

141 b/b

LA PRODUCTION DE LA TRADITION AUJOURD'HUI À PARTIR DES
PROCESSUS DE RELANCE ET DE REVITALISATION

PROCESSUS DE RELANCE
D'UN INSTRUMENT DE MUSIQUE TRADITIONNELLE

le renouveau de la cornemuse en France

Bénédicte BONNEMASON

Paris, Mission du patrimoine ethnologique : Programme Tradition - 2ème phase
Aix-en-Provence, Centre d'ethnologie méditerranéenne.

1997

LA PRODUCTION DE LA TRADITION AUJOURD'HUI À PARTIR DES
PROCESSUS DE RELANCE ET DE REVITALISATION

PROCESSUS DE RELANCE
D'UN INSTRUMENT DE MUSIQUE TRADITIONNELLE

le renouveau de la cornemuse en France

Bénédicte BONNEMASON

Paris, Mission du patrimoine ethnologique : Programme Tradition - 2ème phase
Aix-en-Provence, Centre d'ethnologie méditerranéenne.

1997

REMERCIEMENTS

Cette étude n'a été possible que grâce à la contribution des personnes rencontrées qui nous ont consacré du temps et ont répondu à nos questions. Nous les remercions de s'être pliées aux exigences de l'entretien et d'avoir accepté que leurs propos soient enregistrés.

Nous remercions donc : Thierry Bertrand, Laurent Bigot, Bernard Blanc, Maurice Bourg, Sylvie Douce de la Salle, Claude Girard, Stanislas Grenet, Bernard Jacquemin, Xavier de La Torre, Benoît Mager, Jean-Christophe Maillard, Eric Montbel, Didier Olive, Erwan Ropars, Raphaël Thiery.

Nous tenons également à remercier Josiane Bru pour ses précieux conseils et Bernard Desblancs pour les compléments d'information qu'il nous a apportés.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
A - LE MATÉRIAU ETHNOGRAPHIQUE	9
<i>Le biniou braz</i>	11
<i>Le biniou koz</i>	16
<i>La bodega</i>	20
<i>La boha</i>	24
La cabrette	28
La chabrette	32
Les musettes du Centre	36
<i>La veuze</i>	40
B - ÉLÉMENTS DE DESCRIPTION DU RENOUVEAU DES CORNEMUSES EN FRANCE	44
1 - LE CADRE HISTORIQUE ET CULTUREL	44
2 - LA CONSTRUCTION DE L'OBJET TRADITIONNEL	49
2.1 - Cornemuse et imaginaire	49
2.2 - La cornemuse, objet muséographique et patrimonial	50
2.3 - La cornemuse, emblème de la musique traditionnelle	52
3 - LA CONSTRUCTION DE LA TRADITION	53
4 - FABRICATION ET TECHNIQUE DE JEU : L'ACQUISITION DU SAVOIR-FAIRE	54
4.1 - Le bricolage des premiers temps	54
4.2 - Solliciter le savoir-faire là où il se trouve	55
4.3 - Le savoir technique des fabricants	55
4.4 - Se former	55
4.5 - Le rôle des Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier	56
5 - FABRICATION ET PRATIQUE MUSICALE ACTUELLES	58
5.1 - La fabrication des cornemuses aujourd'hui	58
5.2 - La pratique musicale	59
CONCLUSION	62
BIBLIOGRAPHIE	67
DISCOGRAPHIE	72
ANNEXE : DOSSIER DE PRESSE	75

INTRODUCTION

Alors qu'au XIX^e siècle apparut un intérêt pour le recensement, la sauvegarde et l'étude des arts et traditions populaires, le XX^e siècle voit naître plusieurs entreprises de revitalisation des musiques et danses traditionnelles. Dès le début du siècle, le déclin de la société traditionnelle s'amorce et avec elle les pratiques culturelles qui en sont l'expression. Les deux guerres mondiales accélèrent la fin des pratiques musicales et chorégraphiques et dans les années 1950 bon nombre d'instruments de musique traditionnels tombent en désuétude. Dans certains cas, ils sont même remplacés par des instruments de musique plus actuels, comme la clarinette ou bien l'accordéon. Au lendemain des événements de Mai 68, le mouvement *folk* s'empare des traditions musicales régionales pour leur donner un second souffle. La cornemuse, loin d'échapper à ce mouvement en faveur de la musique traditionnelle, occupe même une place privilégiée en tant qu'instrument emblématique. Elle tire son prestige non seulement de son ancienneté - on s'accorde à dater ses origines à l'Antiquité - mais aussi de son organologie et de ses caractéristiques sonores que sont la polyphonie et le son continu. La cornemuse, que les classifications rangent dans la catégorie des aérophones à anche et avec réservoir d'air, est un instrument de musique fortement répandu en Europe mais également présent dans le bassin méditerranéen et en Asie Occidentale.

En France, il existe plusieurs types de cornemuse. Notre étude porte sur huit d'entre eux qui ont pour caractéristiques communes d'être fabriqués et pratiqués. Il s'agit du *biniou braz*, du *biniou koz*, de la *bodega*, de la *boha*, de la *cabrette*, de la *chabrette*, des musettes du Centre et de la *veuze*. Il existe d'autres cornemuses sur le sol français dont nous ne traiterons pas dans cette étude. Soit parce que leur pratique ne s'est pas développée, c'est le cas de la musette bressane¹ et de la cornemuse du Poitou². Soit parce que leur pratique est, pour le moment, plus vivante dans certains pays frontaliers qu'en France. C'est le cas de la cornemuse flamande, le *doedelsack*³, ou bien de la cornemuse catalane, appelée *sac de gemecs*⁴. Nous n'aborderons pas non plus le cas de la musette de cour⁵. Bien qu'elle soit pratiquée par un petit nombre d'instrumentistes, cette cornemuse fait preuve aujourd'hui d'une certaine vitalité. Si nous ne l'avons pas intégrée à notre objet d'étude, c'est parce qu'elle a la particularité de ne pas faire partie de l'*instrumentarium* traditionnel. Effectivement, la musette de cour est un instrument de musique baroque, interprétant un répertoire baroque. Même si, pour ces raisons, nous écartons cette cornemuse, nous n'en oublions pas pour autant qu'elle présente certaines similitudes avec les instruments de musique traditionnels⁶ et qu'elle a bénéficié, à sa manière, du renouveau des cornemuses.

¹ DUCAROY, S. « La musette bressane : quelques éléments de recherche sur une cornemuse régionale ». *Modal*, 1982, n° 2. [15 p.]

² BEC, 1996, p. 107

³ BOONE, 1983.

⁴ ALBA, J. ; ORRIOLS, X. *El Sac de Gemecs a Catalunya*. [s.l.] : Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1990. 64 p.

⁵ MAILLARD, J.-C. *La musette : étude historique, organologique et iconographique*. Maîtrise : Musicologie : Université de Paris IV-Sorbonne, [1980]. 266 p.

⁶ A ce propos on pourra consulter : MAILLARD, J.-C. *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent. 1660-1760*. Thèse de doctorat de 3^e cycle : Musicologie : Université de Paris IV-Sorbonne, 1987. 1067 p.

Tout en dressant l'histoire de la relance et de la revitalisation des cornemuses, ce travail s'en tient aux grandes lignes sans approfondir chaque cas précisément. C'est le choix qui a présidé à la rédaction de ce rapport. Au lieu de traiter de deux ou trois cas, nous avons décidé d'aborder l'ensemble des cornemuses qui sont pratiquées et fabriquées aujourd'hui. Nous avons ainsi évité la difficile tâche de la sélection. Selon quels critères aurions-nous retenu telle cornemuse plutôt qu'une autre ? D'autre part, chaque cas est le reflet d'une histoire unique, ce qui permet de mieux appréhender ce genre musical que l'on appelle aujourd'hui la *musique traditionnelle*. Enfin, avoir d'emblée pris en compte l'ensemble des cornemuses pratiquées actuellement donne à cette étude une dimension comparatiste non négligeable.

Le présent rapport s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche : le *Programme Tradition*, mis en place par la Mission du patrimoine ethnologique⁷ en 1996. Il a pour objet l'étude de la production de la tradition aujourd'hui à partir des processus de relance et de revitalisation. De ce fait, il ne porte pas exclusivement sur les musiques traditionnelles mais sur quatre domaines de relance : « les productions de terroirs et de cuisine 'traditionnelle' ; les filières techniques associées à la production du bâti et des paysages ; les métiers d'art et les produits artisanaux ; les manifestations culturelles ou rituelles ». Nous livrons le résultat de notre participation à ce Programme Tradition qui correspond en l'établissement d'un dossier comprenant une description de la relance étudiée, le renouveau des cornemuses en France dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Le sujet du renouveau des cornemuses en France est donc envisagé en tant que processus de relance de la tradition avec pour toile de fond une réflexion générale sur la notion de tradition. Dans la première partie de ce rapport, nous retraçons dans ses grandes lignes l'histoire du renouveau propre à chaque type étudié. Ce qui nous permettra, en particulier, de dégager des particularités et de distinguer des processus qui relèvent soit de la revitalisation, soit de la réinvention, soit, pour le cas très particulier du *biniou braz*, de l'implantation d'une cornemuse dans une région donnée. Puis nous nous attacherons à décrire le contexte culturel, social et musical dans lequel ce processus de relance apparaît. Ce qui devrait nous permettre de déterminer les raisons et les motivations qui en sont à l'origine. Quel manque, quelle absence vient-il combler ? Afin de l'appréhender et l'analyser, il faut le décrire et le décomposer. Le renouveau des cornemuses sous-entend la réappropriation d'un savoir-faire en matière de fabrication et de technique de jeu. De quelle manière ce savoir-faire se constitue-t-il ? Quelles stratégies d'apprentissage mobilise-t-il ? Tout en essayant de répondre à ces questions, nous suivrons le chemin parcouru depuis la fin des années 60 jusqu'à aujourd'hui afin de constater ce qu'il en est des résultats de la relance. En étudiant ce processus de relance et de revitalisation, nous nous attaquons à une des composantes du renouveau des musiques traditionnelles françaises. Nous espérons ainsi pouvoir proposer des éléments de réponse à une question qui nous paraît fondamentale. En quoi l'étude du renouveau des cornemuses peut-elle contribuer à l'analyse du fait musical en musique traditionnelle ?

A l'instar d'Eric Montbel et Jean Blanchard⁸, nous ne proposerons pas dans ce rapport une carte géographique des localisations des différentes cornemuses. Il est vrai que leur caractère régional est toujours un critère de définition. On parle de cornemuse des Landes, de *veuze* du Pays nantais, de musettes du Centre ou bien encore de cornemuse de la Montagne Noire. Elaborer une carte présenterait plusieurs difficultés. Il faudrait pouvoir réaliser une carte des régions culturelles et des pays. Ce qui n'est pas sans poser problème. En outre, le plus complexe serait de délimiter de manière précise l'aire géographique et historique d'une tradition de cornemuse. On pourrait plus modestement envisager de localiser ces cornemuses en fonction de l'aire géographique concernée par leur renouveau. Mais là encore, on se heurte à plusieurs problèmes. Premièrement, les opérations de relance, de revitalisation ou d'implantation ne datent pas toutes de la même période.

⁷ Ministère de la Culture - Direction du patrimoine.

⁸ Cf. L'avant-propos de *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*. MONTBEL ; BLANCHARD, 1991.

D'autre part, même si bon nombre de cornemuses comprennent dans leur dénomination un qualificatif géographique, leur pratique et leur relance ne peuvent être rapportées à une seule région. Il existe des joueurs de *boha* en Normandie, en Allemagne et même aux Etats-Unis. Il en va de même pour la chabrette, la *veuzè* ou bien encore le *biniou koz*. Quant aux musettes du Centre, il s'agit incontestablement du type le plus souvent adopté par des régions françaises dépourvues de tradition de cornemuse. Toutefois dans le premier chapitre, nous précisons textuellement une aire géographique qui correspond à celle définie par les travaux ethnographiques réalisés dans le cadre du processus de relance.

Méthode et « terrain » ethnologique

La conception de l'enquête

Lorsque nous avons entrepris ce travail, le thème des cornemuses nous était, en partie, familier. En 1994, nous avons réalisé un mémoire de DEA sur la tradition réinventée de la cornemuse des Landes. Par ailleurs, dans le cadre de notre activité professionnelle⁹, nous avons plusieurs fois participé aux Rencontres des luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier¹⁰. Lors de l'édition 1997, nous avons pris contact avec plusieurs facteurs de cornemuse. Par ailleurs nous avons bénéficié des conseils de Bernard Desblancs¹¹, lui-même fabricant (*boha* et *bodega*) qui fréquente ce « milieu » depuis plus de 20 ans. Nous avons également pris conseil auprès de certaines personnes connues pour être personnes-ressource dans leur région en matière de musique traditionnelle¹².

L'enquête par entretien

Il existe aujourd'hui plusieurs ouvrages¹³ qui traitent de la pratique actuelle de la cornemuse en France et qui sont réalisés, en règle générale, pour un type de cornemuse donné. Par ailleurs, la production discographique est également une source importante. Cependant, cette recherche documentaire seule ne pouvait suffire. Il était important de rencontrer une partie, au moins, des acteurs ayant pris part au processus de relance. Nous avons ainsi procédé par entretien en adaptant selon les cas de figure la grille de questions réalisée au préalable. Le matériau ainsi constitué représente 24 heures¹⁴ d'entretiens ayant fait l'objet d'un enregistrement sonore et d'une transcription intégrale.

Composition de la population

Il ne s'agit pas ici d'un « terrain » délimité par une aire géographique, mais d'un « terrain » éclaté dans l'espace et défini par un ensemble de personnes ayant pour dénominateur commun l'action qu'elles mènent depuis un certain nombre d'années en faveur de la cornemuse. Ces personnes ont donc été choisies soit parce qu'elles ont joué un rôle dans la relance d'un type de cornemuse dont la pratique est aujourd'hui vivante ; soit parce qu'elles sont capables de parler de la facture instrumentale et/ou de la pratique d'un type donné ; soit parce qu'elles ont un rôle

⁹ Nous sommes depuis neuf ans documentaliste au Conservatoire Occitan-Centre des musiques et danses traditionnelles en Midi-Pyrénées.

¹⁰ Le Conservatoire Occitan y tient deux stands, un stand pour l'association et un stand pour l'atelier de facture instrumentale.

¹¹ Bernard Desblancs est responsable de l'atelier de facture instrumentale et du secteur formation du Conservatoire Occitan.

¹² Laurent Bigot nous a ainsi conseillé de rencontrer Erwan Ropars et Jean-Christophe Maillard sur la question du *biniou braz* ; Gérard Chaventon, membre de l'Union des groupes et ménétriers morvandiaux, nous a indiqué Raphaël Thiery et Bernard Jacquemin pour la question de la cornemuse en Morvan ; Xavier de La Torre nous a conseillé de rencontrer Didier Olive au sujet de la *bodega*.

¹³ Cf. bibliogr.

¹⁴ 14 heures réalisées dans le cadre de ce « terrain », et 10 heures sélectionnées parmi les enquêtes réalisées dans le cadre du « terrain » de mémoire de DEA.

« transversal » en prenant part à la promotion de cet instrument de musique par le biais des festivals, de l'édition discographique ou de la muséographie. Nous avons ainsi rencontré :

- Thierry Bertrand, fabricant, formateur et musicien, au sujet de la *veuze* ;
- Laurent Bigot, musicien et formateur, au sujet du *biniou koz* ;
- Bernard Blanc, fabricant et musicien, au sujet des musettes du Centre et de la cabrette ;
- Maurice Bourg¹⁵, administrateur des Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier ;
- Claude Girard, fabricant, au sujet de la chabrette et des cornemuses en général ;
- Bernard Jacquemin, fabricant et musicien et Raphaël Thiery, musicien et formateur, au sujet de la pratique des musettes du Centre en Morvan ;
- Xavier de La Torre, fabricant, musicien et formateur¹⁶, au sujet de la *bodega* ;
- Benoît Mager¹⁷, musicien et agent du patrimoine et Stanislas Grenet, assistant, au sujet du Musée des musiques populaires de Montluçon où ils travaillent ;
- Jean-Christophe Maillard, musicien et enseignant en musicologie et ethnomusicologie, au sujet de la musette de cour et du *biniou braz* ;
- Eric Montbel, musicien et co-directeur du Centre des musiques traditionnelles en Rhône-Alpes, au sujet de la chabrette, de la cabrette, des musettes du Centre et de l'édition discographique ;
- Didier Olive, musicien, au sujet de la *bodega* ;
- Erwan Ropars, musicien et formateur, au sujet du *biniou braz*.

Pour ce qui concerne le cas de la *boha*, cornemuse des Landes, nous avons utilisé les transcriptions d'une partie des entretiens réalisés dans le cadre du mémoire de DEA. Nous avons donc ré-exploité le matériau déjà constitué et plus particulièrement les entretiens réalisés auprès de Bernard Desblancs, Patrice Bianco, Robert Matta, Alain Cadeillan, Jean Baudoin, Jean-Simon Leroy, Philon du Pasquier.

Bien entendu, et du fait des limites matérielles¹⁸ de ce travail, nous sommes loin d'avoir rencontré l'ensemble des acteurs concernés. Nous espérons toutefois que le corpus, constitué à partir de ces entretiens et des documents consultés, est le plus représentatif possible.

Limites de la grille d'entretien

La population étudiée n'est pas aussi homogène qu'on pouvait *a priori* le croire. Si dans la plupart des cas la grille de questions semblait correspondre, dans certains cas elle ne convenait plus. Pourtant, avant chaque entretien nous avons pris soin d'adapter cette grille à la personne que nous allions rencontrer. Les personnes qui ont participé au renouveau d'une cornemuse ne forment pas pour autant un groupe homogène. C'est ainsi que le « terrain » est aussi le moment où l'on prend conscience des éléments composites qui constituent la population étudiée, population que, sous l'étiquette *musique traditionnelle*, nous avons tendance à considérer comme homogène.

¹⁵ Nous n'avons pu rencontrer son épouse, Michèle Fromenteau, principale organisatrice du festival, qui était hospitalisée à ce moment-là.

¹⁶ Le terme formateur est utilisé dans le milieu de la musique traditionnelle pour désigner le fait d'être enseignant.

¹⁷ Nous n'avons pu rencontrer Sylvie Douce de la Salle, conservateur du Musée des musiques populaires de Montluçon, parce qu'elle était souffrante.

¹⁸ Les limites premières de l'enquête sont ici des limites matérielles. Voici, plus prosaïquement, quelques chiffres. Pour réaliser ce rapport, nous avons disposé de 304 heures. D'autre part, nous avons rencontré sur une dizaine de jours, 14 informateurs qui sont dispersés dans l'espace géographique français. Concrètement il s'agit de 3200 kilomètres parcourus, donc d'un travail de « terrain » relativement coûteux.

La recherche documentaire

Concernant l'étude des cornemuses, nous pouvons repérer deux types de documents. Les publications paraissant le plus souvent sous forme d'articles qui proposent l'ethnographie d'une tradition de cornemuse dans une région donnée. Le second type correspond à des publications qui traitent d'une tradition de cornemuse et qui en même temps rendent compte de travaux, pour la plupart associatifs, portant sur la relance d'une cornemuse en particulier. Il faut noter que les ouvrages concernant les cornemuses sont de plus en plus nombreux et que ce thème intéresse des disciplines telles que la muséographie¹⁹, la linguistique et la philologie²⁰ ou bien encore l'organologie²¹. Dans le domaine des sources bibliographiques, il faut aussi mentionner les nombreuses revues européennes consacrées à la musique traditionnelle et traitant ponctuellement mais fréquemment des cornemuses²². La seconde source documentaire indispensable est l'ensemble des publications discographiques qui sont soit des auto-productions, soit des publications réalisées par des petites maisons d'édition régionales, ou bien, mais beaucoup plus rarement, des titres édités par de grands labels ethnomusicologiques²³. Certaines de ces productions discographiques sont des éditions ou rééditions d'enregistrements anciens²⁴.

¹⁹ Nous citons ici deux catalogues d'exposition qui traitent, non pas d'un type de cornemuse, mais des cornemuses en Europe et dans le monde : *Air du temps : cornemuses du monde, musiques des régions*. Cf. RIBOUILLAUT, éd., 1996. Et *Der Dudelsack in Europa*. Cf. SEPP, éd., 1996.

²⁰ BEC, 1996.

²¹ BAINES, 1979.

²² Cf. bibliogr.

²³ La collection Ocora par exemple.

²⁴ A titre d'exemple, nous citerons le Chasse-Marée/ArMen qui a édité un disque compact comprenant des enregistrements historiques de sonneurs de couple *binjou*-bombarde.

LE MATÉRIAU ETHNOGRAPHIQUE

Les textes qui suivent présentent l'histoire du renouveau de huit cornemuses du domaine français. Nous nous sommes déjà expliquée en introduction quant aux choix qui ont présidé à la sélection de ces huit cornemuses. Celles-ci ont pour point commun d'être fabriquées, pratiquées, enseignées et de jouer, principalement, un répertoire régional d'airs traditionnels. Les huit parcours présentés correspondent à notre matériau ethnographique constitué à partir des entretiens réalisés et des documents consultés¹. Bien entendu, il n'est pas question de faire ici l'histoire de chacune de ces cornemuses, encore moins de réaliser une ethnographie qui concernerait le XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle. Cet aspect de l'étude des cornemuses a fait l'objet de nombreuses publications, dont la plupart ont été réalisées lors du renouveau de ces instruments de musique. Nous avons d'ailleurs utilisé ces documents qui sont cités en bibliographie.

Nous abordons l'histoire récente de ces cornemuses avec, pour angle d'approche, le processus de relance qui les a caractérisées. Volontairement, nous proposons une description sommaire de cette histoire en même temps que nous insistons plus précisément sur les événements qui constituent le phénomène de relance. L'histoire, ou plutôt les histoires, commencent très souvent dans l'entre-deux-guerres. C'est effectivement la période charnière lors de laquelle s'accélère la fin des traditions musicales². Ces cornemuses sont toutefois loin de suivre un parcours identique. Au contraire, chaque cas se révèle être particulier. Certaines présentent des caractéristiques communes du point de vue de leur disparition puis de leur renouveau, tandis que d'autres relèvent d'une trajectoire unique. Bien que les textes qui suivent obéissent à une même grille de présentation, notre objectif n'est pas de mettre à un même niveau l'histoire récente de ces huit cornemuses. De même, il serait abusif d'utiliser les termes de *relance* et de *renouveau* pour chacun des cas exposés. En effet, avec le *biniou braz* nous sommes dans le cas de l'implantation d'une cornemuse dans un milieu donné. Cependant cet exemple a tout à fait sa place dans ce rapport dans la mesure où il participe au *revival* des traditions musicales en France. Effectivement, la cornemuse écossaise - rebaptisée en Bretagne *biniou braz* - a joué un rôle fondamental dans le renouveau des cornemuses. De même que, si certaines cornemuses comme le *biniou koz* et la cabrette peuvent se prévaloir d'une continuité historique, elles ont néanmoins tout autant bénéficié du regain d'intérêt pour les musiques traditionnelles dans les années 70, regain qui leur a peut-être permis de ne pas disparaître définitivement.

Quelques indications pour la lecture des fiches sur les cornemuses

La première partie de ces fiches propose une description sommaire de l'instrument afin que le non initié puisse se familiariser avec l'objet dont il est question dans le texte qui suit.

Type organologique

Il n'est pas aisé de parler de critères organologiques dans le cas d'un instrument dont la facture a subi, et subit encore aujourd'hui, de nombreuses modifications. Nous nous bornons donc à donner les grandes lignes organologiques qui caractérisent un type de cornemuse au début de son renouveau, tout en attirant le lecteur sur le caractère variable de la physionomie de l'objet.

¹ Pour plus de détails, se reporter à l'introduction, paragraphe Méthodologie.

² Cf. chap. 2.

Aire géographique

Elle correspond aux limites définies par les études ethnographiques réalisées avant ou pendant le renouveau. Tous les travaux se sont attachés à délimiter une aire de pratique de la cornemuse, et ce en fonction des lieux où ont été retrouvés les instruments, de la résidence des musiciens et des fabricants, ainsi que des lieux où les appellations vernaculaires de la cornemuse ont pu être relevées. Aujourd'hui, et depuis plusieurs années, il est difficile de circonscrire une pratique musicale, quelle que soit la cornemuse, à une aire géographique précise. Les pratiques musicales, inscrites dans le cadre du loisir, sont désormais éclatées dans l'espace national et sortent nettement des limites géographiques définies dans les deux premiers tiers du XX^e siècle. La fonction de cette rubrique est de localiser géographiquement le type de cornemuse étudié et, de cette manière, les acteurs de la relance qui, très souvent, sont de personnes originaires de la région.

Appellation

Il ne s'agit pas de faire l'étymologie des différentes appellations qui généralement caractérisent un type de cornemuse. De nombreuses études se sont chargées de cet aspect des choses³. Il s'agit simplement de donner l'appellation aujourd'hui usitée par le plus grand nombre pour nommer les cornemuses dont il est question.

Particularités

Cette rubrique, qui n'est pas systématiquement remplie, livre des données qui nous paraissent nécessaires à une meilleure compréhension de l'instrument concerné.

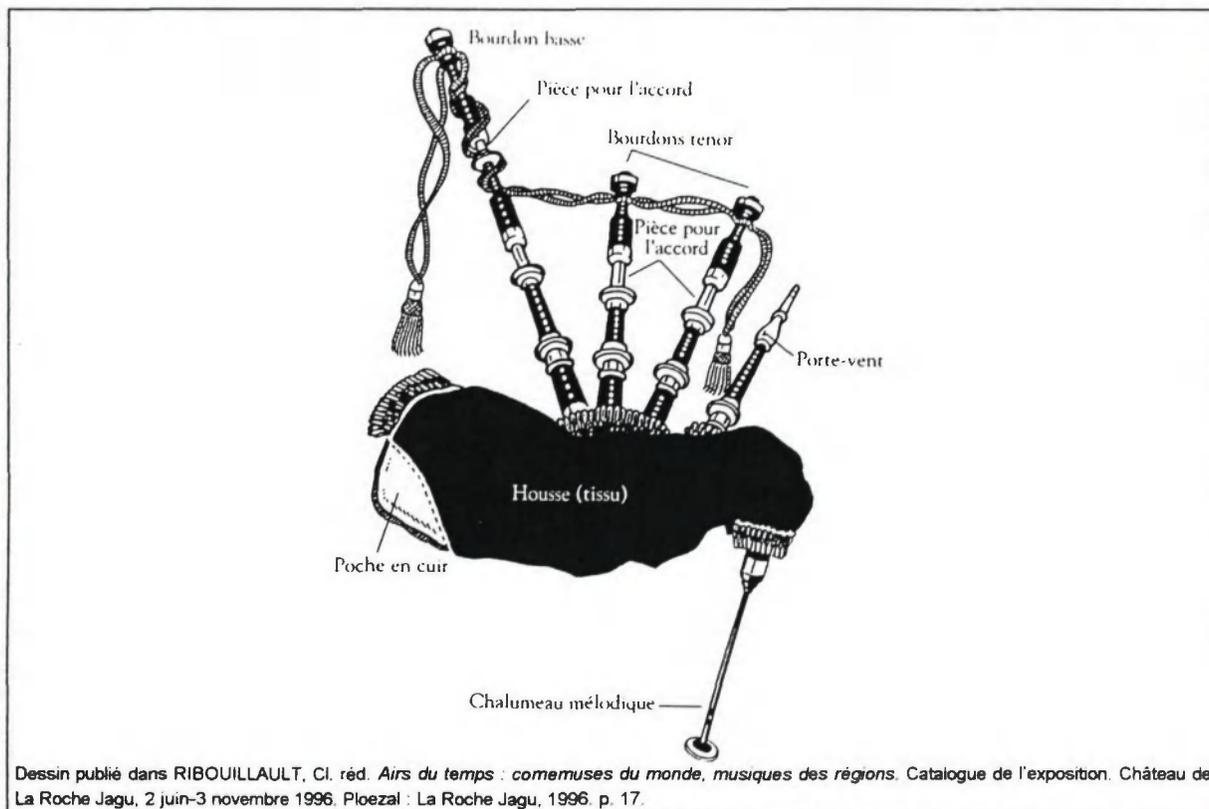
³ On pourra, entre autres, consulter : BEC, 1996.

le biniou braz



Jean-Christophe Maillard jouant du *biniou braz* au Bal des cornemuses organisé à Toulouse le 7 décembre 1991 par la MJC du Pont-des-Demoiselles et le Conservatoire Occitan. Photo Conservatoire Occitan.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 tuyau bourdon basse (perce cylindrique - anche simple)
- 2 tuyaux bourdon ténor (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau d'insufflation
- 1 poche en cuir retournée recouverte d'un tissu

1.2 Aire géographique

Il n'est pas possible de définir une aire géographique étant donné que le *biniou braz* est en fait importé d'Écosse ; on peut toutefois préciser que c'est sur l'ensemble de la Bretagne qu'il a été introduit.

1.3 Appellation

L'appellation la plus courante est *biniou braz*, qui, en breton, signifie grand *biniou*. Les termes *biniou* et *cornemuse* sont également employés.

1.4 Particularités

A l'origine, le *biniou braz* est une cornemuse écossaise. Il a été importé en Bretagne au cours du XX^e siècle, et choisi par la *Bodadeg ar Sonerion* pour être l'instrument de musique du renouveau des traditions musicales bretonnes au lendemain de la seconde guerre mondiale. L'organologie actuelle de l'instrument est celle de la cornemuse écossaise.

2 . HISTORIQUE DE L'IMPLANTATION DE L'INSTRUMENT EN BRETAGNE

1930 : état de la tradition musicale en Bretagne

Au début du XX^e siècle, la société est marquée par de nombreuses mutations. L'exode rural, l'industrialisation ainsi que les deux guerres mondiales contribuent au déclin rapide d'une culture paysanne traditionnelle. Les actions folkloriques, touristiques et régionalistes tentent d'enrayer la fin des traditions populaires. Les danses et les traditions musicales n'échappent pas à ces initiatives et bien souvent elles sont prétexte à véhiculer un message régionaliste et identitaire. La tradition du couple *biniou-bombarde*, pourtant emblématique de la culture musicale bretonne, est en train de s'éteindre. Dans plusieurs régions, elle entre en concurrence avec des instruments lancés par de nouvelles modes musicales, parmi lesquels, l'accordéon et la clarinette. Après la première guerre mondiale, la pratique du couple *biniou-bombarde* se maintient jusqu'en 1930 dans une partie de la Bretagne et ce grâce, essentiellement aux concours et aux fêtes touristiques et folkloriques. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, les occasions de jeu traditionnelles ont presque toutes disparu. Le *biniou koz* et la *bombarde* sont sur le point de cesser de jouer.

1930-1950 : naissance du mouvement associatif breton

C'est à Paris et dans l'entre-deux-guerres qu'apparaît le mouvement associatif breton à l'initiative des immigrés bretons. Des transfuges du Cercle celtique fondé en 1911 créent en 1930 la *Korollerien Breiz Izel*¹ (KBI), et en 1931 la *Kenvreuniez ar Viniouerien*² (KAV) qui voit en la cornemuse écossaise le moyen d'enrayer le déclin de la musique bretonne. En 1943, certains de ses membres, dont Dorig Le Voyer, quittent Paris et créent en Bretagne la *Bodadeg ar Sonerion*³ (BAS). Au lendemain de la seconde guerre mondiale, alors que la revendication identitaire bretonne est mal perçue, la BAS entreprend un énorme travail en faveur du renouveau de la musique bretonne. Son principal outil est la cornemuse écossaise qu'elle rebaptise *biniou braz*. La BAS devient très vite un véritable mouvement de jeunesse avec la création des *bagadou*⁴ et le développement d'une pratique musicale massive. De 1942 à 1953, Polig Montjarret, co-fondateur de l'association, entreprend une vaste campagne de collectage auprès de vieux sonneurs. Il rassemble ainsi un matériau musical impressionnant qui sera publié en 1984 dans un ouvrage intitulé *Toniou Breiz Izel*⁵. En 1949, *Ar Soner*, l'organe de la BAS, voit le jour.

1937-1950 : intégration de la cornemuse écossaise au patrimoine musical breton

Plusieurs initiatives individuelles, généralement issues du milieu urbain, ont, avant 1930, introduit en Bretagne la cornemuse écossaise. Le discours celtique, que développe l'Emsav, mouvement breton auquel a adhéré la BAS, prône l'adoption de cette cornemuse. Déjà en 1937, la KAV l'avait introduite dans sa formation instrumentale. Les premières tentatives de fabrication donnent lieu à des *biniou braz* à deux bourdons, appelés *biniou nevez*. Mais en définitive, c'est Dorig Le Voyer, co-fondateur de la BAS spécialisé dans la facture instrumentale, qui décide des critères de fabrication et fait en sorte que la cornemuse écossaise soit adoptée.

¹ *Korollerien Breiz Izel* : danseurs de Basse-Bretagne.

² *Kenvreuniez ar Viniouerien* : confrérie des joueurs de *biniou*.

³ *Bodadeg ar Sonerion* : assemblée de sonneurs.

⁴ Un *bagad* est une formation instrumentale constituée de *biniou braz*, de bombardes et d'une batterie (ensemble de percussions de type tambour).

⁵ *Toniou Breiz Izel* : musique populaire de basse-Bretagne. MONJARRET, P. *Toniou Breiz Izel*. BAS, 1984.

1950-1960 : création du bagad et organisation de la pratique musicale

A partir de 1950, c'est un nouveau mouvement musical qui se met en place en Bretagne. Le mouvement folklorique se développe lui aussi par le biais des cercles celtiques. La fédération Kendalc'h récemment créée regroupe les *bagadou* et les cercles celtiques. Si une poignée de jeunes sonneurs de *biniou koz* se forment auprès des quelque vieux musiciens qui restent, cette pratique est désormais complètement marginalisée et le restera jusqu'en 1970. Parmi les sonneurs de *biniou koz* de l'après-guerre, certains refusent de participer à ce mouvement rénovateur. Pourtant la BAS les prône en modèles et tenants de la tradition musicale tout en incitant ses militants à pratiquer le *biniou koz* et à collecter les airs anciens. Dès la fin de la seconde guerre mondiale, la *Bodadeg ar Sonerion* tente de développer la pratique musicale. En 1947 Polig Montjarret crée à Carhaix une formation instrumentale qui, s'inspirant du modèle des *pipe-band* écossais, comprend des *biniou braz*, des bombardes et des tambours. Un événement qui marque la naissance d'une nouvelle forme d'expression musicale. Le mot *bagad* apparaît en 1950. Cette formation instrumentale, qui suscite l'engouement des musiciens, répond à une réglementation très précise. Devant le nombre de jeunes demandeurs et la multiplication des *bagadou*, l'enseignement s'organise avec la mise en place d'ateliers et de stages, l'élaboration d'un système d'évaluation, la publication de recueils de répertoire et de méthodes instrumentales. L'étude de la technique écossaise permet peu à peu de définir le jeu du *biniou braz*. La pratique musicale se développe avec l'organisation de concours de *bagad* et de solistes et les occasions de jeu proposées par les cercles celtiques.

1960-1980 : développement de la pratique musicale et affirmation d'une musique celtique

La BAS poursuit ses objectifs, à savoir développer la pratique musicale tout en préservant la spécificité bretonne de la musique. Cette démarche est momentanément court-circuitée par l'apparition d'un mouvement appelé « écossomanie ». Celui-ci privilégie la technique de jeu ainsi que le répertoire écossais, mais rejette la formule *bagad* et du même coup la présence de la bombarde. La BAS, à qui néanmoins l'idée de celtisme reste chère, recentre les préoccupations sur une musique bretonne consciente de ses racines tout en privilégiant la création musicale. Peu à peu le niveau de jeu s'améliore et les jeunes instrumentistes virtuoses font preuve des progrès accomplis en matière de maîtrise instrumentale. D'autre part le répertoire se diversifie. A côté de la formation en *bagad*, les pratiques soliste et en couple, *biniou braz-bombarde*, se développent également. Alors que le mouvement revivaliste des années 70 redonne sa place au couple *biniou-bombarde* et promeut d'autres instruments tels que la harpe celtique, le mouvement des *bagadou*, qui touche désormais des milliers de personnes, reste dynamique. En 1971 apparaît le Festival interceltique de Lorient où une place de choix est réservée à l'instrument. Jusqu'à la fin des années 60, le *biniou braz* et le *bagad* restent les symboles de l'expression musicale bretonne.

1997 : la pratique actuelle du biniou braz

Le *biniou braz* fait désormais partie du paysage musical breton. Sans doute parce que la Bretagne ne s'est pas contentée d'introduire une cornemuse d'origine écossaise. Elle l'a adaptée à sa musique, restant fidèle à une technique de jeu et un répertoire qui lui sont spécifiques. En 1997, la BAS fédère environ 80 *bagadou* et rassemble quelque milliers de musiciens. Elle reste aussi la première école de *biniou braz* en Bretagne. Des écoles associatives et institutionnelles⁶ proposent également un enseignement de cette cornemuse.

⁶ Institutions contrôlées par l'Etat telles que les écoles de musique et les conservatoires de musique.

Depuis les années 1950, les concours sont toujours aussi importants et le niveau de jeu s'est amélioré. Le répertoire se compose aussi bien d'airs bretons qu'irlandais ou écossais. Plusieurs expériences d'intégration du *biniou braz* dans des formations musicales de jazz, de rock ou de variétés ont été réalisées.

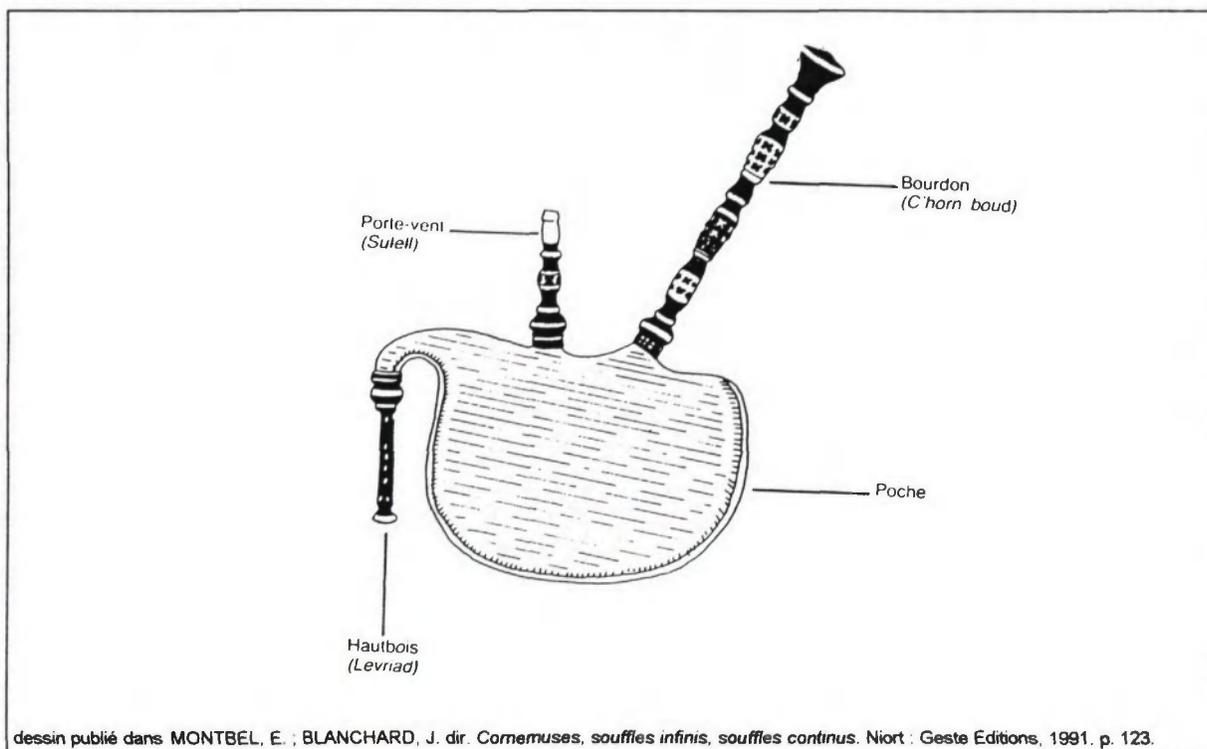
le biniou koz



Un couple de sonneurs : Per Guillou au biniou koz et Lanig Guéguen à la bombarde.

