendant plus de trente ans les pays africains ont été inondés d'un répertoire de chanteurs français ou européens. A l'inverse, les seuls circuits concédés aux manifestations des musiques africaines en France étaient confidentiels, mis à part quelques « événements » sans lendemain, comme les concerts Tabu ou Abeti Masikini à l'Olympia de Paris en 1970 et 1975. Si au cours de ces années quelques grands noms de la musique africaine comme Myriam Makeba et Manu Dibango sont devenus de véritables références en France, ils constituent deux exceptions. L'une a dû transiter par les Etats-Unis et, l'autre a d'abord ému l'Amérique avec sa chanson « Soul Makessa ». Les choses ont bien changé aujourd'hui. Peut-être en raison de l'essoufflement simultané de la musique négro-américaine et des créations européennes. Une nouvelle



chance se dessine donc aujourd'hui en France pour les manifestations des musiques africaines. Un public existe, déjà habitué des concerts. La presse y consacre des rubriques spécialisées. Les nouvelles radios privées ont été les locomotives de ce processus. Des associations se créent dont le but est d'animer, diffuser et produire cette musique sous toutes ses formes. C'est le cas de Africa Fête (devenue presque une institution) ou encore de l'association Dialogues Racines Africaines. Certains artistes africains ont conquis la France, avant de revenir au pays C'est le cas de Touré Kunda, Mbamina, Apartheid Not, Dekka Koma ou Alafia. C'est la première fois que se produit un mouvement d'une telle amplitude. On a pu voir en 1983, le Ministre de la Culture M. Jack Lang, assister à la première d'une série de concerts de Touré Kunda. Les télévisions et les grandes stations de radio s'ouvrent aux musiques africaines. A présent, cette musique investit les music-halls qui étaient, il y a cinq ans encore, des forteresses inaccessibles. On pense aux concerts gigantesques de Sunny Adé à l'Espace Balard, de Fela à l'hippodrome de Pantin et des séries de concerts des Gabonais Pierre Akendegué au Casino de Paris, de Touré Kunda ou Xalam, dans le même casino ou au Palais des Glaces. Le passage de Manu Di bango à l'Olympia est devenu un rendez-vous annuel. Les disques produits ou distribués en France par des entreprises comme Celluloïd, s'intègrent dans les circuits de distribution ordinaires qui leur étaient autrefois fermés, bénéficiant par la même occasion, des avantages d'un marché stable, et d'un public régulier... Bon nombre de musiciens entreprennent de nouvelles expériences. Les recherches musicologiques que Francis Bebey a entrepris depuis 1970 sur les traditions musicales africaines bénéficient d'une écoute nouvelle. Les groupes et les artistes les plus en vue ne font pas de concessions aux habitudes d'écoute européennes. Ils utilisent les technologies modernes, tout en développant leurs recherches dans le cadre du patrimoine africain. La musique du Xalam déroute par exemple autant les Européens que les Africains. Elle relève d'une direction originale, inédite. Ce groupe intègre un très grand nombre d'instruments traditionnels dans ses compositions. Mais il poursuit en même temps, une recherche assidue sur l'utilisation de la guitare, des cuivres, du piano, de la batterie, pour faire coïncider leurs sonorités avec celles des percussions ou du balafon. Le produit de cette subtile alchimie est une musique d'essence africaine. Xalam trace les directions d'une musique nouvelle, faite autant pour les Africains que pour un public européen. Ce qui se confirme, semble-t-il, au-delà des modes et des saisons, c'est le développement en France et en Europe d'une nouvelle écoute des musiques africaines. En cette matière, le public français a un certain retard à rattraper, les artistes africains de nouvelles opportunités à saisir. Mais tous les espoirs semblent permis.



Le groupe LEMCHABEB où modernisme et tradition font fusion...

Karim BEKKAYE  
Francis LALOUPO

## MAGHREB LE RÉPERTOIRE DE L'ÉMOTION

Les musiques populaires du Maghreb sont essentiellement marquées par la symbiose des éléments de la tradition arabo-andalouse et du patrimoine ancestral. Au travers de cette continuité vivante, se traduit la permanence – ou l'alternance – de la mélancolie et de la joie. Les larmes et le sourire. C'est la première émotion du monde, exprimée tour à tour par la métaphore, le vécu quotidien ou, plus souvent encore, par l'évocation abstraite. Car la musique arabe « classique » est surtout une musique de l'abstraction, une musique de l'infini. Elle est plus évocatrice que génératrice d'émotion immédiate. Les premiers chants arabes sont nés dans le désert où l'homme est porté par un univers sans limite, hors du temps... Hors de la raison et du calcul : insondable. Où aucune frontière ne sépare le réel et l'imaginaire, le songe et la réalité. Univers aérien et flottant, et pourtant terriblement présent... En même temps, et notamment grâce aux musiciens urbains, avec les musiques populaires et les textes puisés dans le quotidien, ses joies, ses peines, ses inégalités sociales, une relation nouvelle, immédiate, s'est créée entre le public et la musique. Ainsi, à côté de la tradition arabo-andalouse, on trouve d'autres formes d'expression, d'autres lieux, où le chant produit néanmoins la même émotion millénaire, le « Tarab », qui confine à l'extase et qui demeure le « temps » fort de la musique arabe. Un certain nombre de genres constituent le patrimoine musical du Maghreb :

### LE CHANT CHAABI :

Chant populaire et citadin, dérivé de la tradition andalouse, mêlant des éléments *Hawzi* (répertoire algérien) et *Mabloun* (répertoire marocain).

### LE CHANT BÉDOUIN :

Mélopées exaltant notamment la nature et l'amour de la femme brune ; c'est le chant de la caravane et du chamelier.

#### LE CHANT DES CHEIKATS :

Chant populaire longtemps déprécié, car il ne reposait sur aucun style. C'est le chant des grandes villes, cru et marqué par l'érotisme mais détaillé avec de beaux et âpres effets de voix.

#### LE MALHOUN :

Chant profane prenant son inspiration dans la nature, l'amour et les contraintes de la vie quotidienne. Populaire et raffiné, d'une grande force poétique. Dans ce chant rythmé, la participation de l'auditoire est nécessaire.

#### LES CHANTS DES CONFRÉRIES RELIGIEUSES :

Ces confréries remontent à la nuit des temps. Leurs chants d'une grande richesse musicale, mêlent récitatifs et hymnes... Instruments et danses se mêlent et appellent à la transe.

#### LA MUSIQUE CLASSIQUE

De grands solistes perpétuent l'art musical arabe avec des instruments tels que le QANOUN et le UD.

#### LA MUSIQUE « GRAND PUBLIC »

Purement calquée sur ce qui se fait en Egypte mais adaptée au milieu local : Amour, toujours.. et record de ventes de disques...