Carte postale : *Musiciens populaires de Bretagne - 2ème série : biniou-bombarde : 16 - Montagne/Aven.* Ed. par Dastum (Rennes) en 1987.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



dessin publié dans MONTBEL, E. ; BLANCHARD, J. dir. *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*. Niort : Geste Editions, 1991. p. 123.

1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 tuyau bourdon (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau d'insufflation
- 1 poche cousue en cuir retourné

1.2 Aire géographique

L'aire d'implantation du *biniou koz* au début du XX^e siècle concerne une partie de la Bretagne (la quasi totalité du Morbihan, les deux tiers du Finistère sud, le sud des Côtes-d'Armor et une toute petite partie de l'Ille-et-Vilaine).

1.3 Appellation

Au début du siècle, le terme *biniou* signifie cornemuse au sens large. A partir des années 1950, on désigne cette cornemuse par l'appellation *biniou koz*, qui signifie vieux *biniou*, ou plus rarement par l'appellation *biniou bihan*, qui signifie petit *biniou*. Ceci afin de la distinguer de la cornemuse écossaise récemment introduite en Bretagne et rebaptisée *biniou braz* (grand *biniou*). *Biniou koz* et *biniou* sont aujourd'hui les termes les plus couramment utilisés.

1.4 Particularités

Depuis plus d'un siècle au moins, la pratique du *biniou koz* est rarement dissociable de celle de la bombarde (hautbois breton). C'est pourquoi, il est généralement question du couple *biniou-bombarde*, ce fameux couple de sonneurs emblématique de la tradition musicale bretonne.

2 - HISTORIQUE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1930 : état de la tradition du biniou koz

A son apogée au tout début du XX^e siècle, la tradition du couple *biniou*-bombarde commence à décliner dès les premières décennies. Dans plusieurs régions, elle entre en concurrence avec des instruments lancés par de nouvelles modes musicales, tels que l'accordéon et la clarinette. Après la première guerre mondiale, elle se maintient jusqu'en 1930 dans une partie de la Bretagne et ce grâce, essentiellement, aux concours et aux fêtes touristiques et folkloriques. Cette tradition instrumentale, emblématique de la Bretagne, ne s'éteint jamais, et même si elle est supplantée dans les années 1950 par la toute nouvelle cornemuse baptisée *biniou braz* qui, pour sa part, suscite un engouement massif, elle continue à faire des émules qui assureront le lien avec les nouvelles générations.

1930-1950 : naissance du mouvement associatif breton

C'est à Paris, et dans l'entre-deux-guerres, qu'apparaît le mouvement associatif breton à l'initiative des immigrés bretons. Plusieurs membres du Cercle celtique fondé en 1911 créent en 1930 la *Korollerien Breiz Izel*¹ (KBI), et en 1931 la *Kenvreuniez ar Viniouerien*² (KAV) qui voit en la cornemuse écossaise le moyen d'enrayer le déclin de la musique bretonne. En 1943, certains de ses membres, dont Dorig Le Voyer, quittent Paris et créent en Bretagne la *Bodadeg ar Sonerion*³ (BAS). Au lendemain de la seconde guerre mondiale, alors que la revendication identitaire bretonne est mal perçue, la BAS entreprend un énorme travail en faveur du renouveau de la musique bretonne. Son principal outil est la cornemuse écossaise qu'elle rebaptise *biniou braz*. La BAS devient très vite un véritable mouvement de jeunesse avec la création des *bagadou*⁴ et le développement d'une pratique massive. De 1942 à 1953, Polig Montjarret, co-fondateur de l'association, entreprend une vaste campagne de collectage auprès des vieux sonneurs. Il rassemble ainsi un matériau musical impressionnant qui sera publié en 1984 dans un ouvrage intitulé *Toniou Breiz Izel*⁵.

1950-1970 : regain d'intérêt pour le biniou koz et sa fabrication

Parmi les quelques sonneurs de *biniou koz* de l'après-guerre, certains refusent de participer à ce mouvement rénovateur. Pourtant la BAS les prône en modèles et tenants de la tradition musicale tout en incitant ses militants à pratiquer le *biniou koz*. A partir de 1950, plusieurs jeunes, tels que Per Guillou, se passionnent pour cette cornemuse. Ils vont ainsi à l'encontre du nouveau courant musical caractérisé par le succès du *biniou braz* et la multiplication des *bagadou*. Suite aux nombreuses mutations sociales, plusieurs occasions de jeu ont disparu. D'autres, telles que les bals et les noces, se maintiennent. La pratique en couple *biniou*-bombarde trouve de nouveaux débouchés dans les concours et *festou-noz*⁶ mis en place par la BAS. A la suite de Dorig Le Voyer, plusieurs jeunes se lancent dans la fabrication, parmi lesquels Jean Capitaine et Per Guillou. Ce dernier a acquis une partie de son savoir-faire auprès de vieux fabricants, et sa fabrication respecte la facture des cornemuses anciennes. A

¹ *Korollerien Breiz Izel* : danseurs de Basse-Bretagne.

² *Kenvreuniez ar Viniouerien* : confrérie des joueurs de *biniou*.

³ *Bodadeg ar Sonerion* : assemblée de sonneurs.

⁴ Un *bagad* est une formation instrumentale constituée de *biniou braz*, de bombardes et d'une batterie (ensemble de percussions de type tambour).

⁵ *Toniou Breiz Izel* : musique populaire de Basse-Bretagne. MONJARRET, Polig. *Toniou Breiz Izel*. BAS, 1984.

⁶ *Fest-noz* : bal breton se déroulant en soirée et pendant une bonne partie de la nuit.

1970-1990 : revivalisme des années 70 et nouvelle vague de collectages

Partout en France le mouvement *folk* provoque une redécouverte des patrimoines musicaux régionaux. Dans certaines régions, il se conjugue avec un mouvement régionaliste revendiquant la reconnaissance de la langue et de la culture régionale. Une fois de plus, le renouveau de la musique bretonne provient essentiellement des jeunes bretons de Paris. Alan Stivell, issu de ce groupe est une des principales figures du mouvement revivaliste breton. Dans la plupart des cas, ils se sont formés auprès des cercles celtiques et des *bagadou*. Profitant des nouvelles techniques d'enregistrement, ils procèdent à de nombreux collectages, et incitent les musiciens qu'ils rencontrent à reprendre l'instrument abandonné plusieurs années auparavant. L'association *Dastum*, qui a pour vocation première de réunir les enregistrements réalisés, est créée en 1972. De grandes manifestations musicales voient le jour, parmi lesquelles, en 1971, le Festival interceltique de Lorient. La tradition du couple *biniou-bombarde* retrouve ses lettres de noblesse. L'apprentissage et la pratique ne sont pas normalisés comme cela est le cas dans le milieu des *bagadou*. C'est pourquoi le *biniou koz* plaît aux jeunes qui découvrent le plaisir de la rencontre avec les anciennes générations et l'apprentissage dit « de routine »⁷. De nouveaux fabricants apparaissent, héritiers des Per Guillou, Dorig Le Voyer, et autres Jean Capitaine. La facture du *biniou koz* connaît quelques tentatives de modification, telles que l'ajout de petits bourdons. Dans les années 80, les traditions musicales et instrumentales font l'objet de recherches mieux organisées. En 1986, la revue *ArMen* et l'association *Dastum* mettent en place un collectif de recherche *biniou-bombarde*. De nombreuses publications discographiques voient alors le jour, certaines proposant la réédition de vieux enregistrements datant du début du siècle.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

Aujourd'hui, il existe plusieurs fabricants de *biniou koz*, presque tous ayant le statut d'artisans. La plupart d'entre eux emploient un ouvrier, ou travaillent en collaboration avec un associé. Depuis le début des années 70, la pratique du *biniou koz*, quasiment indissociable de celle de la bombarde, s'est fortement développée. Les occasions de jeu ne sont plus celles des années 50. Le musicien est désormais peu sollicité pour les noces mais joue à l'occasion des fêtes folkloriques et des *festou-noz*. Les concours restent nombreux et ont un rôle important dans la qualité et l'évolution du niveau de jeu. L'enseignement, assuré par le milieu associatif, est depuis peu pris en charge par certaines écoles de musique institutionnelles. Nombreux sont les couples de sonneurs et les groupes de musique qui pratiquent cette cornemuse. Certains d'entre eux, tels que le couple Baron et Anneix, accèdent même aujourd'hui au rang de figures emblématiques. A l'instar des occasions de jeu et des formations instrumentales, les productions discographiques sont nombreuses.

⁷ Egalement appelé apprentissage d'oreille. Il s'agit d'un apprentissage par imprégnation d'une culture musicale sans passer par un enseignement normalisé.

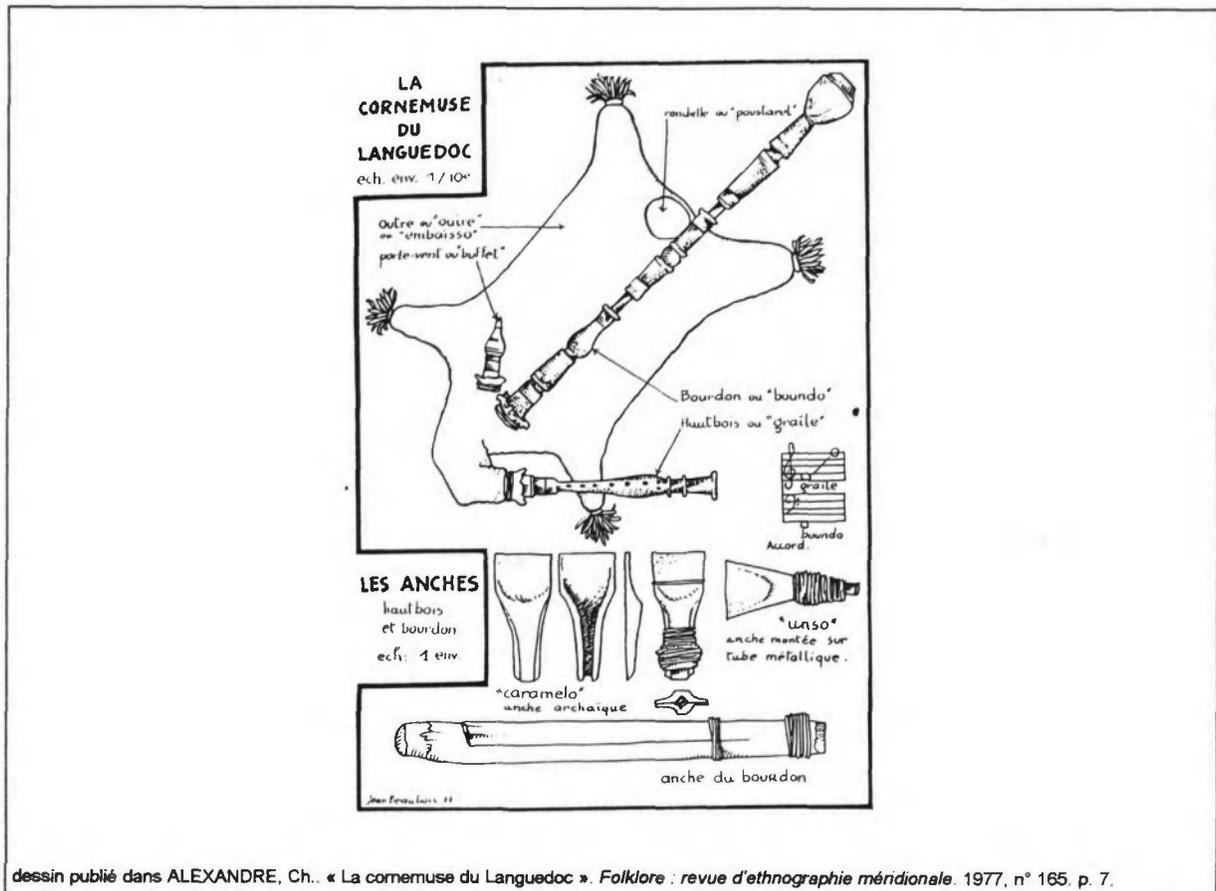
la bodega



Bernard Desblancs jouant de la *bodega*.

Carte postale : *Saint-Chartier (36) - Crabo de la Montagne Noire : fabrication Conservatoire Occitan, jouée par Bernard Desblancs. Photo J.-Cl. COMPAGNON*

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 tuyau bourdon (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau d'insufflation
- 1 poche en cuir retournée confectionnée généralement dans une peau entière de chèvre, d'où sa forme volumineuse et zoomorphique

1.2 Aire géographique

D'après les rares documents qui proposent une histoire récente de l'instrument avant la rupture de sa pratique vers 1950, on localise l'aire de la *bodega* en Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon. Plus exactement, la zone correspondrait au point de rencontre des quatre départements que sont la Haute-Garonne, le Tarn, l'Hérault et l'Aude, avec une partie plus importante dans les départements du Tarn et de l'Aude.

1.3 Appellation

La plupart du temps, c'est le terme vernaculaire languedocien *bodega* qui est utilisé, ou bien sa francisation qui donne l'appellation *boudègue*. On trouve aussi le mot *craba*, notamment dans les documents écrits, qui, en occitan languedocien, signifie chèvre. Sont également employés les termes *cornemuse de la Montagne Noire* et *cornemuse du Haut-Languedoc*.

2 - HISTORIQUE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1950 : état de la tradition de la bodega

Les *bodegaires* - joueurs de *bodega* - ont abandonné la cornemuse au profit d'un instrument de musique plus récent. La plupart du temps, il s'agit de l'accordéon diatonique. Il n'y a plus de fabricants en vie et les rares musiciens encore vivants sont âgés. Se soumettant aux collectages, ces derniers témoins permettront la collecte de quelques informations quant à la technique de jeu et à l'instrument, cependant que l'absence de fabricants fera cruellement défaut aux personnes qui se lanceront plus tard dans la fabrication.

1960-1985 : premières recherches de type ethnographique et revivalisme des années 70

Françoise Dague et Charles Alexandre, membres du groupe folklorique toulousain Les Ballets Occitans entreprennent une enquête ethnographique sur la *bodega*. Ce dernier lui consacre dix années de recherche historique et ethnographique (1965-1975) dont il publie les résultats dans la revue audoise *Folklore* sous le titre *La cornemuse du Languedoc*¹. A partir des données recueillies et des spécimens retrouvés, Charles Alexandre fait fabriquer plusieurs exemplaires de cette cornemuse qu'utiliseront les musiciens des Ballets Occitans. Créée en 1979, l'association *La Talvera*, située à Gaillac, réalise un travail de collectage sur le Haut-Languedoc concernant la *bodega* et le *graille*² et publie en 1986 l'ouvrage *Grailaires e crabaires*³. De son côté, Didier Olive, étudiant en droit originaire de la Montagne Noire, entreprend une recherche sur le Cabardès⁴, puis construit sa propre *bodega*, et apprend à en jouer grâce aux conseils de Louis Mas, ancien *bodegair*. Il réalise plusieurs enquêtes et publie le disque *Musica del Cabardès*⁵. A la même période, Serge Roussel réalise un collectage dans la région de Mazamet et en fait connaître les résultats dans une série de textes⁶ qu'il diffuse auprès des personnes intéressées. Un peu plus tard, Xavier Vidal et Claude Sicre, membres du Conservatoire Occitan, s'intéressent à leur tour à la *bodega* dans le cadre d'un mémoire de l'EHESS⁷ intitulé *Les instruments de musique dans la tradition populaire du Lauragais - 1900-1950*⁸.

1980-1990 : organisation de la fabrication

Au terme de ces collectages, une dizaine de spécimens sont retrouvés parmi lesquels quelques uns ne sont pas complets. Des relevés en sont effectués. L'atelier de facture instrumentale du Conservatoire Occitan à Toulouse, association fondée en 1971, entreprend la fabrication de la cornemuse à partir de la *bodega* du « Cocut de Garrevaques »⁹, spécimen qui lui sert aujourd'hui encore de modèle. En 1987, après avoir fait un stage de formation à la facture instrumentale au Conservatoire Occitan, Xavier de La Torre, alors membre de l'association *La Talvera*, monte son propre atelier et entreprend la fabrication de la *bodega*.

¹ ALEXANDRE, 1977.

² Le *graille* est le hautbois du Haut-Languedoc.

³ LA TALVERA, 1986.

⁴ Le Cabardès est une région qui se trouve dans la région de Carcassonne, quasiment au point de rencontre du Tam, de l'Aude et de l'Hérault.

⁵ OLIVE, réal., 1975 (ca).

⁶ Portant le titre *Fuèlha n°...*

⁷ Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Toulouse.

⁸ SICRE ; VIDAL, 1983.

⁹ Jules Costes, *bodegair* connu sous le surnom du Cocut de Garrevaques.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

La fabrication de la *bodega*, assurée par quelques fabricants et par l'atelier du Conservatoire Occitan, reste en fait minoritaire dans l'ensemble de leur production. Depuis peu, Xavier de La Torre a résolument conçu un modèle qui s'éloigne des principes organologiques jusqu'à présent respectés afin de dynamiser l'enseignement et la pratique de l'instrument. Mais pour le moment, la *bodega* est une cornemuse peu jouée. On serait facilement tenté d'invoquer pour causes une poche dont l'envergure pénalise sans doute la pratique des femmes et des enfants ; ou bien encore le faible nombre de musiciens à promouvoir cet instrument. Ces quelques raisons suffisent-elles à expliquer un intérêt jusqu'à présent plutôt mitigé ? Notons toutefois quelques initiatives qui tendent à mieux faire connaître la cornemuse. Le développement de la pratique en couple *bodega-graïle*, et, depuis la début de l'année 1998, la constitution d'un groupe de musiciens, Sentimental'boudègues¹⁰, rassemblant pas moins de sept *bodegaires*. Outre les joueurs de *bodega*, ce groupe est également constitué de hautbois du Haut-Languedoc, d'un fifre et de percussions (bombe et tambours).

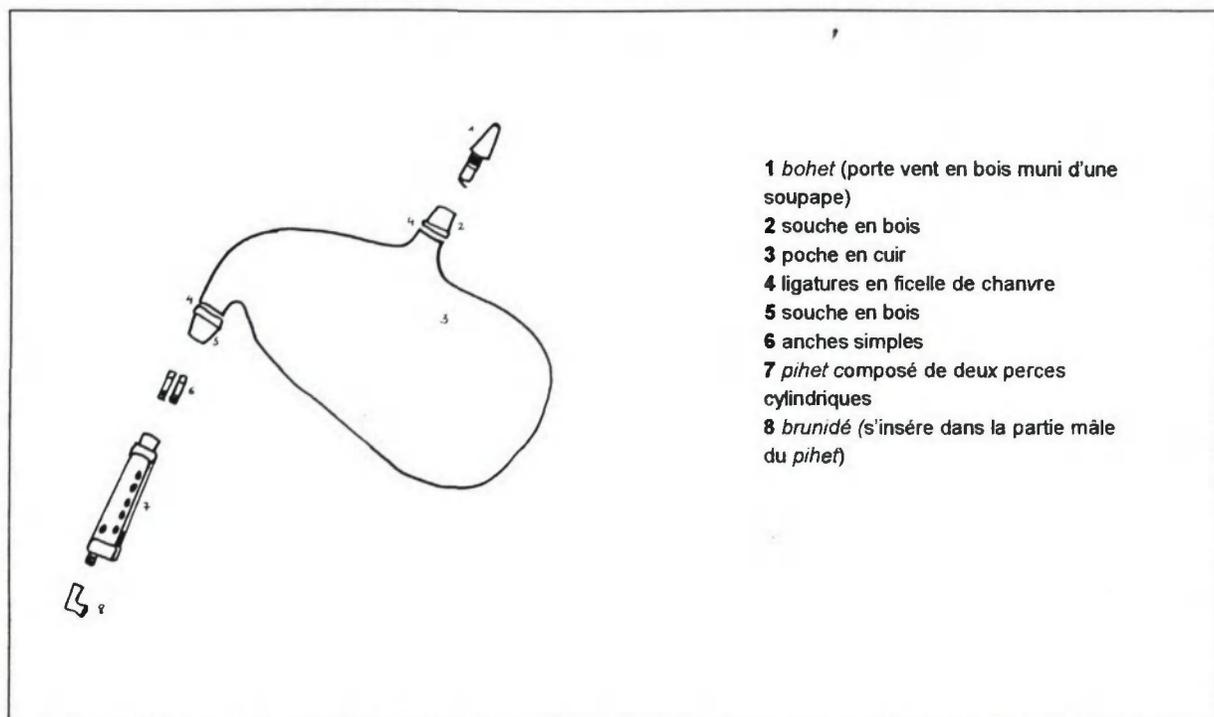
¹⁰ Sentimental'Boudègues a été rebaptisé Panier de Crabes, puis *Canta Craba*.

la boha



Rassemblement de joueurs de *boha* à la Fête du Rondeau en juin 1993 à Castelnau-Barbarens dans le Gers. Photo B. Courtois.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type clarinette (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau bourdon (perce cylindrique - anche simple) augmenté d'une partie amovible appelée *brunidé*. Le tuyau mélodique et le tuyau bourdon sont percés parallèlement dans un même morceau de bois appelé pied ou *pihet*.
- 1 tuyau d'insufflation
- 1 poche en cuir retournée parfois confectionnée dans une peau entière d'agneau ou de chevreau

1.2 Aire géographique

D'après les textes traitant de la tradition de *boha* avant sa rupture en 1950, l'aire de jeu est située en Aquitaine, à cheval sur la Gironde, le Lot-et-Garonne, les Landes et le Gers (pour une petite partie).

1.3 Appellation

Au début du siècle, plusieurs termes vernaculaires désignaient cette cornemuse. Aujourd'hui un seul est couramment usité, le terme *boha* (du gascon *bohar* : souffler). Par contre d'autres appellations sont apparues depuis, tout autant utilisées : *cornemuse gasconne*, *cornemuse landaise* et *cornemuse des Landes*.

1.4 Particularités

La *boha*, de par son organologie, se distingue des autres cornemuses présentes sur le sol français. Elle est la seule à avoir un tuyau mélodique cylindrique pourvu d'une anche simple, donc à appartenir à la famille des clarinettes.

2 - HISTORIQUE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1950 : état de la tradition de la boha

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, il n'y a plus ni fabricant, ni musicien de *boha*. Le dernier musicien connu meurt en 1957. Les seules traces attestant de cette tradition de cornemuse se résument à quelques écrits folkloristes, essentiellement ceux de Félix Arnaudin, quelques cartes postales et un dessin figurant sur une planche de l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*¹ publié en 1954. A partir des années 60, plusieurs recherches ont lieu, sans concertation aucune. Claudie Marcel-Dubois, ethnomusicologue et directeur de recherche au CNRS, effectue, dans le cadre des campagnes d'acquisition du Musée national des arts et traditions populaires, deux missions dans les Landes en 1965 et en 1966 à la faveur desquelles, deux *bohás* seront achetées. De son côté, Georges Lasserre crée à Dax en 1965 le groupe folklorique *Les Gouyats de l'Adour*, et entreprend de retrouver les instruments de musique décrits par Félix Arnaudin.

1971-1980 : revivalisme des années 70 et découverte de la boha

En 1970, les associations régionales issues du mouvement *folk* ignoraient les recherches entreprises en 1965 mais connaissaient les quelques documents bibliographiques et photographiques. En 1971, deux cornemuses des Landes sont retrouvées. L'une dans les réserves du Musée Paul Dupuy à Toulouse par deux membres des Ballets Occitans de Toulouse, Pierre Corbefin et Max Bordenave, et la seconde chez son propriétaire, lors d'un collectage, à Bourriot-Bergonce, par Pierre Corbefin, cette fois accompagné de Jean-Pierre Cazade. Ces deux découvertes capitales permettent à Alain Cadeillan, du tout jeune groupe de musique *Perlinpinpin Fòlc*, d'entreprendre la fabrication de l'instrument. Très vite, il met au point une cornemuse qui lui permet de jouer lors des concerts et des bals qu'anime le groupe et qui sont autant d'occasions de jeu pour faire connaître au public ce nouvel instrument. En 1975, le Conservatoire Occitan, association toulousaine issue des Ballets Occitans, met en place un atelier de facture instrumentale afin de pallier la pénurie d'instruments traditionnels pour lesquels un enseignement est envisagé. Bernard Desblancs y fabrique la *boha* à partir de l'exemplaire retrouvé au Musée Paul Dupuy ainsi que de la cornemuse fabriquée par Alain Cadeillan. Dès que possible, les musiciens de l'association jouent de cette cornemuse lors des bals, des fêtes et animations scolaires. Pour sa part, l'Ecomusée de la Grande Lande, implanté sur l'aire de jeu d'origine de la *boha*, se donne pour mission d'élaborer les outils nécessaires à son renouveau. En 1980, à l'occasion de l'année du Patrimoine, le Parc Régional des Landes de Gascogne édite le catalogue de l'exposition *La cornemuse landaise hier... aujourd'hui*², dans lequel sont publiés les relevés de tous les spécimens retrouvés lors des collectages.

1980-1990 : développement de la pratique musicale et de la fabrication

Associée à une meilleure connaissance de l'objet, les cours et les stages se mettent en place dans diverses associations. L'histoire de la *boha* est désormais mieux connue grâce aux travaux réalisés par Lothaire Mabru, du Centre Lapios à Belin-Beliet, qui publie en 1986 *La cornemuse des Landes de Gascogne*³. Malgré les nombreux problèmes de fabrication, plusieurs jeunes entreprennent, à la suite d'Alain Cadeillan et de Bernard Desblancs, la fabrication de la *boha*. En 1993, alors que la pratique musicale est en plein développement,

¹ SEGUY, J. *Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*. Vol. 1. Paris : CNRS, 1954, x pl.

² LALANNE, dir., 1980.

³ MABRU, 1986.

naît l'association des *Bohaires de Gasconha* qui se donne pour objectif la promotion de la *boha* en privilégiant les actions de formation et de diffusion. Trois ans plus tard, un nouvel élément vient enrichir la pratique musicale. Il s'agit de l'édition du disque compact *France. Landes de Gascogne la cornemuse*⁴ produit par Ocora-Radio France, et réalisé par Lothaire Mabru. Ce disque est un véritable événement. Tout d'abord, il est le premier à être entièrement consacré à la *boha*. Surtout, il contient, entre autres morceaux, trois airs interprétés par le *bohaire* Guillaume Jeanty Benquet provenant d'un 78 tours enregistré en 1940.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

Malgré son histoire récente, la *boha* a réussi à se faire une place tout à fait honorable dans le paysage des instruments de musique traditionnels. En 1997, environ 150 personnes jouent ou apprennent à jouer de cette cornemuse. L'enseignement est proposé en Midi-Pyrénées et en Aquitaine par des associations ou des écoles de musique. L'instrument est très souvent utilisé par les groupes de musique régionaux et de ce fait désormais présent sur de nombreuses publications discographiques. La fabrication est assurée par plusieurs personnes dont deux seulement sont des professionnels de la facture instrumentale.

⁴ MABRU, 1996.

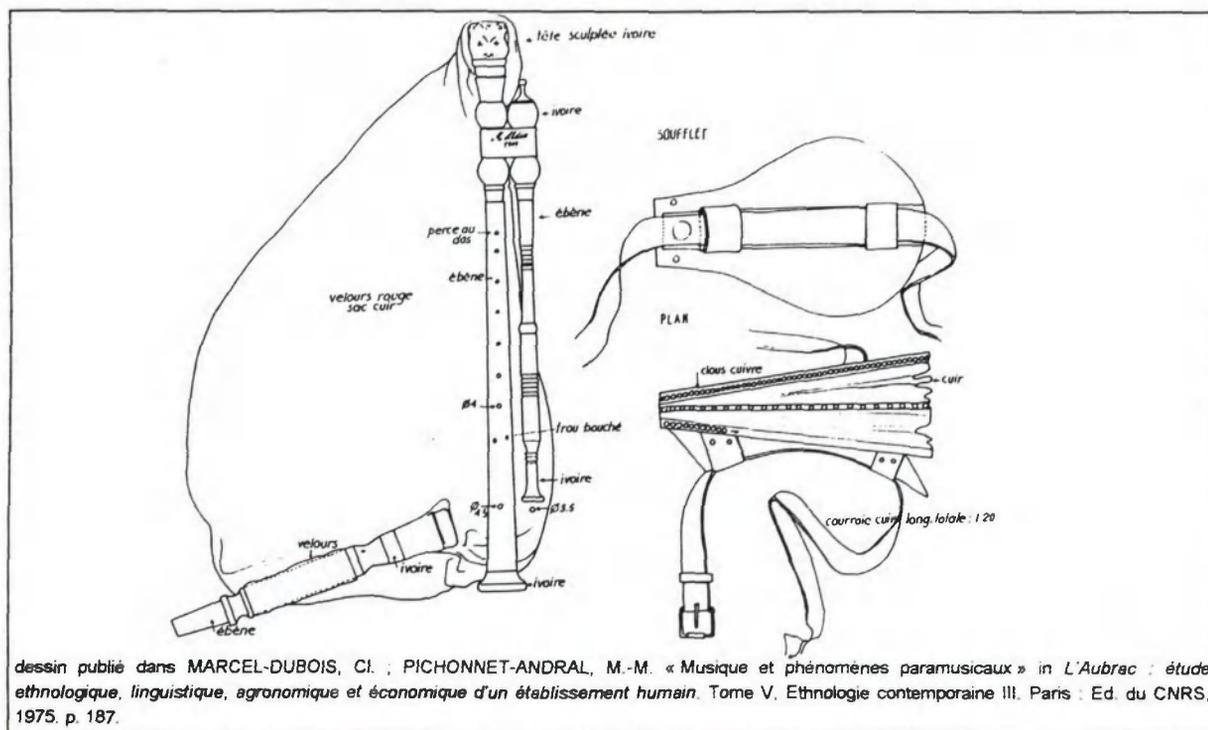
la cabrette



Michel Esbelin jouant de la cabrette dans une formation comprenant Daniel Dénécheau à l'accordéon chromatique et Didier Roussin au banjo.

Carte postale : Daniel Dénécheau, Michel Esbelin, Didier Roussin. St-Symphorien-sur-Coise (69), 1992. Photo P. DALMAGNE.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



dessin publié dans MARCEL-DUBOIS, Cl. ; PICHONNET-ANDRAL, M.-M. « Musique et phénomènes paramusicaux » in *L'Aubrac : étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*. Tome V, Ethnologie contemporaine III. Paris : Ed. du CNRS, 1975. p. 187.

1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 tuyau bourdon parallèle au tuyau mélodique (perce cylindrique - anche simple). Il existe également des cabrettes pourvues d'un tuyau bourdon à perce conique avec anche double, appelé « chanterelle ». Le tuyau bourdon n'est que très rarement mis en fonction. Il est toutefois conservé pour l'esthétique de la cornemuse. Le tuyau mélodique et le tuyau bourdon sont fixés à un boîtier commun (boîtier à boule s'insérant dans une bague de boîte).
- 1 soufflet (ou un tuyau d'insufflation ; mais rares sont les cornemuses de ce type)
- 1 poche en cuir recouverte d'une étoffe (généralement de couleur rouge)

1.2 Aire géographique

Il s'agit en fait de deux aires géographiques qui sont d'une part Paris, et d'autre part l'Auvergne et le Rouergue (Cantal, Haute-Loire, Puy-de-Dôme, Lozère, Aveyron).

1.3 Appellation

Le terme le plus usité aujourd'hui pour désigner cette cornemuse est *cabrette*, forme francisée du mot occitan *cabreta* qui veut dire chèvre. Cependant, sur l'aire occitane, le mot *cabreta* est également employé.

1.4 Particularités

La cabrette est implantée dans deux milieux très différents : le milieu urbain parisien dont elle est originaire, et le milieu rural auvergnat et rouergat dans lequel elle s'est développée au rythme des mouvements migratoires de la population auvergnate.

2 - HISTORIQUE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1930 : état de la tradition de cabrette

En 1900, cela fait déjà plusieurs décennies que l'importante colonie des auvergnats et des rouergats à Paris tente de s'affirmer, notamment à travers l'expression de son folklore. La cabrette, adoptée dès le XIX^e siècle, en est le vecteur principal. Elle devient indissociable des bals parisiens, rebaptisés bals musette. Le mouvement des auvergnats de Paris s'organise avec la création d'organes de presse, mais aussi de sociétés et d'amicales telles que La Cabrette-Union fraternelle des cabretaires de Paris fondée en 1895. Quant au premier groupe folklorique La bourrée de Paris, il voit le jour en 1925. A la faveur des flux migratoires, les échanges entre Paris et l'Auvergne sont constants. Les concours organisés en province attirent les *cabretaires* parisiens. D'autre part, les musiciens et fabricants auvergnats, après un séjour à Paris, rapportent les innovations parisiennes. C'est ainsi que les modifications organologiques - tuyau d'insufflation remplacé par un soufflet, ou bien encore évolution du tuyau bourdon - pénètrent en Auvergne et Rouergue avec plus ou moins de rapidité selon les diverses régions. A partir de 1927, Martin Cayla enregistre plusieurs airs de cabrette sur disques 78 tours qui, commercialisés, contribuent à la circulation du répertoire entre Paris et l'Auvergne. Alors que dans les années 1910 apparaît le couple cabrette-accordéon, s'amorce le déclin de la musique auvergnate et l'apparition de nouveaux genres musicaux, tels que le jazz. La cabrette n'étant plus à la mode, fabricants et musiciens disparaissent peu à peu.

1950-1970 : pratique musicale en milieu urbain à Paris et en Auvergne et Rouergue

Après la seconde guerre mondiale, le mouvement des Auvergnats à Paris n'est plus aussi important qu'au début du siècle. La cabrette, quant à elle, est désormais pratiquée dans le milieu restreint des amicales et groupes folkloriques. En 1957, Georges Soule crée à Paris l'association Cabrettes et cabretaires dont l'objectif est de relancer la fabrication de l'instrument. A la même période, le folklore auvergnat fait l'objet de nombreuses productions discographiques. En province, la pratique de la cabrette ne connaît pas les mêmes vicissitudes. Avec la vielle à roue, cette cornemuse est devenue un instrument emblématique. Une image véhiculée notamment par les groupes folkloriques, nombreux à inclure ces instruments dans leur formation. D'autre part, les *cabretaires* ont pour occasion de jeu les noces et les bals où ils s'associent très souvent à d'autres instruments tels que l'accordéon chromatique. Dans les années 60, deux chercheurs du Musée national des arts et traditions populaires de Paris entreprennent une enquête dans le cadre de la Recherche coopérative sur programme organisée par le Centre national de la recherche scientifique. Les résultats sont publiés en 1975 dans la monographie *L'Aubrac : étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*¹.

1970-1990 : revivalisme des années 70 et regain d'intérêt pour la cabrette à Paris et en Auvergne

Dans les années 70, au moment du renouveau des instruments de musique traditionnels, la cabrette est une cornemuse encore jouée qui peut faire état d'un passé mais aussi d'une pratique et d'une fabrication non interrompue. De jeunes revivalistes, membres de l'association Les Musiciens Routiniers² - Eric Montbel, André Ricros, Michel Esbelin, Patrick Mona³ - se

¹ MARCEL-DUBOIS ; PICHONNET-ANDRAL, 1975.

² L'association des Musiciens Routiniers a été créée en 1975 et, si elle n'a pas rassemblé l'ensemble du terrain revivaliste, a réuni un bon nombre de ses acteurs représentant les régions du Centre de la France (Auvergne,

mettent à jouer de cette cornemuse. Bernard Blanc, jeune musicien, apprend la fabrication de la cabrette auprès d'un des derniers fabricants de Haute-Auvergne, Joseph Ruols. Soucieux de distinguer leur démarche de celle des groupes folkloriques alors très actifs, ils entreprennent des recherches sur l'histoire parisienne et auvergnate de l'instrument⁴ et sur les grandes figures de musiciens qui l'ont marquée. Les résultats sont diffusés dans des publications écrites et sonores. En 1979, la Fédération des Musiciens Routiniers publie le disque *Jean Bergheaud, cabrette*⁵, puis, en 1983, *Bouscatel, roi des cabretaires. Les origines du bal-musette*⁶, un disque réalisé à partir des disques 78 tours enregistrés en 1912 par Antonin Bouscatel lui-même.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

La cabrette jouit aujourd'hui d'un certain prestige. Sa tradition, qui n'a quasiment pas subi d'interruption, lui confère un statut particulier dans le paysage des instruments traditionnels. Mais en même temps, elle est assujettie à une codification telle que l'instrument ne peut prétendre à des évolutions, tant du point de vue de la fabrication que de la technique de jeu. La fabrication et le répertoire de la cabrette, normalisés au XIX^e siècle, n'ont quasiment subi aucunes modifications. Les fabricants actuels produisent selon des principes organologiques définitivement fixés. La cabrette est aujourd'hui encore pratiquée en Auvergne et à Paris, ainsi qu'en périphérie de ces zones, par exemple à Toulouse, par de nombreux musiciens et groupes folkloriques. Son enseignement est assuré par le secteur associatif et depuis quelques années par le secteur institutionnel. Elle est jouée en solo ou bien dans une formation comprenant plusieurs autres instruments. La plus répandue aujourd'hui est le duo cabrette-accordéon.

Bresse, Périgord, Berry, Bourbonnais, Nivernais, Limousin) ainsi que certaines grandes agglomérations (Paris, Lyon).

³ Pour les principaux.

⁴ ESBELIN, 1989 et RICROS, 1980.

⁵ MONTBEL ; RICROS, réal., 1979.

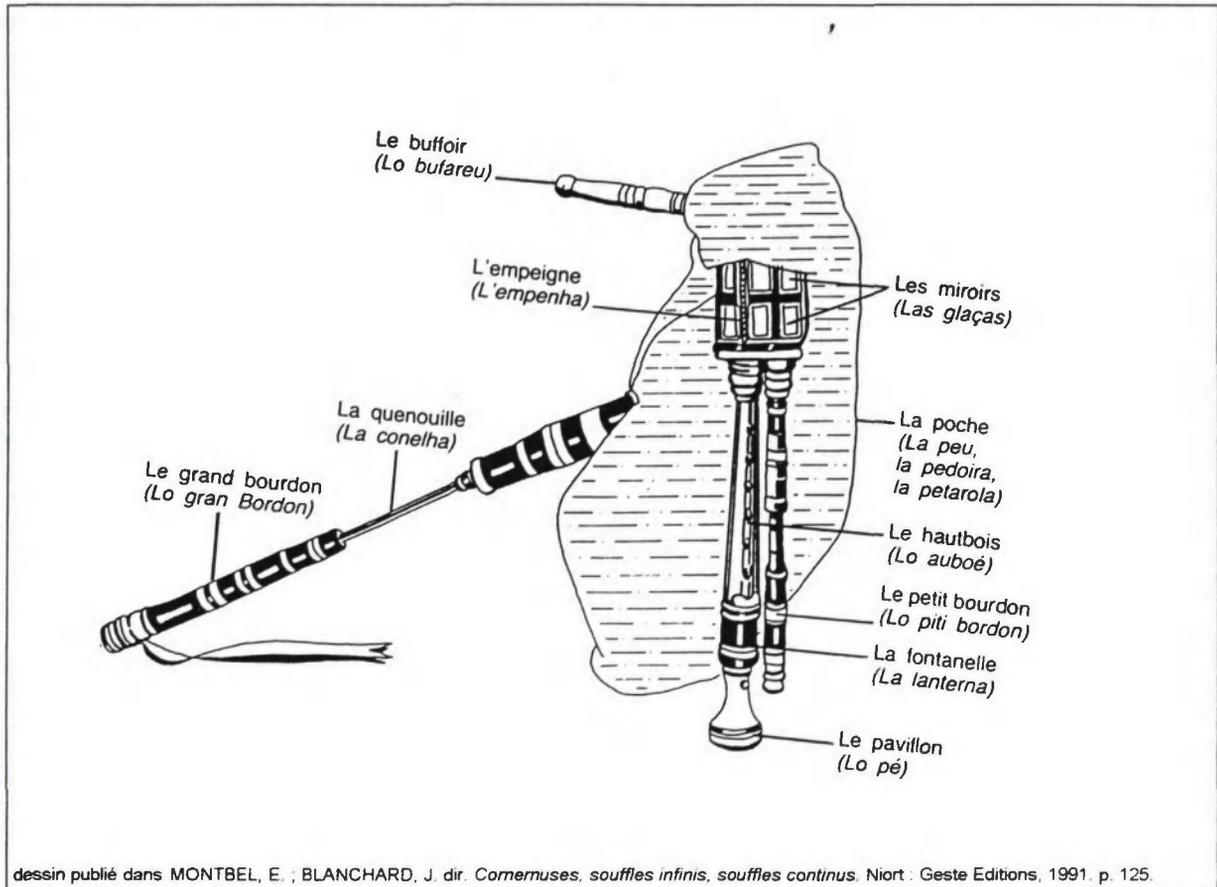
⁶ MONTBEL ; RICROS, réal., 1983.

la chabrette



Robert Matta jouant de la chabrette au Bal des cornemuses organisé à Toulouse le 7 décembre 1991 par la MJC du Pont-des-Demoiselles et le Conservatoire Occitan. Photo Conservatoire Occitan.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 petit tuyau bourdon parallèle au tuyau mélodique (perce cylindrique - anche simple). Le tuyau mélodique et le tuyau bourdon sont fixés à un boîtier commun.
- 1 tuyau bourdon latéral (bourdon de bras) reposant sur le bras du musicien (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau d'insufflation.
- 1 poche en cuir souvent recouverte d'une étoffe

1.2 Aire géographique

On dit de la chabrette que c'est la cornemuse du Limousin. Ce que nous savons en effet de sa pratique pour la première moitié du XX^e siècle est qu'elle était pratiquée en Haute-Vienne (sud-ouest), et sur une petite partie de la Corrèze et de la Dordogne.

1.3 Appellation

Les termes les plus utilisés pour désigner cette cornemuse sont l'appellation en occitan, *chabreta* et sa francisation, *chabrette*. En général, ils s'appliquent autant à la chabrette périgourdine qu'à la chabrette limousine. On trouve également le terme *chabra* (qui en occitan signifie chèvre) pour dénommer une chabrette plus grave.

2 - HISTOIRE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1950 : état de la tradition de chabrette

Au début du siècle, la chabrette est conservée dans bon nombre de musées en France, en Europe et même aux Etats-Unis. Cependant, malgré quelques articles concernant la musique du Limousin, on ne connaît quasiment rien de cette cornemuse. Les derniers fabricants de chabrette disparaissent après la seconde guerre mondiale et seuls quelques rares musiciens sont encore en vie. Quant aux groupes folkloriques, ils ont quasiment tous remplacé la chabrette par la cabrette, cornemuse jouée en Auvergne et à Paris. Première étape dans la connaissance de l'instrument, Louis Bonnaud publie en 1967 une étude dans laquelle il tente de reconstituer l'histoire de la cornemuse en Limousin¹. Pierre Boulanger, qui travaille sur les instruments de musique traditionnels, s'y intéresse lui aussi. Malgré cela, en 1970, la tradition de chabrette est tenue pour morte.

1975-1980 : revivalisme des années 70 et regain d'intérêt pour la chabrette

En 1975 un jeune musicien lyonnais, Eric Montbel, découvre à Lyon une chabrette chez la veuve d'un maçon creusois. A cette époque il joue déjà de la cabrette et est en relation avec le fabricant Joseph Ruols. Grâce à l'article de Louis Bonnaud, il identifie la cornemuse comme étant une chabrette, la remet en fonction, et entreprend en Limousin une recherche sur la technique de jeu de l'instrument. Il y rencontre de jeunes musiciens et collecteurs enquêtant sur la tradition de violon en Corrèze. Tout comme Eric Montbel, ils deviendront membres de l'association Les Musiciens Routiniers². Après avoir trouvé plusieurs exemplaires de chabrettes, Eric Montbel entre enfin en contact avec des musiciens. Louis Jarraud, qui a transposé sur la cabrette le jeu de chabrette ; puis André Pangaud, petit-fils d'un célèbre *chabretaire* et lui-même *chabretaire* dans des groupes folkloriques ; et enfin, en 1978, Camillou Gavinet *chabretaire* et petit fils d'un *chabretaire* également fabricant. Désormais passionné par l'objet et son esthétique, Eric Montbel entreprend en 1979 avec Thierry Boisvert et Claude Girard, une étude organologique à partir des instruments retrouvés en Limousin et des exemplaires conservés dans les musées. Etude qui conduit peu à peu Thierry Boisvert et Claude Girard à la fabrication de l'instrument.

1980-1990 : organisation de la pratique musicale et de la fabrication

La tradition de chabrette est désormais mieux connue. En 1979, Eric Montbel publie l'article *La chabrette limousine* dans la revue *Ethnologia*³. Jean-François Chassaing et Thierry Boisvert s'intéressent plus particulièrement au domaine périgourdin⁴. Dix ans plus tard, c'est sur l'analyse de l'énigmatique décoration de la chabrette que portent les travaux. Eric Montbel réalise un mémoire de l'EHESS⁵ sur *Les cornemuses en Limousin : essai sur un corpus d'instruments de musique*⁶, tandis que Thierry Boisvert fait paraître *Chabrettes. Mon Dieu, quelle histoire !*⁷ De nouveaux fabricants amateurs ou professionnels apparaissent. La chabrette est désormais jouée par plusieurs jeunes musiciens, dispersés dans l'espace

¹ BONNAUD, L. « Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin ». *Bulletin de la Société archéologique et historique en Limousin*. 1967, T. XCIV. p. 207-229.

² Cf. note n° 2, p. 30.

³ MONTBEL, 1979.

⁴ CHASSAING, J.-F. « Cornemuses en Périgord noir ». *Plein jeu : cahiers d'éco-musique*. 1981, n° 1. p. 43-49.

⁵ Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris.

⁶ MONTBEL, 1989.

⁷ BOISVERT, 1989.

géographique national mais se rencontrant régulièrement lors de manifestations musicales, telles les Rencontres de Chabrette organisées au château de Ligoure par Philippe Randonneix de 1982 à 1986. Dès 1981, on peut entendre la chabrette sur plusieurs publications discographiques.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

Aujourd'hui la chabrette est très présente dans le paysage des musiques traditionnelles. Son esthétique et sa mystérieuse décoration continuent à intriguer et lui confèrent une place particulière. Mais, si son rayonnement en France et en Europe, notamment en Hollande, est important, la pratique de cette cornemuse ne s'est pas développée autant qu'on pouvait l'espérer une dizaine d'années auparavant. L'enseignement est toutefois assuré par le secteur associatif et, plus récemment, par le secteur institutionnel, et la fabrication par plusieurs fabricants français et européens. En 1997, à l'initiative du Centre régional des musiques traditionnelles du Limousin⁸, est publié le disque *Chabretaires à Ligoure : une rencontre des cornemuses en Limousin*⁸, sur lequel on peut entendre les principaux musiciens de chabrette actuels.

⁸ CENTRE RÉGIONAL DES MUSIQUES TRADITIONNELLES, 1997.

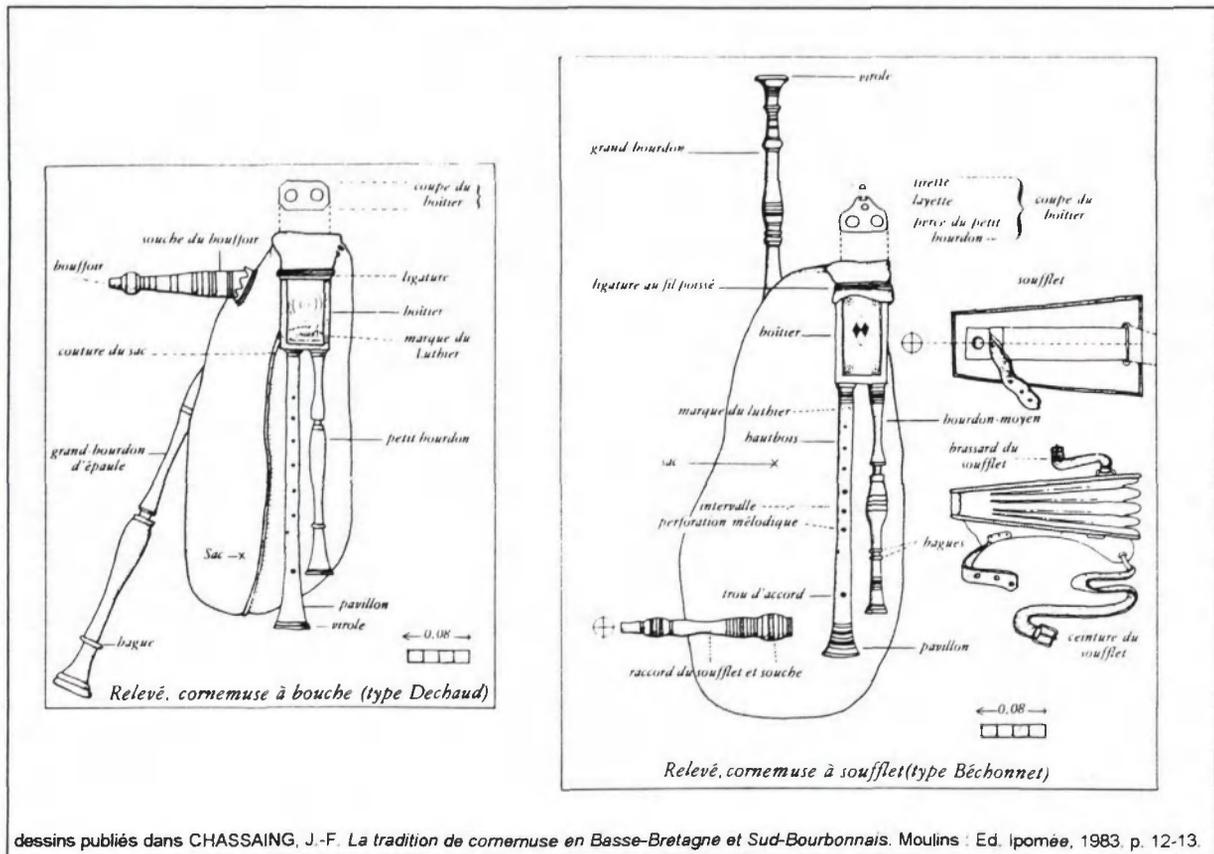
les musettes du Centre



Jean-Claude Blanc jouant d'une musette du Centre : la bourbonnaise.

Carte postale : Saint-Chartier (36) 14 juillet 1984. Cornemuse bourbonnaise (24 pouces) fabrication Bernard Blanc, jouée par Jean-Claude Blanc. Photo J.-Cl. COMPAGNON.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 petit tuyau bourdon parallèle au tuyau mélodique (perce cylindrique - anche simple). Le tuyau mélodique et le petit tuyau bourdon sont fixés à un boîtier commun.
- 1 grand tuyau bourdon (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau d'insufflation ou bien un soufflet
- 1 poche en cuir retournée et cousue

1.2 Aire géographique

Les études réalisées sur les musettes du Centre localisent ces cornemuses dans les régions culturelles que sont le Berry (Indre, Cher), le Bourbonnais (Allier), le Nivernais et le Morvan (Nièvre, Côte d'Or, Yonne, Saône-et-Loire).

1.3 Appellation

Dans le langage courant, plusieurs termes sont employés : *musette*, *musette du Centre* ou bien encore *cornemuse du Centre*. Mais ces termes génériques recouvrent en fait plusieurs formes de musettes ainsi qu'une variété d'appellations : *bourbonnaise*, *grande bourbonnaise*, *musette Béchonnet*, etc. On trouve également les désignations suivantes : *la 16 pouces*, *la 20 pouces*, *la 23 pouces*, etc., qui font référence à la tonalité de l'instrument.

2 - HISTORIQUE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1950 : état de la tradition des musettes du Centre

Rares sont les traces témoignant d'une technique de jeu et d'un savoir-faire en matière de facture instrumentale. Le dernier type en usage est une musette 16 pouces fabriquée par Georges Charbonnier et présentant, comme caractéristiques organologiques, la tonalité sol-do, des petites perces ainsi que des bourdons ne fonctionnant pas. Les derniers musiciens qui n'ont pas délaissé la cornemuse au profit d'instruments alors en vogue, deviennent membres des groupes folkloriques qui tentent de maintenir la musique traditionnelle de leur région.

1950-1970 : l'entreprise muséographique et folkloriste

Les musettes cependant font l'objet de quelque intérêt. Plusieurs sont repérables dans des collections muséographiques. C'est le cas au Musée des musiques populaires de Montluçon, au Musée de Marzy, ou bien encore au Musée de Bourges. Créé en 1888 par Jean Baffier, la société de musique Les Gâs du Berry comprendra dans ses rangs un bon nombre de cornemuseux et, à la mort de Georges Charbonnier, dernier fabricant, récupérera et reconstituera son atelier. De son côté, le groupe folklorique Les Thiaulins de Lignières, fondé en 1946 par Roger Pearon, joue un rôle incontestable dans la connaissance des musettes du Centre. Notamment grâce à sa collection de musettes anciennes, mais aussi parce que son siège social, le château du Plaix, devient, dans les années 70 et 80, un des lieux de rencontre que fréquentent les amateurs de cornemuse.

1970-1980 : mouvement revivaliste des années 70

Au début des années 70, les jeunes musiciens sont obligés, dans un premier temps, de se rabattre sur la cabrette, cornemuse jouée en Auvergne et à Paris, à défaut de pouvoir pratiquer la cornemuse locale. Il existe bien quelques enregistrements sur disques datant des années 50 et 60 sur lesquels on peut entendre les musiciens Joseph Fleuret, Abel Langeron ou bien encore Lucien Guillemain. Les recherches entreprises ont pour but de trouver des spécimens anciens ainsi que des témoignages écrits renseignant sur une tradition de musette dans le Centre-France. Des travaux sont effectués plus spécifiquement en Berry par les membres des Thiaulins de Lignières, et notamment par Mic Baudimant qui fait également partie de l'association des Musiciens Routiniers¹. C'est ainsi qu'émergent plusieurs types organologiques, le plus souvent liés à des fabricants (la Béchonnet, la Déchaud, la Sautivet, etc.). Bernard Blanc, musicien (vielle à roue et cabrette) de La Bamboche, groupe *folk* de la région lyonnaise, entreprend dès 1975 la fabrication des musettes du Centre. Après s'être initié auprès de Joseph Ruols, fabricant de cabrette, il envisage une facture qui puisse répondre aux exigences musicales qui s'affirment. Il délaisse le dernier modèle en usage, la cornemuse Charbonnier, et conçoit sa fabrication à partir de la cornemuse à grosses perces Béchonnet, conserve la capacité d'octavier de l'instrument et perce les bourdons pour les rendre fonctionnels. Il va travailler en relation étroite avec Rémi Dubois, fabricant belge qui lui aussi entreprend la fabrication de la musette Béchonnet. En 1982, à partir de son mémoire de thèse, Jean-François Chassaing, membre de l'association des Musiciens Routiniers, publie *La tradition de cornemuse en Basse-Auvergne et Sud-Bourbonnais*². En 1984, l'association morvandelle *Lai Pouélée* fait paraître le résultat de ses recherches dans un ouvrage

¹ Cf. n° 2, p. 30

² CHASSAING, 1983.

accompagné d'une cassette audio et s'intitulant *La cornemuse en Morvan*³. Diverses recherches, effectuées entre autres par Mic Baudimant, Jean-Claude Blanc et Jean-François « Maxou » Heintzen, contribuent à une meilleure connaissance de l'instrument. Les travaux de Frédéric Paris consistant à déchiffrer le répertoire écrit du Bourbonnais, ainsi que les collectages concernant la vielle à roue et d'autres instruments pratiqués localement, permettent de constituer un répertoire de jeu régional fortement enrichi aujourd'hui par les compositions musicales.

1980-1990 : organisation de la fabrication et développement de la pratique musicale

La fabrication de Bernard Blanc est constamment enrichie par les études organologiques et les expérimentations. Les collections privées de Jean-Michel Renard et des Thiaulins de Lignières ainsi que celles qui sont la propriété de musées fournissent la matière pour une étude organologique précise. Afin d'adapter la fabrication aux besoins de la pratique musicale qui peu à peu se développe, de nouvelles tonalités apparaissent. Tout d'abord avec la 20 pouces en ré-sol pour le jeu en duo vielle-cornemuse, pratique musicale emblématique du Bourbonnais. Puis avec la 14 pouces pour la formation en duo avec la 20 pouces, la 26 pouces pour la formation en trio. Suivent la 23 pouces, la 24 pouces, etc. Dans les années 80, de nouveaux fabricants s'installent, parmi lesquels Jean-Sylvain Maître, Serge Durin, et Bernard Jacquemin en Morvan.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

En ce qui concerne la facture instrumentale, les orientations prises par Bernard Blanc ont toujours suivi de près les exigences des musiciens. Les musettes du Centre sont aujourd'hui des instruments qualifiés « fiables » et « justes ». Ce qui leur permet sans doute une ouverture récente à d'autres formes de musique que la musique traditionnelle. Par ailleurs, elles bénéficient incontestablement d'un prestige qui attire bon nombre de musiciens résidant hors des régions du Centre de la France. Les diverses tonalités proposées favorisent une pratique musicale variée s'adaptant à la formation soliste, en duo, trio ou bien encore en grand groupe. La pratique musicale est dynamique et peut faire état de nombreux musiciens, amateurs ou professionnels, de productions discographiques fréquentes, de groupes prestigieux, d'un enseignement très souvent organisé dans le cadre associatif et mis en place sur une aire géographique vaste.

³ LAI POUÉLÉE, 1984.

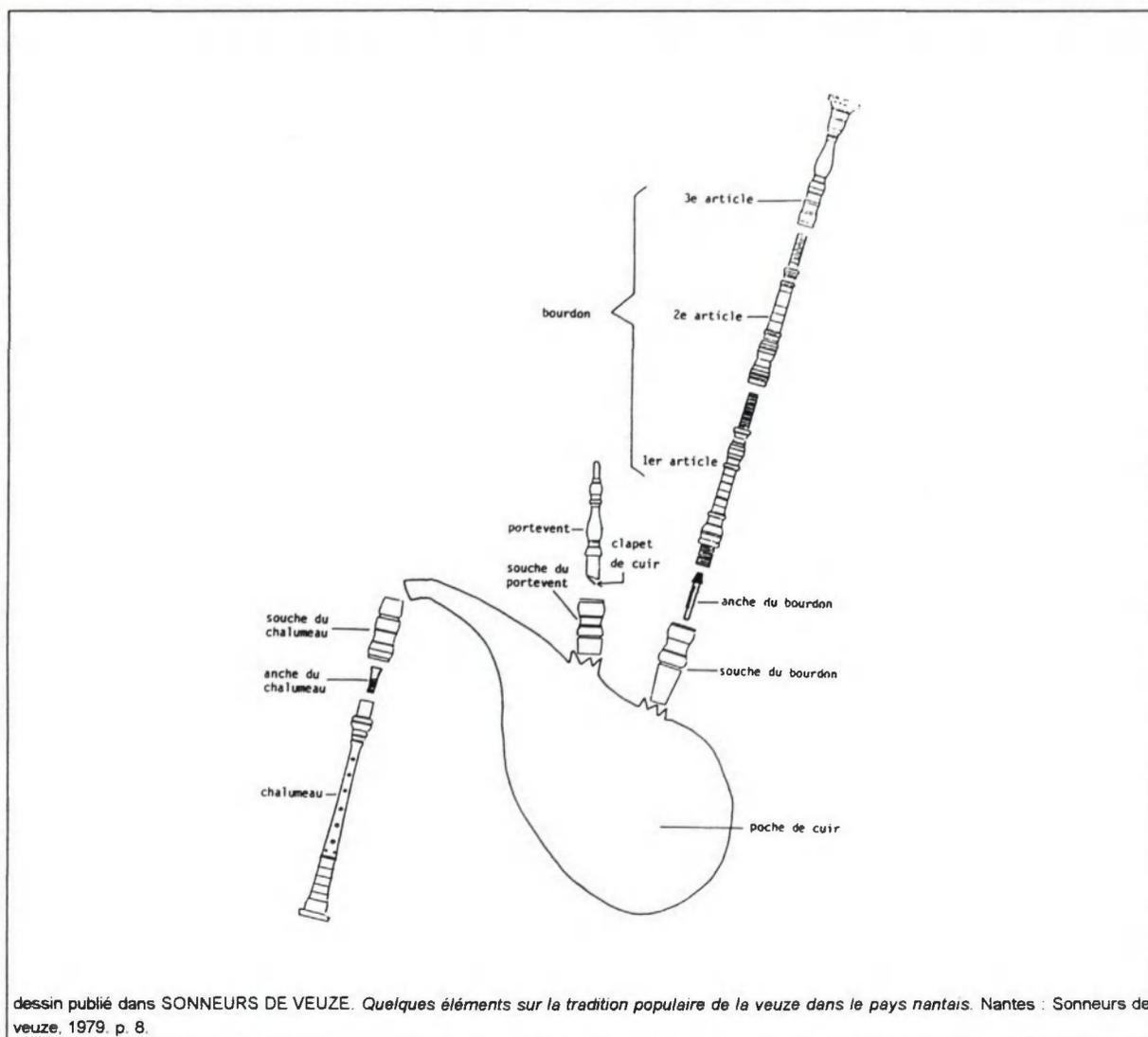
la veuze



Thierry Moreau jouant de la veuze.

Photographie extraite du disque vinyle *Sonneurs de veuze en Bretagne et marais breton vendéen*.
Douarnenez : Chasse-Marée/ArMen, 1988.

1 - DESCRIPTION SOMMAIRE



1.1 Type organologique

- 1 tuyau mélodique de type hautbois (perce conique - anche double)
- 1 tuyau bourdon (perce cylindrique - anche simple)
- 1 tuyau d'insufflation
- 1 poche en cuir retournée et cousue.

1.2 Aire géographique

Dans la première moitié du XX^e siècle la pratique de la *veuze* était localisée en Vendée (nord du département), Loire-Atlantique et Maine-et-Loire (ouest).

1.3 Appellation

Le terme vendéen *veuze* est l'appellation la plus couramment usitée pour nommer cette cornemuse.

2 - HISTORIQUE DU RENOUVEAU DE L'INSTRUMENT

1930 : état de la tradition de la veuze

C'est dans l'entre-deux-guerres que la tradition de *veuze* disparaît complètement. Il n'y plus de fabricants, et les rares *vezou* (joueurs de *veuze*) encore en vie - le dernier meurt en 1948¹ - mettent fin à leur activité musicale alors démodée.

1930-1950 : l'entreprise folkloriste et les recherches isolées

C'est à partir des années 30, à la faveur de quelques enquêtes isolées, que sont trouvées des *veuzes* ne fonctionnant plus, mais encore conservées par les familles des musiciens. Dans certains cas, c'est auprès du musicien lui-même que l'instrument est acheté, à moins qu'il ne s'en soit défait quelques années auparavant. Cette première vague de recherches se limite, dans la plupart des cas, à la collecte de l'instrument de musique sans que soient pris en compte le répertoire et la technique de jeu. A la fin des années 1930, la *Kenvreuniez ar Viniouerien*² travaille au renouveau de la musique traditionnelle bretonne et, à ce titre, s'intéresse à la *veuze* et à son éventuelle fabrication. Mais ce projet n'ira pas plus loin que les premières tentatives de fabrication de Dorig le Voyer à partir d'une *veuze* retrouvée en 1938 par Jean Villebrun en presqu'île guérandaise.

1950-1970 : les premières tentatives de fabrication et de jeu

Hormis les tentatives de fabrication sans lendemain de Dorig Le Voyer, plusieurs autres essais ont lieu dès 1960, notamment à la demande du groupe folklorique de la région nantaise Tréteau et Terroirs fondé en 1941 par Bernard de Parades ainsi que du Cercle breton de Nantes qui, en la personne de Henri Landreau, travaille à la promotion de la *veuze* à partir de 1958. Alors que la connaissance de la facture de la *veuze* en est à ses balbutiements, ces premières fabrications, qui parfois vont jusqu'à la commercialisation, sont réalisées par des artisans non spécialistes de l'instrument. Elles sont, de ce fait, jugées très souvent insatisfaisantes et contribuent, durant quelques années, à la mauvaise image de la *veuze*. Jusqu'en 1974, Henri Landreau est en fait le seul à vraiment pratiquer l'instrument.

1970-1990 : mouvement revivaliste des années 70 et importante opération de collectage

En 1970, il existe des documents récents qui apportent quelques connaissances sur la tradition de la *veuze*, parmi lesquels les articles d'Emile Allain³, membre de la *Bodadeg Ar Sonerion*⁴, publiés dans *Ar Soner*. Mais ce n'est qu'à partir de 1974 que s'organise en Haute-Bretagne une recherche systématique sur le terrain. Deux jeunes, Roland Le Moigne et Jean-Yves Seveno entament, sans concertation aucune, des recherches sur la *veuze*. En 1975 ils se rencontrent, mettent en commun leurs découvertes et créent en 1976 l'association Sonneurs de *veuze* rassemblant ainsi tous ceux qui se sont intéressés à la *veuze* depuis les années 30. L'association fait le point sur les recherches antérieures, tente de trouver d'autres exemplaires de *veuze*, entreprend la collecte de témoignages oraux ainsi que la recherche en archives. Depuis 1970, Jean-Pierre et Thierry Bertrand, du groupe vendéen *Tap' dou Paie* jouent sur des

¹ Thierry Bertrand nous a précisé qu'en fait le dernier *vezou* serait mort en 1975. Non recensé en tant que tel, il n'avait jamais été collecté et c'est après sa mort que l'on a su qu'il pratiquait la *veuze*.

² *Kenvreuniez ar Viniouerien* : confrérie des joueurs de *binioù*.

³ ALLAIN, E. « La veuze ». *Ar Soner*. 1968, n° 169. p. 10-12. et 1969, n° 171. p. 6-7.

⁴ *Bodadeg ar Sonerion* : assemblée de sonneurs.

veuzes fabriquées à partir de l'exemplaire que possède le groupe Tréteau et Terroirs. En 1976, ils apprennent l'existence de l'association Sonneurs de veuze. Thierry Bertrand se charge alors des recherches concernant le Marais breton vendéen. Toutes ces démarches aboutissent à un important travail de type historique et organologique publié en 1979 dans l'ouvrage *Quelques éléments sur la tradition populaire de la veuze dans le pays nantais*⁵. Après une mise en sommeil, l'association reprend ses activités en 1988 et publie, à la demande du Chasse-Marée, le disque *Sonneurs de veuze en Bretagne et Marais breton vendéen*⁶. Cette même année, paraît dans la revue *ArMen* l'article *La veuze cornemuse de Haute-Bretagne*⁷.

1980-1990 : organisation de la fabrication et développement de la pratique musicale

Fortes des résultats des premiers collectages, plusieurs personnes entreprennent la fabrication de la *veuze*. La plupart d'entre elles sont sans formation et abandonnent rapidement. Seul Thierry Bertrand, issu d'une famille de tourneurs sur bois, persiste dans cette voie. Les premières démarches de fabrication, consistant en la copie des instruments retrouvés, sont très vite freinées par le problème des anches. Thierry Bertrand entreprend une recherche poussée à partir des témoignages recueillis et d'un travail expérimental rigoureux. Il complète sa formation à l'ITEMM⁸, et mène un travail bibliographique sur les traités d'histoire et d'acoustique musicales. A la faveur des manifestations musicales qui rassemblent de plus en plus de monde, l'intérêt pour la *veuze* va croissant. A partir de 1989, la Fête de la Veuze est organisée annuellement. Des concours ainsi que des stages de réglage d'anches et de technique de jeu sont organisés. Pour répondre à la demande croissante et structurer l'enseignement, l'École de Veuze est créée. Il s'agit d'un secteur d'activités de Sonneurs de Veuze déclaré comme association. Cette école compte 4 élèves à ses débuts et 35 en 1997.

1997 : fabrication et pratique musicale actuelles

Après une période assez ingrate, la *veuze* est considérée aujourd'hui comme une cornemuse à part entière. Sa pratique musicale et sa fabrication se développent. L'enseignement, bien organisé par le secteur associatif, est aujourd'hui également pris en compte par le secteur institutionnel. Cette cornemuse intéresse de plus en plus un public jeune et local. Elle est également pratiquée dans plusieurs groupes de musique, tels que le Trio de veuze, qui contribuent ainsi à sa médiatisation. Corollairement, les publications discographiques se font plus nombreuses. Aujourd'hui, la *veuze* évolue vers une reconnaissance de plus en plus certaine, et son intégration progressive au patrimoine musical breton est désormais acquise. C'est ce que confirme sa présence récente au Festival interceltique de Lorient ainsi que les chapitres qui lui sont consacrés dans l'ouvrage *Musique bretonne*⁹ édité en 1996 par le Chasse-Marée/ArMen.

⁵ SONNEURS DE VEUZE, 1979.

⁶ SONNEURS DE VEUZE, 1988.

⁷ ARMEN, 1988.

⁸ Institut Technologique des Métiers de la Musique. Le Mans.

⁹ ARMEN, 1996.

ÉLÉMENTS DE DESCRIPTION DU RENOUVEAU DES CORNEMUSES EN FRANCE

1 - LE CADRE HISTORIQUE ET CULTUREL

L'opération de relance que nous étudions ici s'est déroulée au XX^e siècle, plus précisément à la fin des années 60, dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler le *revival*¹, ou revivalisme des musiques traditionnelles. Dans le but de situer historiquement ce regain d'intérêt pour les instruments de musique traditionnels, nous remonterons jusqu'au XIX^e siècle, puisque c'est à cette période qu'apparaissent les notions de culture et tradition populaires, puis de folklore.

1800-1950 : collecte, description et étude des traditions populaires²

C'est durant le XIX^e siècle que les instruments de musique populaire, au même titre que le conte, la chanson, ou bien encore le costume, prennent place dans la catégorie des *arts et traditions populaires*, pour être ensuite recensés et étudiés successivement par les romantiques, les folkloristes, les ethnographes, les ethnologues et les ethnomusicologues. En même temps que l'on commence à se préoccuper de l'inventaire des traditions d'une région, s'annonce le crépuscule de la société traditionnelle dans un pays en profonde mutation sociale et économique. Le XIX^e siècle est également le siècle du romantisme, qui voit dans la culture populaire un matériau insoupçonné dans lequel puiser une nouvelle source d'inspiration. L'intérêt porté au monde rural par plusieurs écrivains, parmi lesquels George Sand, est à l'origine d'un nouveau genre romanesque, le roman champêtre. Alors que les romantiques prennent conscience de l'existence d'un savoir et d'une culture populaires, intellectuels et folkloristes s'inquiètent de sa disparition définitive et organisent de grandes enquêtes concernant essentiellement la chanson populaire. Le Décret Fortoul³ est une des plus importantes illustrations de ce souci de collecte et d'inventaire menés à l'échelle nationale.

Tandis que la première moitié du siècle voit naître et mûrir la valorisation des traditions populaires - valorisation dont témoigne l'émergence du folklore puis les prémices de l'ethnologie -, la fin du siècle est marquée par l'affirmation des régions, et ce sous divers aspects. Un courant régionaliste littéraire et politique se constitue. Précurseur en la matière, le Félibrige, mouvement de renaissance de la langue occitane, est fondé en 1854 en Provence par Frédéric Mistral. Quelques décennies plus tard, en 1900, Jean Charles-Brun, chef de file du régionalisme, forme la Fédération régionaliste française.

¹ *Revival* ou revivalisme, mot emprunté au vocabulaire anglais pour désigner un retour, un renouveau des traditions musicales.

² Concernant l'histoire des traditions musicales au XIX^e et au XX^e siècle, le lecteur pourra se reporter à : DUTERTRE, dir., 1993 et DUTERTRE, 1996.

³ Suite au rapport concernant les poésies populaires de France rédigé par Hippolyte Fortoul, Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, un décret fut signé le 13 septembre 1852 par Louis-Napoléon. Il mit en place l'enquête Fortoul, une vaste campagne de collecte des corpus de poésies populaires des régions de France de 1852 à 1857. C'est ainsi qu'aujourd'hui on dispose de plusieurs recueils de chants populaires. A ce sujet on pourra lire : CHEYRONNAUD, J. *Mémoires en recueils : jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Montpellier : Office départemental d'action culturelle, 1986. 106 p.

Le tourisme, et plus particulièrement le tourisme balnéaire, est un phénomène nouveau - le premier syndicat d'initiative date de 1889 - qui permet aux classes dominantes de découvrir les cultures régionales. Pendant que les plus aisés se font une idée des particularismes locaux, l'exode rural charrie les populations de la campagne vers les grands centres urbains. Eprouvant le besoin de reconstruire un tissu social qui leur est familier, les populations émigrées se rassemblent en sociétés et amicales. Ces regroupements de berrichons, d'auvergnats ou de bourguignons donnent ainsi naissance aux premières sociétés qui préfigurent les groupes folkloriques⁴. Tel fut le cas de la célèbre société *Les Gâs du Berry et aultres lieux du Centre*⁵, fondée en 1888 par Jean Baffier.

Le début du XX^e siècle, marqué par l'essor de l'industrialisation, est également une période faste pour le développement du mouvement folklorique. De nombreux groupes se constituent, dans les villes essentiellement. Des festivals sont organisés, à l'échelle nationale, puis internationale. A partir de 1930, ayant pris de l'ampleur, le mouvement est dans l'obligation de se structurer. En 1935 est créée la Fédération nationale des groupes folkloriques français⁶. Coupés de leur cadre originel d'expression, chants, danses, musiques, costumes, ustensiles agricoles et autres objets traditionnels sont mis en spectacle par les groupes folkloriques qui, se pliant aux exigences de la scène, sont très souvent obligés d'effectuer des opérations de codification et de normalisation. A partir de 1940, toute entreprise folklorique se voit honorée, en même temps que contrôlée, par le gouvernement de Vichy. Réinterprétant le folklore au profit de l'idéologie de la « Révolution Nationale »⁷, ce gouvernement récupère le mouvement des groupes folkloriques pour en faire un des moyens de réhabiliter les valeurs du monde paysan et, en même temps, de contrôler la jeunesse. Les associations qui affirment une distance quant à la politique de Vichy, sont contraintes de cesser leurs activités.

L'école et les organismes d'éducation populaire se saisissent également du folklore mais à des fins d'éducation et d'animation. Devenue obligatoire en 1882, l'école primaire combat les langues vernaculaires. Pourtant, instituteurs et institutrices participent activement à la collecte des traditions populaires, parfois même avec le concours de leurs élèves. En 1937, la Ligue de l'enseignement crée une Commission du folklore et, en 1938, le Ministère de l'Education nationale institue une Commission nationale des arts et traditions populaires.

En 1937, alors que les grands travaux ethnographiques tels que ceux d'Arnold Van Gennep, préfigurent l'ethnologie de la France, un musée est consacré aux traditions populaires françaises. Il s'agit du Musée national des arts et traditions populaires. Georges-Henri Rivière qui en est l'initiateur et en devient le conservateur, confie à Claudie Marcel-Dubois le soin de développer la partie ethnographie musicale et de créer un département consacré à cette thématique au sein du musée. Cette institution jouera ainsi un rôle fondamental dans le développement de l'ethnomusicologie française. L'apport de Claudie Marcel-Dubois au folklore musical, rebaptisé ensuite ethnomusicologie, est incontestablement la place qu'elle donna à l'instrument de musique, objet auquel elle consacra de nombreuses études⁸.

⁴ Sur l'histoire du mouvement des groupes folkloriques, on pourra consulter DUFLOS-PRIOU, M.-Th. *Un siècle de groupes folkloriques en France : l'identité par la beauté du geste*. Paris : L'Harmattan, 1995. 350 p.

⁵ Cette société était composée de joueurs de vielle à roue et de cornemuse.

⁶ Elle porte aujourd'hui le nom de Confédération nationale des groupes folkloriques français.

⁷ Concernant cette période, on pourra consulter FAURE, Ch. *Le projet culturel de Vichy : folklore et révolution nationale 1940-1944*. Lyon : Presses universitaires ; Paris : Editions du CNRS, 1989. 336 p.

⁸ CHEYRONNAUD, J. « Une vie consacrée à l'ethnomusicologie : Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) ». *Cahiers de musiques traditionnelles*. 1990, n° 3. p. 173-185. A consulter également : MARCEL-DUBOIS, Cl., dir. *L'instrument de musique populaire : usages et symboles*. Catalogue de l'exposition, 1980. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1980. 232 p.

1950 : des traditions musicales sur le point de disparaître

Au début du XX^e siècle, les musiciens voient les occasions de jeu se raréfier, et aux noces, fêtes et autres manifestations de la vie quotidienne, succèdent les rencontres folkloriques ou les grands événements nationaux tels les expositions universelles qui procurent à un certain nombre de musiciens des occasions de jeu. Dans beaucoup de régions, elles symbolisent la dernière étape avant la rupture. 1950 est donc une date charnière à partir de laquelle la plupart des musiciens routiniers⁹ mettent un terme à leur pratique. Dans certains cas, ils interrompent toute activité musicale, remisant leur instrument dans un coin pour ne plus y retoucher. Telle fut la destinée de plusieurs instruments de musique, victimes d'une mode qui accordait sa faveur à de nouveaux répertoires de musique à danser, ainsi qu'à de nouveaux instruments comme l'accordéon diatonique ou la clarinette qui, pensait-on, étaient plus aptes à les interpréter. Certains musiciens ont su s'adapter à ces changements, mais la plupart d'entre eux semblent convaincus du caractère désuet de leur musique. Derniers maillons de la tradition, ils emportent avec eux leurs savoir-faire de fabrication, ainsi que la technique de jeu propre à leur instrument.

1950-1960 : éducation populaire et entreprise folklorique contribuent à la survivance du folklore

Le mouvement d'éducation populaire poursuit ses actions à travers des institutions telles que l'Education Nationale ou bien encore la Direction Générale de la Jeunesse et des sports, créée en 1947, et qui met en place en 1960 des Conseillers Techniques et Pédagogiques arts et traditions populaires. Mais également à travers un tissu associatif composé, outre la Ligue de l'enseignement, de jeunes associations telles que les CEMEA¹⁰ ou bien encore les Foyers Ruraux. La danse et la musique traditionnelles sont inscrites à leur programme, et c'est lors de stages et ateliers que la population - qui compte dans ses rangs beaucoup d'instituteurs devenant à leur tour formateurs - peut s'initier aux danses et aux musiques traditionnelles, expressions populaires qui accèdent ainsi au statut d'activité et de loisir.

Dans plusieurs régions, des expériences chorégraphiques et musicales novatrices voient le jour. Les Pibolous (Poitou) en 1960, les Ballets Occitans (région toulousaine) en 1962, La Marchoise (Poitou) en 1964, ou bien encore La Chavannée de Montbel (Bourbonnais) en 1968. Ces groupes folkloriques ont entre autres objectifs de reconstituer sur scène les traditions de danse et de musique de leur région. A travers leurs tournées et leurs publications, ils font également un important travail de diffusion et de promotion de la musique traditionnelle. A côté de l'intérêt qu'ils portent à l'ensemble de la culture traditionnelle, ils réservent une place de choix à la musique et à la danse, thèmes pour lesquels ils entreprennent un travail rigoureux de collectage et de dépouillage des archives. Certains de ces groupes seront à l'origine d'associations qui naîtront lors du *revival*¹¹.

Fin 1960 : le revival des musiques traditionnelles en France

Période de crise culturelle, sociale et politique, Mai 68 est aussi un mouvement jeune et spontané qui entend réformer le mode de vie et le rapport aux autres. Rejetant l'univers urbain et le carcan universitaire, une partie de ces jeunes, avides de retour à la nature, viennent s'installer à la campagne et tentent de gagner leur vie en se consacrant à des activités agricoles pour lesquelles ils n'ont pas toujours reçu de formation. Lors de cette révolution percent également des mouvements régionalistes en Bretagne, en Corse, en Occitanie ou en Alsace. Réaffirmant les identités régionales,

⁹ Jouant essentiellement d'oreille, de « routine » et lisant rarement la musique.

¹⁰ Les CEMEA, Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active, furent créés en 1936.

¹¹ C'est le cas du Conservatoire Occitan à Toulouse et de l'Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes (UPCP) aujourd'hui appelée Métime.

ils réclament le développement économique des régions et luttent pour la reconnaissance des spécificités culturelles, notamment celle de la langue.