Les musiques de l'immigration perpétuent ces genres musicaux.

Dans les maisons, les foyers, les cafés, ces musiques sont écoutées. Les artistes remplissent les salles de la Mutualité, de l'Olympia et des centres culturels.

Mais une nouvelle génération de musiciens apparaît : celle des enfants de l'immigration. Elle est en train d'édifier ses propres contours, sa propre création. Elle a déjà ses vedettes : Rachid Bahri, Karim Kacel, le Rap beur de Nanterre, Bossa Nova Kabyle, les Abranis, Rockin Babouche, Carte de Séjour. A côté de ces vedettes, d'autres groupes jouent du Punky, du Reggae, de la Salsa... à la sauce kabyle, arabe, française ou à un mélange des trois. C'est dit-on « la musique beur ». Musique batarde, hybride, sans racines ? A voir. En tout cas, une nouvelle sensibilité, un nouveau métissage entre le musique et les mots se sont révélés. Cette mouvance contribuera à l'essor de la musique en mélangeant le Rock et l'Orient, en dépoussiérant aussi la vieille musique « loukoum ». La musique de notre époque est aussi faite de rencontres, d'échanges et parfois de fusions...

« La démarche des Abranis ne consiste pas à tourner le dos à sa culture ni à sa tradition, encore moins à violer son patrimoine culturel comme le font certains en reprenant les vieux airs de notre folklore. Nous tenons certes compte de notre passé culturel, mais en orientant notre présent vers le futur. Nous avons pris conscience que le monde évolue, et que si l'on veut être en harmonie avec son temps, il faut évoluer avec. Encore que le mot évoluer me gêne un peu, car très relatif. Nous avons constaté qu'à travers la planète deux musiques faisaient foi et loi : l'orientale et l'occidentale. Le choix des instruments modernes n'est pas fait pour singer les groupes occidentaux mais nous avons pensé que c'était une façon de sortir notre culture de son isolement, de franchir les frontières et de la faire connaître à travers le monde, mais surtout pas en terme de cliché, d'exotisme de carte postale ».

« Dans le groupe M'Bamina, nous avons voulu sortir des sentiers battus. L'entreprise n'a pas été facile. Nous pensons que la musique véhicule quelque chose de fondamental. M'Bamina veut dire ENERGIE et l'énergie se retrouve dans toute chose dans l'univers entier. Nous essayons de traduire en sons nos sensibilités, nos émotions, bref la Vie ; ce qui correspond au rôle de la musique dans la société traditionnelle. Mais nous sommes également à cheval sur plusieurs cultures, et nous pensons avoir suffisamment de recul pour synthétiser à partir d'éléments positifs de toute origine, une musique qui reflète notre originalité et qui « sonne » universel.

Tâche ardue dans la mesure où nous devons reproduire certains sons traditionnels avec des moyens modernes. Notre inspiration plonge ses racines essentiellement dans les musiques traditionnelles d'Afrique, nous fournissant rythmes, harmonies et « Histoire ».

Nous mettons un accent particulier sur l'Histoire, car les musiques traditionnelles en sont le grand réservoir. Nous n'avons pas très souvent trouvé dans les livres les grands faits historiques africains avant et pendant la colonisation. On y retrouve surtout la narration des grandes aventures coloniales vues par les Occidentaux. Nous souhaitons voir analyser les récits de nos griots ou ceux occultés dans les chants rituels, afin de rétablir la vérité historique de l'Afrique Noire. Nous pensons qu'ainsi seront jetées les bases d'une harmonie culturelle planétaire ».





# TÉMOIGNAGES



## TRADITION ET CRÉATION

### 1) LE ROMANTISME ET LE RÉVEIL DES NATIONALITÉS EN EUROPE

Son influence directe jusqu'à la dernière guerre, un peu partout, aura duré un siècle et plus. C'est dans ce contexte qu'est née l'idée de mon père de faire renaître la HARPE CELTIQUE en Bretagne. Le point de départ de cette renaissance fut la prestation publique que j'ai donnée sur sa harpe en novembre 1953 à la Maison de la Bretagne.

Mon idée d'une symphonie celtique a germé peu après, dans la même optique d'une MUSIQUE CLASSIQUE BRETONNE, sous l'influence du compositeur Jef Arpenven. L'idée d'une « grande musique » pour une « grande nation bretonne », comme celle d'une « grande musique hongroise », fait sourire si on oublie qu'il s'agissait de faire contrepoids à un RACISME infériorisant les Bretons.

### 2) MUSIQUE CELTIQUE

Jouer en même temps des morceaux des différents pays celtes amène la sensation d'une unité pas forcément audible à première analyse, mais qui s'installe logiquement à côté des autres domaines où l'unité est plus visible : habitat et langue principalement.

La Bretagne, dans son ensemble, est un *pont* et fait à la fois partie d'un ensemble plus ou moins français et d'un ensemble plus ou moins celtique.

Pour des raisons que je qualifierais d'humanitaires, je préfère mettre en valeur le pôle celtique de la musique bretonne.

### 3) ENRACINEMENT ET MARIAGES

La fusion tradition populaire/classique est souvent superficielle du côté traditionnel, à part pour des gens comme Bartok ;

D'autre part, en étudiant et en pratiquant la musique traditionnelle, j'ai pris conscience du fait que les nationalités d'Europe sont, la plupart, naturellement plus proches des racines de la musique classique occidentale que les musiques celtiques.

Dès lors, pourquoi ne pas les marier également à des musiques orientales, rock etc. ?

Car, en effet, les cultures, les musiques, vivent essentiellement en se nourrissant d'influences étrangères. *La lutte identité/influences est tension créatrice.*

#### 4) INTÉRÊT POUR LA MUSIQUE AMÉRICAINE

Très tôt, mon père et moi-même sous son influence, nous avons été intéressés par les rapports entre les musiques d'Irlande et d'Ecosse et la musique d'Amérique du Nord par le biais de negro-spirituals et de musique de Western.

Mon attrait pour le modernisme et le futurisme m'a préparé à être enthousiaste pour le rock, la guitare électrique, les Shadows vers 1958. L'aventure Stivell est pour une grande part née de là.

#### 5) MUSIQUE DE BAGAD

Au bagad Bleimor, dès 1954, c'est surtout entre 1960 et 1965 que mes recherches d'arrangements m'ont permis de travailler d'une façon à la fois novatrice et prudente, ceci préparant mes développements ultérieurs.

#### 6) LA VAGUE FOLK AMÉRICAINE

Au milieu des années 60 la vague folk américaine m'a déterminé à l'aventure Stivell.

Au passage, il est important de rappeler la dissemblance totale du contexte revivaliste breton et du contexte français. Moins évidente mais pourtant influente fut ma découverte de la musique indienne à la même époque.