Le mouvement *folk* apparaît en France au cours des années 60¹². Il concerne essentiellement la génération des 20-30 ans, dont les parents et grands-parents ont connu la dernière guerre mondiale de 1939-1945 ; la génération du *baby-boom* qui a vécu les événements de Mai 68 et qui en est la principale héritière. C'est dans un contexte de changements sociaux et culturels que le mouvement musical *folk*, en provenance des Etats-Unis, interpelle les jeunes générations. Emanant de la *folk-song* et de la *folk-music*¹³, ce mouvement propose une musique qui se veut différente des courants musicaux alors en vogue : le *yéyé* ou bien encore le *rock*. Une musique qui se distingue par son message contestataire. Les chansons sont engagées ; elles parlent du racisme, de la guerre, de la société de consommation, des inégalités sociales, etc. Ses leaders sont, entre autres, Bob Dylan, John Baez, Woody Guthrie, Pete Seeger.

De jeunes gens, généralement originaires du milieu urbain et fervents adeptes des musiques issues du mouvement *folk*, interprètent peu à peu des répertoires francophones et s'intéressent de plus en plus aux musiques locales. Ils affirment ainsi une culture et une appartenance régionales, tout en refusant d'être assimilés aux groupes folkloriques, avec lesquels ils ne partagent ni la conception du folklore, ni la manière de « faire vivre » les traditions musicales et chorégraphiques. L'année 1969 voit à Paris la création du premier club *folk*, Le Bourdon, ainsi que la fondation de *Folk international* dont la vocation principale est d'organiser des festivals. L'année suivante a lieu la création de *La Chanterelle*, autre club *folk*, ainsi que de la revue *L'Escargot folk*. Les festivals comme celui de Pons (Aveyron, 1973) ou de Saint-Laurent (Cher, 1974) sont très fréquentés. La programmation internationale rassemble indifféremment de vieux chanteurs et musiciens traditionnels comme de jeunes groupes de musique français, québécois, irlandais. Chez beaucoup de musiciens, ces festivals insolites ont suscité des passions pour la musique traditionnelle, encore vives aujourd'hui.

1970-1980 : découverte des musiques traditionnelles françaises

Ces tout jeunes musiciens désirent désormais interpréter dans la langue, et avec les instruments de leur région, une musique qu'ils estiment riche et différente. L'objectif qu'ils se fixent est de retrouver et remettre en état de jeu l'*instrumentarium* local, s'enquérir des techniques de jeu et des répertoires. Ces jeunes vivent en ville où ils sont étudiants, ou alors exercent déjà une profession, mais leurs origines familiales sont généralement rurales. C'est d'ailleurs dans leur propre région qu'ils vont se livrer à leurs investigations, et se constituer en associations. Parmi celles-ci, certaines prennent de l'ampleur et deviennent parfois des structures associatives subventionnées.

Créée en 1975, l'association des Musiciens Routiniers a la particularité de constituer un premier réseau d'acteurs des musiques traditionnelles. Elle rassemble de jeunes musiciens autour de plusieurs objectifs, notamment celui de rencontrer et enregistrer rapidement les quelques derniers musiciens, les « individualités brillantes »¹⁴. S'ils se consacrent à des opérations de collectage¹⁵, ils n'en oublient pas moins leur désir de faire de la musique, *leur* musique, afin de ne pas s'en tenir seulement à une reproduction fidèle et figée de la tradition musicale recueillie. Très vite cette association s'organise en fédération, avec la création de plusieurs antennes dans les régions du

¹² Cf. *That's all Folk ! Anthologie de la Musique Folk*. Paris : Le chant du monde, 1997. CML 5741015/CML 5741016. 2 disques compact + livret (95 p.).

¹³ *Folk song* et *folk music* : composants du courant musical *folk* en provenance des Etats-Unis.

¹⁴ DURIF, O. « Les musiciens traditionnels lavent-ils plus blanc ? A la recherche des plus vieux musiciens populaires... ». *Modal : cahiers d'éco-musique*. 1982, n° 2. p. 67-69.

¹⁵ Dans le cadre des musiques traditionnelles, ce terme désigne les enquêtes orales effectuées auprès de chanteurs, musiciens, danseurs censés témoigner d'un savoir propre à une culture musicale traditionnelle.

Centre (Auvergne, Bresse, Périgord, Berry-Bourbonnais-Nivernais, Limousin) ainsi que dans de grandes agglomérations (Paris, Lyon). Elle s'attache aussi à tisser un premier réseau d'acteurs des musiques traditionnelles en organisant des manifestations, en éditant les résultats des enquêtes auprès des vieux musiciens, et en publiant la revue *Modal*¹⁶.

1980-1990 : reconnaissance et institutionnalisation du mouvement des musiques traditionnelles

Les associations qui mènent, chacune dans leur région, des actions en faveur des musiques et danses traditionnelles, se retrouvent à l'occasion de manifestations comme les Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs qui ont lieu chaque année à Saint-Chartier dans l'Indre et rassemblent, depuis 1975, les principaux acteurs de la musique traditionnelle ; ou bien encore lors de colloques tels que *De la recherche à la création*¹⁷ organisé en 1984 à Clermont-Ferrand, ou *Musique traditionnelle - Musique professionnelle*¹⁸ organisé en 1987 à Cannes dans le cadre du Midem. C'est ainsi que peu à peu un réseau informel se crée, s'organisant progressivement pour aboutir à la constitution d'un réseau institutionnalisé.

En 1981, Maurice Fleuret prend ses fonctions de Directeur de la Musique au Ministère de la culture où il crée un Bureau des Musiques Traditionnelles, ainsi qu'un poste d'Inspecteur principal. C'est le début d'une structuration du mouvement des musiques traditionnelles avec l'allocation d'un budget, le rassemblement des différents acteurs, le soutien à des associations régionales, la prise en compte de domaines tels que l'enseignement, la facture instrumentale, la création musicale etc. ; ainsi que la diffusion de l'information avec la publication d'ouvrages de référence¹⁹. Cette nouvelle politique en faveur des musiques traditionnelles aboutit en 1985 à la création de la Fédération des associations de musiques traditionnelles²⁰ qui très vite met en place des commissions de travail²¹ auxquelles participe l'ensemble du réseau associatif national. En 1990, des Centres de musiques traditionnelles sont institués dans 7 régions, alors que sur Paris, un Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT) est ouvert au sein du Centre national d'action musicale²². La reconnaissance de la musique traditionnelle passe par celle des actions menées dans ce domaine par les associations. C'est à ce niveau que la FAMDT joue un rôle fondamental puisqu'elle fait office de médiateur entre les associations et l'Etat. Depuis quelques années, cette reconnaissance se renforce avec l'organisation de la formation et sa prise en charge par la filière institutionnelle²³.

¹⁶ Le premier numéro, publié en 1981, porte en fait le titre *Plein Jeu : cahiers d'éco-musique*. En 1982, le second numéro paraît avec cette fois pour titre définitif *Modal : cahiers d'éco-musique*.

¹⁷ MUSICIENS ROUTINIERS, éd., 1986.

¹⁸ CENTRE NATIONAL D'ACTION MUSICALE, éd. *Musiques traditionnelles : musiques professionnelles ? Actes du colloque international Cannes, MIDEM 27-28 janvier 1987*. Paris : CENAM, 1987. 89 p.

¹⁹ Le premier guide des musiques et danses traditionnelles des régions de France fut : CENTRE NATIONAL D'ACTION MUSICALE. *Musiques d'en France*. Paris : CENAM, 1988.

²⁰ En 1991, elle modifiera légèrement cet intitulé pour devenir la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT).

²¹ La commission documentation, la commission recherche, la commission formation, la commission danse.

²² En 1994, le CENAM sera dissous et remplacé par un nouvel organisme, l'IRMA (Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles) qui rassemble plusieurs centres d'information sur les musiques actuelles, dont le CIMT.

²³ Nous citerons quelques dates : 1985, ouverture d'un département Musiques traditionnelles au Conservatoire National de Région de Limoges ; 1987, premières épreuves du nouveau Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur, Chef de département de musique traditionnelle ; premières épreuves du Diplôme d'Etat de professeur de musique d'instruments traditionnels ; 1989, ouverture d'un département Musiques Traditionnelles à l'Ecole de musique de Pontivy ; 1990, ouverture d'un département Musiques traditionnelles au Conservatoire de musique de Perpignan ; etc.

2 - LA CONSTRUCTION DE L'OBJET TRADITIONNEL

2.1 - Cornemuse et imaginaire

La cornemuse est incontestablement un instrument de musique qui jouit d'un statut particulier. Elle impressionne, surprend, étonne. Capable d'émerveiller comme de rebuter, elle ne peut laisser indifférent. Les discours qui tendent à la construire en objet traditionnel puisent à plusieurs sources. Cette construction ne se fonde pas uniquement sur la forme de l'instrument, les sons qu'il émet, les répertoires qui lui sont spécifiques, mais aussi sur une mythologie, pour le moins composite. Aux yeux du plus grand nombre, la cornemuse est mythique car associée à un passé lointain : le Moyen Age au moins, peut-être même au-delà, mais surtout parce qu'elle est peu connue. C'est à peine si en France - hormis dans le milieu des musiques traditionnelles - on connaît au moins une de ses cornemuses, le *biniou*, cornemuse bretonne. Et c'est presque systématiquement qu'à l'évocation ou l'apparition d'une cornemuse, le public, toujours avec beaucoup d'assurance, croit reconnaître une cornemuse écossaise.

Mais si la méconnaissance peut être source de mythification, ce n'est pas de cette mythologie-là qu'il est question pour les plus initiés, ceux qui ont contribué au renouveau des cornemuses en France. Depuis le Moyen Age, l'instrument incarne des images fortes et paradoxales²⁴ qui nous sont parvenues grâce à la littérature et à l'iconographie. Elles contribuent, aujourd'hui encore, à créer l'imaginaire propre à la cornemuse. Et si certaines d'entre elles n'ont désormais plus cours, d'autres perdurent dans l'imagination de l'actuel cornemuseux.

Dans l'attraction qu'exerce la cornemuse, il y a incontestablement des idées que les événements de Mai 68 ont fait surgir et que le mouvement revivaliste des années 70 a repris à son actif, à savoir *le retour à la nature*, et une certaine idée de la *ruralité* et du *populaire*. La cornemuse est un instrument de musique populaire, rural, voire pastoral. Sa forme « archaïque », rustique, sa poche en cuir, ses anches en roseau, ses bois décorés de motifs populaires en témoignent. La poche zoomorphique de certains types - la *bodega* et la *boha* notamment - confectionnée dans une peau entière et non pas cousue, confère à l'instrument un caractère sauvage. Par ailleurs, la cornemuse n'est-elle pas depuis de nombreux siècles associée à la figure du berger-musicien²⁵ ? Ainsi, préférer jouer avec un gilet en peau de mouton ou avec une cornemuse dont la peau de la poche a les poils à l'extérieur, sont des pratiques qui montrent à quel point l'on s'identifie au personnage du berger-cornemuseux. Mais, si ce mythe continue à alimenter les imaginations, on découvre, à la lumière des travaux qui sont publiés depuis quelques années maintenant, que certaines cornemuses, comme la cabrette et la chabrette, présentent des caractéristiques qui les rattachent à un monde plus urbain et bourgeois que rural. Aussi Jean-Michel Renard²⁶ est-il en quelque sorte iconoclaste en démontrant combien il est hasardeux de déterminer les caractères ruraux et populaires d'une cornemuse. Un autre aspect de cette mythologie est incontestablement la diabolisation de l'instrument²⁷. Un des fabricants de cornemuse rencontrés raconte : « (...) j'en avais entendu parler et c'était un instrument mythique comme l'on peut parler du Drac lorsque l'on est enfant »²⁸. La cornemuse doit ainsi un de ses attraits au fait qu'elle apparaît comme un instrument insolite, inquiétant, obscur, voire même doué

²⁴ BEC, P. « Fonction et imaginaire de la cornemuse au Moyen-Age et à la Renaissance ». *Pastel*. 1996, n° 29. p. 26-35.

²⁵ BEC. *Ibid*. PARADIS, A. « Les sortilèges de la cornemuse ». *Pastel*. 1994, n° 21. p. 24-29.

²⁶ RENARD, J.-M. « Les belles incrustées : un surcroît de beauté ». p. 38-47 in MONTBEL ; BLANCHARD, dir., 1991.

²⁷ Le caractère diabolique de la cornemuse a été précisément développé par plusieurs auteurs tels que PARADIS. *Ibid* ; ou bien encore BEC. *Ibid*.

²⁸ Les passages en italiques sont des extraits d'entretiens réalisés auprès de fabricants et musiciens de cornemuse.

de certains pouvoirs. N'a-t-elle pas d'ailleurs la capacité d'éloigner, parfois même de dompter, les bêtes féroces et essentiellement le loup comme nous le racontent certains récits populaires ?²⁹ Et s'il est vrai que de nombreuses iconographies représentent des anges-cornemuseux, la littérature ainsi que les représentations iconographiques contribuent fortement à la réputation diabolique de l'instrument.

Mais la mythologie de la cornemuse, on la doit en grande partie à George Sand tant les références à son roman *Les Maîtres sonneurs*³⁰ sont nombreuses. Il y est essentiellement question d'amour entre une berrichonne et un bourbonnais, cornemuseux de surcroît, mais le roman comporte également quelques passages relatifs à la corporation des cornemuseux et aux épreuves initiatiques auxquelles un des héros est soumis. Pour les amateurs de cornemuse, il s'agit d'une lecture obligée dans laquelle ils puisent les rares renseignements sur les cornemuseux, leur vie de bohème et leur organisation corporative. L'univers romanesque de George Sand a suffi à véhiculer des images prégnantes. Tout d'abord l'attestation de la pratique de la cornemuse au XIX^e siècle alors que rares sont les documents traitant de ce thème-là. Et surtout la création de la figure du cornemuseux. Un paysan, solitaire et virtuose, qui impressionne autant qu'il inquiète, soumis aux dures lois de la corporation ménétrière. Aujourd'hui des spécialistes de l'instrument comme Jean-François Heintzen et Jean-Luc Matte³¹ donnent quelques clés pour une lecture critique des écrits de George Sand, tout en rendant hommage à une littérature qui a eu le mérite d'aimer la musique traditionnelle et d'en parler. On peut d'ailleurs penser que George Sand reste un « référent » en matière de cornemuse, une sorte d'autorité jetant un regard bienveillant sur l'aventure des musettes du Centre. En témoignent deux manifestations récentes. Le Musée des musiques populaires de Montluçon, qui possède la plus grande collection de cornemuses du domaine français, a conçu en 1996 une exposition sur le thème des grandes cornemuses incrustées. Une exposition dédiée à Jean Sautivet, facteur berrichon, mais placée, en quelque sorte, sous le haut-patronage de George Sand comme l'atteste son intitulé : *Les cornemuses de George Sand. Autour de Jean Sautivet, fabricant et joueur de musette dans le Berry (1796-1867)*. Un an plus tard, c'est le colloque *A la croisée des chemins*³² qui lui rend hommage en abordant les liens qui existent entre la musique populaire et la musique savante. Et pour introduire un élément sur lequel nous reviendrons, rappelons que les Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs, qui réunissent depuis 1975 fabricants et amateurs de cornemuse, ont lieu à Saint-Chartier en Berry, dans l'enceinte même du château que l'écrivain choisit comme décor pour une des scènes de son roman³³.

2.2 - La cornemuse, objet muséographique et patrimonial

Si la cornemuse doit ses capacités d'évocation à la mythologie et à l'imaginaire qu'elle suscite, elle n'en exerce pas moins un attrait grâce à ses qualités plastiques.

Dès l'entre-deux-guerres, parfois bien avant, et surtout dans les années 50 et 60, folkloristes, ethnographes, érudits locaux, chercheurs ou amateurs, collectent l'objet d'art populaire et, à ce titre, l'instrument de musique traditionnel. S'il s'agit d'acquérir et sauvegarder l'instrument de musique, c'est généralement au détriment de la pratique musicale, du répertoire ou bien encore de la

²⁹ LE QUELLEC, J.-L. « Le loup et la musique : ménétriers et meneurs de loups » p. 58-71 in COGET, J., éd. *L'homme, l'animal et la musique*. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Editions, 1994. 129 p.

³⁰ Le roman *Les Maîtres sonneurs* a été publié en 1853.

³¹ HEINTZEN, J.-F. (dit Maxou). « A la recherche de monsieur Marsillat : vie et mœurs des cornemuseux en Centre-France au XIX^e siècle » p. 22-27 in MUSÉE DES MUSIQUES POPULAIRES, DOUCE DE LA SALLE, éd., 1996 ; et « Aux sources des « Maîtres sonneurs » ». *Trad Magazine*. 1998, n° 59. p. 66-67. MATTE, J.-L. « Aux sources des « Maîtres sonneurs » ». *Trad Magazine*. 1998, n° 58. p. 22-23.

³² Le colloque a été organisé par les Universités de Poitiers et de Tours (département de musicologie) et le Centre international George Sand et le Romantisme. Il s'est tenu à La Châtre du 23 au 25 octobre 1997.

³³ C'est dans les caves du château de Saint-Chartier que le jeune héros musicien est soumis aux épreuves initiatiques spécifiques à la corporation des Maîtres Sonneurs.

technique de jeu propre à celui-ci. Isolé de son contexte musical, il rejoint ainsi le patrimoine familial ou bien encore la salle d'exposition ou les réserves d'un musée régional. Dans les années qui suivront, beaucoup déploieront cette manière de procéder proche de celle du collectionneur. Pourquoi une telle démarche ? Est-ce parce que dans la plupart des cas on ne se fait plus d'illusion sur une pratique musicale déclinante, ou que l'on juge définitivement morte ? Ou bien est-ce tout simplement parce que l'objet d'art populaire prévaut, dans la quête folkloriste, sur la pratique musicale ? L'instrument de musique a le pouvoir, à lui seul, d'évoquer une tradition musicale en même temps qu'il la légitime aux yeux de ceux qui s'y intéressent, quand bien même ils la tiennent pour morte. Aussi les propos de Bernard de Parades³⁴ qui déclare « posséder 'la dernière veuze du Pays nantais' »³⁵ portent-ils à croire que ce qui compte, en fait, est d'être le témoin de la fin d'une tradition, et par-là même de l'attester. Il faudra attendre la fin des années 60 pour que de telles convictions fassent place au pragmatisme du *revival* et, avec lui, à une nouvelle démarche où l'instrument de musique n'est en aucun cas dissocié de son environnement musical.

La cornemuse a plusieurs fonctions sociales dont la plus évidente est de faire de la musique. Cependant, cet objet musical peut également être appréhendé du point de vue de sa plasticité. D'ailleurs, s'il intrigue par les sons qu'il émet, ses formes participent également à sa réputation d'objet insolite. Dessins pyrogravés, incrustations d'étains, motifs d'art populaire sculptés, bagues de corne ou d'os, viroles et décorations en ivoire, chaînes d'argent, moulurages, clous de cuivre, étoffes de couleurs et autres décorations, rendent compte d'un savoir-faire artisanal mais également, selon l'expression employée par Jean Cuisenier³⁶, de « l'intention esthétique de l'ouvrier ». Aussi peut-on considérer la cornemuse comme œuvre d'art populaire, l'illustration la plus évidente étant sans doute la chabrette, une cornemuse richement et finement ouvragée.

Objet d'art populaire, la cornemuse accède au rang d'objet muséographique, d'objet collectionné, d'objet exposé. Dans les années 1950, George-Henri Rivière, alors directeur du Musée national des arts et traditions populaires envisage la création d'un musée de la cornemuse à Brest. Mais si ce projet ne voit jamais le jour, bon nombre de cornemuses entrent dans les collections musicographiques régionales ou nationales, européennes voire même extra-européennes. Certaines ont d'ailleurs été reléguées dans les réserves, attendant parfois une restauration qui s'avère nécessaire ou tout simplement qu'on les identifie. Ces initiatives muséographiques, associatives ou institutionnelles ne sont pas sans conséquences positives pour la relance de la fabrication, étant donné que c'est à partir des spécimens anciens que les fabricants novices peuvent envisager le renouveau de l'instrument. Notons au passage le rôle de certains musées et écomusées menant une action parallèle, voire complémentaire, au revivalisme. Ceux-ci ont une mission de collecte et de conservation, mais aussi de sauvegarde et d'animation. Au cours des années 70 et 80, l'Ecomusée de Marquèze dans les Landes acquiert auprès des familles, des antiquaires, des musées, tous les spécimens de cornemuse landaise existants pour ensuite favoriser la fabrication de l'instrument notamment en diffusant les relevés des différents exemplaires retrouvés et en mettant ces derniers à la disposition des intéressés³⁷. Riche de plus de 200 cornemuses, le Musée des musiques populaires de Montluçon détient la collection la plus importante de cornemuses, de France et du monde³⁸. En

³⁴ Bernard de Parades est l'un des fondateurs du groupe folklorique de la région nantaise *Tréteau et terroirs*. Il a également contribué au renouveau de la veuze et est considéré comme un des principaux acteurs de la musique traditionnelle bretonne.

³⁵ ARMEN, 1988, p. 17.

³⁶ CUISENIER, 1987, p. 36.

³⁷ LALANNE, F., éd. *La cornemuse landaise : hier... aujourd'hui...* Sabres : Ecomusée de Marquèze-Parc régional des Landes de Gascogne, 1980. 30 p.

³⁸ Notons qu'en Europe, il existe également des collections très importantes réunies en seul lieu. C'est notamment le cas du *Museo de la Gaita* en Espagne. Fondé en 1966 par l'*Ayuntamiento de Gijón*, le musée pris peu à peu de l'ampleur mais connu à partir de 1975 une interruption de ses activités qui ne reprit en 1979. Le musée a édité un catalogue : GARCIA-OLIVA, A. *Museo de la Gaita : catálogo de las cornamusas del Museo de la Gaita de Gijón*. Gijón : Fundación Municipal de Cultura, [1992]. 173 p.

outre, l'instrument est également présent dans de grands musées nationaux, comme le Musée national des arts et traditions populaires ou encore la Cité de la Musique, de même qu'il fait régulièrement l'objet d'expositions temporaires³⁹.

Mais si le *revival* se distingue des pratiques folkloristes qui l'ont précédé, il n'en attache pas moins de l'importance au côté *art populaire* de l'instrument. Le cas de Jean-Michel Renard, collectionneur de cornemuses, est intéressant à plus d'un titre⁴⁰. Il s'agit sans doute de la collection privée la plus importante qui ait été constituée en France. Passionné par l'instrument en tant que tel, il réunit un vaste corpus de manière systématique tout en devenant spécialiste de l'évolution et de des transformations de l'instrument au cours des siècles⁴¹. La cornemuse, en tant qu'objet représenté, suscite également de l'intérêt. C'est à ce pan de l'histoire de la cornemuse que s'attaquent Catherine et Jean-Luc Matte avec leur *Iconographie de la cornemuse*⁴², un inventaire des nombreuses représentations graphiques et plastiques conservées en France. Ces diverses initiatives permettent une meilleure connaissance de l'organologie de la cornemuse. Et les collections de spécimens anciens, qu'elles soient privées, comme celle de Jean-Michel Renard, associatives, comme celle du groupe folklorique berrichon *Les Thiaulins de Lignières*, ou bien institutionnelles comme celle du Musée de Marquèze, constituent en quelque sorte un laboratoire d'expérimentation, pour les fabricants.

2.3 - La cornemuse, emblème de la musique traditionnelle

Un des éléments propres au revivalisme est la découverte de sons nouveaux et en particulier des musiques à bourdon, celles que proposent, entre autres, les cornemuses, les vielles à roue ou bien encore les cithares. Ces sons, pour le moins surprenants car peu connus, éveillent l'intérêt des jeunes musiciens. Vielles à roue et cornemuses deviennent ainsi les emblèmes de la musique populaire française. C'est d'ailleurs principalement autour de ces deux instruments polyphoniques que se bâtit le programme des Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier. Mal connue au tout début du revivalisme, la cornemuse suscite très vite l'intérêt des fabricants puis des musiciens jusqu'à représenter aujourd'hui un des principaux instruments du renouveau des musiques traditionnelles. Incarnant l'instrument populaire et traditionnel par excellence, elle est un atout pour une région ou une formation instrumentale se réclamant de la musique traditionnelle.

Il pourrait paraître étonnant d'ailleurs de constater à quel point la cornemuse écossaise a joué un rôle primordial dans l'engouement pour les cornemuses du domaine français. Les débuts du *folk* en France sont ainsi marqués par l'attrait qu'exerce le celtisme. Un fabricant également musicien raconte qu' « à cette époque-là du mouvement folk [ils étaient] fascinés par les traditions fortes comme en Ecosse, en Irlande, en Bretagne... ». Un autre confie : « J'ai eu un choc avec la cornemuse écossaise. (...) Ca a été une découverte incroyable, cette musique-là. Ca m'a donné une dimension différente et beaucoup plus profonde de la cornemuse écossaise en particulier et de la cornemuse en général ».

³⁹ On pourra consulter le catalogue d'une grande exposition qui eut lieu au Château de la Roche Jagu du 2 juin au 3 novembre 1996. RIBOUILLAULT, éd., 1996.

⁴⁰ Jean-Michel Renard est antiquaire spécialisé dans les instruments de musique ainsi qu'expert en instruments de musique près la Chambre Nationale des Experts Spécialisés. En 1992, le Musée des musiques populaires de Montluçon a acquis sa collection de cornemuses.

⁴¹ On pourra lire RENARD, *Ibid* ainsi que « Histoire d'un collectage » p. 9-13 in MUSÉE DES MUSIQUES POPULAIRES, DOUCE DE LA SALLE, éd., 1996.

⁴² MATTE, C. ; MATTE, J.-L. *Iconographie de la cornemuse : inventaire des représentations conservées en France*. Metz : à compte d'auteur, 1989 (plusieurs éditions).

3 - LA CONSTRUCTION DE LA TRADITION

Comme nous venons de le voir, la cornemuse écossaise incarne la cornemuse type au début du revivalisme des musiques traditionnelles en France, notamment parce qu'elle symbolise une tradition vivante. A ce moment-là, la pratique des cornemuses en France n'est pas très florissante. Le *biniou koz* et la cabrette sont toujours joués, mais par un petit nombre de musiciens. De la tradition des musettes du Centre, il reste bien peu de choses et on ne connaît rien de la *boha*, de la *bodega*, de la *veuze* et de la chabrette, sinon les traces de leur existence antérieure.

La première démarche consiste à réunir le maximum de spécimens attestant de la pratique d'un type de cornemuse dans une région donnée. Mais ce matériau seul ne peut suffire. D'autant que, dans la plupart des cas, il est l'unique témoin d'une tradition, le musicien et le fabricant faisant alors cruellement défaut. Pour faire parler l'objet qui, très souvent dépourvu de ses anches reste malheureusement muet, les jeunes amateurs de cornemuse entreprennent des opérations de collectage qui ressemblent très souvent à une reconstitution de la mémoire collective. Lorsque par chance les cornemuseux sont encore vivants, il faut très souvent les inciter à reprendre leur instrument, provoquer les remarques et réactions en leur jouant ce qui est censé avoir été leur répertoire. Dans certains cas, à défaut d'interroger les principaux acteurs, on tente d'obtenir les témoignages de musiciens connus pour avoir joué avec des cornemuseux, ou bien ceux de leurs descendants.

A ce collectage auprès des derniers tenants de la tradition musicale locale, s'ajoute la recherche documentaire qui bien souvent rassemble un corpus composite. On fait ainsi resurgir des documents d'archives, mentionnant l'existence de ménétriers⁴³ et de pratiques musicales, des coupures de presse sur lesquelles sont annoncés des concours ou des manifestations musicales, signes d'une ancienne pratique musicale. Les sources iconographiques telles que les cartes postales anciennes, les gravures et autres illustrations sont elles aussi exploitées. Autant d'images venant compléter l'écrit, autant de traces et de preuves qui confortent les collecteurs dans leur idée : la cornemuse a bel et bien existé. Certaines quêtes seront plus fructueuses qui remonteront jusqu'à des documents sonores anciens datant du début du XX^e siècle. C'est ainsi que les amateurs de cabrette bénéficient d'enregistrements laissés par de prestigieux *cabretaires* qui ont eu la possibilité de s'enregistrer ou d'être enregistrés sur cylindres et sur disques 78 tours. Ces documents sonores, dont l'intérêt dépasse celui de l'écrit et de l'image fixe, constituent des témoignages très importants qui aujourd'hui encore font l'objet de rééditions⁴⁴.

Le matériau documentaire et les quelques témoignages oraux enfin réunis, il est désormais possible de faire connaître l'existence d'une cornemuse régionale. Les résultats de ces diverses recherches sont, dès que possible, diffusés dans des ouvrages, des revues et des disques⁴⁵. On y trouve bien souvent une partie historique, dressant en remontant le plus loin possible dans le temps l'histoire de l'instrument, ainsi qu'une partie ethnographique qui témoigne de la pratique de l'instrument au début du XX^e siècle. Pour compléter le tout, une partie organologique présente les relevés des spécimens retrouvés.

⁴³ Ménétrier : terme généralement utilisé au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle pour désigner les musiciens dits traditionnels. Cette appellation a été reprise au début du revivalisme par les jeunes musiciens qui s'initiaient aux musiques traditionnelles.

⁴⁴ On a également disposé de nombreux enregistrements de joueurs de *biniou koz* dont les plus anciens datent du tout début du siècle, d'enregistrements de joueurs de musettes du Centre dont un est daté de 1926 ainsi que d'un enregistrement de joueur de *boha* récemment découvert et datant de 1939. Cf. discogr.

⁴⁵ Cf. bibliogr. et discogr.

Ces publications, réalisées par des associations issues du mouvement revivaliste, ont pour but de fonder une tradition de cornemuse dans une région donnée, et marquent ainsi le début de leur renouveau. En même temps qu'elles attestent une tradition de cornemuse, elles délimitent, à l'aide de cartes géographiques, un territoire qui lui est propre ainsi qu'une appellation, très souvent vernaculaire. Ces documents sont généralement très attendus et très appréciés par les amateurs de cornemuse qui y puisent la dimension historique de l'instrument de musique qu'ils pratiquent.

4 - FABRICATION ET TECHNIQUE DE JEU : L'ACQUISITION DU SAVOIR-FAIRE

L'acquisition du savoir-faire ne se fait pas sans peine. En l'absence de transmission du savoir, autant en matière de fabrication que de technique de jeu, les jeunes fabricants ont souvent recours à des stratégies inventives pour fabriquer à nouveau les cornemuses.

4.1 - Le bricolage des premiers temps

Les débuts de la fabrication de la cornemuse sont souvent qualifiés de bricolage par les fabricants eux-mêmes. D'après leurs propos, le cornemuseux est avant tout un bricoleur : « *Les cornemuseux en général... que ce soit Bernard, Robert et tout ça, on joue parce qu'on bricole ou c'est l'inverse. Ca doit pas être un hasard quand même* ». A l'image du mouvement revivaliste neuf et enthousiaste dont ils sont issus, ces jeunes s'improvisent fabricants du jour au lendemain, et découvrent ainsi un univers complexe. « *On a bricolé pendant de nombreuses années (...) dans un domaine où on n'y connaissait rien du tout. (...) La plupart d'entre nous n'étaient pas manuels, on sortait plutôt de l'université* ». Si certains envisagent la confection d'une cornemuse afin de pouvoir jouer d'un instrument de leur propre fabrication, d'autres projettent d'emblée de fabriquer un type de cornemuse pour en assurer le renouveau et la diffusion. Même s'ils se définissent tous comme autodidactes, ceux qui ont un rudiment de technique de production et de fabrication surmontent plus facilement les difficultés, alors que beaucoup se découragent en cours de route. « *J'étais pas le seul ; à l'époque on était trois ou quatre à avoir essayé de bricoler. Parce qu'il n'y avait aucune notion, il n'y avait aucune transmission de savoir-faire quoi. Tous les facteurs avaient disparu. En plus de ça il n'y a jamais eu d'école pour la facture instrumentale ancienne. Donc on est tous partis comme ça plus ou moins au hasard, autodidactes en fait* ».

Face à la pénurie de connaissance, la première démarche consiste le plus souvent en la copie des spécimens retrouvés. On relève les cotes, on reproduit les instruments à l'identique puis on les anche tant bien que mal : « *On a fait comme tout le monde, c'est-à-dire qu'on a retrouvé des vieux instruments sans savoir comment ça fonctionnait et d'où ça venait. Au début on s'est contenté d'en faire des copies. Et ça a pas été facile parce qu'on n'a retrouvé aucune anche à l'époque. Donc on n'avait aucune notion du son que ça pouvait donner, de la tonalité et du type d'ornementation, rien du tout. Alors au début on s'est un petit peu planté. Donc on a fait des copies conformes et on a mis là-dessus des anches qu'on trouvait dans le commerce, c'est-à-dire des anches de cornemuse écossaise, des anches de bombarde qui étaient travaillées quand même pour que ça s'adapte* ».

Rappelons que ces débuts difficiles ne sont pas propres à la fabrication de tous les types de cornemuse dont il est question dans ce rapport⁴⁶. Au moment où certains sont confrontés à une absence cruelle de transmission de savoir, les jeunes fabricants de *biniou koz* ou bien de cabrette bénéficient, eux, du conseil de leurs aînés.

⁴⁶ Cf. chap. 1.

4.2 - Solliciter le savoir-faire là où il se trouve

Autant en matière de facture instrumentale que d'acquisition d'une technique de jeu, le chemin emprunté n'est pas sans détour. En l'absence d'une transmission directe du savoir, les fabricants en herbe résolvent les difficultés en sollicitant le savoir-faire là où il se trouve. La facture instrumentale fait appel à des processus techniques communs aux techniques artisanales en général. C'est ainsi, par exemple, que l'on a recours à un boucher pour obtenir des peaux entières avec les quatre pattes qui serviront à la confection des poches de *bodega* : « *Pour cela j'avais été aidé par un ancien boucher d'origine suisse qui n'avait jamais entendu parler de tout cela, mais l'affaire le tentait* », que l'on acquiert la technique de l'incrustation d'étain grâce à un musicologue slovaque, également joueur de cornemuse, de passage en France ; ou bien encore, que l'on réinvente la technique de jeu de la *veuze* à partir de celle de la *bombarde* et du *biniou koz*.

Quant au style et à la technique de jeu, là encore il faut emprunter, voire inventer. Et là aussi les référents peuvent être nombreux. On élabore une technique à partir du jeu des cornemuses pratiquées dans des régions voisines, voire même d'autres pays - l'Ecosse, l'Irlande ou l'Europe de l'est par exemple -, à partir du jeu propre à des instruments traditionnels tels que la vielle à roue par exemple, conscient en outre des influences que peut exercer la musique que l'on écoute et que l'on aime. « *Moi je me suis inspiré de tout le monde. Un petit peu de cabrette, un petit peu de berrichon, un petit peu des écossais (...). Un petit peu des galiciens, beaucoup des asturiens* ».

4.3 - Le savoir technique des fabricants

La notion de bricolage, que nous avons abordée plus haut et qui qualifie les débuts de la fabrication de la cornemuse, est à contrebalancer avec ce que nous pouvons nommer le savoir technique des fabricants. En effet, la plupart des principaux fabricants actuels ont pour formation initiale une qualification technique. Certains ont suivi des études techniques, mathématiques, informatiques, d'autres ont exercé le métier de tourneur-fraiseur, technicien-mécanicien ou ébéniste quand ils n'ont pas hérité d'une tradition artisanale familiale comme celle de tourneur sur bois. « *Moi je savais déjà tourner. Dès 10-12 ans, j'étais sur un tour déjà. Alors que les copains de l'association, c'était plutôt des profs ou des instits, les bouts de bois ils connaissaient pas trop* ». Ce savoir technique a sûrement joué un rôle important dans les débuts de fabrication des cornemuses. Les tout nouveaux facteurs ont ainsi pu pallier le manque d'équipement des premiers temps en fabriquant eux-mêmes leurs outils. En tout cas, on peut penser que leur formation préalable a souvent été déterminante quant à leur décision de fabriquer.

4.4 - Se former

Les premières difficultés surmontées, les fabricants ressentent le désir de se former plus profondément aux techniques de la facture instrumentale et, pour ce faire, de sortir de la sphère des musiques traditionnelles. Le meilleur moyen est de recevoir l'enseignement d'un fabricant. « *Après, bon quand j'ai senti effectivement le besoin d'apprendre à tourner, de savoir quel type d'outillage il fallait, j'avais déjà vu un peu comment Ruols travaillait (...), donc j'ai été voir [des] professionnels du hautbois, des clarinettes qui m'ont montré, disons, qui utilisaient un outillage moderne* ». On se forme également auprès d'organismes spécialisés et reconnus, tels que l'ITEMM⁴⁷ ou le Laboratoire d'acoustique musicale de Créteil, de même que l'on consolide sa formation en effectuant des recherches bibliographiques dans les traités musicaux anciens. On cherche à résoudre les problèmes rencontrés en se plongeant dans l'histoire des sciences et des techniques. « *Moi*

⁴⁷ Institut Technologique des Métiers de la Musique. Le Mans

personnellement, j'ai fait un très gros travail personnel pendant plusieurs années. Ce qui m'intéressait c'était de retrouver les procédés mathématiques, (...) géométriques ».

4.5 - Le rôle des Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier

On ne peut ne pas évoquer le rôle des Rencontres de Saint-Chartier, plus communément appelées aujourd'hui *Saint-Chartier*, dans la constitution et la circulation du savoir-faire.

En 1976, Michèle Fromenteau réunit 16 luthiers dans l'enceinte du château de Saint-Chartier. Ce n'est pas encore l'idée des Rencontres qui préside à cette réunion mais tout simplement l'animation d'un des monuments liés à la mémoire de George Sand dans le cadre de la célébration du Centenaire de sa mort. Devant le succès et l'intérêt que suscite la manifestation, Michèle Fromenteau décide de poursuivre l'aventure avec pour objectif de « montrer et présenter à travers le temps et l'espace tous les aspects de la vielle et de la cornemuse »⁴⁸.

Ayant pour site un des hauts-lieux de la tradition de cornemuse du Centre, ce festival avait initialement comme objectif de permettre aux fabricants de vielles à roue et de cornemuses d'exposer leur production. Les organisateurs n'ont pas choisi ce lieu sans raison et l'appellation même de ce festival est empruntée au roman de George Sand *Les Maîtres Sonneurs*, écrit en 1853. George Sand vécut une grande partie de sa vie à Nohant, un petit village situé à quelques kilomètres de Saint-Chartier. Ce roman est une lecture obligée pour les musiciens qui y puisent des renseignements relatifs à la corporation des cornemuseux et aux épreuves initiatives auxquelles étaient soumis les jeunes musiciens. Ce festival, aujourd'hui appelé Rencontres internationales des luthiers et maîtres sonneurs, a lieu chaque année à Saint-Chartier dans l'Indre. Même si la vielle à roue et la cornemuse restent les instruments emblématiques de cette manifestation, d'autres instruments de musique traditionnelle ont aujourd'hui leur place dans l'enceinte du parc du château de Saint-Chartier, là où les fabricants tiennent leur stand. Dans cet espace organisé comme une grande exposition, on trouve aujourd'hui des emplacements réservés aux associations du réseau de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles ainsi qu'à la revue *Trad Magazine*. Les Rencontres de Saint-Chartier se sont également spécialisées dans la diffusion de groupes de musique français et étrangers. Des spectacles de danse sont également programmés. Se produire à Saint-Chartier est pour beaucoup d'artistes le signe d'une reconnaissance. À côté des stands installés dans le parc, et des concerts qui ont lieu l'après-midi et le soir, il y a aussi des salles réservées à des expositions, des planchers pour les ateliers de danse, des endroits pour les concours d'instrumentistes. Quant aux fameux bals qui durent jusqu'au petit matin, ils ont eux aussi leur emplacement attiré.

Saint-Chartier est incontestablement le festival qui a donné une place importante à la fabrication des instruments de musique traditionnels alors qu'elle n'en était qu'à ses prémices. En rassemblant un certain nombre de facteurs de France et d'Europe, ce festival a contribué à l'amélioration et au développement de la facture des instruments traditionnels. Dès les premières éditions, c'est un lieu de rencontre privilégié qui s'organise, facilitant les échanges entre fabricants d'une part, et entre musiciens et fabricants d'autre part. Une dynamique s'instaure permettant aux jeunes fabricants d'éprouver leur savoir-faire au contact de leurs collègues souvent confrontés aux mêmes difficultés et ainsi favorisant la circulation des innovations et des améliorations techniques. C'est d'ailleurs à Saint-Chartier que l'Union nationale de la facture instrumentale a vu le jour en 1982⁴⁹. Par ailleurs, cette manifestation qui, d'année en année, draine un public plus nombreux, est

⁴⁸ HERMANSTADT, A. « Saint-Chartier : l'incontournable ». *Trad Magazine*. Juil.-août 1997, n° 54, p. 14-15.

⁴⁹ Depuis 1982, l'UNFI est une structure qui a évolué et qui ne regroupe plus seulement que des fabricants d'instruments de musique traditionnels.

une véritable vitrine. Non seulement on peut y découvrir les cornemuses récemment reconstruites, mais également les évolutions et les nouveautés en matière de facture instrumentale.

Aujourd'hui, ce rendez-vous annuel a pris l'allure d'un « carrefour », d'une « grand'messe » des musiques traditionnelles où les spectacles occupent une place tout aussi importante que celle de la facture instrumentale. Depuis une dizaine d'années, cette manifestation a changé d'envergure. Nous sommes bien loin du petit festival *folk* des années 70 où se retrouvaient essentiellement des fabricants français et européens dans une ambiance familiale. Les concerts programmés étaient l'occasion de mieux connaître ces musiques traditionnelles de provenances diverses, de découvrir des sons et des timbres nouveaux. Désormais, l'aménagement du parc rend bien compte de l'ampleur qu'a pris la partie spectacles. La programmation elle aussi a changé. Aux petits groupes de musique, dénichés on ne sait où et ne « payant pas de mine » mais pourtant parfois de grande valeur, a fait place une programmation beaucoup plus prestigieuse.

Si pour les fabricants ces rencontres restent « incontournables », ils n'en regrettent pas moins que l'aspect lutherie soit de plus en plus négligé au profit de la programmation des spectacles. Ils évoquent l'espace de plus en plus exigu et les conditions d'exposition de plus en plus difficiles (proximité de la grande scène où, dès le matin, se font les « balances »⁵⁰, horaires draconiens d'installation et de démontage des stands, etc.), une programmation qu'ils trouvent de plus en plus inintéressante, une conception de la manifestation à laquelle ils adhèrent de moins en moins. Aux dires des organisateurs, l'idée de départ du festival, c'est-à-dire la rencontre entre les luthiers et les musiciens, prévaut toujours. Pourtant, ils semblent mal évaluer les conséquences du mécontentement des luthiers. Confiants en la commission lutherie, censée être le lieu d'expression des luthiers, les organisateurs portent leurs efforts sur l'évolution du festival qui chaque année attire un public plus nombreux. D'autre part, s'ils sont au courant des doléances qui peu à peu se font jour, ils se félicitent du nombre croissant de fabricants à postuler pour avoir un stand. Les mesures prises (gratuité des stand, en 1998 une après-midi réservée aux luthiers, aménagement de moments propres aux luthiers, etc.) ne semblent pas satisfaire les fabricants. Depuis quelques années maintenant, en réaction, certains ont décidé de ne plus venir exposer à Saint-Chartier.

En matière de capacité d'accueil, le parc est saturé. La place est largement remplie par la centaine de stands et l'espace réservé aux concerts qui s'est fortement agrandi lors des dernières années. Cependant, attachés au lieu chargé d'histoire qu'est le château, les organisateurs n'envisagent pas une extension géographique du festival en un autre lieu qui permettrait de désengorger les différentes prestations voisinant avec plus ou moins de bonheur. Pourtant les organisateurs ont bien compris l'enjeu du développement des musiques traditionnelles et encouragent à une meilleure représentation du réseau associatif qui œuvre à la promotion et au développement des musiques traditionnelles. Mais si l'objectif du festival est d'être le plus représentatif possible en matière de vielle à roue et de cornemuse, on peut toutefois constater que depuis quelques années il n'y a plus de fabricants de cabrette présents, et qu'en comparaison de l'essor et du développement de la musique bretonne, les facteurs bretons sont faiblement représentés.

⁵⁰ « Faire les balances » signifie équilibrer la puissance et le timbre des instruments de musique et des voix en vue d'une prestation scénique.

5 - FABRICATION ET PRATIQUE MUSICALE ACTUELLES

5.1 - La fabrication des cornemuses aujourd'hui

Que de chemin parcouru depuis le début des années 70 ! Même si certains aspects de la fabrication posent encore problème, tels que la confection des anches, la fabrication des cornemuses jouit désormais d'une expérience bien assise. Les facteurs sont devenus de véritables artisans, inscrits pour la plupart au répertoire des métiers et fabricant pour une population de plus en plus nombreuse. Durant toutes ces années, il a parfois été difficile de s'approvisionner en bois, corne, cuir, os, étain et autres matériaux. Mais peu à peu, grâce à l'organisation de réseaux souvent informels, les informations ont circulé et les conseils se sont échangés. Inéluctablement, de nouveaux matériaux apparaissent, tels que le plastique, le plexiglas, le gortex, ou le teflon. Ces innovations ne se sont pas toutes faites au même rythme. C'est ainsi que l'on peut observer les différentes orientations que prend la fabrication de la cornemuse. Certains facteurs - ils sont désormais rares - préfèrent une fabrication que l'on pourrait qualifier de patrimoniale. Elle respecte autant que faire se peut les formes anciennes, évite dans la mesure du possible l'usage de matériaux dits de remplacement, et condamnent les innovations organologiques censées améliorer le jeu. La plupart, optent pour la fabrication artisanale adaptée aux besoins des musiciens. Fabriquer un instrument de musique qui, avant tout, a le statut d'objet musical, faire en sorte qu'il soit joué par le plus grand nombre, tout en étant capable de satisfaire les goûts et les exigences musicales actuelles. On constate également l'existence d'une fabrication que l'on pourrait qualifier de semi-industrielle étant donné que certaines pièces (anches, pièces de bois tournées, poches, etc.) sont faites en série. Plus la pratique musicale est forte, comme c'est le cas en Bretagne, plus les fabricants sous-traitent certaines pièces à des fournisseurs spécialisés. C'est d'ailleurs dans cette région que les fabricants de cornemuse sont le plus nombreux et travaillent souvent avec un associé ou un apprenti. La plupart d'entre eux proposent un catalogue. L'instrument fabriqué correspond exactement à l'instrument présenté sur le catalogue.

Dans la plupart des cas, les fabricants restent fidèles à la forme initiale de la cornemuse, du moins celle des spécimens qui étaient en fonction dans la première partie du XX^e siècle. Les cornemuses du domaine français présentent d'ailleurs un bel ensemble de formes et de décorations variées. Ce qui n'empêche pourtant pas une tendance à l'uniformisation des différents types de cornemuse avec une préférence donnée aux poches cousues, en peau de vachette, à col de cygne, et en forme de cœur. Ces formes, que l'on attribue sans doute à la cornemuse type, sont également celles qui caractérisent les modèles dominants que sont la cornemuse écossaise, le *biniou koz* ou bien encore les musettes du Centre. De même que l'on s'achemine peu à peu vers une même tonalité, la tonalité sol, très souvent demandée par les musiciens qui peuvent, entre autres raisons, jouer avec d'autres instruments de musique. Cédant aux exigences de la valorisation et de la promotion d'une pratique musicale massive, la facture instrumentale fait de nombreuses concessions à la modernité. Le seul aspect à résister et à s'ancrer dans un genre franchement art populaire est la décoration des pièces de bois. Non seulement les innovations sont rares, autant du fait du fabricant que de la personne qui passe commande, mais les motifs, incrustations et autres décors sont inspirés des instruments anciens. Aussi la décoration fait-elle peut-être office de garant de la tradition, alors que dans le corps même de l'instrument, aux formes et perces façonnées sur des tours à précision, se mêlent substances chimiques et matériaux de synthèse.

Certains fabricants, fidèles à un son ou à une forme, restent attachés à certains matériaux comme le roseau pour la fabrication des anches. Mais ils ne représentent désormais plus la tendance générale. Face à l'essor que connaissent les cornemuses, et en règle générale les instruments de musique traditionnels, les fabricants qui, pour le moment, restent en petit nombre, sont tenus

d'adapter leur production. C'est ainsi que, progressivement, leur démarche s'éloigne de leur point de vu initial consistant en la copie et la reproduction fidèle des spécimens anciens. Modification des perces, système de changement de tonalité du bourdon, obturateur de souche, bourdon supplémentaire, clétage, sont quelques unes des améliorations apportées aux cornemuses. Seule la cabrette, dont les principes organologiques ont été établis une bonne fois pour toute au début du siècle, échappe à cette évolution. Les modifications organologiques, nombreuses et variées depuis le renouveau des cornemuses, correspondent essentiellement au désir de faire de la cornemuse un véritable instrument de musique actuel. C'est-à-dire un instrument maniable, fiable et facilement accordable, adapté aux demandes du public. Un instrument de musique capable de permettre le développement d'une tradition musicale vivante, d'un véritable mouvement musical à l'instar de ce qui s'est passé en Bretagne avec l'introduction de la cornemuse et la création des *bagadou*.

5.2 - La pratique musicale

Nous sommes désormais bien loin du personnage du cornemuseux, artisan ou paysan, parcourant la campagne de bals en noces, de concours en fêtes, menant cortège ou faisant danser les gens et se constituant ainsi un salaire d'appoint. Nous en sommes d'autant plus loin que, déjà, la génération des amateurs de cornemuse de la décennie 90 diffère de celle des « pionniers » des années 70. Ceux-ci, partageant le militantisme des premiers temps, apprenaient à jouer d'une cornemuse qu'ils voulaient rattachée à une région et à un répertoire propre, alors que les jeunes qui aujourd'hui s'initient à la cornemuse n'ont pas forcément en tête un type particulier. S'ils en ont un, il s'agit très souvent de la cornemuse écossaise riche de ses trois bourdons déployés. Pour eux, le principal est qu'il s'agisse de cet instrument « si original et si impressionnant », pourvu d'une poche et d'un bourdon et que l'on appelle cornemuse. Si les ateliers d'apprentissage drainent une population locale constituée de techniciens, d'enseignants ou bien encore de fonctionnaires, ils comptent également dans leur rang des étudiants, souvent originaires d'une région éloignée qui, très pragmatiquement, ont choisi pour lieu d'apprentissage le plus proche de leur résidence estudiantine. Quant aux filles, elles sont de plus en plus nombreuses à jouer de la cornemuse, même si elles sont pour le moment faiblement représentées dans les groupes de musique jouissant d'une renommée nationale. De même que le public s'élargit, les aires de jeu et de fabrication s'étendent, s'éloignant parfois des aires de jeu d'origine. On apprend à jouer de la *boha* à Toulouse et à Pau, de la musette du Centre à Lyon, et on fabrique même la chabrette en Hollande ! Il en va de même pour les répertoires régionaux qui, jusqu'alors fortement circonscrits à une région et à un *instrumentarium* donnés, alimentent de plus en plus un fonds commun d'airs instrumentaux.

De même que le mouvement des musiques traditionnelles dans son entier, l'enseignement de la cornemuse se structure à partir du milieu des années 80. Au niveau national, on commence à parler de « programme d'enseignement », de « cursus ». Tout en rejetant l'élitisme et l'académisme attribués à la filière institutionnelle, certains musiciens aspirent à une reconnaissance de leur savoir. Cela ne peut se faire - du moins dans le cadre de l'enseignement de la musique en France - sans l'existence de diplômes propres aux musiques traditionnelles. C'est chose faite en 1987 avec la création des premières épreuves du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur et de Chef de département des musiques traditionnelles. La même année, puis à nouveau en 1995, ont lieu les épreuves du Diplôme d'Etat. En même temps, dans les écoles de musique et les conservatoires de région s'ouvrent des classes et des départements de musiques traditionnelles (Limoges, Perpignan, Pau, Pontivy, Clermont-Ferrand, Marseille, Nice, Aix-en-Provence, Nantes, Lyon, Bayonne, etc.). Autant de démarches qui semblent témoigner d'une volonté d'organiser l'apprentissage des musiques traditionnelles sur la base de ce qui se fait dans un conservatoire ou une école de musique, de manière à s'insérer dans le réseau officiel de l'enseignement musical. En une vingtaine d'années, l'idéologie des années 70, héritière des idées de Mai 68, a fait place au désir de valoriser la musique d'expression populaire et de mettre fin à sa marginalité. Aussi n'est-il pas rare de voir lors

d'un stage ou d'un atelier l'utilisation de la partition, alors que quelques années auparavant la notation musicale, considérée comme un outil du système élitiste, était rejetée au profit de l'apprentissage d'« oreille ».

Comparé à la pratique musicale du début du siècle, les occasions de jeu ont elles aussi changé. Nous sommes loin de la société traditionnelle et des pratiques culturelles qui lui étaient propres. Il est désormais rare de jouer lors d'une noce. Mais, si apprendre la cornemuse est une activité aujourd'hui promue au rang de loisir, il n'en reste pas moins que sa pratique musicale s'associe à des espaces, des temps et des rencontres qui se veulent conviviaux. L'essentiel du répertoire étant des airs de musique à danser, il est normal que la principale occasion de jeu soit le bal. Cependant, à côté des concours, formule très développée en Bretagne, des spectacles folkloriques ou bien des défilés en tout genre, le concert est de plus en plus répandu. Outre ces événements musicaux lors desquels le cornemuseux se met, en quelque sorte, en spectacle, il y a aussi des manifestations musicales telles que fêtes, festivals et autres rencontres, très prisées des amateurs de cornemuse. Certains festivals sont d'ailleurs fondés autour du thème de la cornemuse⁵¹. Beaucoup moins fréquentes, les animations de repas, de foires en tout genre et autres promotions commerciales fournissent également des occasions de jeu.

Si le cornemuseux du début du siècle a souvent été présenté comme un musicien soliste, il en va autrement aujourd'hui de la pratique musicale concernant la cornemuse. Effectivement, on ne peut pas remarquer la tendance aux rassemblements de cornemuseux. A l'instar de La Grande Bande, créée à la fin des années 80 et rassemblant une vingtaine de musiciens, il est de plus en plus fréquent désormais de voir naître des groupes composés essentiellement de cornemuseux. Si la constitution d'une formation instrumentale à partir d'un même instrument n'est pas propre à la cornemuse⁵², ces rassemblements de cornemuses sont de plus en plus nombreux. Ces groupes sont soit occasionnels, se formant à la faveur d'une manifestation musicale, soit fondés comme groupes de musique en tant que tel. C'est par exemple le cas des *Bohaires de Gasconha*⁵³ ou bien encore du récent *Sentimental'Boudègues*⁵⁴. Ces rassemblements de cornemuses ne sont pas sans faire penser à la formule du *bagad* dont certains d'ailleurs s'inspirent⁵⁵. Les progrès en matière de facture instrumentale ont joué un rôle déterminant par rapport à la pratique musicale. Les musettes du Centre ont ainsi pour particularité de pouvoir jouer « en polyphonie » grâce à un mariage de deux ou trois tonalités différentes. De surcroît, la cornemuse se marie très bien avec d'autres instruments de musique, comme la vielle à roue, le hautbois, ou bien encore l'accordéon diatonique ou chromatique⁵⁶. De même, elle a sa place dans tout groupe qui se veut représentatif d'une région et d'un répertoire musical donnés. La constitution de ces différentes formations instrumentales a d'ailleurs des répercussions sur le choix de la tonalité de la cornemuse. Alors que chaque cornemuse a une tonalité qui lui est propre, généralement reconstituée à partir de l'examen des spécimens anciens, les musiciens commandent aujourd'hui une cornemuse en tonalité sol, ou font en sorte

⁵¹ Par exemple : *Le Printemps de la cornemuse*, organisé en Morvan par l'Union des groupes de ménestriers morvandiaux qui a connu deux éditions ; *Les Rencontres de cornemuses d'Europe* ont été organisées par le Festival de Cornouaille à Quimper en juillet 1990 ; *La fête de la veuze* organisée depuis 1989 chaque année en Vendée ; *Les Rencontres de Cornemuses d'Emerainville* qui, depuis 1989, ont lieu chaque année au printemps ; *Cornemuses en Festival* à Léognan et Canéjan qui a eu lieu pour la première fois en septembre 1998.

⁵² Pour illustrer notre propos, nous citerons pour exemple Le Viellistic Orchestra qui réunit une vingtaine de vielles à roue et le groupe des Violons de Gascogne (aujourd'hui en sommeil) qui réunissait une dizaine de violons.

⁵³ Cf. dossier de presse.

⁵⁴ Rebaptisé Panier de Crabes puis *Canta Craba*. Cf. dossier de presse.

⁵⁵ CORDIER, H. « Un souffle nouveau, la Grande Bande » *Trad Magazine*. 1990, n° 10, p. 10 et CARCASSÉS, Ph. « Sentimental'Boudègues : le premier 'bagad' occitan ». *Meditæria*. 1998 (juin-sept), n° 5, p. 24.

⁵⁶ On peut ainsi relever plusieurs couples instrumentaux, parfois appelés « couples de sonneurs », tels que le couple vielle à roue-musette du Centre, le couple accordéon chromatique-cabrette, le couple *biniau*-bombarde, le couple *graille*-*bodega* ; certains sont d'ailleurs en place depuis plusieurs décennies.

d'avoir un second pied⁵⁷ de cornemuse en sol, afin de pouvoir jouer avec d'autres instruments de musique.

A l'instar d'autres instruments de musique traditionnels tels que la vielle à roue, la cornemuse s'ouvre à d'autres genres musicaux. Outre la musique ancienne, les joueurs de cornemuse pénètrent des univers musicaux contemporains tels que le rock, le jazz ou la variété. Du point de vue de ces groupes de musiques dites modernes, la cornemuse - qui en principe n'a pas les mêmes capacités musicales que les instruments qu'elle côtoie dans ces formations - est une touche sonore originale, une « coloration »⁵⁸, voire un clin d'œil à un patrimoine musical régional. Pour le cornemuseux, s'ouvrir à d'autres genres musicaux, c'est livrer sa curiosité musicale à une nouvelle expérience. C'est s'affirmer en tant que musicien avant tout, capable de composer et d'improviser. C'est aussi une des façons de prouver que le musicien « trad », loin de se cantonner au seul répertoire traditionnel, est sensible à d'autres cultures musicales. Une attitude que revendique aujourd'hui une bonne partie des musiciens traditionnels, soucieux de prendre leur distance par rapport à un folklore régional facilement récupérable par les courants nationalistes⁵⁹.

⁵⁷ Partie amovible consistant en le tuyau mélodique muni de ses anches.

⁵⁸ J'emprunte ce terme à Bernard Blanc (entretien du 19/11/1997).

⁵⁹ MORTAIGNE, V. « Les musiques de France résistent à la récupération nationaliste ». *Le Monde*. 1998, vendredi 20 février ; « Les musiciens traditionnels sont inquiets ». *Le Monde*. 1998, mercredi 14 octobre.

CONCLUSION

Dans un premier temps, nous souhaitons revenir sur le caractère composite de notre objet d'étude censé traiter d'un processus de relance de la tradition. Pour certaines cornemuses, il s'agit en fait d'un renouveau dans le sens d'une réinvention. C'est le cas de la *boha*, de la *bodega* et de la *veuze* pour lesquelles la relance s'est faite *ex nihilo*, en l'absence de toute transmission directe, autant du point de vue de la technique de jeu que de la fabrication. Dans le cas de la chabrette, de la cabrette, du *biniou koz* et des musettes du Centre, nous sommes en présence d'un phénomène de revitalisation. La pratique musicale était dans certains cas moribonde jusqu'à ce qu'on la réactive. Les acteurs du revivalisme ont ainsi pu bénéficier d'une « continuité historique » grâce au contact encore possible avec des fabricants et des musiciens. Quant au cas isolé du *biniou braz*, il relève de l'implantation d'un objet exogène qui au bout de quelques années s'est parfaitement intégré au patrimoine musical de la Bretagne au point d'en devenir une des principales composantes. Nous ne sommes plus ici en présence d'un phénomène de relance ou de revitalisation, mais plutôt de reconstitution d'une tradition musicale. Aussi l'étude de ces huit cornemuses permet-elle de jeter un regard nouveau sur notre objet de recherche. Bien loin de représenter un ensemble homogène, il est une mosaïque d'histoires et de parcours originaux et uniques.

Au terme de l'étude de ces processus de relance, de revitalisation et de reconstitution, nous pouvons dégager leurs principales composantes. Dans un premier temps il y a *recours à l'histoire*. On questionne l'histoire récente en interrogeant les témoins directs et, si besoin est, indirects. Puis, on interroge l'histoire un peu plus ancienne avec toutefois quelques difficultés pour remonter au-delà de la fin du XIX^e siècle. Le recours à l'histoire permet de fonder la tradition en nommant l'objet, en lui attribuant une localisation et en définissant un schéma organologique à chaque type de cornemuse. Si l'on peut authentifier une tradition par le recours à l'histoire, il faut aussi l'attester en diffusant, à l'aide d'une production bibliographique et discographique, les résultats des enquêtes ethnographiques, des collectages et des études organologiques. Le matériau ainsi rassemblé devient, d'une part, la référence décrivant l'objet traditionnel et l'attestant aux yeux de tous, et, d'autre part, un document fondateur à partir duquel chacun prendra la liberté de s'éloigner ou pas. Un processus de *normalisation* trouve sa source dans cette démarche et se précise au fur et à mesure que le savoir-faire en matière de technique de jeu et de fabrication se confirme. En même temps que l'on construit, parfois laborieusement, ce savoir-faire, en mettant en place des stratégies d'apprentissage, en bénéficiant d'emprunts et de transferts de savoir, on fixe des normes et des règles. Ce qui n'interdit pas qu'une part soit faite à l'innovation. La facture instrumentale, en tant que technique d'élaboration et de production, entretient des liens très particuliers avec l'*innovation* dans laquelle elle voit non pas une concession faite à la modernité, mais une nécessaire évolution de l'objet traditionnel et des techniques de fabrication. Ce processus de relance et de revitalisation est également porté par tout un *réseau d'acteurs*. Le public bien entendu, qui, de plus en plus large et de moins en moins concerné par la traditionnalité de l'objet, voit en la cornemuse avant tout un objet musical qu'il pratique à des fins de loisir. Un public, en somme, moins sensible à l'identité régionale de l'objet qu'à ses capacités musicales. D'autre part, des entités collectives - il s'agit essentiellement du réseau associatif aujourd'hui reconnu et labellisé par l'Etat - et individuelles - les musiciens jouissant d'une notoriété - assurant par l'enseignement, la diffusion et la promotion, la reconnaissance de ces instruments de musique. Un réseau d'acteurs qui, grâce à des manifestations musicales comme les Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier ou le Festival interceltique de Lorient,

jouissent d'espaces où leur autorité peut s'exercer. Bien entendu tout cela ne va pas sans *controverses*. Certains fabricants et musiciens regrettent une évolution de l'instrument qui à leurs yeux n'est pas justifiée et prônent en contrepartie le respect et la nécessaire adaptation du musicien à l'objet traditionnel. L'usage actuel de la cornemuse ne serait pas approprié à ses véritables capacités musicales qui lui permettrait, en fait, d'interpréter des répertoires anciens¹. Pour d'autres, l'adoption de la gamme tempérée et la propension des musiciens à privilégier la tonalité sol pour jouer avec d'autres instruments de musique, contribuent à appauvrir les sonorités propres à chaque type de cornemuse. Nous ne voulons pas en finir avec la description de ce processus de relance et de revitalisation, sans relever deux éléments qui semblent y jouer un rôle moteur. D'une part, le rôle de l'individu. En effet, certaines individualités sont souvent citées pour avoir donné une certaine orientation au renouveau des cornemuses. Bernard Blanc², ou bien encore Dorig Le Voyer³, ont d'emblée donné à la cornemuse le statut d'objet musical. Ils ont exploité ses capacités organologiques pour produire les sonorités désirées. S'éloignant du modèle d'origine, ils ont contribué à l'évolution contemporaine de la cornemuse à laquelle ils attribuent les caractères propres à l'instrument de musique, à savoir la justesse et la fiabilité. Autre élément souvent évoqué dans les lignes qui précèdent, le celtisme qui, à travers le modèle breton, mais aussi écossais, irlandais et galicien, a joué un rôle prédominant dans le revivalisme des musiques traditionnelles, notamment parce qu'il a toujours été le symbole d'une tradition musicale vivante. Ces deux éléments ont pour point commun d'avoir contribué à favoriser une pratique de masse et non une pratique discrète et confidentielle qui ne serait partagée que par quelques initiés.

En étudiant le renouveau des cornemuses, nous sommes confrontée à la relance et la re-création de savoir-faire techniques qui nous font entrer dans le champ de l'artisanat, et avec lui dans le rapport que la tradition entretient avec l'innovation. Dans toute démarche artisanale, l'innovation est un facteur important qui participe, au même titre que la tradition, à la construction de l'objet traditionnel. L'innovation est bien plus qu'une adaptation nécessaire à une époque donnée. Avec la tradition, elle entretient un « jeu antagoniste », un équilibre, une « pondération ». Le jeu est constant entre tradition et innovation, ne serait-ce que parce qu'il y a transformation des conditions de production (évolution des techniques, renouvellement des matériaux de construction) et mise en adéquation de cette production avec les attentes des usagers. L'équilibre qui se crée entre tradition et innovation est sans doute parfois bien fragile et on peut espérer que l'un ne prenne pas le pas sur l'autre⁴. Ces deux notions, jugées antagonistes, jouent en fait le rôle de deux pôles à partir desquels la technique de fabrication évolue et se repère. On se réclame de la tradition pour circonscrire le domaine de l'objet fabriqué et, en même temps, pour légitimer certaines innovations.

On ne peut achever ce rapport sans aborder plus profondément la question centrale : qu'est-ce qui peut motiver le renouveau d'un instrument de musique traditionnel ? Relevant d'un domaine que l'on appelle généralement le folklore, on pourrait y voir l'expression d'un sentiment identitaire. Chaque cornemuse évoque aujourd'hui encore une tradition musicale régionale. Qui peut ne pas penser au *biniou koz* sans penser à la Bretagne ? Qui ne voit en la *boha* l'un des instruments de musique les plus appropriés à l'interprétation du répertoire gascon ? Sans perdre de vue le rôle que la cabrette a joué dans la construction identitaire de la communauté auvergnate ou bien encore l'élaboration d'un modèle musical breton et celtique à travers le *biniou braz* et les *bagadou*, il nous semble que ce n'est point une quête identitaire qui est à la base du renouveau des cornemuses. Cela est d'autant plus visible à travers des phénomènes tels que la délocalisation des aires de jeu et de fabrication, le décloisement géographique des répertoires et l'homogénéisation des techniques de jeu

¹ On pourra lire la position de Claude Girard, fabricant de chabrette, dans MATTE, J.-L. « Chabrette : quand Claude Girard vide son sac ». *Trad Magazine*. 1994, n° 36. p. 40-44.

² KRUMM, Ph. « Bernard Blanc : le chevalier à la perce conique... ». *Trad Magazine*. 1991, n° 17. p. 12-14.

³ ARMEN. 1996. p. 403.

⁴ Concernant cette notion du jeu conjoint de la tradition et de l'innovation on consultera : CUISENIER, 1987. p. 263-298.

et de fabrication. En outre, les jeunes qui aujourd'hui pratiquent la cornemuse voient plus en l'instrument des capacités sonores et organologiques que des particularités régionales et identitaires. Cela ne veut néanmoins pas dire que la musique traditionnelle ne peut être récupérée au profit d'une revendication identitaire. Même si cela peut paraître étonnant, il semblerait que la cornemuse ne soit pas l'instrument qui se prête le mieux à une telle démarche. Il serait d'ailleurs fort utile d'envisager un travail comparatif avec des instruments de musique qui, *a priori*, portent en eux la marque d'un ancrage régional fort. Nous pensons à des instruments de musique tels que le *txistu*, la flûte à trois trous et le tambour à cordes, ou bien encore le galoubet et le tambourin provençal⁵. Par ailleurs, certaines études portant sur des traditions musicales, mettent en exergue le lien qui peut exister entre identité et musique. A titre d'illustration, nous citerons le travail réalisé par Sylvie Bolle-Zemp⁶. Etudiant plusieurs aspects de la musique vocale en Gruyère, région alpestre de la Suisse, l'auteur montre comment les représentations collectives de la musique populaire - telles que la figure de l'*armailli*, berger chanteur à la « voix claire », et la montagne, lieu favorable à l'expression musicale où l'activité pastorale a pour cadre un environnement « beau » et « naturel » - contribuent à la construction d'une identité régionale.

La cornemuse n'est pas non plus devenue un produit commercial au même titre qu'un produit du terroir⁷, un produit dont les valeurs culturelles et régionales seraient exploitées à des fins purement commerciales. Même à l'heure de la *world music* souvent considérée comme une opportunité commerciale⁸, la musique traditionnelle française n'est pas l'objet d'un enjeu économique important, comme cela a pu être le cas de la *country music* aux Etats-Unis dans les années 1920. Dans un article⁹ qu'il consacre à cette musique d'expression populaire, Richard Peterson démonte le processus de fabrication de l'authenticité que les professionnels du spectacle, l'industrie discographique et les média élaborent, participant ainsi à la création de la *country music* comme genre musical, et à sa promotion en genre commercial. Il montre également de quelle manière cette musique fut récupérée au profit d'une idéologie réactionnaire et raciste désireuse de promouvoir dans les années 20 une authentique musique américaine, rejetant du même coup le jazz, la musique des noirs et celle des amérindiens.

Mais si nous ne voyons pas la trace d'un sentiment identitaire, les amateurs de cornemuse n'en sont pas moins sensibles à la dimension patrimoniale de la musique traditionnelle. La cornemuse acquiert ainsi, à l'instar de tout autre instrument de musique traditionnelle, le statut d'instrument populaire appartenant à un fonds culturel commun, transmis par la mémoire collective et investi par le peuple dont chaque génération devient l'héritière. Cette sensibilité pour le populaire nous apparaît être une clé pour la compréhension du revivalisme des musiques traditionnelles. Même si aujourd'hui elle semble moins prégnante qu'au tout début des années 70, la culture du peuple reste le symbole d'un savoir accessible au plus grand nombre. Sans doute cela joue-t-il un rôle dans ce que l'on a coutume d'appeler la « convivialité » de la musique traditionnelle. C'est une musique partagée. Apprendre à jouer de la cornemuse, c'est entrer dans un groupe et en accepter les règles,

⁵ Le *txistu* est une flûte à trois trous du Pays Basque. La flûte à trois trous et le tambour à cordes sont deux instruments joués en Pays Basque et en Béarn. Le galoubet, également flûte à trois trous, et le tambourin provençal sont joués en Provence.

⁶ BOLLE-ZEMP, S. « Lyoba : appels au bétail et identité en Haute-Gruyère (Suisse) ». *Yearbook for traditional music*. 1985, vol. 17. p. 167-197 et « La voix claire : conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse) ». *Cahiers de musiques traditionnelles*. 1991, n° 4. p. 117-130.

⁷ Sur la notion de « produit de terroir » on consultera BÉRARD, L. ; MARCHENAY, Ph. « La construction sociale des produits de terroir ». *Terrain*. Mars 1995, n° 24. p. 153-164.

⁸ BENSIGNOR, F. « Le phénomène 'World music' : analyse et implications ». p. 136-141 et MONTBEL, E. « *World music* : Eden ou Eldorado ? Une entrevue avec Alain Swietlik ». p. 142-153 in DUTERTRE, dir., 1993 ; MARTIN, D.-C. « *Who's afraid of the big bad world music* ? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?]. Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain ». *Cahiers de musiques traditionnelles*. 1996, n° 6. p. 3-21.

⁹ PETERSON, R. A. « La fabrication de l'authenticité : la *country music* ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Juin 1992, n° 93. p. 3-19.

se plier aux conditions d'apprentissage, rendre compte à la communauté lors de manifestations musicales comme les Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs. La tendance à la constitution de groupes et rassemblements ponctuels de cornemuseux reflète bien la volonté de participer à une aventure musicale commune. Jouer avec les autres pour le plaisir de jouer, est l'expression non seulement du plaisir musical vécu, mais aussi celle du besoin de lien social et d'agrégation à la communauté.

En même temps que l'on peut voir dans le renouveau des cornemuses la recherche de nouvelles formes de sociabilité, on constate l'émergence d'un courant musical à part entière. Un courant musical qui a commencé à se construire lorsque la jeune génération des collecteurs des années 70 a rencontré les vieux musiciens auprès desquels elle a recueilli un savoir-jouer. Elle a ainsi découvert des styles musicaux uniques, riches d'effets sonores, d'ornementations, de variations, de créations¹⁰. Ces collecteurs d'une tradition musicale sur le point de disparaître, se sont considérés comme héritiers de ce savoir musical, tout en le réinterprétant à leur manière. A l'instar de ces « maîtres », de ces « individualités brillantes », les musiciens traditionnels veulent être reconnus comme de véritables musiciens. Aujourd'hui la musique traditionnelle, dont l'essentiel du répertoire est de la musique à danser, a de plus en plus recours au concert. On peut d'ailleurs constater qu'elle s'est pliée sans trop de problèmes aux exigences de la formule concertante. Au lieu de le danser, on écoute le répertoire qui, loin d'être figé, est enrichi par de nombreuses compositions. La cornemuse, par ailleurs, n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de participer à de nouvelles expériences musicales, et plus précisément à ce que l'on appelle aujourd'hui le métissage, c'est-à-dire la confrontation des musiques traditionnelles à d'autres genres musicaux, que ce soit le jazz, le rock, la variété ou bien encore les musiques du monde. L'étude du renouveau des cornemuses, du début des années 1970 à aujourd'hui, nous permet de constater le glissement au fil des années quant aux projections faites sur un objet traditionnel. D'instrument de musique régional, la cornemuse accède au statut d'instrument de musique. Au début du *revival*, on s'accommodait bien de l'accordage approximatif des instruments. Ces sons plus ou moins justes, étaient en fait une manière d'affirmer une marginalité musicale revendiquée, ainsi que ce qu'on pensait être une imitation des musiciens collectés. Aujourd'hui l'exigence musicale est autre. Les conditions d'apprentissage ne sont plus les mêmes et les niveaux de jeu se sont fortement améliorés. Aussi, après avoir porté les noms de « musique populaire » puis « musique folklorique », la musique traditionnelle incarne-t-elle désormais un genre musical dont l'appellation est devenue un terme générique au même titre que « musique baroque » ou « musique contemporaine ».

Loin de voir en la tradition les limites de son propre domaine d'existence et de développement, le mouvement des musiques traditionnelles charge ce concept d'une connotation valorisante. La tradition serait ainsi une spécificité, une raison d'être. A l'instar du rock et du jazz incarnant un certain anticonformisme, la musique traditionnelle en tant que genre musical porterait en elle l'originalité du refus des standards musicaux et de la musique commercialisée. Ce qui ne l'empêche pas pour autant de proposer une analyse de la tradition et en même temps de lever bon nombre d'idées reçues. Le courant de la musique traditionnelle produit sa propre analyse. Plusieurs travaux ont ainsi été réalisés, faisant parfois l'objet de diplômes universitaires. Des publications de plus en plus nombreuses en témoignent. L'ouvrage *La cornemuse : souffles infinis, souffles continus*¹¹ en est un exemple. Deuxième volume de la collection Modal lancée en 1991 par la FAMDT, ce livre propose, à travers les différentes contributions, une analyse détaillée de la pratique musicale des cornemuses en France. D'autre part, conscients de l'ambiguïté de la notion de tradition, les musiciens

¹⁰ On pourra lire des textes que certains auteurs ont consacré à des musiciens qu'ils ont collectés : BIGOT, L. ; MAILLARD, J.-Ch. « Un collectage 'd'oreille' : la leçon de bombarde de Lannig Guegen » p. 96-107 in DURIF, O., LE QUELLEC, J.-L., dir. *Collecter la mémoire de l'autre*. Nîort : Geste Editions, 1991. 137 p. ; MONTBEL, 1979.

¹¹ MONTBEL ; BLANCHARD, dir., 1991.

traditionnels ont à cœur de rappeler que cette notion peut être interprétée autrement que comme une simple nostalgie du passé, sens que lui donnent par ailleurs les courants nationalistes et identitaires.

En étudiant le renouveau des cornemuses, nous avons vu de quelle manière, malgré une rupture parfois totale de la tradition, on fabriquait le segment manquant en mobilisant tout un ensemble de stratégies et de savoirs. Nous avons souligné que le changement et l'innovation côtoyaient la tradition dans le processus d'élaboration de l'objet traditionnel. Nous avons également constaté que tout en reconnaissant que c'est dans la tradition qu'elle trouve son origine et sa légitimité, la musique traditionnelle reconstruit sans cesse son matériau dans le présent. Cette conception de la tradition n'est pas très éloignée de celle que propose G. Lenclud qui considère que la tradition « est un 'point de vue' que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains »¹². Voici donc une lecture que l'on peut faire du renouveau des cornemuses en France, lecture qui s'est sans doute plus attachée aux premiers temps du renouveau, où les problèmes d'acquisition du savoir en matière de fabrication et de technique de jeu mobilisaient toutes les énergies. La pratique de la cornemuse aujourd'hui mériterait une étude plus précise, qui prendrait en compte chaque type de cornemuse. On ferait ainsi sans doute apparaître certaines disparités. Pourrait-on alors parler du revivalisme de la musique bretonne comme l'on parle de celui de la musique gasconne ? Mais ceci est déjà une nouvelle problématique, une nouvelle histoire.

¹² LENCLUD, 1987, p. 118.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie générale

CUISENIER, J.

1987 *L'art populaire en France : rayonnement, modèles et sources*. Paris : Arthaud, 1987. 361 p. ISBN 2-7003-0563-9.

DUTERTRE, J.-F.

1996 « Musiques traditionnelles et Modernité ». p. 61-71 in DARRÉ, A., dir. *Musique et politique : les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1996. 321 p. ISBN 2-86847-217-6.

DUTERTRE, J.-F., dir.

1993 *L'air du temps : du romantisme à la world music*. Saint-Jouin-de-Milly : FAMDT Editions, 1993. 162 p. ISBN 2-9050-61-82-0.

ESTIVAL, J.-P.

1995 « Musiques traditionnelles : une approche du paysage français ». p. 145-157 in MAISON DES CULTURES DU MONDE. *La musique et le monde*. Numéro spécial de *Internationale de L'imaginaire*. Arles : Actes Sud ; Paris : Maison des cultures du monde, 1995. (Babel ; 162). 235 p. ISBN 2-7427-0280-6

LENCLUD, G.

1987 « La tradition n'est plus ce qu'elle était... ». *Terrain*. Octobre 1987, n° 9. p. 110-123.

1994 « Qu'est-ce que la tradition ? ». p. 25-44 in DETIENNE, M., dir. *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*. Paris : Albin Michel, 1994. 274 p. ISBN 2-226-07510-0.

MUSICIENS ROUTINIERS, éd.

1986 *De la recherche à la création*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand sur les musiques traditionnelles. Clermont-Ferrand : Services inter-universitaires d'activités artistiques, 1986. 93 p. ISBN 2-906320-02-01.

Les cornemuses en France et en Europe

Revue spécialisée traitant régulièrement des cornemuses européennes

ASSOCIAZIONE CULTURALE « CIRCOLO DELLA ZAMPOGNA » DI SCAPOLI. *Utriculus : bollettino trimestrale dell'Associazione Culturale « Circolo della Zampogna » di Scapoli*. Scapoli : Circolo della Zampogna, 1993- .

BODADEG AR SONERION. *Ar Soner : la revue du folklore vivant de Bretagne*. Rennes : Bodadeg ar Sonerion, 1949- .

CONSERVATOIRE OCCITAN. *Pastel*. Toulouse : Conservatoire Occitan, 1989- . ISSN 0996-4878.

DASTUM. *Musique bretonne*. Rennes : Dastum, 1980- . ISSN 9241-3663.

Doedelzak. Publié aux Pays Bas, 1991- .

ESCOLA PROVINCIAL DE GAITAS DA DEPUTACIÓN DE OURENSE. *Anuario da Gaita*. Ourense : Deputación, 1988- . ISSN 1136-2642.

Trad Magazine. Robecq : Vecteurs, 1988- . ISSN 0995-3280.

Ouvrages sur les cornemuses

BAINES, A.

1979 *Bagpipes*. T.K. Penniman and B.M. Blackwood, 1979. 142 p. et 16 pl. ht.

BEC, P.