#### 7) L'EXPÉRIENCE STIVELL

L'idée était essentiellement de créer une musique populaire bretonne moderne détournant l'attrait pour la musique anglo-saxonne (où l'influence celtique n'est pas absente) au profit de la musique bretonne.

N'étant pas moi-même un compositeur élitiste, il m'était tout naturel de faire une musique dans l'ensemble facile d'accès mais sans concession ; l'influence du rock était également naturelle, spontanée, et stratégique, qu'a posteriori. Parler de facilité serait mensonger si on pense entre autres choses au réflexe de dégoût et de rejet que la musique bretonne suscitait d'emblée.

Ma conception a toujours été de m'exprimer totalement et par conséquent de passer sans cesse de choses faciles d'accès à des expériences plus hermétiques. Avec toujours l'idée pédagogique de profiter de ma situation pour éduquer le public (poésie, histoire, mythologie, etc...).

En ce qui concerne mes arrangements eux-mêmes, j'ai été ébahi par l'*infinité* de possibilités. Ce qui me paraît important est d'*ajouter*. Les fusions doivent additionner ; pour cela il *faut* avoir compris les subtilités des musiques traditionnelles, ce qui n'est malheureusement pas le cas chez tous les arrangeurs ou fusionnistes.

Pour conclure, je dirais que le « progressive-folk » est toujours la musique la plus populaire au Monde. Malheureusement, à part le Reggae ou le Néo-africain, il ne s'agit que de musiques commerciales à racines américaines en général.

Jacques PARIS

## MON AMÉRIQUE A MOI

### I. — LE ROND DE L'ENFANCE

« Un rond, c'est rond, c'est doux et ça n'accroche pas... »

Au cours des années 40, dans ma petite enfance, la guerre a ralenti la progression du modernisme commencée au cours des décades précédentes. Dans les villages du nord de l'Allier, comme dans beaucoup de campagnes, selon les lieux, réticences ou frein, on vit encore en quasi-autarcie. C'est ce qu'on appelle d'ailleurs la civilisation lente.

Pour moi, jusqu'à ma dixième année, c'est la découverte de la vie, je me sens bien, confortable, parmi ces gens qui, vus de ce que j'appellerai le « rond de l'enfance », cette sorte de bulle, me semblaient heureux... Qui travaillaient beaucoup, qui travaillaient durement, eux, les métayers – leur vie a été minutieusement décrite par notre voisin tout proche, Emile Guillaumin – les petits artisans ingénieux, habiles, originaux... L'argent était rare. Il me semble que la collecte à la mamelle des saisons était ce qui importait le plus. Et que les préoccupations financières appartenaient plutôt à un autre univers qu'à celui que je côtoyais. Il y avait bien sûr le château en l'occurrence une opulente gentilhommière plus « bourbonnaise » qu'aristocratique, et derrière ses murs, celui à qui nous semblions tous appartenir. Mais la séparation des corps et des heures était telle que nous vivions sans nous connaître vraiment, même s'il n'était pas possible de s'ignorer, ne serait-ce qu'à cause des liens économiques tissés par le système, le métayage... J'ai écrit là-dessus un poème en patois qui m'a permis d'exorciser ce type de relation humaine et que j'ai intitulé la « pougnée d'terre ». Un texte qui confirme s'il en est besoin que la planète des riches et la planète des pauvres s'interfèrent parfois, ce qui fait dire à la sagesse populaire que la misère n'est pas toujours du même côté.

Je vivais d'une grand-mère à l'autre, des veuves, l'une de la grande guerre, mon grand-père maternel un des derniers meuniers de Bieudre-les-minoteries avait eu les poumons brûlés par l'ypérite, et l'autre à cause d'un mauvais coup donné lâchement, un jour de fête. Mon grand-père paternel exploitait un domaine à la lisière de la forêt de Tronçais. Ces deux grand-mères, donc, avaient reporté sur nous, les enfants, un amour qui ne se justifiait aussi grand que par l'absence de l'autre, l'amour conjugal, aussi bénéficions-nous alors de frustrations dévorantes d'une époque où la compensation d'extra veuvage ne pouvait exister à l'ombre cent fois décrite de l'école de la République et du clocher de l'église, au-dessus de notre jardin.



Mères, tantes, cousines et les grand-mères déjà citées, tout ce monde se déchaînait à la cuisine, celle de l'épicerie-café du bourg et celle du domaine à 2 vaches : de vraies reines de la tarte aux prunes et du taperiau, mes deux grand-mères qui s'appelaient ensemble et chacune, Marie.

Chez la première, la croisée des gens, bounhoumnes, rouliers, italiens – c'est ainsi qu'on appelait les colporteurs – palabres et fêtes. Chez la seconde, la croisée des bêtes de la ferme, l'indispensable présence de l'animal qui donne sans réticence aux enfants amour et patience : vaches, cochons, poulets... Perrette et le pot au lait... et le bon La Fontaine à genoux près de la fourmilière... et la maraude... et l'affût... et la chasse au furet... et l'école buissonnière, nos pères à la guerre, pas celle de nos grand-pères, mais celle qui a bien failli prendre nos pères... et sans eux, quelle indiscipline ! De la vraie « sauvagerie » dans les arbres des taillis et à travers champs... Et lire, en même temps « Robinson Crusoë »

Qui disait que c'était la guerre ? Pas chez nous en tout cas. Et j'étais déjà en bateau pour la découverte de mon Amérique à moi. Limoise, mon village.

Je trouverais plus tard d'autres îles, elles aussi abritées des vents, le chef-lieu de canton, c'était, pour comparer, Moulins-Paris par TGV, à part un ou deux gazogènes, les liaisons se faisaient grâce aux bonnes juments attelées aux chars à bancs.

Dans ce monde, l'intelligence n'allait jamais sans le bout des doigts et le bout des doigts jamais sans l'intelligence.

On vivait au jour le jour d'habitudes, sans savoir que c'étaient des traditions. La vie était multiple, l'univers villageois grouillait et la douceur était partout. La mécanique était rare, pratiquement tout se faisait à bras, la technique se résumait à sa plus simple expression. Pour la communauté, le « folklore » était encore loin dans les jours à venir, la vie suffisait à tout remplir, et les cœurs et les heures des hommes. Et les temps de l'existence. Demain serait pour plus tard.

Moi, je faisais le plein d'odeurs et de visions : j'étais plongé dans une eau tiède faite d'amour, le contraire de l'indifférence, quoi !