1996 *La cornemuse : sens et histoire de ses désignations*. Toulouse : Conservatoire Occitan, 1996. (Isatis : cahiers d'ethnomusicologie régionale, n° 4). 191 p. ISBN 2-9508474-1-2.

BOONE, H.

1983 *La cornemuse*. Bruxelles : Ed. de la Renaissance du Livre, 1983. 120 p.

MONTBEL, E. ; BLANCHARD, J., dir.

1991 *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*. Niort : Geste Editions, 1991. 125 p. ISBN 2-905061-47-2.

RIBOUILLAULT, Cl., réd.

1996 *Airs du temps : cornemuses du monde, musiques des régions*. Catalogue de l'exposition, Château de La Roche Jagu, 2 juin-3 novembre 1996. Ploezal : La Roche Jagu, 1996. 56 p.

SEPP, E., réd.

1996 *Der Dudelsack in Europa*. München : Bayerischer Landesverein für Heimatpflege, 1996. 102 p. ISBN 3-931754-02-2.

STICHTING VOLKSMUZIEK NEDERLAND

1989 *Actes du symposium sur la cornemuse*. 17 septembre 1988, La Haye Pays Bas. Utrecht : Strichting Volksmuziek Nederland : Uitgeverij 11&30, 1989. 115 p.

Biniou braz

ARMEN

1993 « Polig Monjarret ». *ArMen*. 1993, n° 53. p. 44-57.

1996 *Musique bretonne : histoire des sonneurs de tradition*. Douarnenez : Le Chasse-Marée/ArMen, 1996. 511 p. ISBN 2-903708-67-3.

BLANCHARD, J.

- 1991 « Créer une bulle sonore : entretien avec Patrick Mollard, joueur de pibroch ». p. 104-111 in MONTBEL, E. ; BLANCHARD, J., dir. *Cornemuses : souffles infinis, souffles continus*. Niort : Geste Editions, 1991. 125 p. ISBN 2-905061-47-2.

BODADEG AR SONERION

- 1983 *Bodadeg ar sonerion-assemblée de sonneurs : 40 années au service de la musique bretonne*. Numéro spécial d'*Ar Soner*. 1983, n° 273. 26 p.

LE ROUZIC, B.

- 1991 « Du Bagad au show-business » p. 86-93 in MONTBEL, E. ; BLANCHARD, J., dir. *Cornemuses : souffles infinis, souffles continus*. Niort : Geste Editions, 1991. 125 p. ISBN 2-905061-47-2.

Biniou koz

ARMEN

- 1996 *Musique bretonne : histoire des sonneurs de tradition*. Douarnenez : Le Chasse Marée/ArMen, 1996. 511 p. ISBN 2-903708-67-3.

BÉDÉCARRATS, P.

- 1988 « Autour de l'enquête 'biniou-bombarde' ». *Musique bretonne*. 1988, n° 78. p. 6-8.

BIGOT, L.

- 1994 « Le couple biniou-bombarde : aux origines d'une grande tradition ». *ArMen*. 1994, n° 59. p. 26-39.
« Le couple biniou-bombarde : apogée, décadence et renouveau ». *ArMen*. 1994, n° 61. p. 10-29.

DEFRANCE, Y.

- 1996 *Musiques traditionnelles de Bretagne*. Vol.1 : Sonnioux et sonerien. Numéro spécial de *Skol Vreizh*. 1996, n° 35. 84 p. ISBN 2-903313-97-0.

Escargot folk

- 1978 *Breiz = Bretagne*. Numéro spécial d'*Escargot folk*. 1978, n° 59. 52 p.

Bodega

ALEXANDRE, Ch.

- 1977 « La cornemuse du Languedoc ». *Folklore : revue d'ethnographie méridionale*. 1977, tome XXX, n° 165. 24 p.

LA TALVERA

- 1986 *Gralaires e crabaires*. Valdariás : Vent Terral, 1986. 256 p. ISBN 2-85936-047-0.

SICRE, Cl. ; VIDAL, X.

- 1983 *Les instruments de musique dans la tradition populaire du Lauragais - 1900-1950*. Mémoire de Diplôme de l'EHESS :Toulouse, 1983. (env.) 600 p.

Boha

BONNEMASON, B.

1994 *La tradition réinventée. La cornemuse des Landes : fabrication et pratique musicale.* DEA : Anthropologie sociale et historique de l'Europe : EHESS, Toulouse, 1994. 76 p. + annexes.

LALANNE, F., dir.

1980 *La cornemuse landaise : hier... aujourd'hui.* Sabres : Ecomusée de Marquèze et Parc Régional des Landes de Gascogne, 1980. 30 p.

MABRU, L.

1986 *La cornemuse des Landes de Gascogne.* Belin-Beliet : Centre Lapios, 1986. 67 p.

Pastel

1995 *La cornemuse gasconne.* Numéro spécial de *Pastel*. Juill.-août-sept. 1995, n° 25. 39 p.

Cabrette

ESBELIN, M.

1988 « La cabrette : musette des villes, musette des champs ? ». p. 95-104 in STICHTING VOLKSMUZIEK NEDERLAND. *Actes du symposium sur la cornemuse.* 17 septembre 1988, La Haye Pays Bas. Utrecht : Strichting Volksmuziek Nederland : Uitgeverij 11&30, 1989. 115 p.

ESBELIN, M. ; RICHAUME, O.

1991 « La voix de son maître : Chanal, Ranvier et les autres ». p. 28-37 in MONTBEL, E. ; BLANCHARD, J., dir. *Cornemuses : souffles infinis, souffles continus.* Niort : Geste Editions, 1991. 125 p. ISBN 2-905061-47-2.

MARCEL-DUBOIS, Cl. ; PICHONNET-ANDRAL, M.-M.

1975 « Musique et phénomènes paramusicaux ». p. 167-258 in *L'Aubrac : étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain.* Tome V, Ethnologie contemporaine III. Paris : Ed. du CNRS, 1975. 378 p.

RICROS, A.

1980 « Cornemuses en Haute-Auvergne ». *Revue de la Haute-Auvergne.* Oct.-nov. 1980, t. 47. p. 637-646.

Chabrette

BOISVERT, Th.

1989 « Chabrettes. Mon Dieu, quelle histoire ! ». p. 7-36 in STICHTING VOLKSMUZIEK NEDERLAND. *Actes du symposium sur la cornemuse.* 17 septembre 1988, La Haye Pays Bas. Utrecht : Strichting Volksmuziek Nederland : Uitgeverij 11&30, 1989. 115 p.

MATTE, J.-L.

1994 « Chabrette : quand Claude Girard vide son sac ». *Trad Magazine.* 1994, n° 36. p. 40-44.

MONTBEL, E.

1979 « La chabrette limousine ». *Ethnologia*. 1979, n° 10. p. 109-134.

1989 *Cornemuses en Limousin. Essai sur un corpus d'instruments de musique*. Mémoire de Diplôme de l'EHESS : Paris, 1989. 263 p. + 13 pl.

Musettes du Centre

BAUDIMANT, M.

1984 « La musette en Berry ». p. 25-37 in DIRECTION RÉGIONALE DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS. Commission régionale des arts et traditions populaires. Région Centre. *Journées Arts et traditions populaires, Bourges, 2-3-4 novembre 1984*. Orléans : Direction régionale de la Jeunesse et des Sports, 1984. 94 p.

BLANCHARD, J.

1991 « La voix des bourbonnaises : entretien avec Bernard Blanc, luthier ». pp. 72-83 in MONTBEL, E. ; BLANCHARD, J., dir. *Cornemuses : souffles infinis, souffles continus*. Niort : Geste Editions, 1991. 125 p. ISBN 2-905061-47-2.

CHASSAING, J.-F.

1983 *La tradition de cornemuse en Basse-Bretagne et Sud-Bourbonnais*. Moulins : Ed. Ipomée, 1983. 284 p. ISBN 2-86485-017-6.

LAI POUÉLÈE

1984 *La cornemuse en Morvan*. Château-Chinon : Lai Pouélée, 1984. Livre + cassette, 70 p. ISBN 2-905174-02-1.

MUSÉE DES MUSIQUES POPULAIRES ; DOUCE DE LA SALLE, S., dir.

1996 *Les cornemuses de George Sand. Autour de Jean Sautivet, fabricant et joueur de musette dans le Berry (1796-1867)*. Catalogue de l'exposition. Montluçon : Musée des musiques populaires, 1996. 111 p.

Veuze

ARMEN

1996 *Musique bretonne : histoire des sonneurs de tradition*. Douarnenez : Le Chasse-Marée/ ArMen, 1996. 511 p. ISBN 2-903708-67-3.

SONNEURS DE VEUZE

1979 *Quelques éléments sur la tradition populaire de la veuze dans le pays nantais*. Nantes : Sonneurs de veuze, 1979. 108 p.

1988 « Redécouverte de la veuze : cornemuse de Haute-Bretagne ». *ArMen*. 1988, n° 14. p. 14-29.

DISCOGRAPHIE

Disques concernant plusieurs cornemuses

BLANCHARD, J. ; MONTBEL, E.

1980 *Cornemuses : Berry, Bourbonnais, Bresse, Limousin, Marche, Morvan.* Paris : Hexagone, 1980. Disque 33 t. 883038.

CORNEMUSES D'EUROPE

1994_(ant) *Le printemps de la cornemuse. Vol. 1.* Conseil Régional de Bourgogne : Cornemuses d'Europe, 1994 (ant.). Disque compact + livret. CDF54797.

1995 *Le printemps de la cornemuse. Vol. 2.* Saulieu : Cornemuses d'Europe, 1995. Disque compact. CCS 649.

FESTIVAL DE CORNOUAILLES ; ROPARS, E., réal.

1991 *Les cornemuses d'Europe en Cornouailles.* Quimper : Keltia Musique, 1991. Disque compact + livret. KMCD18A.

MONTBEL, E., réal.

1980_(post) *Cornemuses de France. S.I. : W. Wenger : Discovale, 1980 (post).* Disque 33 t. WM12.

1985 *L'art de la cornemuse.* Paris : Arion, 1985. (L'art de ...). Disque 33 t. ARN36796.

Biniou braz

BODADEG AR SONERION

1998 *Championnat de Bretagne des Bagadoù = Kampionad Breizh ar Bagadoù. Vol. 1 : Epreuve de Lorient.* Quimper : Bodadeg ar Sonerion : Coop Breizh, 1998. Disque compact. CD447.

MOLARD, P.

[1998] *Biniou Bras.* Paris : Cinq Planètes, [1998]. Disque compact. CP022972.

Biniou koz

ARMEN

1993_(post) *Sonneurs de couple biniou-bombarde : les enregistrements historiques.* Dournenez : Le Chasse-Marée/ArMen, 1993 (post). (Anthologie des chants et musiques de Bretagne, vol. 6). Disque compact + livret. SCM032.

BARON, J. ; ANNEIX, Ch.

1988 *Danses de Bretagne.* Quimper : Keltia Musique, 1988. Disque compact. KMCD07.

BIGOT, L. ; CRÉPILLON, P.

1995 *Deus Kreiz Breiz.* Quimper : Keltia Musique, 1995. Disque compact. KMCD56.

Bodega

ALEXANDRE, Ch.

1972_(ca) *La cornemuse du Languedoc*. Pau : Junqué Oc, 1972 (ca). Disque 45t. 45116.

CONSERVATOIRE OCCITAN ; CHARLES-DOMINIQUE, L., réal.

1986 *Les cornemuses. Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui...*, vol. 1. Toulouse : Ariane, 1986. Disque 33 t. + livret. ARI134.

LA TALVERA

1985 *Cants e dansas del país albigès : Sidobre Montanha d'Angles Montanha Negra*. Narbonne : Regiophon, 1985. Disque 33t. 85002.

TRADITIONS POPULAIRES DU CABARDÈS HIER ET AUJOURD'HUI ; OLIVE, D., réal.

1975_(ca) *Musica del Cabardès*. Narbonne : Regiophon, 1975 (ca). Disque 33t. + livret. 85001.

Boha

CONSERVATOIRE OCCITAN ; CHARLES-DOMINIQUE, L., réal.

1986 *Les cornemuses. Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui...*, vol. 1. Toulouse : Ariane, 1986. Disque 33 t. + livret. ARI134.

MABRU, L., réal.

1996 *France : Landes de Gascogne, la cornemuse*. Paris : Ocora Radio France, 1996. Disque compact + livret. C560051.

Cabrette

AGENCE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES D'Auvergne

1990_(post) *Cantal : musiques traditionnelles*. Aurillac : Association départementale pour la musique et la danse, 1990 (post). Casette + livret (35 p.)

MONTBEL, E., réal.

1993 *Cabrette l'âge d'or de la cornemuse d'Auvergne : enregistrements historiques 1895-1976*. Gentilly : Silex, 1993. (Silex Mémoire). Disque compact + livret. Y225104.

MONTBEL, E. ; RICROS, A., réal.

1979 *Jean Bergheaud, cabrette*. Paris : Fédération des musiciens routiniers, 1979. Disque 33 t. + livret. MR4004.

1983 *Bouscatel, roi des cabretaires. Les origines du bal-musette*. Lyon : Fédération des musiciens routiniers, 1983. Disque 33 t. + livret. WM56.

Chabrette

CENTRE RÉGIONAL DES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN LIMOUSIN

1995 *Chanteurs et musiciens en Limousin : enregistrements 1974-1991*. [Gentilly] : Silex, 1995. (Silex Mémoire). Disque compact + livret. Y225113.

1997 *Chabretaires à Ligoure : une rencontre de cornemuses en Limousin*. Seilhac : CRMT, 1997. Disque compact + livret. CRMT002.

MONTBEL, E.

1995 *Chabrefas : les musiques à miroirs du Limousin*. Nanterre : Al sur, 1995. Disque compact + livret. ALCD156.

Musettes du Centre

AGENCE DES MUSIQUES TRADITIONNELLES EN AUVERGNE

1997 *Cornemuses : morceaux choisis des rencontres de cornemuses 93...* Riom : AMTA/Les musiques du paysage, 1997. Disque compact. MG75070.

Les frères Guillemain : Berry - Bourbonnais

1993 *Les frères Guillemain : Berry - Bourbonnais*. Gentilly : Silex, 1993. (Silex Mémoire). Disque compact + livret. Y225105.

Veuze

DUO BERTRAND

1993 *Musiques d'hier pour Aujourd'hui*. Saint-Jean-de-Monts : AREXCPO, 1993. Cassette audio et disque compact. AVPL12.

SONNEURS DE VEUZE

1988 *Sonneurs de veuze en Bretagne et Marais breton vendéen*. Douarnenez : Le Chasse Marée/ArMen : Dastum, 1988. Disque 33t. + livret (rééd. en CD en 1993). SMC010.

TRIO DE VEUZES

1995_(ca) *Almanzor*. 1995 (ca). Disque compact AVPL 14.

ANNEXE

Dossier constitué d'articles de presse et de photocopies de programmes de manifestations musicales dont le graphisme s'inspire du thème de la cornemuse. Les articles sont :

Rencontres des luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier.

- KRUMM, Ph. « Saint-Chartier 96 : compte-rendu ». *Trad Magazine*. Sept.-oct. 1996, n° 49.
- LABESSE, P. « Maîtres sonneurs et luthiers font vibrer Saint-Chartier : plus de trente mille personnes se sont déplacées ». *Le Monde*. Mardi 16 juillet 1996.
- HERMANSTADT, A. « Saint-Chartier : l'incontournable ». *Trad Magazine*. Juill.-août 1997, n° 54.
- COURTIN, J. « Saint-Chartier ». *La Nouvelle République du Centre-Ouest*. Mardi 15 juillet 1997.

Festival interceltique de Lorient.

- WOERLY, F. « Au son des cornemuses : 4500 artistes, 170 spectacles : le Festival interceltique ». *Le Monde*. Lundi 27 juillet 1985.
- MORTAIGNE, V. « Liens de famille : Bretons, Gallois, Irlandais, Galiciens et Asturiens se retrouvent au Festival interceltique de Lorient ». *Le Monde*. Samedi 10 août 1991.
- LEVAILLANT, S. ; MELL, O. ; DUCOMMUN, Ch. « Lorient L'interceltique ». *Trad Magazine*. Juill.-août 1997, n° 54.
- MORTAIGNE, V. « Lorient, capitale du monde celtique et de ses amis ». *Le Monde*. Mardi 5 août 1997.
- VALO, M. « L'Internationale de la cornemuse au grand complet à Lorient » et MORTAIGNE, V. « Une Bretagne ouverte sur le monde et forte de sa celtitude ». *Le Monde*. Vendredi 7 août 1998.
- CROIX, Ph. de la. « Lorient, celtique et décidée à le rester ». *Le Monde*. Jeudi 13 août 1998.

Rassemblements de joueurs de cornemuse.

- VAN HEES, J.-P. « Quimper - Juillet 90. Rencontres des cornemuses d'Europe ». *Trad Magazine*. Nov.-déc. 1990, n° 13.
- PYRDA, P.-J. « Rondeu 93 à Castelnaud-Barbarens. Le jour béni des bohaires ». *La Dépêche du Midi*. Mardi 22 juin 1993.
- CHALLIER, P. « Rondeu 93. Le second souffle de la boha ». *Sud-Ouest*. Mardi 22 juin 1993.
- « Le retour des cornemuses ». *Sud-Ouest*. Mardi 14 décembre 1993.
- « Le retour des cornemuses ». *Sud-Ouest*. Samedi 2 avril 1994.
- « Musique traditionnelle à Astaffort. Les 'Bohaires' de concert... » et « Les cornemuses ont ouvert le bal ». *Le Petit Bleu*. Dimanche 10 novembre 1996.
- CARCASSÉS, Ph. « Sentimental'Boudègues. Le premier 'bagad' occitan ». *Mediterra*. Juin-sept. 1998, n° 5.
- LAPLAUD, Th. « Emerainville : l'émergence de la cornemuse en Ile de France ». *Trad Magazine*. Mars-Avril 1995, n° 39.

RENCONTRES INTERNATIONALES
DE SAINT-CHARTIER Indre

*Luthiers
Maîtres Sonneurs*



PROGRAMME
11 au 14 juillet 1987

Saint-Chartier 96

Saint-Chartier est chaque année un événement incontournable pour tout amateur de musiques traditionnelles. Ça ne ressemble à aucun autre festival. L'idée géniale de donner l'occasion aux luthiers d'exposer et de faire essayer leurs productions plus un "esprit" bien particulier du public fidèle font depuis vingt ans le succès de ces rencontres hors-normes. Si 96 a été dans l'ensemble une bonne année, les organisateurs devront se tenir très à l'écoute des festivaliers pour gérer au mieux la popularité sans cesse croissante de cete manifestation et éviter l'écueil du "tout business" qui pointe le nez aux détours des allées du parc.

Quelques images, quelques commentaires...



Photo Philippe Delagrange
Con-tent !
Savourer la victoire ! Il a gagné le concours 96 des solistes en vielle



Photo Patrice Delimagne
Joe Derrane : l'homme qui disait merci !
Simplicité et virtuosité pour ce papy accordéoniste au doigté impressionnant ! Ici en duo dans le parc avec un autre grand spécialiste de l'anche libre, Philippe Bruneau.



Photo Philippe Delagrange
Le Bide Bang
de Gabriel Yacoub :
Allez, encore deux ou trois répet' et ça ira beaucoup mieux !



Photo Philippe Delagrange
L'Espace-plus n'a pas désempli durant ces quatre jours de concerts. Ici le duo Chris Wood & Andy Cutting pour une prestation chaleureuse.

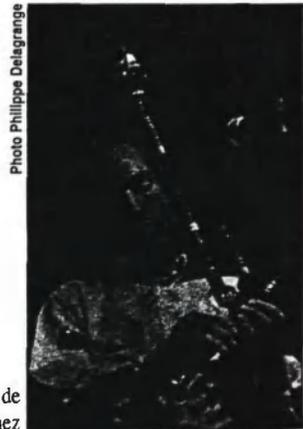


Photo Philippe Delagrange
Pour beaucoup, LE musicien de Saint-Chartier 96 : Carlos Nunez



Photo Philippe Delagrange
Altan, un peu lourd, malgré la très belle voix de Mairéad Ni Mhaonaigh, mais il était difficile de passer derrière Carlos Nunez et le spectacle enflammé qu'il nous a offert avec sa Banda. Rappels communs enthousiastes !

NOUS Y ÉTIIONS...

Certains d'entre vous se sont émus de ne pas trouver leur stand Trad Mag comme les autres années à Saint-Chartier : nous étions bien là, mais un peu à l'écart, sous les colonnades, lieu idéal pour y ouvrir, par exemple, une consigne pour instruments...



Photo Philippe Delagrange
Saint-Chartier avec son parquet d'animation danse, ses "gigabals" de nuit reste toujours le plus grand bal de France et d'ailleurs... Viens ici, y'a d'la place... (Parquet "Scène libre")

Mais non, ce n'est pas le gourou du temple du soleil, mais simplement Laurent Bitaud, dans son habit de lumière, au sein de l'Orchestre de musique traditionnelle en Berry



Photo Philippe Delagrange

St Chartier 96, 97 98...

Objectif confort, encore un effort !

Chaque année, l'un des événements "festivalistiques" est sans conteste "les Rencontres des Maîtres Sonneurs". Le cru 1996 fut de très bonne facture. Malgré cela quelques réflexions se font de plus en plus insistantes, je m'en fais ici l'écho.

Après 21 ans d'existence, il est peut-être temps de reprendre certains points, pour mieux gérer la réussite.

Une première étape a eu lieu cette année : le "changement de son". José Nedelec, le nouveau "chef" du son et des lumières a proposé —après quelques tâtonnements de début de première soirée— : Pour les oreilles, une formule acoustique, puissance et définition du son pour la grande scène, multi-diffusion pour l'espace Plus... Pour les yeux : une réelle recherche en éclairage, avec de très beaux passages —particulièrement dans le spectacle de Gabriel Yacoub, le tableau des Thiaulins de Lignières— Pour la première fois le château est devenu le véritable fond de scène....

La nouvelle équipe technique ayant pris la dimension de l'événement, cela laisse présager d'autres changements positifs pour l'an prochain.

Après une journée bien remplie dans le parc, qu'il est bon de pouvoir venir s'asseoir, souvent en famille, pour la grande "messe" nocturne. Mais là, la seule façon d'avoir une petite place (sur les nouveaux sièges) au cœur du spectacle est d'arriver au minimum une heure avant.

Pour le show de Yacoub, il fallait arriver deux heures plus tôt. Imaginez : deux heures d'attente, plus trois heures et demie de spectacle... Il fallait tenir cinq heures et demie....

Et pour Tri Yann, surprise surprise, plus de chaises !

Comme on a pu le lire sur une "pétition" circulant parmi les spectateurs assis par terre en attente de Tri Yann ce 14 juillet : "Pourra t'on verser 3 l. dans une bouteille de 75 cl ?"

Quelles solutions me direz vous ?

il n'y en a pas cinquante :

- Augmenter la capacité des gradins, mais à peine agrandis ils seront à nouveau trop petits...

- Changer de terrain, mais là, ce serait perdre un peu l'âme du festival.

- Décider d'une jauge, d'une capacité maximale, comme pour une salle. De très grands festivals comme le Paleo en Suisse ou le Folk Festival de Vancouver pratiquent cette méthode...

Et alors pour ceux qu'on laissera dehors, un festival "off" ? Décisions difficiles, mais il faudra bien en prendre une un jour. Comme toujours, le plus tôt sera le mieux....

Côté confort, desideratas en vrac : quelques toilettes et douches en plus dans les campings (à l'intérieur du festival également)... Des "loges" un peu plus "intimistes" pour les musiciens de l'espace plus... Améliorer encore les propositions du self... Insonoriser les stands des luthiers pour essayer les instruments au calme !!!

Voilà quelques réflexions parfois insolubles, mais somme toute classiques, car elles apparaissent systématiquement pour chaque festival qui réussit et dont la fréquentation est, comme c'est le cas ici, en augmentation constante.

Il reste à souligner que Saint-Chartier doit être le seul festival de cette ampleur dirigé par des bénévoles et pour cela on ne peut qu'admirer l'opiniâtreté de Michèle Fromenteau et Maurice Bour.

Philippe Krümm



Photo Patrice Dalimagne

Con-tent ! Lui n'a pas gagné le concours, mais il suffit d'y croire !



Photo Philippe Delagrange

Emotion quand même dans la carte blanche à Gabriel Yacoub : Les Thiaulins de Lignières et leur grand brioleur Mic Baudimant.



Photo Philippe Delagrange

Libre jeu : un espace toujours très fréquenté, à proximité de la buvette. Attention, ce podium presque libre se transforme de plus en plus en "Show case" pour "pros" en mal de promotion... Faudra t'il créer un "libre jeu" réservé aux groupes amateurs ?



Photo Denis Bonnet

PRO-FE-SSIO-NNELS !

Tri Yann —pas forcément attendus par les "puristes" de Saint-Chartier— mais ovationnés par les autres...

Une bonne leçon de professionnalisme pour beaucoup !

Maîtres sonneurs et luthiers font vibrer Saint-Chartier

Plus de trente mille personnes se sont déplacées

SAINT-CHARTIER (Indre)
de notre envoyé spécial

« Saint-Chartier 93. Odile, de Dijon, blonde et mince, a dansé une nuit avec Philippe, d'Allemagne. Sur les marches de la chapelle, le jour les a surpris. Odile, appelle-moi... signé Philippe. » Scotché sur une planche, à l'entrée du site, un avis de recherche. En quelques mots, une certaine idée de Saint-Chartier. A ces Rencontres internationales de luthiers et maîtres sonneurs, ils se rendent tous les ans, comme on célèbre un rituel. Quand les feux s'éteignent sur la grande scène, ils envahissent les rues du village et improvisent une danse au son des vielles, des cornemuses, des accordéons.

Plus de 30 000 personnes (dont 30 % à 35 % d'étrangers) ont fait le déplacement jusqu'à Saint-Chartier, du 11 au 14 juillet, venant de toutes les provinces de France, d'Angleterre, de Hollande, de Belgique et d'ailleurs. Ce succès est une énigme. D'abord, son domaine - les musiques traditionnelles d'Europe - n'est *a priori* pas dans l'air du temps, ni les luthiers (fabricants de violons, vielles, cornemuses) et autres maîtres sonneurs (interprètes chevronnés). Et puis, pour gagner ce festival, il faut descendre en gare de Châteauroux, prendre un car pour La Châtre, s'arrêter à Vic et marcher jusqu'à ce paisible village de cinq cent cinquante âmes, caché dans le département de l'Indre au cœur de la France. Sur place, il faudra camper et se débrouiller, pour l'approvisionnement, entre l'épicerie, la boulangerie et les deux cafés. Quant à l'affiche, elle ne propose pas vraiment de « locomotives », et la publicité est quasi inexistante.

VITALITÉ

Pourtant le festival de Saint-Chartier perdure depuis sa création en 1976, fidélisant un public toujours plus nombreux, familial, préférant déambuler en sandales ou pieds nus plutôt qu'en chaussures de ville. Ce festival attire des gens qui viennent écouter de la musique, mais aussi découvrir les nouveautés en matière d'instruments, tester les derniers micros avec systèmes de clés pour vielle à roue, s'initier aux nouvelles tonalités sur les cornemuses.

Autant d'activités qui illustrent la mutation de Saint-Chartier : d'abord simple défilé de groupes folkloriques berrichons sous l'impulsion des luthiers, il s'est métamorphosé en festival foisonnant qui propose concerts, concours, ateliers, conférences, mais se présente aussi comme un salon, une

plate-forme d'échanges. Saint-Chartier est également devenu le plus grand rassemblement de facteurs d'instruments au monde : seize lors de la première édition, ils sont aujourd'hui plus de cent, originaires de toute l'Europe. Installés sous les arbres entourant le château où George Sand situa une partie de son roman, *Les Maîtres sonneurs*, leurs stands favorisent les contacts. Epinettes, cornemuses, vielles et bodhran (percussions) résonnent en une turbulente cacophonie.

Restent les concerts, qui s'improvisent dans le moindre recoin du parc. Sur la scène « off » dite « Libre jeu », les groupes obscurs se succèdent. Chacun caresse l'espoir

Des nouveaux labels

Des professionnels du disque se retrouvent également à Saint-Chartier. Philippe Krümm, rédacteur en chef de la revue *Trad'Magazine*, annonce le lancement en septembre de deux labels. Le premier, coproduit par Gérard L'Homme, un ancien de Mallcorne, s'intitule *Cinq Planètes* et présentera des solistes enregistrés en studio dans des conditions *live*. Dix sorties par an sont prévues. Joueur d'oud, Saïd Chraïbi ouvrira la collection. Les négociations sont en cours pour la distribution. Le second, intitulé *La Voce Records*, sera sur Tréma (distribué par Sony). Cinq disques seront produits chaque année. « On commence par l'interprète de chants béarnais *Marilyn Orionaa* programmée à Saint-Chartier, explique Philippe Krümm, ce label sera consacré à des artistes de scène qui rentrent dans une ré-

gion du pays. (Cinq Planètes, La Voce Records, 10, rue Saint-Sébastien 75011 Paris. Tél. : (1) 43-55-00-10).

de passer un jour sur la grande scène. Celle où se sont produits cette année Gabriel Yacoub et Tri Yann, têtes d'affiche de la vingt et unième édition, ou les Irlandais Altan et le jeune joueur de cornemuse galicienne Carlos Nunez, dont le premier disque devrait bientôt sortir en France. A l'heure des *rave parties*, du trip-hop et d'Internet, les Rencontres de Saint-Chartier ont, à leur manière, quelque chose d'excentrique, peut-être d'anachronique, mais elles confirment la vitalité des musiques traditionnelles d'Europe.

Patrick Labesse

Saint Chartier

L'incontournable

Propos recueillis par Alain Hermanstadt

La majorité dépassée, "Les Rencontres" bénéficient aujourd'hui d'une réputation qui dépasse largement le cadre de l'hexagone. Aujourd'hui ministres, médias, festivaliers ... se pressent à St-Chartier mi-juillet ... Comment maintenant conserver "l'âme trad" à ces rencontres exceptionnelles ?

Entretien avec MICHÈLE FROMENTEAU, directrice artistique des "Rencontres" et MAURICE BOURG, administrateur du COMITÉ GEORGE SAND responsable de la manifestation.

Un peu d'histoire : vous rappelez-vous l'avant Saint-Chartier, premier festival du nom ?

Michèle Fromenteau : Le propos initial n'était pas de créer un festival. Ce qui a d'abord compté pour moi, fut de célébrer le centenaire de la mort de GEORGE SAND. Sans cette manifestation, "Les Rencontres" n'existerait pas aujourd'hui.

Maurice Bourg : A l'occasion de cette commémoration, le comité organisateur avait souhaité faire revivre certains lieux décrits par la romancière dans ses romans —dont le château des Maîtres sonneurs de St-Chartier—. Le responsable de cette animation, JEAN-LOUIS BONCŒUR, a contacté MICHÈLE FROMENTEAU qui jouait de la vielle. Connue dans les milieux folkloriques, il lui a proposé de réaliser une animation. L'idée de MICHÈLE au départ était de rassembler des luthiers. Seize ont répondu la première année (dont un allemand) !

N'ayant pas vocation à créer un festival, il a donc fallu gérer l'après premier Saint-Chartier ?

M.F. : Après le franc succès de cet hommage à **George Sand**, mon idée durant l'année qui suivit fut de réunir cette fois-ci des musiciens et des luthiers ! Et c'est grâce à l'enthousiasme suscité par ce projet, que les rencontres ont démarrées. Au fil des années, nous avons progressivement amélioré et élargi à d'autres instruments parce qu'il faut rappeler qu'il ne s'agissait, au début, que de rassembler des cornemuses de notre région.

Quelle a été votre principale préoccupation durant toutes ces années ?

Montrer et présenter à travers le temps et l'espace tous les aspects de la vielle et de la cornemuse. Vaste programme puisque nous allions devoir travailler avec le passé comme le Moyen-Age par exemple, et le futur avec l'utilisation contemporaine de ces instruments. Notre champ d'investigation était le monde entier, car nous ne connaissions en 1976 que les vieilles du Centre : du Berry, du Bourbonnais ou d'Auvergne. On a découvert ainsi que ces instruments étaient utilisés dans de nombreux autres pays comme la Hongrie ou la Galice par exemple.

N'avez-vous pas été à certains moments victimes de votre succès, voire dépassés par les "Rencontres" ?

M.B. : Non, nous avons essayé, et je pense réussi à maîtriser l'évolution. Elle s'est faite progressivement. Si par contre au bout de six années d'existence nous nous étions retrouvés avec la fréquentation d'aujourd'hui, là nous aurions effectivement été dépassés. Chaque année le programme et le nombre de festivaliers ont augmenté d'une manière raisonnable et chaque année nous avons apporté un petit plus, en tenant compte des souhaits et des observations du public, dans la mesure du possible.

Vous a-t-on dès le départ fait confiance, n'y a-t-il pas eu quelques réticences ?

M.F. : Il est vrai qu'au tout début le village de Saint-Chartier, qui compte 500 habitants, n'y croyait guère et était passablement méfiant à l'encontre de milliers de personnes qui en

plus, à l'époque, avaient les cheveux longs (rires).

M.B. : Il aurait pu y avoir un risque quant à l'évolution et l'orientation des "Rencontres", car au début il ne s'agissait que de folklore. Très rapidement nous avons évolué vers un concept beaucoup plus large : les musiques traditionnelles. Nous avons mis un coup de pied dans la fourmière du folklore et bon nombre de folklorisants nous ont suivis, mais timidement.

Avez-vous songé à un moment à tout arrêter ?

M.F. : Non, jamais, car il y avait chaque année plus d'enthousiasme, le bouche à oreille fonctionnait bien et les associations de musiciens nous suivaient. De plus les échanges, les contacts, aussi bien en France qu'à l'étranger ont permis une émulation considérable auprès des luthiers. Nous ne pouvions pas nous arrêter en si bon chemin. L'aventure était trop belle.

Saint-Chartier est en fait la rencontre de plusieurs festivals ?

C'est vrai, il y a maintenant trois piliers : la lutherie, la musique et la danse. Mais les musiques traditionnelles et la danse sont intimement liées. Nous avons installé 4 ou 5 ans après la première création une scène libre à l'extérieur du parc pour permettre aux formations de se produire. L'année suivante on nous a dit : "mais pourquoi ne mettriez-vous pas un parquet à danser devant" —pour beaucoup la musique et la danse ne font qu'un ! C'est ainsi que l'année suivante nous avons installé une piste à l'autre bout du parc qui est devenue «initiation danses» et la piste du devant la scène "jeu libre".

Y a-t-il eu des retombées bénéfiques sur la commune ?

Pendant les quatre jours des "Rencontres" sans aucun doute ! Ce qui n'a pas empêché plusieurs commerçants de Saint-Chartier de disparaître, comme dans beaucoup de zones rurales. Il y a bien un restaurateur d'instruments qui s'est installé ici, mais durant le reste de l'année c'est un village comme les autres. Par contre Saint-Chartier a attiré dans la région des gens comme **BERNARD KERBOEUF**, par exemple, fabricant de vieilles à La Châtre qui ne serait jamais venu par ici sans cela.

Comment établissez-vous votre programmation ?

D'abord ne pas faire de doublon et proposer des répertoires différents, le plus possible traditionnels, ne pas oublier une formation de musique ancienne et opter pour l'Europe centrale, le bassin méditerranéen et les pays scandinaves. Cette année pour servir de tremplin nous avons 3 jeunes groupes (18/20 ans) : DANU d'Irlande, U.L.M.A.N. d'Allemagne et BONGSHANG des Shetland.

On taxe certaines prestations d'être un peu hors du créneau musique traditionnelle ?

M.F. : Le but principal des Rencontres est de montrer tous les aspects de la vielle et de la cornemuse à travers le temps et l'espace. Nous avons voulu faire avancer la musique et ne pas rester au niveau du folklore, réaliser une ouverture à la veille du 21^{ème} siècle afin que les instruments s'expriment. Les premières années, c'est vrai nous avions invité, par ma connaissance du milieu vielle/cornemuse, des formations régionales issues du folklore. Cela s'est un peu épuisé avec les années et nous avons élargi car nous recevions des propositions de toute part. Saint-Chartier c'est, c'était et sera un tremplin, donc propice à la découverte par le public. Il faut éviter une certaine routine, plutôt élargir tout en conservant l'originalité et la qualité.

Mais alors que vient faire JOAN BAEZ cette année dans votre programmation ?

M.B. : Il est nécessaire pour vous répondre de faire un petit retour en arrière jusqu'en 1989, date à laquelle le comité organisateur a cherché comment marquer à Saint-Chartier le bicentenaire de la Révolution Française. Après réflexion, pour moi, il n'y avait qu'une seule artiste dans le milieu folk qui pouvait tout à fait entrer dans ce cadre-là, c'était JOAN BAEZ. Nous avons essayé de la contacter mais aux dates des Rencontres, elle n'était plus en Europe. Mon idée est restée dans la tête et il y a deux ans nous l'avons à nouveau contactée alors qu'elle était de nouveau en France. Une fois de plus j'ai été dépité. Cette année nous avons bouclé notre programmation en comptant terminer le dernier jour à 19h00, quand en janvier dernier l'agent de JOAN BAEZ nous a contac-



Michèle Fromenteau et Maurice Bourg, au Salon Musicora. Photo P.Dalmagne

tés pour nous rappeler nos propositions passées. On ne pouvait pas refuser cette opportunité ! Certains puristes vont s'étonner, mais la raison est très claire.

Les tarifs vont donc augmenter ?

Cette année nous avons maintenu des prix moyens par rapport aux autres années. Il faut distinguer plusieurs options. D'abord, bien sûr le forfait souscription jusqu'au 20 juin. Et puis comme nous ne comptons pas accueillir JOAN BAEZ nous avons maintenu un tarif jusqu'à 19H00 le dernier jour, et un tarif incluant le final de JOAN BAEZ avec une réduction (70F00 au lieu de 140F00) pour les festivaliers ayant un forfait et qui souhaiteraient prolonger et assister au concert final. 430F00 la souscription pour l'ensemble des festivités et 360F00 sans JOAN BAEZ, cela me paraît correct.

Avez-vous de mauvais souvenirs liés à Saint-Chartier ?

Non, rien de vraiment important. Si vous voulez parler de qualité, là oui, nous avons été déçus par certains concerts, ou bien navrés car certains groupes ou éléments ont loupé leur prestation. Nous ne citerons pas de noms (rires). Mais ce ne sont pas de grosses galères ou des coups durs, on

se devait de les inviter. Ce sont eux qui en ont subi les conséquences, Saint-Chartier n'y est pour rien.

Y aura-t'il cette année des évolutions, des améliorations sur toute la partie accueil du public ?

D'abord quelques précisions, toute la partie restauration/buvette/parkings/camping n'est pas gérée par le Comité George Sand mais par le Comité des fêtes de la commune. Nous avons toujours voulu travailler en symbiose avec les gens du village. Et même si nous souhaitons des améliorations, il y a parfois quelques retards.

L'intendance suivra le même principe que l'an dernier, avec néanmoins une modification importante : nous avons revu la totalité de l'implantation du site. En pénétrant dans le parc toute la partie gauche sera réservée à la restauration et à la buvette et les stands anciennement à cet endroit seront regroupés dans le haut du parc. Nous avons souhaité bien dissocier la partie restauration de la partie exposition ou concert.

Nous avons réorganisé le circuit des stands autour des tribunes de manière que le site des concerts du soir soit fermé. Les stands tourneront le dos au podium pour ceinturer le site.

Avec autant de musiciens sur place, n'avez-vous jamais songé à une consigne d'instruments ?

C'est chose faite, cette année une consigne fonctionnera de 10H30 à 18H00 dans la pièce des Colonnades.

Comment réagissez-vous face aux critiques qu'on adresse aux Rencontres ?