## II. - HORS DU ROND

Circulait dans la famille une grande idée : l'école est un lieu d'émancipation où ne peuvent naître qu'espérance et justice, le lycée est un univers où l'on diffuse la connaissance qui ne peut que contribuer à libérer les enfants des métayers d'un joug de servitude : mon père était revenu à la maison. Et il martelait ces idées, le soir à la table commune, dans la salle de l'auberge pleine de monde, les buveurs, les cheminots, les marchands, les voyageurs, tous gens connus, tous habitués de la maison... pire que des parents... au coude à coude et concernés... chacun y allait de son idée et de ses conseils. Ces gens savaient beaucoup de choses. Ils les avaient apprises de la vie. Rarement de l'école. C'est la communauté toute entière qui m'a poussé vers l'internat. Avec tout c'qui s'passait chez nous, pourquoi diable m'envoyer là-bas ? - Pour lutter, pour ne pas se faire avoir plus tard, dans la vie, parce qu'il faut être instruit, pour être fort - C'est ce que mon père disait et c'est ce qu'ils disaient tous, même les vieux sous



leurs moustaches délavées en martelant les mots et les formules, et en se taisant, d'un coup, quand la porte s'ouvrait. Et en reprenant plus fort dès qu'on avait reconnu la silhouette de l'arrivant : « Faudra ben yeu z'y dire un jour à yeusses ! »

Il a fallu arriver au lycée pour que je m'aperçoive que je ne savais rien de ce que les autres savaient, ou si peu ; et que toutes mes connaissances, dès lors qu'elles passaient par le langage des miens, faisaient sourire... Dans sa logique, mon père avait choisi ma section : le latin, parce que c'est une langue de bourgeois, et l'allemand, parce qu'en cas d' guerre vaut mieux savoir la langue... parce qu'on se bat quand on ne se comprend pas... Je ne savais pas que la mienne de guerre, ce serait celle de l'Algérie, et que, dès la sixième, l'apprentissage de l'arabe m'aurait permis de mieux comprendre... Les professeurs de lettres classiques et mes condisciples, tous enfants de privilégiés, étaient peu enclins à accueillir la culture locale : ce fut dur, le français, le style, le langage, tous mes mots inutiles à remiser pour un temps : j'avais m'y mettre à votre jeu et gare à vous ! J'ai serré les poings. J'les ai même fichu dans certains nez, au soir vers 19 h, loin du pion de service. J'en ai reçu et j'en ai donné.

J'ai essayé de connaître tout le bois du bateau pour naviguer sur leurs eaux. J'ai pleurniché en français du XVII<sup>e</sup>. J'ai même écrit des poèmes d'amour parce que je savais manier l'alexandrin et que mes condisciples me demandaient de leur servir quelques couplets pour leur belle, en échange d'un devoir de géométrie dans l'espace, car dans cet espace-là, je n'arrivais certes pas à avoir pied...

Après avoir mis à ma ceinture comme convenu avec les miens le trousseau de clés du système, je suis revenu au pays des « accotas », des « barriaux », des claies et de la terre « boulaïse », bien décidé à utiliser les plans du bateau pour d'autres constructions : merci au lycée Banville de m'avoir donné, même si ce fut douloureusement, les outils de la modeste reconquête.

Personne n'a pu gommer les saisons et les jours...

### III. - LE ROND CHAVANT

En marche donc la Chavannée d' Montbel, non pour revivre avec nostalgie de pseudo-et-aventureux moments du passé, mais pour vivre. S'il existe un verbe qui exprime justement une impossibilité notoire, c'est bien revivre. Qui peut se vanter d'avoir revécu ?

Brassens a raison de dire qu'il y a toujours un con pour affirmer qu'il est de « quelque part », alors qu'il est nécessaire plus que jamais de se sentir du Pays des hommes, tentons tout de même de définir ce sentiment profond de l'enracinement :

« Pour se sentir de quelque part, il faut au fil des saisons, y avoir eu chaud, puis froid. Connue tendresse, puis chagrin. Y avoir vu le temps changer de couleurs, pousser le bourgeon, la feuille et la fleur. Il faut s'être arrêté devant l'arbre ou la haie aux jours de l'apothéose automnale ou au temps déchu de l'hiver. Il faut avoir connu la vision désespérée d'un arbre squelettique sous la neige, puis la force de vie qui l'auréole de printemps et cela sans cesse recommencé au fil des jours, au fil des ans. On se repose l'âme en posant le regard sur des visages connus, sur

un paysage familier, sur des pierres qui renvoient encore tièdes les ombres du passé, hommes et bêtes, faits et gestes, à jamais mêlés... »

En marche donc la Chavannée pour un renouveau de la fête, au fil des dates du calendrier, sur place surtout, et non après des heures de car sur un podium lointain entre deux corps de ballet, comme chien perdu au milieu d'un concours de « mises »...

Pour moi retour au village, pas celui de l'enfance, mais si près... même accent, mêmes odeurs. Ah ! oui, mais c'est bien ça, commissaire Bourrel ! Alors la collecte commence sans peine après la classe, dans la mairie. 1960. Chez nous, on n'aime pas devoir quelque chose ; si on te donne, il faut redonner... et comme on sait ce que je cherche – une originalité comme une autre et qu'après tout on me pardonne –, entre deux fiches d'état civil et un relevé de cadastre, on me livre une recette, un proverbe, deux couplets qui en complètent deux autres écoutés la veille, et tant de découvertes, sans bouger, en vrac, en désordre dans mon dossier : à voir, désordre gau-lois, plus apparent que réel, pas « romain », mental, oral, peu écrit, qu'ils sachent tous que leur accent n'est pas ridicule, que sont ridicules ceux qui le masquent, l'accent, et que leur odeur n'est pas une mauvaise odeur, que tout cela est un souffle du temps qui va... et qu'il faut y aller...

Cette fois-ci, je suis rebranché. J'ai eu le temps d'y penser pendant 28 mois de cauchemar, l'Algérie. Il faut que j'enseigne les matières de l'école primaire, je suis payé pour ça, mais il faut que j'associe le plus possible les références au milieu, que je fasse appel et que je valorise la culture populaire pour tenter de la vivifier. De la diffuser. Pour eux d'abord, parce qu'elle est en eux et parce que je pense qu'on se démarque en cultivant son identité et que cette introspection antidote de l'uniformité permet de mieux comprendre les différences, de saisir les interférences et de mieux comprendre – je le dirai souvent – l'universalité des hommes. L'antiracisme quoi ! Cette réflexion collective n'est dirigée contre personne, notre désir est plutôt de renforcer nos propres densités. Le droit de l'arbre à mener sa vie d'arbre, et que les essences les plus fortes ne me cachent pas le soleil, quitte à ce que tu te dresses sur la pointe des pieds. Le contraire de la résignation ou de l'envie, non au recroquevillement qui précède la mort lorsque la feuillée ne capte plus de rayons pour sa chlorophylle. Non la recherche d'une identité culturelle ne passe pas forcément par la négation de l'universalité de l'homme : je martèle cette idée comme autrefois les hommes de mon village sous leurs moustaches queue de vache. En effet, n'ayant plus de référent, celui qui nombrilise en folklorant n'arrive plus à comprendre, à reconnaître ce qui le rapproche des autres, il se fixe sur ce qui le différencie, donc sur ce qui le divise et vit le malaise de l'envie : Ah ! si je dansais comme les ambassadeurs de la sainte Russie ! Ah ! si je jouais du violon comme les tziganes – qui savent jouer du violon – ça peut aller loin. Le complexe, quoi ! Et que non !