On regrette quelquefois que les personnes ne viennent pas s'adresser directement à nous, car nous avons toujours une réponse ou une explication à donner pour telle ou telle réalisation. Il est vrai également que nous ne sommes guère disponibles pendant les Rencontres. Pourtant notre souci premier est avant tout de maintenir l'ambiance du début des Rencontres avec sa convivialité, sa chaleur et nous sommes très sensibles à l'atmosphère qui règne ici. Il existe bien une liasse de feuilles volantes à l'accueil pour y inscrire des remarques, mais malheureusement les observations qui sont inscrites, ne sont pour beaucoup pas positives. ■

22^{èmes} Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs de Saint-Chartier (36) du 11 au 14 juillet 1997
Rens. : Tél. : 02 54 06 09 96
Fax : 02 54 48 21 29

SAINT-CHARTIER

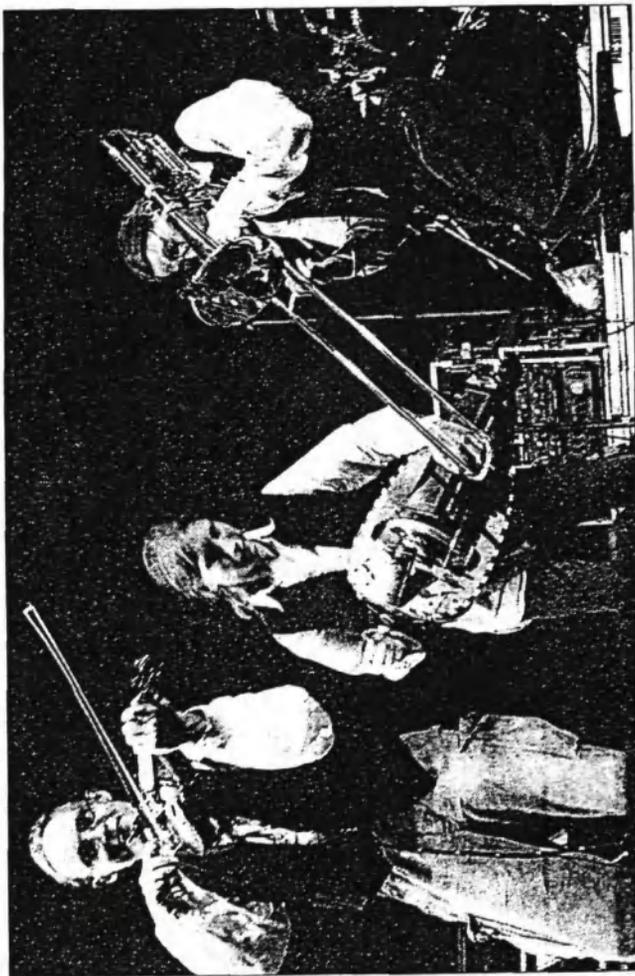
Esprit sonneur, es-tu là ?



Cornemuse bulgare



Les Rencontres de Saint-Chartier demeurent le rendez-vous européen des luthiers et matres sonneurs. Malgré les dix-sept mille spectateurs, la programmation suscite des controverses...



Une note bretonne, jazzy et folk, avec le groupe allemand ULMAN sur la grande scène dimanche soir.

SAINT-CHARTIER bourdonne. Aux sons stridents de la vieille flûte de la longue plainte du cornemuseux, la bouche rivée à son instrument. L'âme des Rencontres est là, ils sont venus des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Espagne, d'Italie, d'Australie et même de la République tchèque pour — une fois encore — toucher l'élégance des bois, des peaux, des céramiques de ces instruments surgis du passé.

Rien n'arrête ces pèlerins de la musique. Pas même la pluie

de ce vendredi soir. Deux mille deux cents spectateurs étaient déjà réunis autour de l'ensemble de musique ancienne ibérique, Porque Trobar, et des quatre Gascons du groupe Ténarèze. Cinq mille spectateurs samedi et quatre mille cinq cents dimanche. D'évidence, les concerts font le plein. Le parc du château qui rassemble à quelque cent quatorze luthiers, dont quatre-vingt-dix-huit étrangers, aura accueilli, trois jours durant, des milliers de visiteurs, profanes ou connaisseurs. Ils étaient égale-

ment des milliers, la nuit tombée, à sillonner les rues et la place de Saint-Chartier pour un festival que l'on qualifie déjà de « off ». Le rendez-vous de la danse.

La tradition boucoulée

Mic Baudimant en tête, les copains du Berry n'ont pas manqué dimanche après-midi, de rendre hommage à Jean-Louis Boncœur, poète et conteur, qui a su insuffler l'esprit des matres sonneurs au festival de Saint-Chartier. Les

XXII^e Rencontres internationales seraient-elles victimes de leur succès ? Pour le moins, la modernité entre en scène et boucoule un peu la tradition.

Une musique vivante et dansante. Samedi soir, les six jeunes Irlandais du groupe Danu ont séduit leur auditoire et chauffé le public. Le lendemain, ils étaient au hit-parade du festival avec quatre cents albums vendus et plus de cent cassettes dans la seule journée.

Dimanche soir, le groupe ULMAN, originaire de Leipzig

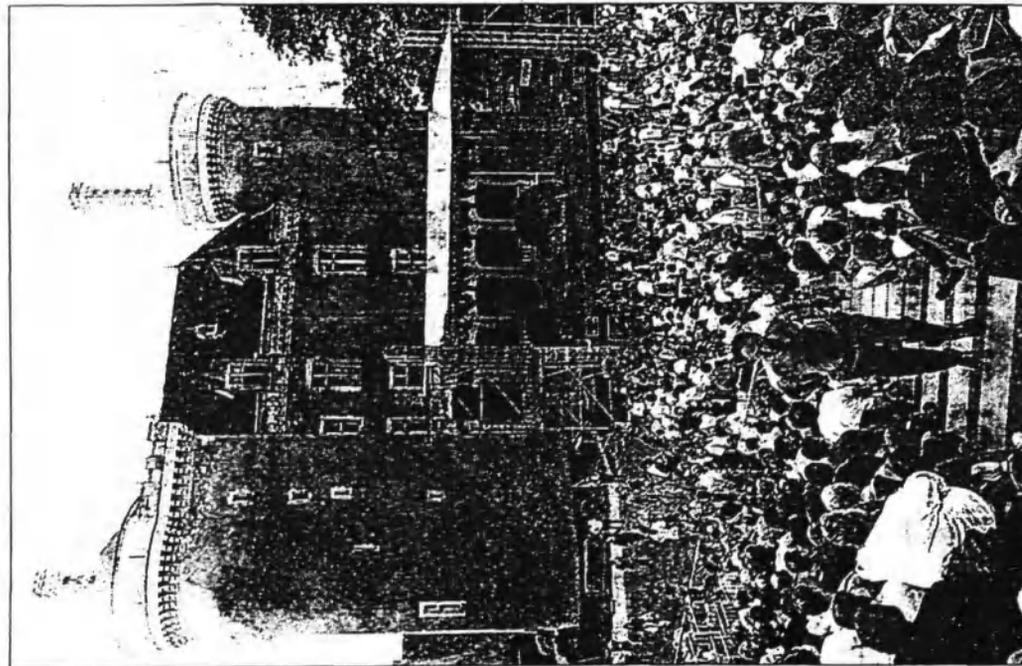
et Berlin, a signé un spectacle d'une qualité sans équivoque. Ils ont à peine 20 ans et entrent déjà dans la cour des grands avec un répertoire qui fleurit le métissage d'une « World music » aux accents jazzy. Mais en deuxième partie, les puristes ont au scandale : « Le Breton Alain Genty et son groupe sont des musiciens remarquables, mais ils n'ont rien à voir avec l'esprit du festival. C'est du jazz-rock » fait-on remarquer aux organisateurs.

Le succès des découvertes

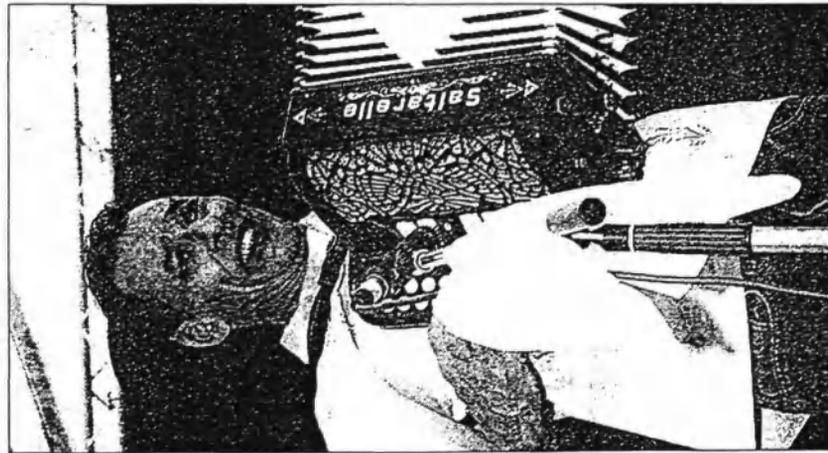
Au-delà de quelques notes dissonantes, Saint-Chartier ne mérite pas son label de Rencontres. Si plusieurs luthiers, dont un fidèle depuis dix-neuf ans, regrettent « de ne plus y retrouver l'esprit des sonneurs d'antan », la petite scène des découvertes a pourtant fait le plein durant tout le festival. La reprise du « loup, du renard et de la belette » par les Belges du groupe Laïs a fait merveille. Parmi la trentaine de formations programmées, on risque bien de retrouver un jour sur la grande scène centrale des groupes comme Mlhoc du Béarn ou Prégo, des acoréonistes de Grande Bretagne.

En attendant, Joan Baez fait son entrée en scène pour la clôture. Certains festivaliers voient déjà en Saint-Chartier un petit Woodstock, sous la pluie et le soleil. Les plus chagrins ont décidé de faire résonner vieilles et cornemuses sur la place du village.

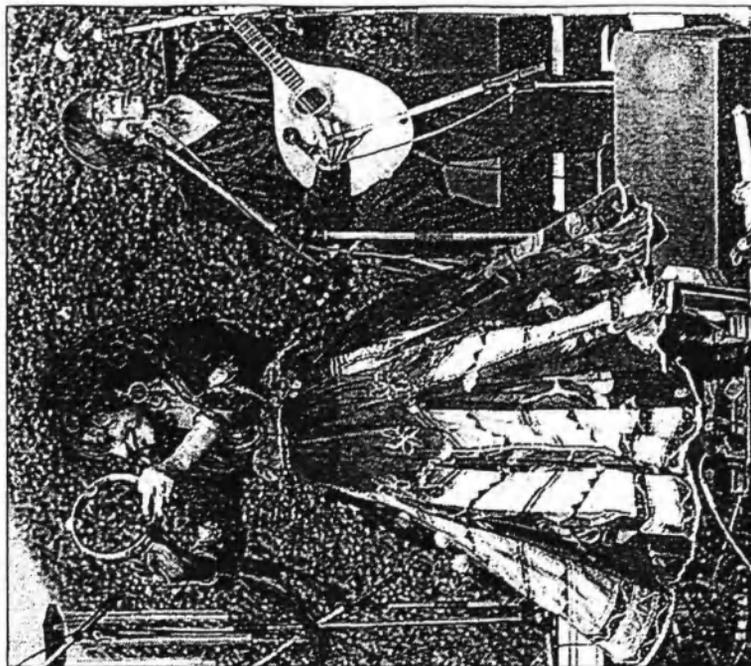
Jacky COURTIN.



Dans le cadre magnifique du parc du château les spectateurs étaient plus nombreux que jamais



Santiago Jimenez Junior, c'est une « gueule », mais aussi un voix, celle de la classe ouvrière des années 1940 et 1950. La musique de Jimenez n'a pas seulement la saveur des tortillas et du chili, elle est celle de ces Mexicains-Américains issue du métissage. Un traditionnel atypique chargé d'histoire.



Ils sont Suisses avec un répertoire de musiques et de danses tziganes. Le groupe Ssassa, présent l'an dernier sur la scène découverte, a occupé la grande scène dimanche après-midi.

Un Breton en Berry



Bernard Kerbœuf est luthier. Originaire de Saint-Brieuc, il a largué les amarres pour venir s'installer à La Châtre. Le festival de Saint-Chartier est devenu son fonds de commerce.



Concours d'instruments

Solistes vieilles : 1. Laurence Pinchemaille ; 2. Simon Washer ; 3. Till Uhlmann (Allemagne).

Solistes cornemuses : 1. Ian Harrison ; 2. Aijun Paulus ; 3. Yan Cozian.

Duettistes : 1. Bertrand Boulanger et Christophe Daciercq à la cornemuse ; 2. Andréas Uhlmann au trombone et Till Uhlmann à la vielle ; 3. Axel Breitemeicher à la bombarde et Pascal Minne au binou.

Il y a foule devant le stand de Bernard Kerbœuf. Pour le plaisir de jouer et d'essayer ses vieilles.

tier sont devenues « son fonds de commerce ».

Comme tous les autodidactes, Bernard Kerbœuf est un passionné. La facture de ses vieilles a franchi les frontières : « Les musiciens ont trouvé quelque chose dans mes instruments qui rappelle les sonorités, la musicalité des vieilles d'autrefois. » Et sans trop l'avouer, Bernard Kerbœuf a l'impression d'avoir donné un

coup de pied dans la fourmière du festival de Saint-Chartier : « Car la concurrence est une chose saine », précise-t-il.

« J'ai cassé pas mal de bois... »

« Ma première vielle, je l'ai réalisée en 1989. Mais j'ai commencé à en vendre en 1991 seulement ! » Artisan ébéniste pendant treize ans, Bernard Kerbœuf est d'abord

séduit par l'objet avant que la vielle ne devienne son chemin de croix. « J'ai cassé pas mal de bois. Car au-delà de la beauté de l'instrument, c'est la facture générale qui m'importait. Dans ce domaine, il m'a fallu mener bien des recherches et effectuer bien des es-

« Les vieilles, c'est comme un bon vin de Bourgogne ! » Bernard Kerbœuf touche du

doigt le galbe si particulier des vieilles. Les rondeurs sentent le bois d'érable, le noyer ou le palissandre. Les tables d'harmonie de l'instrument ont ce goût si particulier de l'épicéa. Et pour la touche personnelle, Bernard Kerbœuf signe une élégante décoration en nacre, en os ou en ébène.

Luthier et musicien

Le parcours de Bernard Kerbœuf n'est pas un hasard. Musicien dans l'âme, il débute comme sonneur de bombarde avant de toucher à la vielle. Depuis 1991, Bernard Kerbœuf appartient au trio des « Chiens jaunes », un groupe de vieilloux bretons. Pour la thérapie, il s'accorde chaque midi une demi-heure de vielle : « Ça va bien une sieste. »

Au lendemain du premier jour du festival de Saint-Chartier, il ne reste plus qu'une seule vielle à vendre dans le stand de Bernard Kerbœuf. « En m'installant à La Châtre, la proximité est devenue un atout supplémentaire alors qu'en Bretagne, je perdais des ventes. » Pour survivre, Bernard Kerbœuf a presque sacrifié sa vie de famille. « La luthierie, c'est toute sa vie », confie sa femme Anne, restée à Saint-Brieuc. Saint-Chartier est devenu le rendez-vous obligé des luthiers. Son fils Gerwan, 17 ans, également vieiliste, en témoigne : « Il y a deux ans, nous avions également écoulé toutes nos vieilles... Mon père a même failli vendre mon instrument. »

J. C.

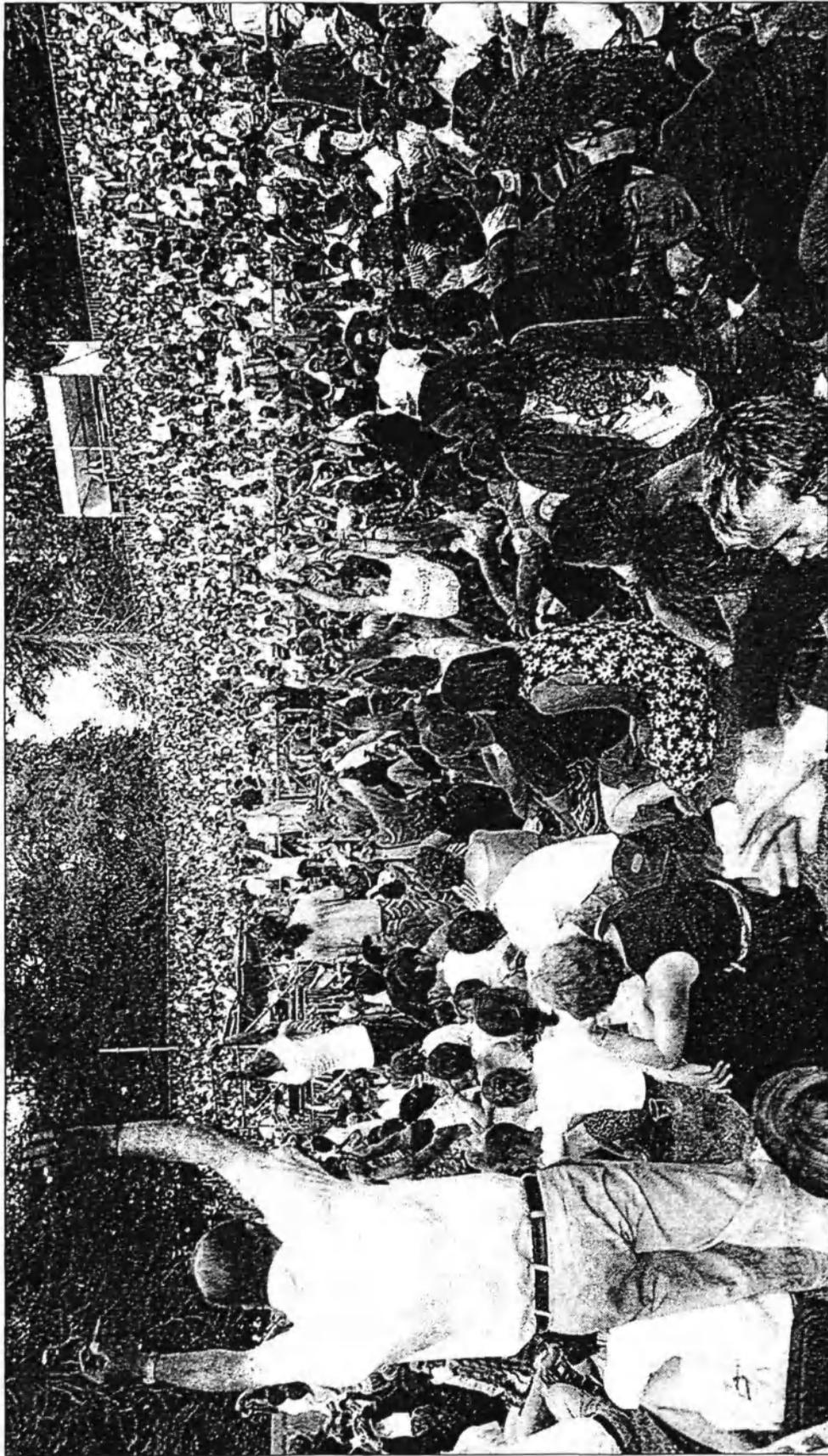
L'écho du tam-tam

Les percussions ne sont pas les instruments favoris des Maîtres sonneurs. Et cette année, le maire de Saint-Chartier y va de son couplet avec un ar-rête municipal : « Concernant les agressions sonores résultant de l'utilisation d'instruments à percussion type tam-tam et les « gènes » (ça ne s'invente pas) constatées... Monsieur le commandant de la brigade est chargé des confiscations provisoires éventuelles des instruments ». Qu'on se le dise !

Les festivaliers et les autres...

Saint-Chartier, c'est sympa et les festivaliers se retrouvent là-bas presque « en famille ». Mais il ne faut quand même pas tenter le diable : ainsi, un touriste écossais s'est-il fait voler 2.000 F en travailleurs-chèques ainsi que ses papiers d'identité car il avait laissé son sac traîner sur le bord du par-quet de danse, vendredi soir au milieu de 3.000 personnes.

Les gendarmes, dans la mesure des moyens que permettent leurs effectifs, veillent au grain pendant les quatre jours du festival, mais se disent préoccupés par une certaine dégradation de la fréquentation : « On voit de plus en plus de personnes qui n'ont rien à voir avec le festival, zoner sur les lieux, provoquant un mécontentement général », constatent-ils. La brigade espère bien pouvoir compter sur un renfort d'effectifs pour les prochaines éditions.



Quatre mille cinq cents spectateurs impatients ont lancé une fervente « ola » avant le concert de dimanche



Au son des cornemuses

4 500 artistes, 170 spectacles : le Festival interceltique.

DANS le bureau encombré de paquets et de brochures, tapissé d'affiches et d'autocollants : « XV^e Festival interceltique, 2 au 11 août 1985, Lorient » (1), organisateurs, techniciens, fournisseurs, font la queue pour régler mille et un problèmes avec « Pierrot » : Pierre Guergadic, 54 ans, président du Festival, ainsi que du comité des fêtes de Lorient. Sur le coup de midi et demi, il fait de la place sur la grande table. On y sert alors l'apéritif au milieu des dossiers : café-théâtre, course cycliste, « sono »...

Un mot d'ordre revient pour 1985 : faire des économies. Car pour un budget de plus de 6 millions de francs, le Festival interceltique ne fonctionne qu'avec « 12 % de subventions, contre 60 à 80 % pour les autres grands festivals », explique Jean-Pierre Pichard, 38 ans, seconde cheville ouvrière du Festival et directeur du conservatoire régional de Bretagne. Et de partir d'un grand éclat de rire : « Nous sommes le seul festival qui soit obligé d'avoir des spectateurs !. Avec Pierrot, ils sont comme les deux doigts de la main. Ils ont tout vécu ensemble depuis la création du Festival en 1970.

Celui-ci s'appelait alors le Festival des ports bretons. Puis il est devenu le Festival des cornemuses, avant de trouver sa vraie carrure depuis cinq ans, avec son nom actuel. Il est aujourd'hui aussi populaire en Bretagne qu'il est officiellement méconnu dans le restant de la France. Pourtant, avec ses 250 000 spectateurs, il « fait » le double du Festival d'Avignon et le triple du Printemps de Bourges.

Qu'est-ce qui fait donc courir ces fidèles au Festival interceltique ? Tout d'abord une débauche de spectacles et d'animations en tout genre sur fond de culture celte : 4 500 artistes se produisent durant 350 heures dans 170 spectacles. « Tenir le coup pendant 10 jours et 10 nuits » est la devise du parfait festivalier. On peut couramment voir le même soir, par exemple, un millier de personnes assister à des danses traditionnelles au palais des congrès, 3 à 4 000 spectateurs vibrer aux



La musique est un refuge.

accents de Brenda Wooton à l'Espace kergroise, 300 autres se laisser envoûter par le charme de la harpe celtique dans l'église Saint-Louis et 200 autres encore écouter sous chapiteau une soirée de poésie sur Tristan Corbière. Sans compter les cabarets folk, cafés-théâtres et fest-noz spontanés aux carrefours du quartier piéton. Début août, le Lorient celte devient une ville méridionale.

L'ambiance ne provient pas seulement de la quantité, mais aussi du long parcours du Festival qui a parié sur un développement interceltique d'une part et sur l'ouverture et la création d'autre part.

Bretagne, Irlande, Ecosse, Cornouailles, Galice et île de Man

sont les sept pays celtes parties prenantes. « Nous ne voulions pas faire une fête sans les cousins », dit Pierre Guergadic. Les quatre premières régions sont connues. La Galice, province de l'extrême nord-ouest de l'Espagne, et de Saint-Jacques-de-Compostelle, est restée très marquée par le passage des Celtes, car l'influence musulmane n'y a pas pris corps. L'île de Man, presque oubliée, en mer d'Irlande, est la plus vieille démocratie : son Parlement n'a pas fermé depuis le début du XI^e siècle.

La création culturelle et l'ouverture sont le second pari du Festival : « Il est né dans un contexte de rétorsion culturelle », explique Jean-Pierre Richard. La musique était un refuge. Faire

partie d'un bagad (2), c'était également faire preuve de militantisme. » De fait, beaucoup de « noms » sont passés par les bagads : Alan Stivell et Glenmor évidemment, mais aussi un cinéaste comme René Vautier réalisateur de *Avoir 20 ans dans les Aurès*. Jean-Pierre Pichard ajoute : « Nous n'avons pas voulu être seulement une vitrine du passé, mais aussi du présent. »

De fait, le Festival fonctionne à forte dose d'instruments traditionnels : cornemuses, bombardes, harpe celtique, ainsi que de danses et de costumes régionaux. Les stars du « show biz » celte y ont régulièrement leurs entrées : Les Tri Yann, The Dubliners, Stivell ou Brenda Wooton, décou-

verte par Jean-Pierre Pichard dans un pub ouvrier de Cornouailles. Côté ouverture, les portes le sont toutes grandes. L'an passé Angelo Branduardi a fait un tabac. Tous les étés, se recrée l'orchestre symphonique du Festival, qui participe à des créations musicales commandées pour l'occasion. La dernière en date, *The Pilgrim* (le Pèlerin) est une suite celtique du compositeur irlandais Shaun Davey, évoquant les migrations celtes durant les premiers siècles de notre ère, et alliant la musique symphonique au *pipe band* et aux chants traditionnels.

En toile de fond de la musique, les expositions jalonnent la ville : de la lutherie à l'art et l'artisanat contemporains en passant par une Journée de la bande dessinée, une autre pour les écrivains ou la découverte gastronomique du poisson au Village celtique.

La création culturelle est parfois devenue nouveau souffle. Dans l'île de Man, la culture locale était moribonde et la langue, le manxois, en voie d'extinction, il y a dix ans. Aujourd'hui, manxois et musique redeviennent des moyens d'expression. En Galice espagnole, même impulsion : des bagadou ont été recréés.

Mais au fil des ans, le Festival de Lorient se profile comme carrefour économique. N'était-ce pas inéluctable, avec l'organisation de fêtes comme la Nuit du port de pêche, où l'on chante et danse jusqu'à l'aube, lorsque arriveront les navires chargés de poissons pêchés dans les mers froides d'Écosse et d'Irlande ?

La chambre de commerce et d'industrie du Morbihan s'est lancée dans l'organisation, les 8 et 9 août, du premier colloque sur les échanges commerciaux entre la Bretagne et les pays celtes. Quelque soixante-dix décideurs bretons et étrangers sont attendus : syndicats professionnels, associations d'exportation, industriels, compagnies aériennes et maritimes. Ces rencontres devraient devenir annuelles, dans le même cadre. Certains responsables touristiques ont déjà pris l'habitude de se rencontrer, parfois dans un cadre européen. Pour la petite histoire, c'est au Festival

que les Écossais ont découvert le muscadet, qu'ils importent depuis.

L'ensemble du département du Morbihan dresse attentivement l'oreille au son des cormenuses. Surtout depuis que l'an passé une estimation faite par la chambre de commerce et d'industrie a révélé que quelque 5 milliards de centimes étaient injectés dans l'économie morbihanaise, grâce au public ainsi drainé. Quant au symbole le plus marquant, il reste politique : « *Les Irlandais du Nord et du Sud jouent de la musique ensemble durant le Festival* », aime à rappeler Jean-Pierre Pichard.

Comment un événement d'une telle ampleur a-t-il pu, depuis son origine, voir progresser le nombre de ses spectateurs de 8 % à 20 % par an sans faire appel aux grands médias ? (FR 3 Bretagne a retransmis en direct la soirée d'ouverture pour la première fois en 1984.) « *Par le bouche à oreille* », répond Pichard, sur le ton de l'« *élémentaire, mon cher Watson* ». Un bouche-à-oreille bien orchestré par quatre cents bénévoles et des correspondants dans tous les pays concernés, grâce à un gigantesque réseau d'amitiés, dont la cellule de base reste le bagad.

Mais la venue officielle de Jack Lang, ministre de la culture, pour l'ouverture le 3 août à Lorient est vécue, sur place, avec quelques soupirs de soulagement, comme une reconnaissance officielle.

FRANTZ WOERLY.

(1) Renseignements : comité des fêtes, hôtel de ville 56100 Lorient, tél. : (97) 21-24-29. Réservations hôtels, camping, etc. : syndicat d'initiatives place Jules-Ferry, 56100 Lorient, tél. : (97) 21-07-84.

(2) Le bagad est une formation d'une trentaine de musiciens avec cornemuses, bombardes et batterie, dont on aurait tort de n'y voir qu'une expression folklorique. Pierre Jakez Hélias dit d'eux dans *le Cheval d'orgueil* (éd. Terre humaine) : « *Ils ébranlent les airs de leurs accents triomphaux, ameutant les foules sur leur passage et proclamant à tous les échos qu'une prise de conscience se fait dans la jeunesse, ... mélange adultère de motivations diverses.* »

Liens de famille

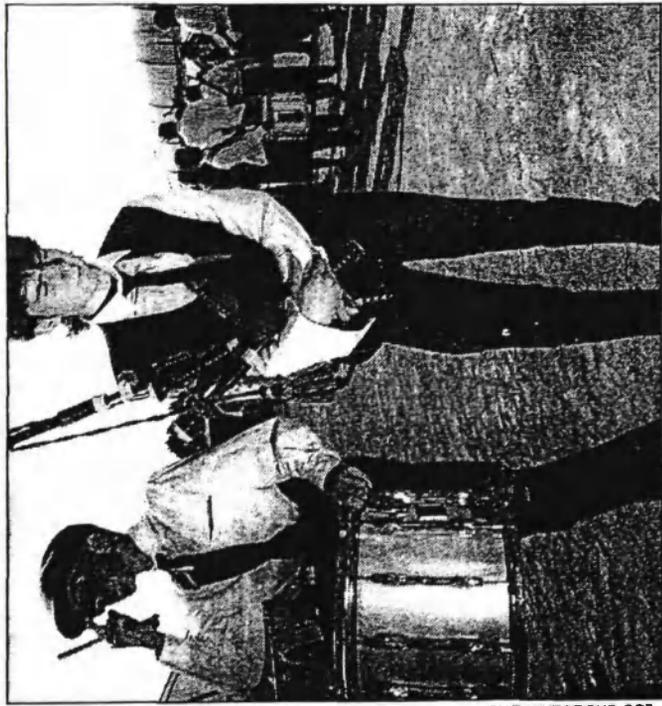
Bretons, Gallois, Irlandais, Galiciens et Asturiens se retrouvent au Festival interceltique de Lorient

LORIENT

de notre envoyée spéciale

Deux cent mille spectateurs, quatre mille cinq cents musiciens, dix jours de festivités, un budget global de onze millions de francs : en vingt ans d'existence, le Festival interceltique de Lorient a pris de la bouteille mais gagné en respectabilité. Si l'image de grande kermesse populaire lui colle encore à la peau, avec ses pubs, sa bière, ses autocars et ses fêtes kitsch sur les bassins du port, l'interceltique a démontré qu'il signifiait bien plus, pour la Bretagne, les musiques traditionnelles, mais aussi pour le folk ou le rock.

Cette épopée musicale en forme de credo, la celtritude, s'enracine dans les années 60, où l'on pense encore à Paris à «casser les œufs des minorités pour faire une omelette française». La quête identitaire d'une Bretagne écorchée trouve alors un tremplin à sa mesure à Lorient, ville rasée pendant la guerre, où plus qu'ailleurs il avait fallu repartir à zéro. S'il se place rapidement au carrefour des militantismes régionaux, le festival lorientais sort du piège conservateur en affichant l'internationalisme de son propos. Pour se bâtir un avenir, les huit pays celtiques (Bretagne, Ecosse, Irlande, pays de Galles, Cornouailles, île de Man, Asturies et Galice) se découvrent des amis communs. En vingt ans de convivialités retrouvailles, ils accueilleront, souvent avant l'heure, des cousins aujourd'hui célèbres : Joan Baez, bien sûr, mais aussi le Guinéen Mory Kanté



LUC CHOUREMETIS

Pendant dix jours, la cité bretonne se transforme en puzzle musical

— bardes et griots ne sont-ils pas tous deux les gardiens de la tradition orale ? —, l'italien Angelo Branduardi, Van Morrison ou, plus récemment, les Pogues.

Fête populaire, le Festival interceltique le demeure grâce à un ancrage profond. « Ici, la musique n'a jamais été coupée de son substrat », explique son directeur, Jean-Pierre Pichard. Elle est vivante. Il y a au conservatoire de musique de Lorient environ quatre-vingts élèves

de cornemuse, à qui il suffit de faire trois kilomètres hors de la ville pour s'imprégner des traditions vivantes. » Pendant dix jours, la ville grise et blanche, sans cachet architectural, se transforme en puzzle musical. Ni les babas ni les *has been* n'en sont exclus, mais on a aussi la surprise de croiser à chaque coin de rue, échangeant leurs goûts et leur savoirs, de jeunes joueurs de *tin whistle* (sorte de flageolet en métal), de corne-

mus, bombardes et percussions. national des bagadous, ces harmonies bretonnes à base de cornemuses, bombardes et percussions.

Le jazz et le bagad

Gagnant cette année, pour la neuvième fois consécutive, le bagad Kemper, un ensemble civil, contrairement à celui de la marine nationale, le bagad de Lann-Bihoué, immortalisé par Alain Souchon et célèbre aussi pour cause de défilé sur les Champs Élysées. Mardi 6 août, c'était le tour du triomphe des *pipe-bands* (cornemuses et batteries). La froideur esthétique du lieu (le stade du Moustoir) n'a pas entravé l'émotion d'un public reprenant en chœur *Amazing Grace*, devenu une sorte d'hymne celtic, avec une quarantaine d'Écossais et d'Écossaises en kilt impeccable, musiciens rigoureux, excellents joueurs de cornemuse et de caisse-claire.

Avec plus ou moins de bonheur, la musique traditionnelle celle a montré depuis vingt ans à Lorient qu'elle cherchait des débouchés, des dauphins capables de la faire

évoluer. Le jazz s'est ainsi mêlé au bagad pour la deuxième année consécutive. Après l'essai réussi de Henry Texier en 1990, Lorient avait commandé une création commune, *Vent d'Ouest*, à Pierrick Tanguy, chef du bagad de Quimper, et au trompettiste Sylvain Kassap. Mais l'édition 1991 s'est aussi souvenue que la chanson bretonne y avait gagné, dans la vague propice des années 70, les galons de la modernité. Chantre, chef de voûte, champion du mélange, Alan Stivell, qui donnait mardi dernier, douze ans après sa création ici même, sa *Symphonie celtique*, vaste fresque à prétextes symphoniques mâtinée de « musiques d'ailleurs », indiennes, arabes ou sud-américaines. « Il y a douze ans, c'était trop tôt, maintenant c'est trop tard », commentait un spectatrice...

Alan Stivell vient de sortir un nouveau disque, *The Mist of Avalon*, « aux sonorités très rock, car nous sommes avant tout des anglo-celtiques, et le lien interceltique a été établi depuis longtemps par la musique anglo-saxonne ». Il suffisait pour s'en convaincre de suivre les pérégrinations des cinq jeunes compères des Dewoty Bate, un groupe venu de Cornouailles, qui espèrent bien inarcher sur les traces des Pogues et des Silencers — les vedettes de l'année, — partis à la recherche de la partition d'une ancienne *scotish* entendue dans un pub la veille au soir, « pour l'adapter ».

VERONIQUE MORTAIGNE

► Festival interceltique de Lorient, jusqu'au 11 août. Tél. : 97-21-24-29.

Lorient L'Interceltique

Propos recueillis par Serge Levailant,
Olivier Mell et Christine Ducommun

Le Festival Interceltique de Lorient est le plus grand rassemblement consacré à la musique en France –toutes musiques confondues ! Et cela sans la surmédiation dévolue à d'autres lieux mieux en cours auprès des grands médias nationaux, radios et télé.

Entretien avec JEAN-PIERRE PICHARD, son directeur, qui constate aujourd'hui, qu'après 25 ans de programmation lorientaise dans ce domaine,

“La notion de communion interceltique marche bien, un peu partout dans le monde”

Deborah Henson Conant (USA)
Photo P. Franck



JEAN-PIERRE PICHARD, vous êtes organisateur du festival de Lorient depuis combien de temps ?

Je m'occupe du festival de Lorient avec toute une équipe depuis 25 ans. Je suis arrivé la deuxième année du festival créé par PIERRE GUERGADIC, Président du festival jusqu'en mars dernier.

J'ai apporté la touche interceltique qui a permis une orientation nouvelle. Elle tend à se répandre puisque le festival est en train de créer un réseau de festivals un peu partout dans le monde. J'ai un peu joué les Saint Patrick dans ce domaine, en incitant les irlandais du festival Irlandais de Dallas à inviter des Écossais, des Bretons, des Gallois. J'ai fait de même avec le festival de Tokyo ou en Australie.

Et petit à petit cette notion œcuménique et conviviale s'est répandue. Ce ne sont plus des festivals d'une minorité isolée à l'autre bout du monde, ce sont des festivals beaucoup plus conviviaux.

En Europe, je me suis occupé du festival "Celtic Connection" de Glasgow. Il a ceci de particulier qu'il a été monté par des gens du classique, l'ancien directeur du Royal Albert Hall de Londres, devenu directeur du Royal Concert hall de Glasgow (la 2^{ème} salle de concerts classiques de Grande-Bretagne). Il aime la musique celtique et a eu envie de monter un festival de musique celtique en hiver. Ils ont enregistré 86000 entrées payantes l'année dernière, ce qui les classerait en France comme le festival de Bourges ou les Francofolies, au bout de trois ans. C'est une belle réussite !

Cette notion de communion interceltique marche bien, un peu partout dans le monde.

Qu'est-ce que l'interculturalité ?

L'interculturalisme, c'est une notion un petit peu abstraite, qui est apparue au 19^{ème} siècle. Quand les penseurs de l'époque ont découvert que les personnes qui vivaient à l'ouest de l'Europe avaient quelque chose de commun entre elles. Jusque là, on ne s'était pas inquiété de ces gens qui parlaient une langue différente aux confins de l'Europe. Et puis en Écosse, un homme, MAC PHERSON, a dit avoir découvert les poèmes d'OSSIAN. Cela a été le début de la vague romantique. Elle a porté le Celtisme à des degrés parfois absurdes : la reine

VICTORIA s'est mise à porter des tissus écossais, a fait construire le château de Balmoral, WAGNER, CHATEAUBRIAND se sont intéressés aux celtes...! Une grande vague qui a traversé ce siècle. Puis le phénomène est retombé et les bretons, les celtes en général, n'ont plus suscité d'intérêt.

Le festival interceltique a été créé à une époque où la musique et la culture bretonnes n'étaient pas du tout mises sur orbite, une époque d'ailleurs pas si lointaine –26 ou 27 ans– où l'on ne pouvait pas donner un prénom breton à ses enfants, pour ne pas polluer l'atmosphère, où il était interdit de mettre un autocollant Bzh sur sa voiture... Personne n'aurait pensé alors qu'il y avait un avenir quelconque à des expressions qui ne soient pas françaises ou plus encore américaines ou anglo-saxonnes.

J'ai pensé que pour s'en sortir il fallait jouer autre chose que la carte bretonne, qui était trop minorisée et n'intéressait personne, pas plus les élus bretons que les responsables parisiens.

Il nous fallait nous raccrocher à des gens qui existaient dans l'imaginaire du français moyen pour pouvoir exister à travers eux. Les Écossais existaient parce qu'ils fabriquaient du Whisky, portaient le kilt et jouaient de la cornemuse. Les Irlandais, parce que c'est un pays souverain. Les Gallois existaient parce qu'ils jouaient au rugby ! Chacun a sa façon d'exister... La première année le festival de Lorient était un festival breton. La deuxième année, nous avons invité les Écossais, les Irlandais et les Gallois et nous avons commencé à exister à travers eux.

Cela veut dire qu'on joue au rugby et qu'on boit du whisky à Lorient ? !

On a failli jouer au rugby !! La Société française de rugby interdit de jouer au rugby au mois d'août, alors nous avons organisé des matchs de Soule pour arriver à contourner la législation rugbyistique ! C'est Glenmor qui avait eu cette idée.

Quant au whisky... Le whisky est un breuvage tout à fait vénérable. Il est issu des dernières sociétés celtiques de l'âge de fer, les Clans écossais. On a détruit, à la fin du 18^{ème} siècle, tout ce qui faisait la particularité des Écossais : le Clan, le kilt, la cornemuse... et la fabrication du whisky. On les a massacrés, exécutés,

envoyés un peu partout dans le monde. Et 250 ans après, le whisky est l'alcool le plus bu dans le monde. Il y a là matière à réflexion ! Et les japonais sont en train d'acheter toutes les distilleries en Écosse, autre grand sujet de réflexion...

Le festival de Lorient a longtemps été une grande référence pour les bagadou*, en particulier avec la finale du concours de cornemuses. Est-ce toujours le cas ?