Flash-back. Confolens. Le groupe s'est fait une place dans l'« univers » de l'époque : nous passons juste après un corps de ballet hongrois dont la musique est assurée par le grand orchestre de Budapest : contraste, dans une forêt de micros et devant cinq mille personnes, Frédéric entre avec sa flûte à 6 trous... peut-être à cause justement de ce contraste, le public surpris nous ovationne, on présente un travail honnête, selon ce qu'on faisait sur podium, à ce moment-là... Les journalistes, eux, n'ont retenu

que notre pauvreté, puisqu'il n'y a pas une ligne dans la presse – très discrète sur les étrangers ou sur le groupe confolentais La Gerbau Bau-do – pas une ligne sur notre passage... ce ne devait pas être notre voie... l'amour propre en prend un coup !

Humilitas ! humilité, notre pépite d'or, ce pinet que Claude Berthet, encore un meunier sans farine, m'apporte dans une boîte de dragées entourée d'une faveur délavée, cette flûte du pauvre confectionnée dans les roseaux de l'étang de Billot et qui accompagnait les festivités bûcheronnes de la contrée, ce pinet qui rejoue après cinquante ans de silence derrière sa pile de draps, au fond d'une armoire de Champroux ; on le multiplie, on le diffuse, plans et techniques, pas de secret... les Yougoslaves en possèdent un identique.

En un temps où les activités d'éveil n'étaient pas officialisées à l'école primaire – Freinet avait pourtant commencé à Bar-sur-Loup en 1925 – il n'est un seul domaine de l'histoire locale et de la tradition populaire où les enfants ne seront lancés : 1968 sera l'année sacrée, une exceptionnelle cuvée, certains sont encore des moteurs à grand kilométrage sans besoin de révision, et qui tournent rond... ils s'interrogent, ils constatent le dépeuplement des domaines qui deviennent un à un résidences secondaires, ces flots de cimetières perdus au bout des chemins, l'artisanat local qui agonise, au sein du Foyer d'Education Populaire, prolongement de la coopérative des enfants, c'est le début de l'action « Chavannée d'Montbel », nous ferons le tour du monde, dit Michel au CMI, qui pressent la puissance des fusées, mais qui ne sait pas que le monde est immédiat, tout près de nous, et que l'Amérique est beaucoup moins loin qu'on ne pense... La classe, la classe unique, est déménagée chaque samedi soir, puis remise en état car le lundi, tout recommence. Les récréés ne sont pas assez longues pour s'initier aux bourrées

« Monsieur De la Rochefoucauld, vous avez trop de bâtiments et nous pas assez...

– Que voulez vous dire ?

– Vos métairies sont vides, celle de St Laurent...

– Prenez-la, je ne vous demanderai rien, mais si un jour, j'en ai besoin... »

On a enfin un lieu pour ranger, pour répéter, pour rester... déjà l'idée d'Embraud... mais ce couperet... si j'en ai un jour besoin...

Or donc la Chavannée est un groupe folklorique : comme dit Montaigne : ne pas se renier, les enfants animent les veillées, déjà les spectateurs des villages sont invités à venir – j'emploie un terme à la mode d'aujourd'hui, nous étions à la fin des années 1960 – s'animer : ils chantent, ils racontent, il s'interpellent : « celle que tu chantais dans les noces... à la batteuse.. » etc... On a réussi quand on s'aperçoit qu'au fond, nos hôtes n'avaient pas besoin de nous pour se distraire, pour se rencontrer, mais que sans nous, ils ne l'auraient pas fait... certains ont continué.

Pendant 15 ans, c'est le festival du Veurdre, un titre bien pompeux pour une simple fête que nous voulons authentiquement populaire. Qui commet des erreurs de jeunesse. L'inquiétant eût été l'absence d'erreurs. Qui paie Embraud. Qui permet de faire les réparations indispensables et de mettre au service de l'amitié – et aussi pourquoi pas au service de la simple curiosité – un lieu, un foyer. Le festival donc, une fête destinée grâce à son extraordinaire apport de gens à faire passer les idées nouvelles...

#### IV. LE ROND DES IDEES

Les idées nouvelles. Sont-elles nouvelles, d'ailleurs ? Quand les hommes se ressemblent et que l'histoire recommence, quand les temps parfois se réinventent.

Folkloristes et folkeux marchent alors sur deux voies qui ne se rencontrent pas. Les folkloristes, mise à part la transmission superficielle de sociétaire à sociétaire, ont parfois été de solides passerelles, quand le retour se faisait aux sources, mais dès lors que le groupe n'était que « d'expression », il était à redouter un irrémédiable appauvrissement de la prestation... Certains folkeux ont eu la démarche simple et essentielle de la collecte... Ils ont sauvé des jeux originaux de musiciens alors que le groupe folklorique tout proche continuait à danser la crousade – je n'ai rien contre la crousade – air rebattu, alors qu'une bourrée originale se mourait à 5 Km. Ils ont eu aussi leurs consommateurs : la tradition disquaire, celle qu'on pompe sur le voisin comme mauvais élève est largement à partager entre folkloristes et folkeux.

La rencontre aura lieu, elle se fera sur un terrain expérimental, 2 fois, à St Laurent, dans le Berry, avec les Thiaulins de Lignièrès, puis l'année suivante, avec nous.

La Chavannée à St Laurent. Partout sur le sol des gens couchés, l'oeil morne ou l'oeil ironique au passage de nos costumes. Le Louis avait dit : « attention ! les gazilles, garez vos sacs ! » Il flottait partout une odeur tenace : on n'osait prononcer le mot, pourtant quelqu'un l'avait risqué... « ça sent la drogue ! » on saurait plus tard que c'était du patchouli ! Ne revient pas des Indes qui veut ! Des podiums, des sonos géantes, des concerts éclatés... étonnant non comme dirait M. Cyclopède un de nos grands philosophes de l'absurdité contemporaine. Des orchestres de grande réputation, des galettes de sarrasin, la pudeur au vestiaire, le grand nouveau truc... et nous. Avant midi, on nous a demandé de faire école de danse : on a mis en chantier des bourrées en lignes qui étaient si longues que je me disais qu'il y avait bien longtemps que ça n'avait existé, sauf jadis dans nos villages, au temps où la danse collective, la bourrée droite, était reine. C'est du moins ce qu'on raconte. « Ce n'est pas comme ça qu'on danse la bourrée berrichonne », me disait une fille en face de moi. Bien sûr que non puisqu'on dansait une bourrée bourbonnaise, mais elle n'en démordait pas : « j'la connais la bourrée berrichonne, ce n'est pas ça »

L'après midi, entre deux groupes de musique, c'est notre tour : on avait été abasourdi par les sonos ; à peine montés sur le plancher, la panne... il faut rien pour basculer dans le ridicule... Frédéric a posé sa vielle, il a dit : on va chanter... j'ai dit : on va leur faire voir... et ils ont vu... Depuis, la Chavannée, les folkeux de l'époque connaissent : on a dansé à la voix, Michel Pichon a lui aussi posé sa vielle, on s'est mis sur un coin de podium tous les trois et on a chanté sans sono, à la gueule, c'était le pied ; ça c'est une expression qu'on ignorait à l'époque. J'ai dit : « dans l'temps y'avait pas d'électricité, et puis chez nous les musiciens allaient chez ceux qui les payaient... la loi de 1901 était loin... les pauvres n'avaient que la voix... soyons pauvres, dansons ! »

Au pied du podium, on a rencontré des tas de nouveaux copains, Mic, Jean, Bernard qui étaient déjà passé à la maison, pas encore le Glaude qui ne sortait pas tout seul et qui n'avait pas quitté le fournil paternel : j'étais

resté assis longtemps sur un bord de fossé, partageant mon siège avec un diatoniqueux qui jouait avec Frédéric, j'ai su plus tard son nom, c'était Christian Oller... et tant de nouveaux copains.

Chez les Thiaulins, à la fête du Plaix naissait – se paufinait – une expression scénique nouvelle et ancienne à la fois, elle était tellement simple que personne n'y avait pensé : le naturel, le spectacle partait de l'intérieur, il démarrait d'un thème traditionnel : mariage, moissons etc... quelles images ! Et se pressaient là, accueillis par le gros Roger notre frère à tous, des êtres si différents que personne ailleurs n'aurait pu les faire cohabiter. Une tolérance exceptionnelle face aux différences, surtout quand on sait à quel point Roger, pape de la recherche, avait ses propres idées. On enfouissait – Mic, Frédéric et les autres, des graines de créativité, on greffait des sujets menacés, la sève, elle, gagnait les rameaux... A Moulins, la Jimb'rtée s'exprimait en tableaux, rompant avec la production habituelle sur podium, chez nous ça cogitait fort et les tendances s'affrontaient : ça donnait du ballant dans le virage, allait-on se planter ? Il y avait ceux qui trouvaient qu'on allait trop vite – quelques rares anciens combattants – et ceux qui trouvaient qu'on n'allait pas assez vite. De vieux amis connus au temps du folklore nous montraient d'un doigt coupable : nous dérangions le ronron du spectacle « qui plait au public », que « le public réclame », mais « c'est ce que le public veut... » quelle mouche nous pique ? La Chavannée sent le soufre. Bonne mère, rentrez vos enfants ! Danger.

Après une étude approfondie des archives de toutes origines (locales, départementales, etc. : Frédéric ira à Paris et trouvera des bourrées inédites dans un tiroir...), et une écoute attentive de la mémoire collective, la Chavannée construit son spectacle : Bérot le métayer, Baury le vigneron. Ces personnages, replacés dans leur milieu, évoquent leurs soucis quotidiens, qui sont souvent les préoccupations du peuple de l'époque, partout et pas seulement en Bourbonnais. Plus on s'intéresse à la tradition populaire, plus on se soucie de vérité historique et plus il faut s'informer sur les « ailleurs » et généraliser. Problèmes d'une époque, mais aussi remise en eau du moulin de la fête dans tout ce qu'elle a de partageuse. La fête qui gomme pour un temps l'hier et le demain. Une évocation des problèmes d'une époque révolue mais qui sont tellement de clins d'oeil aux problèmes de ce jour. Des bourrées qui se dansent et non qui se redansent parce que ce bonheur-là, comme cette peine-là, ne se vivent pas par procuration : on ne sent pas son corps ni son âme en 1984 comme en 1850, ni même comme en 1960.

Ainsi tentons-nous de partager avec le plus grand nombre toute la philosophie de ceux qui nous ont précédés sur les lieux où nous vivons, nous présentons sans complaisance la réalité quotidienne quitte à ce que le réalisme des situations, des modes de vie, dépasse parfois la quête de joie, car le vieux temps, comme celui d'aujourd'hui ne fut pas comme on le dit souvent le bon vieux temps : il y eut aussi un sale temps de misère dans ce coin de Bourbonnais où naquirent les premiers syndicats de métayers et de bûcherons au début de ce siècle. La tendance est grave de toujours embellir le passé et de souhaiter l'émasculature de la tradition populaire. Entre le militantisme ennuyeux et la folklorisation stupide, il y a place pour toutes les imaginations, et beaucoup le savent bien. A force de bourrées et de chansons, vieilles et musettes sonnantes avec entrain ou laissant monter toute la mélancolie du cœur des hommes, le balancier peut décrire son arc de cercle...

Ainsi et dans cet esprit, Philippe Pilar tournera-t-il avec la Jimb'rtée et nous-mêmes « Maria Vaureil », une oeuvre d'Emile Guillaumin que nous voudrions voir suivie de la « Vie d'un simple » et du « Syndicat de Beaugignoux ». Embraud servit de décor en partie à cette histoire vraie.

Il y a tant à dire encore, sur l'idée entité musicale par exemple, qui mériterait à elle seule un exposé et que nos musiciens connaissent mieux que moi, sur ceux qui nous ont informés et qui ont disparu : Léon Riotte et Marie Grenier dont le discours était si net qu'il n'y avait rien à rajouter, Mimile, Mme Piat, le Pierre comme Marie Grenier, bien vivants eux et source vive d'information dans tous les domaines.



Une métairie pas tout à fait comme les autres : Embraud...

## V. LE ROND DU COSMOS

Ne soyons pas dupes d'une cause perdue d'avance. Ramenons notre lutte par rapport au combat des étoiles. Shakespeare a dit : « la vie est un immédiat qui s'agite et se pavanne ». Que reste-t-il des civilisations perdues ? Mais où sont les neiges d'antan ? Ne sommes-nous pas des Don Quichotte en guerre contre de nouveaux moulins ? Naissent de nouvelles traditions populaires vite condamnées, vite englouties dans le chaos, mais toujours renouvelées. Que restera-t-il de ce que nous tentons de sauver ? N'ayons pas trop d'ambitions et ayons-en quand même ! Nous ne possédons ni vérité ni certitudes ; Nous ne sommes que les témoins d'un moment d'humanité sur une petite portion de terre. Cette Amérique à portée de nous, les cantons de Lurcy et de Bourbon.

Les écoliers sont devenus des hommes. La Chavannée impose ses incertitudes... sa non-certitude, elle enquête, elle engrange, elle crée. Elle musique, elle accueille, elle « symbole d'amitié » : on y boit, on y danse, on s'y retrouve car elle ouvre sa maison d'Embraud, sa maison mémée, sa maison amie, où chacun passe, s'arrête, revient ou disparaît. Pas musée mais sauvegarde de... pas figée, mais en marche vers... pas sûre, inquiète. Les chavants et les chavouisses ressemblent à leurs aïeux et composent même « musique-existences ». Silhouettes du passé ? Foklos dépassés ? Non, sonneurs et danseurs de ce jour.

Ils t'invitent. Toi.

« Au bas d'Embraud coule l'Allier siète-toi au bord de la rivière et tu comprendras tous les fleuves, tous les marins et tous les matelots et, en prime les nuages qui glissent dans l'eau... »

Mon Amérique, à moi !

Mars 1984

# ÉVOCATION





## Antoine BOUSCATEL, une nuit, un rêve...

Olivier DURIF - André RICROS

Le 9 avril 1884, nous fêtons le 15<sup>e</sup> anniversaire d'Antoine.

Il y a François Fayet, Charles Cantuel, le père Boc et Elisabeth sa nièce qui vient sans le vouloir d'endormir son fils.

Sur cette route qui suit les plis d'un corps affaissé, je quitte mon travail et descends avec ma voiture, la vallée de la Cèze à toute vitesse et m'élanche sur la ligne droite de Comblat.

La route soudainement semble s'affaisser, s'effondrer... d'un coup, elle chevauche l'arc-en-ciel de vos regards pour aller jusqu'au bout d'une envie quasi impossible.

Je suis en partance pour une cause inconnue, chargé de dynamite et d'explosifs, je vole de barrage en barrage, les pulvérise et continue ma marche.

Couesque..., Grand-Val..., La Crégut..., Bort, l'Aigle, le Chastang, Enchanet, Saint-Etienne Cantales, le Goul, l'Etang de Menet et de Madic.

Cette eau, soudainement libérée, envahit l'espace qui entoure le Cantal, rejoint l'océan par la gauche, la Manche par le dessus, la Méditerranée par le bas et la mer de Genève par la droite.

L'eau monte, monte... monte.

Comment vivre sur cet îlot cantalou isolé à tout jamais.

Des interrogations circulent parmi la foule brune, des menaces, des inquiétudes, des peurs.

Petit à petit, tout le monde se rassemble sur la plage, seul l'homme aux guêtres reste là-haut dans la montagne, à la pointe du Puy Mary... étrange prière que cette attente, cette peine.

De cette foule aux regards tournés vers l'intérieur pour se relier entre eux et ne faire qu'un espoir... une voix timide venant du coin des vieux : abandonner sa terre, sa mère, c'est déjà difficile, mais... que faire de la vierge qui protège les foins, de celle-là qui guérit les mains et de l'autre là-bas qui ne dit rien.

« On devient marin, répondent les femmes ».

Ils coupèrent les arbres, les cheveux et ratissèrent le feu pour y dire adieu.

Les gens de cette terre pelée, modelant les jours avec la douceur d'une habitude firent tant et si bien qu'à Pâques l'on ne sût plus si l'îlot était à l'endroit ou à l'envers ; la bascule du temps annonçant la couleur, une jeune fille y sauta dedans.

« Il faut embarquer ».

Tout le monde se rua sur ces bateaux volés de forêts en forêts jusqu'à la Châtaigneraie.

Tout le monde est venu.

Il y avait même un lion.

L'homme aux guêtres n'est pas perdu

Il est avec Léon

Ah ! qu'il est bon de partir pour rentrer chez soi, retrouver cette trace de pas laissée là, intacte, au bout d'une mémoire bousculée d'attente.



Bouscatel, l'homme aux guêtres

## CHANT N°1

Le 8 du mois de novembre  
Nous avons embarqué  
Nous avons embarqué  
Pour faire un long voyage

Prions la Sainte Vierge  
Mais d'un parfait amour  
Qu'elle nous donne la main  
Pour faire ce long voyage  
Qu'elle nous prête la mer  
Pour faire ce long voyage

Nous n'avons fait rencontre  
D'un tout petit vaisseau  
Petit vaisseau français  
Veux-tu bientôt te rendre  
Nous sommes des anglais  
Nous venons pour te prendre

Mais plutôt que de me rendre  
Je préfère la mort  
Faudra faire un grand feu  
Et nous mourrons ensemble

N'avons un capitaine  
Qu'est hardi comme un lion  
Il a crié trois fois  
« Anglais, avance, avance »  
Trois bâtiments anglais  
Sont venus pour nous prendre

N'avons livré bataille  
Jusqu'à la fin du jour  
Jusqu'à la fin du jour  
Nous bataillons sans cesse  
Mais à la fin du jour  
L'anglais est mis en pièce

Mais tiens voilà Marseille  
Débarquons à Toulon  
A grands coups de canon  
Pour saluer la ville  
Pour bien leur faire savoir  
Que les français arrivent

Tout le monde est venu voir  
Pères, mères et enfants  
Pour les voir arriver  
Ces braves militaires  
Depuis trente-six mois  
Qu'ils n'ont pas vu de terre (1)

Mais au-delà de nos imaginaires, de ce voyage d'un rêve fou, il y a les témoignages et les mémoires de tous ceux qui ont connu, vécu et vu.  
Aujourd'hui, Jean Bergheaud rappelle :

*« J'avais 17-18 ans, par là. Et je suis donc allé chez Dufayet ; et j'ai vu arriver un Monsieur, avec des guêtres, comme ça se portait à ce moment-là, il est rentré chez Dufayet et puis Dufayet lui a fait essayer des cabrettes qu'il avait fabriquées. Alors il donnait des conseils, le père Bouscatel, « tu devrais faire ceci, tu devrais faire celà ». Et puis alors il s'est mis à jouer. Comme j'avais entendu beaucoup de joueurs de musette, j'ai dit : « Mince ! oooh ! Comment qu'il joue ce Monsieur ! » Alors j'ai dit à Dufayet : « Mais dis-donc, qui c'est ce Monsieur, là ? » Et il me dit : « Mais tu connais pas ? T'as pas entendu parler de Bouscatel ? » Ah ! si j'en ai entendu parler... » Il me dit : « Ben, c'est lui » Ah ! je lui dis « Tu devrais demander à Monsieur Bouscatel si il voulait pas me prendre comme élève... » (2).*

Tout au bout de l'Artense  
Alfred Mouret déroule aussi des souvenirs :

*« Ah ! et pour ces veillées, que j'y avais eu passé trois nuits l'une côte à côte..., trois nuits... consécutives... Ah ! la dernière fois je m'endormais debout... ? Ça épuise ça, oh !*

*... et c'est un « métier » qu'était pas sain... la poussière qui se soulevait dans les bals... y arrosait pas... on avait un peu de vin, on le versait dans le verre là... on allait écrémer la poussière là-dessus à pleine cueiller... on buvait ça... Poh!!!*

*Et fumer et boire ça et avaler la poussière, ça fait que je buffe aujourd'hui comme le soufflet du forgeron...*

*et pour les noces, les banquets...*

*Oh pis, c'était pas comme aujourd'hui de c'temps-là, y'avait des bals dans les villages, par là... et pis y'a plus de monde aujourd'hui dans les campagnes non plus... A ce moment-là, y'avait d'abord à récupérer quinze ou vingt filles!...*

*Et ben oui ! Alors là la jeunesse... oh il en venait d'un peu plus loin, pas beaucoup... mais enfin des communes...avoisinentes.*

*Oh, mais on sortait pas beaucoup de là commune ou alors si c'était que près ! Aujourd'hui vous iriez à Clermont... on allait pas si loin qu'on était qu'à pied, on risquait pas d'aller!...*

*Et si on allait un peu plus loin comme d'ici-Picherande (3), ou un peu plus, les vieux disaient : « Quand même... vous aimez courir!... aller si loin que çà!!! » (rires) (4).*

## CHANT N° 2

Tout au bout du tournant  
Y'a 3 croix, 3 montagnes  
Tout au bout du tournant  
La ville de St-Donat  
Tout au bout du tournant  
3 croix sur 3 montagnes  
7 petites fumées bleues  
Y respirent le soir

Dans la cheminée passe le songe d'un ramoneur  
Ei buffé lo vent negre au dessus des bruyères

Ce soir à nuit tombante  
Au pied du Super-Besse  
En ces pauvres années  
1980  
Au pied des grand immeubles  
Trois téléskis s'arrêtent  
Sept petits skieurs bleus  
Redescendent dans le noir

Une neige d'avril tombe sur Super-Besse  
Une neige d'avril casse le temps qui passe

Ce soir à nuit tombée  
Soir d'avril immobile  
Quand les chemins qui tournent  
Seront devenus brumes  
On entend monter  
Dal bos de lo fouillado  
La chanson qui ramène  
Les pauvres « Reveilhès »

Un camion cantalou roule sur Egliseneuve  
Et laisse derrière lui une étrange lueur

C'est l'étrange chanson  
De ce destïn sans nom  
Des 2 amants mariés  
Qui n'ont pas pu s'aimer  
C'est leur mort éternelle  
Qui se répand étrange  
Sur fond de lande blême  
De lampadaires orange

La cloche d'Egliseneuve appelle les chanteurs  
Dans Super-Besse dorment des mécréants skieurs

Les deux amants qui courent  
Ce soir au Pont de Plaine  
Chantent leur pays mort  
Au son d'un violon rouge  
Le cri d'un chasse-neige  
Ultime mécanique  
Se fond dans la rumeur  
Du chant des Réveilleurs

Aux fenêtres des fermes brille un téléviseur  
D'une danse électrique à la grise torpeur

Au milieu des immeubles  
S'insinuent les chanteurs  
Les pauvres réveilleurs  
Passant sans reconnaître  
L'ancien vallon de brume  
De chanson de la lune  
Où dorment à jamais  
Des histoires insensées

Une tsabre du diable qui se joue des années  
Vient lécher les dormeurs d'une amère bourrée

Trois chanteurs de bourrée  
Dansent sur un parking  
Neige et voitures mêlées  
Chantent le Réveilleur  
Chantent la pauvre nuit  
Des amants en détresse  
Ensorcelant sans bruit  
Les rues de Super-Besse

Un feu rouge insensible au repos des dormeurs  
Clignote sur la neige au rythme des danseurs

Ce sont les réveilleurs  
Qui chantent l'allégresse  
Et secrètent l'angoisse  
Jusqu'au matin fini  
Jusqu'au matin fini  
Chanteront cette messe  
Le printemps revenu  
Ils auront disparu

Au froid soleil d'avril trois montagnes s'allument  
Et les dormeurs s'éveillent d'une nuit incrédule

Super-Besse s'éveille,  
Un cantonnier déneige  
Super-Besse s'éveille,  
Au bruit des téléskis  
Pendant que tout au fond  
3 croix sur 3 montagnes  
7 petites fumées bleues  
Y respirent le jour... (5)

Le 10 avril 1884, Antoine Bouscatel se réveille, il vient d'avoir 15 ans.  
Il y a du soleil sur le Puy Mary.  
Il descend faire un tour à la pêche.

Olivier DURIF - André RICROS

(1) Chantée le 21 juillet 1979, à Arnac, canton de Laroquebrou, par Mme Pauline BAC.

(2) Entretien avec Jean Beybeaud, à Paris, en 1975, E. Montbel.

(3) Picherande se trouve à 3 km de Saint-Donat.

(4) Entretien avec Alfred Mouret, Augère-Basses de Saint-Donat (63), le 27 août 1976. O. Durif et E. Montbel.

(5) Super-Besse, entre Égletons et Lyon, avril 80. O. DURIF



## TABLE DES MATIÈRES

Présentation du colloque de la Recherche à la Création . .	3
Les musiciens Routiniers .....	5
Avant-propos .....	7
RECHERCHES	11
– Histoire « ouverte » et espaces « transitionnels ». A propos de la pratique et de l'étude du chant médiéval et du folklore musical (Gérard LE VOT) .....	13
– De Joset à Johnny (J.-C. BLANC) .....	35
BILANS	57
– Ornements, variations, style et création dans les musiques traditionnelles des régions du Centre (J. BLANCHARD) .....	59
– Musiques Africaines noires en France : l'engouement (K. BEKKAYE et F. LALOUPO) .....	63
– MAGHREB - Le répertoire de l'émotion (K. BEKKAYE et F. LALOUPO) .....	67
TÉMOIGNAGES	71
– Tradition et création (A. STIVELL) .....	73
– Mon Amérique à moi (J. PARIS) .....	75
ÉVOCATION	
Antoine BOUSCATEL (O. DURIF et A. RICROS) ...	87

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
PAR L'IMPRIMERIE DUMAS  
42100 SAINT-ÉTIENNE (LOIRE)  
DÉPÔT LÉGAL : JUILLET 1986  
N° IMPRIMEUR : 27603  
N° D'ÉDITEUR : 906320  
ISBN 2-906320-02-01



**SERVICE INTERUNIVERSITAIRE D'ACTIVITÉS ARTISTIQUES  
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
29, boulevard Gergovia  
63037 Clermont-Ferrand Cedex**