Le festival de Lorient débute le 1^{er} août avec la finale des bagadou. Cette année 65 ensembles vont concourir, dont certains sont d'une très grande qualité. Ils ont fait de nombreux concours avant d'être à Lorient, en particulier celui de Brest.

Ces concours ne sont-ils pas un peu désuets ?

Pas du tout. Chaque façon de s'exprimer a ses habitudes. On pourrait dire des équipes de football qu'il est désuet de les faire jouer entre elles. Alors qu'elles auraient un ballon chacune, ce serait tout aussi sympathique !

En ce qui concerne les musiques traditionnelles et en particulier les musiques de cornemuses, le concours est une tradition ancestrale. Même des musiciens professionnels se présentent dans les championnats.

Nous avons à Lorient 8 concours qui regroupent près de 2500 concurrents. Et pour les plus importants d'entre eux, le trophée **MATELIN AN DALL** pour les musiciens traditionnels bretons et le trophée **MACALLAN** pour les meilleurs solistes de cornemuses Écossais, Irlandais et Bretons, ce sont presque uniquement des musiciens professionnels qui se présentent.

Sur quoi juge t-on les musiciens lors de ces concours ?

Sur plusieurs choses : la musicalité, le phrasé et le rendu du thème. C'est à la fois très musical et très technique. Pour la musique traditionnelle écossaise, par exemple, la technique n'a pas bougé depuis le 18^{ème} siècle, aussi les juges sont-ils très pointilleux. Mais cela n'est absolument pas désuet. Je pense que dans l'état de délabrement dans lequel se trouvait la musique bretonne il y a 50 ou 60 ans, s'il n'y avait pas eu ces concours qui ont permis aux gens de travailler, les musiciens n'auraient pas autant progressé.

Ce phénomène n'est pas seulement breton... Il y a une quinzaine d'an-



Festival interceltique de Lorient : du 1^{er} au 10 août 97.
Programme en pages calendrier
Rens. 02 97 21 24 29
Minitel : 3615 code Azimut

Sonneurs de couple
Trophée Matelin An Dall
Photo P. Franck

nées les galiciens et les asturiens se sont adressés à nous, en nous disant : "Nous aussi, nous sommes celtes. Les celtes insulaires sont venus s'installer chez nous, à Santa Maria de Bretonia" Et pourquoi ne le seraient-ils pas ? Ne faisons pas d'ostracisme celtique ! Surtout qu'il y a 2500 ans toute l'Europe ou presque était celtique.

J'ai jugé qu'à l'époque le niveau de leur musique était un peu léger et avait tendance à tomber dans le folklore. J'ai alors organisé des championnats chez eux, entre les asturiens et les galiciens. Pour venir à Lorient il fallait passer ces concours. Ils ont été tellement piqués au jeu que les grandes villes de Galice et des Asturies ont créé des écoles de musique. Alors qu'à l'époque il y avait 2 à 300 joueurs de cornemuses en Galice, il y en a aujourd'hui 6000. Au conservatoire de Vigo, 500 élèves travaillent la cornemuse. En Asturies, leur nombre a été multiplié à peu près par 10, avec des musiciens d'une grande qualité...

Vous voyez donc que les concours peuvent servir à quelque chose, si ce n'est pas une finalité mais un moyen.

Nous parlons beaucoup de musique. Mais ce n'est pas là l'essentiel de la culture. Est-ce que vous vous ouvrez à la danse, au cinéma, à la sculpture ?

Oui, bien sûr. Si le festival interceltique a percé en Bretagne c'est parce qu'il a apporté des choses nouvelles : d'abord l'interceltisme, puis une ouverture du concept. Avant, les festivals en Bretagne (et même parfois encore aujourd'hui, pour certains d'entre eux) étaient assez passésistes, le futur de la culture bretonne était derrière. Il s'agissait de faire comme

on faisait au 19^{ème} siècle et comme ça on ne risquait pas de se tromper. Le festival s'est tourné vers des musiques plus contemporaines. Ce qui n'était pas facile à une époque où quand **STIVELL** apparaissait avec une guitare basse sur scène les traditionalistes criaient au scandale...

En dehors du folk, on a commencé à introduire le rock, les musiques symphoniques avec des instruments traditionnels, il y a eu et il y a à nouveau cette année des créations de jazz.

Il nous a fallu être un peu plus ouverts sur le plan musical mais aussi sur d'autres modes d'expressions, en particulier les Arts plastiques, avec plusieurs expositions dont la plus importante fait 3500 m², puis le cinéma, cette année : le cinéma gallois.

Nous avons aussi une université d'été qui fonctionne avec les Universités de Rennes, de Brest et l'Université de Bretagne-sud. Nous avons cette année invité des universitaires de Cardiff, 97 étant l'année du pays de Galles.

Nous avons également un salon du livre, qui devrait prendre de l'importance d'ici quelques temps, un salon de la création d'art ainsi qu'un salon du tourisme.

Vous faites une place à l'art de la parole, vous avez des conteurs ?

Nous sommes à Lorient aux limites du pays gallo et du pays bretonnant. Et la Bretagne est un pays de civilisation orale comme toutes les vieilles civilisations. De plus le conte reprend aujourd'hui de l'ampleur, pas seulement en Bretagne mais un peu partout en France, il y a un nouvel intérêt pour la parole...

* Bagadou : ensemble de bombardes, cornemuses et batteries écossaises

Lorient, capitale du monde celte et de ses amis

Lorient/Musique. Avec quelque trois cent mille spectateurs, le Festival interceltique prend des allures de grand-messe gigantesque ouverte à tous

QUAND BIEN MÊME faudrait-il interdire aux Mac Hutchinson de détruire l'idée du rock avec un acharnement digne des plus tristes bandits que Lorient ne le ferait pas. Toute la ville est complice dans la tolérance, même la préfecture qui donne la permission de l'aube aux bruiteurs patentés. Lorient est démocratique, et l'interceltique se nourrit d'affluence. Plus on est de fous, plus on danse. Le fest-noz opère en douceur et les plus soufflantes des comemeses, les plus aligués des bombardes affichent leur engagement écologique face aux tremplins amateurs électrifiés. Le Festival Interceltique n'a jamais eu pour vocation de faire le tri : il respire par tous les pores de sa peau de festival de masse, croisement obligé de toutes les celtitudes.

Quand il a voulu changer d'image, il y a une dizaine d'années, et enfin cesser de tourner le dos au reste de la France en fixant son regard obstiné et boudeur sur l'Atlantique ou les monts d'Arrée, il a d'abord fait la démonstration par le nombre. Deux cent mille Celtes, ou assimilés, réunis, ce ne peut être en vain. Jean-Paul Pichard, son directeur artistique, est ensuite parti à la chasse aux Celtes du monde entier, traquant la corneuse dans... les Emirats arabes, en Australie, au Japon, partout où il n'y avait aucune raison appa-

est encore un fâtras. Bien sûr, Mac Hutchinson vrille les tympans, rock dégénéré à la Guinness précocée, mais entrer dans le festival interceltique, c'est entrer dans les brachages serrés d'un maquis culturel.

L'Interceltique est un ogre capable de dévorer des centaines de sonneurs, de saxophonistes, de conteurs

Dans sa boulimie d'événements - une vingtaine chaque jour, 4 500 musiciens recensés -, son flot d'idées neuves, l'interceltique est un ogre capable de dévorer des centaines de sonneurs en couple, des saxophonistes conceptuels, des conteurs isolés, des conférenciers spécialistes du roi Arthur, des élèves de classe de musique. Rien ne trouble son appétit. Devenirait-il fat qu'il appellerait, dans un beau mouvement d'intelligence, de bonnes fées à la rescousse pour lui rappeler les vertus de la simplicité.

Bien sûr, le Forum des arts celtes

Anti-show-business dans l'âme - c'est une qualité -, anti-vedette - sauf héros locaux : Alan Stivell, Dan Ar Braz, Gilles Servat, Tri Yann -, l'interceltique s'est ainsi laissé gagner le 2 août par le charme d'une missionnaire de la pureté, de la voix et de la fragilité assumée, Sinead O'Connor. Même assagie, la chanteuse irlandaise trouble le jeu du rock et de la celtitude. Son sens de la ballade, de la nostalgie profonde, fût-elle électrifiée, sa puissance émotive ne laissent pas le temps au discours de s'infiltrer dans la musique. « C'est quand tu chantes pour toi, écrit le poète GuilleVIC dans *Le Chant* (aux éditions Gallimard), que tu ouvres aux autres l'espace qu'ils désirent. » Sinead la provocante ne chanta, superbement, que pour elle.

« Le chant, écrit encore GuilleVIC, donne à vivre l'effort qui repose. » Pour ses quatre cents bénévoles dévoués, pour les Lorientais, pour les Bretons qui viennent y chanter, y danser, concourir pour des trophées prestigieux ici, inconnus ailleurs, défilent dans la grande parade des nations celtes, l'interceltique est un effort qui repose. Les gavottes, les *an dro*, les rondes, les *ridées* et les *plin* de la montagne du fest-noz quotidien rassemblent une population sans cesse grandissante de jeunes n'hé-

sitant pas à mouiller leur chemise jusqu'à l'aube aux côtés des plus vieux.

Le fest-noz a lieu dans un gymnase : l'interceltique n'est pas regardant sur le cadre, il affectionnerait même le béton, à l'image de sa ville, Lorient, grise dehors, gate de dans. L'esthétique est ailleurs, pas

dans les Hauts-de-Seine). Local-Mendon, un bourg de 1 300 habitants situé sur le golfe du Morbihan, à une trentaine de kilomètres de Lorient, possède une école de musique, montée par Alain Le Buhé, dirigeant de la BAS. Fondée en 1942, et n'acceptant à ses débuts « que les Bretons de naissance », la

Une aide symbolique de l'Etat

Avec un budget de 20 millions de francs, le Festival Interceltique rassemble chaque année environ 140 000 spectateurs payants, auxquels s'ajoutent autant d'amateurs de spectacles gratuits : grande parade de rue, animations de pub ou concours de pipebands. A Lorient, rien n'est cher, ni le whisky du fest-noz, ni la bière de l'entraite, ni les places de concert. Les Lorientais y sont viscéralement attachés.

L'interceltique s'autofinance « à hauteur de 73 % », selon son nouveau président, Guy Dellon. Ancien responsable régional du Crédit agricole, ce Breton d'adoption et de conviction fut au titre de sa banque l'un des pionniers du sponsoring local - source de revenus que l'interceltique a toujours soignée, budget oblige. « En quatre ans, l'Etat a multiplié sa subvention par dix, s'amuse Jean-Pierre Pichard, le directeur artistique. Elle atteint aujourd'hui 100 000 francs. »

dans la forme, dans le fond. La beauté, c'est d'être ensemble à piquer du pied en rond. Le plaisir, c'est d'entendre au stade du Mous-Mendon disputer le championnat des jeunes du bagad de Local-national de première catégorie aux côtés des plus prestigieux, le Bagad Kemper, le Keurenn Alré, celui de Saint-Nazaire ou de Keriz (Clichy,

BAS a permis, en poussant à la création de bagadou, sorte de « cliques bretonnes » calquées sur les *pipe-bands* écossais, de façonner des espaces associatifs libres où, une fois cernées les limites du caractère breton, chacun fait ce qui lui plaît. Ainsi, le bourg de Locoal-Mendon a monté un bagad résolument moderne, punchy et décoiffant, qui travaille sous la houlette des frères Keravec, grands mélangeurs de genres, et d'André le Meut, fils du chanteur traditionnel Jean Le Meut. Phagocytes de musiques du monde (une très belle mélodie marocaine, à écouter sur l'album *Ag An Douar D'ar Mor* - le bord de mer - paru chez Coop Breizh), ce bagad est à l'image de cette nouvelle musique bretonne dont le directeur du Bagad d'Auray, le saxophoniste de jazz Roland Becker, dit qu'elle est aujourd'hui « une appellation de style, comme le funk, le reggae, le rap ».

L'époque des militants du terroir tournés vers l'identité pure, le *sonner* Polig Montjarret ou le facteur de bombardes Dorig Le Voyer, est révolue. Les bagadous sont urbains. Ils évoluent, même dans les concours. Les jeunes intégrants ont écouté du rock, et pas seulement U 2, les Chieftains ou Mary Coughlan.

On a même aperçu un joueur de *didgeridoo*, la corne des aborigènes australiens en vogue chez les adolescents français, dans le Bagad Bleimor (les loups de mer, de Lorient, où Alan Stivell a joué). Pour l'occasion, il s'était fait des mèches vert fluo, assorties à son gilet traditionnel.

Véronique Mortaigne

MUSIQUE Créé en 1972, le Festival interceltique de Lorient s'est imposé au fil des ans comme l'un des plus importants d'Europe. Cette année, 3 500 musiciens et danseurs,

70 bagadou, ont été réunis pour faire taper du pied jusqu'à l'aube les 400 000 visiteurs attendus du 7 au 16 août. La recette de ce succès : une conception très ouverte de la « fa-

mille celte » et de sa musique, prête à tous les mariages de styles et reposant sur une solide convivialité.

● L'INTERCELTIQUE recueille aussi les fruits d'un siècle de travail militant, qui a su faire évoluer la musique bre-

tonne en y introduisant ce qu'il faut de modernité : hier la guitare électrique, aujourd'hui la techno. ● LE PUBLIC des festivals de musique po-

L'Internationale de la cornemuse au grand complet à Lorient

Fondé en 1972, le Festival interceltique est devenu, avec sa déferlante de 3 500 musiciens et danseurs issus des quatre coins de la Celtie, l'un des plus importants d'Europe. Il attend cette année près de 400 000 spectateurs entre le vendredi 7 et le dimanche 16 août

RENNES

de notre correspondante régionale
« Et puis, il y a quinze ou seize ans, nous avons commencé à inviter les Asturiens et les Galiciens. Cela leur a redonné le goût de jouer de la gaita, la cornemuse espagnole. Au paravant, ils avaient été un peu "folklorisés" sous Franco... » Soit, mais la « celtitude » dans tout cela ? Jean-Pierre Pichard rit : « Il n'y a aucune raison pour que nous décrétons qui est un bon Celte et qui ne l'est pas. La famille est ouverte. » Lui, l'âme du festival - officielle-ment son secrétaire général-directeur artistique -, sait bien que le concept est assez flou pour permettre pas mal d'excentricités, assez vaste pour durer. Le Festival interceltique de Lorient (FIL) est l'un des plus importants d'Europe, sans doute même le premier parmi la centaine de manifestations du genre qui se déroulent de l'Australie au Wisconsin. Près de 400 000 spectateurs y sont attendus entre le vendredi 7 et le dimanche 16 août.

Jean-Pierre Pichard réfléchit à haute voix : « Ce peut être dangereux de manier les cultures minoritaires, on peut être suspect de dérivisme... » Ce genre d'introduction introspective est devenue quasi systématique en Bretagne, depuis qu'un certain Jean-Marie Le Pen, natif de La Trinité-sur-Mer, lorgne ouvertement sur les attributs de l'identité régionale. Mais à Lorient, le bruyant mélange de styles, des âges, la démesure conviviale : tout concourt à endiguer les risques.



GERARD RONDEAU / VU

le Festival de Comouaille, à Quimper, n'a accueilli « que » 200 000 spectateurs en juillet, pour sa soixante-quinzième édition.

La musique bretonne n'en était pas là lorsqu'en 1971 Lorient récupéra le championnat de bagadou, que Brest ne jugeait plus assez « moderne ». C'est l'époque où « on a rasé les talus, les esprits et le pavillon Baitard ». L'évocation fait perdre à Pichard son habituel sourire, surtout lorsqu'il se souvient des fâcheux de l'intérieur. « En 1969, un président de festival avait interdit tous les musiciens qui jouaient sans chapeau rond. » Il fulmine encore en pensant que

l'amuse le plus. Lui dit prosaïquement qu'il « crée de nouveaux marchés ». Et lorsque certains lui reprochent de ne plus prendre le temps d'être à l'écoute de ce qui se passe en Bretagne, le directeur artistique répond qu'il travaille vite, « surtout en avion », et beaucoup, vu qu'il est insomnolique.

Il aime organiser des concours de cornemuse aux Etats-Unis et en Australie, avec présence à Lorient pour les finalistes. Il prend soin d'envoyer en retour le groupe de musiciens Hirio, formé par le FIL pour participer aux Highlands Games de Jakarta, à la moindre fête d'ambassade française, et

Des Celtes de Louisiane, des Japonais jouant du « bagpipe » en kilt, un concert d'Omanais à dos de chameau

son ami Alan Stivell « faisait scanner parce qu'il jouait de la basse ». Alors, le directeur artistique eut l'intuition qu'il fallait élargir l'horizon. Il se tourne vers les cousins d'outre-Manche : « Ils jouaient au rugby dans un tournoi de "national", donc ils existaient ! » Le premier pipe band écossais en kilt dans le stade de Lorient avait produit un certain effet.

Depuis, Jean-Pierre Pichard a pris goût aux vestes en tweed, au whisky et aux voyages. Parcourir le monde pour ouvrir de nouvelles oreilles aux sonorités celtiques semble même être la « partie immergée » de son travail im-

mieux encore, à la semaine Bretagne-Galice de Mexico. A Lorient, Hirio doit se produire avec les Celtes de Basin Brothers : des genres de Celtes de Louisiane eux aussi, en cherchant bien du côté de l'ouest de la France via le Canada. Lorsqu'il en arrive finalement aux Japonais jouant du bagpipe en kilt - décidément - à Tokyo et au concert des hommes d'Oman à dos de chameau, Jean-Pierre Pichard prendrait aisément l'air entendu de quelque chef occulte d'une discrète Internationale de la cornemuse. Sa barbe en frémit d'aise.

Scène de rue lors de l'édition 1997 de l'Interceltique.

surpeuplé en guise de salle de bal, jusqu'au petit matin, jusqu'à la transe. Fest-noz tous les soirs : le festival est une rave fantastique, le mélange des générations en plus. Il faut voir aussi la marée des 3 500 musiciens et danseurs défilant durant la grande parade du dimanche. Côté breton, plus de soixante-dix bagadou - ces formations de cornemuses, bombardes et percussions - rassemblent jeunes sonneurs, grands-mères dans leurs plus beaux atours et même des bébés. Cela laisse ima-

giner les soirées d'hiver passées à répéter et à tirer l'aiguille dans des quartiers HLM de Brest et des bords perdus des monts d'Arrée. Mais le lien social à l'harmonica ne suffirait pas à hisser le port, qui garde les traces de son passé d'enclave militaire très française, au rang de « capitale de la Celtie mondiale », comme le note le député Jean-Yves Le Drian en goûtant la contradiction. Axé sur la tradition,

C'est même précisément le secret de la recette du FIL : avec, en plus, une part de création musicale. Cette année, par exemple, les jazzmen Didier Lockwood et Henri Texier se mêleront chacun à des formations traditionnelles. Reste à enrober l'ensemble d'une bonne dose d'énergie. Pendant ces dix jours-là, dans le port du Morbihan, on marque le rythme du pied, on marche ou danse tout le temps. L'après-midi, on apprend des pas qu'on répètera dans un gymnase

Que ceux qui voient dans la musique celte une résistance vicace au rouleau compresseur de la culture américaine mesurent bien cependant que la cornemuse, présente partout dans le monde, est essentiellement anglo-saxonne... Jean-Pierre Pichard, qui se targue d'avoir aidé les Bretons à perdre leurs complexes, parle rarement de « biniou », comme si le mot conservait son pesant de sabots. Pourtant, au collège déjà, le jeune Jean-Pierre, né en 1945, à Châtelerault, de parents tournés vers la musique classique, joue du biniou. Il a une grand-mère, solide et bretonne. Et qu'est-ce qui pourrait bien l'empêcher de choisir ses origines ? En classe de terminale, à Rennes, il est déjà « responsable technique des bagadou de Bretagne », se rengorge-t-il. Aujourd'hui, le patron du FIL est à la tête de 400 bénévoles, souvent réguliers, de 150 intermittents du spectacle pendant le festival et de sept salariés le reste de l'année. Présenté comme cela, il y aurait de quoi sembler modeste par rapport aux autres grands festivals européens. N'était un détail d'exception : le FIL s'autofinance à plus de 70 %.

Martine Valo

COMMENTAIRE

GÉNÉRATION PRAIRIE

Les festivals de musique populaire vont devoir s'adapter à la demande d'un public qui ne veut plus être corseté : c'est la première leçon à tirer de l'été. Le choc vient de Bretagne où, en juillet, le Festival des Vieilles Charrues, créé en 1992 pour prouver aux marins brestois rassemblés autour des Vieux Gréments que la Bretagne paysanne existait aussi, a atteint les 100 000 entrées payantes. Pendant ce temps, à La Rochelle, les Francofolies, épice de show-business estival, plafonnaient à 44 000, 10 000 de moins que l'an dernier. Fondé par des amateurs à Carhaix, un bourg isolé du Centre-Bretagne, Les Vieilles Charrues n'ont pas organisé que des festou-noz. Elles se sont payé Charles Trenet, MC Solaar ou Natacha Atlas en offrant des passeports de trois jours de concerts à 200 francs, quand il fallait en déboursier 320 pour entendre Michel Sardou sur un parking rochelais.

La Bretagne récolte certes les fruits de son bouillonnement musical : en envoyant ses enfants dans les écoles de musique ou dans les bagadou, la région a formé un peuple musicien. Mais il y a plus : à l'opposé géographique, le Paléo Festival de Nyon, en Suisse, a rassemblé 200 000 spectateurs en une semaine sur une prairie des bords du lac Léman. A Boechout, en Belgique, 40 000 spectateurs sont venus écouter dans les prés des musiques du monde entier, sans qu'aucune tête d'affiche les y incite. Cette convivialité entretenue - avec prise en compte des enfants -, cette politique de prix économique n'ont pas pour autant entamé la qualité artistique.

Pour ne pas tomber en faillite, il y a beaucoup d'enthousiasme et de bénévolat. Les médias nationaux ont longtemps boudé cette génération prairie. L'Inter-celtique de Lorient, ses cotriades de bord de bassin, ses défilés dominicaux, qu'il comptabilise, à raison, dans ses calculs de fréquentation, n'a pas flanché pour autant.

Véronique Mortaigne

Une Bretagne ouverte sur le monde et forte de sa celtitude

LA MUSIQUE BRETONNE est sortie du ghetto. En mélangeant le folk, la tradition et l'esprit du rock'n'roll, le harpiste et chanteur Alan Stivell avait donné à la Bretagne l'ouverture vers le monde qui manquait encore aux héritiers du Bodadeg an Sonerion (BAS), l'Assemblée des sonneurs, créée en 1943 par l'infatigable, mais controversé, Polig Montjarret. Depuis, l'évolution de la musique bretonne a suivi une courbe ascendante, et le succès populaire croissant du Festival interceltique de Lorient est une manière de cueillir les fruits d'un siècle de travail militant, et contrairement aux idées reçues, rarement renfermé sur soi.

« Les chanteurs et musiciens "de pays" sont les premiers - au grand dam des folkloristes - à faire évoluer la musique populaire qu'ils pratiquent quotidiennement », écrit la revue *Ar Men* dans un dossier très complet qu'elle consacre à la musique bretonne (*Ar Men*, hors-série *Bretagne*, 35 F). Ils ne délaissent pas pour autant les airs et les modes anciens. Mais de nou-

veaux instruments (l'accordéon diatonique qualifié alors par les puristes de *bouest an Diaoul*, la boîte du diable, importé par les marins, provoque un véritable raz-de-marée entre 1890 et 1914) bousculent le royaume du biniou et de la bombarde. Puis viendra le temps de la chanson contestataire, de la guitare électrique, et aujourd'hui celui de la techno.

PONTS SUR LA MANCHE

Tout marche en Bretagne dès qu'il s'agit de fête et de musique, à condition que soit respecté le précepte énoncé par la région Bretagne dans une publicité parue cet été : « *La culture a besoin d'identité.* » Le premier groupe folklorique de Bretagne apparaît, nous apprend encore *Ar Men*, en 1902 à Bannalec, suivi d'un second à Pont-Aven. En 1911, le premier Cercle celtique, « *l'école de la fierté bretonne* », est fondé à Paris. En 1930, à Paris toujours, « *les milieux émigrés bretons* » initient le mouvement revivaliste avec le *Kevreuriel Ar Viniouerien* (KAV), la Confrérie des joueurs de biniou, qui adopte le *biniou-braz*, le grand *bagpipe* écossais plutôt que le petit modèle utilisé en Bretagne, sans doute par admiration pour la « *terre celtique écossaise* ».

La mondialisation de la celtitude annoncée par l'Interceltique de Lorient est aussi un aveu d'échec : la Bretagne a trop longtemps vécu à l'ombre des nations amies et vénérées, l'Irlande au premier chef, sans cesse draguée avec des succès moyens. A Dublin, le commun des mortels a du mal à situer la Bretagne sur la carte - « *des îles ? Entre l'Angleterre et la France ?* », s'interrogeait un bar-

man. Mais depuis longtemps, obligés de tourner le dos à Paris pour ne pas être relégués au rang de « folkeux », les musiciens bretons ont jeté les ponts sur la Manche. *L'Héritage des Celtes*, mené par Dan Ar Braz, avec le Bagad Kemper et Donald Luny, un des mentors de U2 à Dublin, n'a pas réussi à obtenir une seule voix celte au vote lors du concours de l'Eurovision où il représentait la France en 1996, mais le projet a formalisé l'entente cordiale, et les croisements musicaux.

A partir de 1950, les *bagadou*, groupes de sonneurs costumés, prennent leur envol, des concours s'organisent entre villes et villages. Ce sera une excellente école de formation musicale. En 1954, le Quimpérois Loez Ropars, l'un des fondateurs du BAS, a l'idée d'organiser un concours de chant *kan an diskann*. L'année suivante, toujours selon *Ar Men*, il reconstitue en salle un *fest-noz*, un bal avec sonneurs et chanteurs « *évoquant les fêtes de nuit qui concluaient dans le Poher les grandes journées*

collectives d'arrachage de patates ». Dans les années 60, le « *bal breton gagne la ville* ». Les frères Morvan et les sœurs Goadec, par leur présence et leurs qualités vocales, développent l'idée que la musique et le chant peuvent aussi être des arts.

PLUS COSMOPOLITE

L'Interceltique est créé en 1972, lorsqu'Alan Stivell, porté par le succès de l'album *Le Renouveau de la harpe celtique*, prend sa part de succès national en passant à MusiCorama, émission enregistrée à l'Olympia. En 1972, se crée Dastum (« Recueillir »), une association qui fera beaucoup pour le collectage des arts et traditions populaires. Puis apparaissent des labels discographiques tels Keltia à Quimper ou Coop Breizh, aujourd'hui sans doute le plus actif en termes de production.

Que faut-il retenir de ce dernier quart de siècle ? Son ouverture sans doute, qui pousse Alan Stivell à enregistrer son dernier album *1 Douar*, avec le Sénégalais Youssou N'Dour, l'Oranais Cheb Mami, le Kabyle Idir, après avoir pris le virage de la techno avec *Brian Boru*, un album produit par Martin Meissonier. Stivell est un fidèle de l'Interceltique, on l'y verra chaque année, en concert ou en coulisses. Derrière lui, ou avec lui, la jeune génération ouvre des chemins plus cosmopolites encore : il y a le travail d'Erik Marchand aux côtés des Roumains du Taraf de Caransebes, mais aussi Denez Prigent, chanteur de *gwerz* qui vient de publier le premier véritable album de *dance breton*.

V. Mo.

FESTIVALS Le Festival interceltique de Lorient, qui se déroule du 7 au 16 août, est devenu en dix ans un important rassemblement d'une musique qui dépasse largement le

concept « traditionnel ». On y entend des musiques folks aussi bien que classiques, rocks, ou techno. Le public est aussi bigarré que les sons dispersés en 250 concerts par 4 500

artistes. ● LA « NUIT DES ASTURIENS », dimanche 10 août, a illustré cette ouverture, avec un groupe espagnol très « irlandisé », une chanteuse des montagnes et, surtout, la

création d'une suite pour orchestre symphonique et instruments traditionnels de Ramon Prada. ● ALAN STIVELL représentait, le 11, la première génération des musiciens bretons à avoir sorti les instruments traditionnels du folklore. ● DIDIER SQUIBAN, quant à lui, est l'un des tout premiers à interpréter le répertoire breton au piano.

Lorient, celte et décidée à le rester

Le Festival interceltique, qui se tient du 7 au 16 août, connaît cette année encore un succès nourri de l'esprit de fête et d'ouverture. Bretagne, Asturies, Irlande, pays proches et lointains s'y rejoignent en mariant rock, techno, folk et classique

LORIENT

de notre envoyé spécial

Si l'on vient au Festival interceltique de Lorient avec la nostalgie d'une Bretagne de carte postale, on est déçu. Ce qui se passe ici ressortit à une culture vivante, rien à voir avec un musée poussiéreux.

Plantons le décor : un grand port du sud de la Bretagne, une architecture reconstruite à la hâte après guerre, une rade superbe avec quelques navires de guerre et des centaines de bateaux de plaisance, un port de commerce, un centre-ville envahi par des dizaines de milliers de personnes.

Tous sont là, pour les dix jours de fête et de musique qu'offre, chaque année, début août, le Festival interceltique. Dans une ville taraudée par la chaleur, la fête est partout, la musique aussi. L'adjectif « interceltique » peut sembler flou. Il n'empêche que, parti voilà vingt-sept ans d'un rassemblement de sonneurs, ce festival est aujourd'hui la plus importante manifestation de tous les amateurs de musique d'une culture partageuse. Certains intégristes de la musique bretonne d'hier seraient surpris de voir leurs enfants et petits-enfants danser la gavotte en tenue de rappeur et crêpe sur la tête. Crête, et non pas crêpe, aliment local ayant, lui aussi, largement dépassé les frontières bretonnes.

TOUTES LES MUSIQUES

Toutes les musiques d'inspiration celte sont représentées à Lorient. 250 spectacles, 4 500 artistes, ça empêche toute orthodoxie. C'est pour cela que Lorient fascine : rock, folk, techno, classique, et musique traditionnelle, on entend tout cela, et plus encore. La conservation du patrimoine musical est ici fort peu... conservatrice.

Une balade dans la ville permet de vérifier cette affirmation. Pas un café, une terrasse, un coin de jardin public qui ne rassemble des musiciens et des festivaliers parlant d'abord le langage de la musique. Vu l'état de certains, c'est plus sûr.

Au Palais des congrès, bâtiment assez laid en béton, entre les quais de Rohan et des Indes, on entre et on sort par grappes. C'est l'un des pommous du festival. Le matin, master classes de cornemuses ; l'après-midi, les Trophées (concours) des sonneurs de cornemuses et de gaita (version celtique de l'instrument) ; le soir, concerts. C'est aussi là qu'on rencontre, au hasard, le responsable du Festival interceltique de Tokyo (!), celui de Sydney (re-!) et des journalistes italiens clamant haut et fort que Milan fut créée par des Celtes...

Alailleurs, on dépasse un groupe

de musiciens qui font un bœuf, ou s'y essaient, ça n'a pas d'importance. Des enfants en costume passent dans la rue. Leur langue espagnole les désigne comme galiciens ou asturiens. On devise sur le costume, les instruments et, rapidement, on joue et on danse sur le bitume ; la ville est piétonne, ça aide.

Après les concerts innombrables sous chapiteau, vers minuit, la fête improvisée redémarre autour de lieux mythiques - la salle Carnot (un gymnase) et le Pub, encore un chapiteau mais doté d'un grand bar. Salle Carnot, les festounoz durent jusqu'au matin ; l'accès est gratuit. Des musiciens se relaient sur la petite scène.

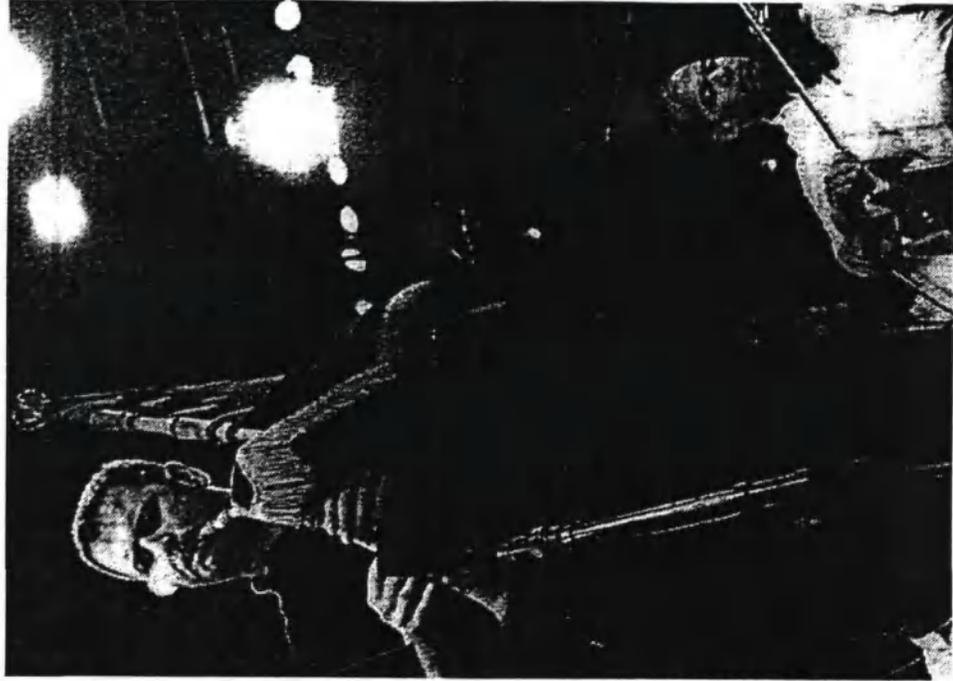
Une sonorisation sommaire amplifie les airs à danser de la tradition bretonne, interprétés au binou, à la bombarde, à l'accordéon et chantés. Même les timides n'y résistent pas. On s'y met naturellement. La coutume est de danser ensemble, à vingt, à cent, à cinq cents, des danses traditionnelles des régions de Bretagne : plinn, rondes, gavottes... Le parfait antidote à l'individualisme. Le public est incroyablement bigarré : des jeunes en phase avec la mode et des moins jeunes habillés comme à la ville, des Ecossais en kilt. On voisine même avec une danseuse au pied plâtré.

DES LARIDÉES « DESTROY »

Encore plus tard, il faut rejoindre l'autre lieu de la nuit : le Pub. Agrandi cette année, il reste trop étroit pour les centaines de personnes dansant des gavottes à tendance pogo, des laridées version destroy, au son d'un groupe folk-rock plutôt secoué. Au Palais comme au Pub, l'exaltation ne souffre ni violence ni ségrégation.

Au festival, la tradition reprend parfois le dessus. Dimanche matin, dans la ville, des milliers de danseurs et musiciens des « nations celtes » ont défilé. Comme chaque année, juste pour la beauté du geste. Ils sont venus des quatre coins de la région mais aussi des îles Britanniques et de plus loin. Ils ont fait le tour de la ville, applaudis par des dizaines de milliers de spectateurs. Sous un soleil indigne de ces gens des pays frais, portant de beaux mais chauds costumes. Qu'importe, la « Breizh Pride » est à ce prix.

Alors faut-il être celte pour venir au Festival interceltique. La réponse est clairement négative. Car est celte, et donc « intercelte », qui veut. Les Celtes de l'histoire ont été le premier peuple européen capable d'intégrer et d'assimiler les cultures des pays traversés. Lorient est vraiment leur capitale.



CUÉGAN/TELEGRAMME DE LORIENT

Ramon Prada, coloriste des Asturies

NUIT DES ASTURIES. 1^{re} partie : Llan de Cubel; Mari Luz Cristobal Caunedo et Xuan Rodriguez. **2^e partie :** Orchestre symphonique de la principauté des Asturies, Maximiano Valdes (direction). Par Alberto Fernandez Varillas, gaita, et Cella Gonzales, zanfona. Manuel F. Avello : *Trois variations sur un thème de gaita*. Benito Lauret : *Scènes asturiennes*. Ramon Prada : *La Nuit celte*, suite symphonique. Le 10 août.

LORIENT

de notre envoyé spécial

En spencer blanc, col ouvert, Maximiano Valdes entre sur la scène illuminée. S'emparant d'un micro, le chef présente le plus simplement du monde son orchestre et les œuvres qu'il va diriger, retransmis sur deux écrans géants placés de chaque côté de la scène. Le festival, à cet instant, bouscule les habitudes du concert. Le public est conquis. C'est la méthode Inter-celtique.

Sous le chapiteau géant de Kergroise, le festival consacrait une soirée à la musique des Asturies, région du nord de l'Espagne qui redécouvre son passé celtique. Après, en première partie, un groupe folk très « irlandisé », Llan de Cubel, et une étonnante chanteuse des montagnes, la Nuit des Asturies présentait un programme de musique populaire pour orchestre symphonique et instruments traditionnels.

Les deux premières œuvres, *Trois variations pour gaita* (cornemuse) de Manuel Avello et *Scènes asturiennes* de Benito Lauret, s'appuient sur un matériel mélodique traditionnel. L'orchestration emprunte beaucoup à des musiciens

comme Saint-Saëns, Dukas ou Vaughan-Williams... Dramatiquement gentillettes, ces musiques pourraient servir, au mieux, de générique de télévision avec, toutefois, quelques mesures plus inventives dans la dernière partie des *Scènes asturiennes*. Le final fut l'hymne de la principauté des Asturies, ce qui fit se lever le public averti.

Le morceau de bravoure de cette nuit fut la création mondiale de *La Nuit celte*. Composée par Ramon Prada, cette pièce de quarante-cinq minutes est une suite symphonique pour orchestre, gaita, zanfona (vielle à roue) et ensemble de gaitas. S'appuyant sur un récit de la résistance des Celtes asturiens face à l'envahisseur romain, *La Nuit celte* est une musique « à programme ».

Bien construite, l'œuvre raconte sur un mode très expressif, en dix-sept tableaux, l'amour, la bataille, la trahison, la résistance... Le plus fort est qu'on y croit. Avec culot, ce compositeur asturien de vingt-huit ans, dont c'est la première création symphonique, fait accepter une musique simple, bien orchestrée, riche de mille idées.

FILIATION ESPAGNOLE

Ramon Prada sait construire son récit et faire jouer avec l'orchestre deux instruments traditionnels musicalement limités, la gaita et la zanfona. Il crée de belles couleurs sonores, en jouant fréquemment sur l'alternance des pupitres et les effets de surprise par variation de tempo. Quelques facilités dans les moments très mélodiques, des naïvetés à la fin de l'œuvre ne gâchent pas notre plaisir. Et le public enthousiaste, applaudissant entre les brefs mouvements, se prend au jeu

de l'écoute attentive, avant de faire un triomphe à cette *Nuit celte* qui doit beaucoup au *Nouveau Monde* de Dvorak pour le thème récurrent, à Rodrigo pour la filiation espagnole et à la musique de film pour l'efficacité.

De cette soirée on regrettera le travail de sape d'un sonorisateur qui a contrecarré la direction précise et délicate du chef. Rénové en 1991, très international et doté d'un

remarquable pupitre de cordes pour la plupart issus des Virtuoses de Moscou, l'Orchestre symphonique des Asturies tire très bien son épingle d'un jeu, somme toute, périlleux car l'œuvre de Ramon Prada, qui revendique tonalité et néoclassicisme, n'est pas aussi aisée à interpréter qu'elle pourrait le laisser croire.

P. de la C.

Alan Stivell, divinité intergalactique transmanche

fort qu'il est impossible de distinguer qui joue quoi, et comment. Instantanément, nous sommes devenus sourds. Le sonorisateur doit l'être depuis plus longtemps.

On devine tout de même l'Orchestre de chambre du festival, le plaignant aussitôt d'avoir à prendre part à une telle hécatombe sonore et musicale. Ses sobres apparitions du début du spectacle sont noyées dans un magma sonore dont émergent heureusement les interventions efficaces du guitariste et violoniste Robert Le Gall. C'est à ce musicien que l'on doit la transcription des arrangements imaginés par Stivell. On aurait préféré l'inverse.

OREILLES CASSÉES

Du côté des voix, on s'inquiète. Celle d'Alan Stivell, d'habitude plus assurée, se promène dangeusement. Tout comme les voix féminines qui l'accompagnent. Les compositions de Stivell passent d'un genre à un autre, allant de grandes nappes sonores new-age, hard-rock celtique, reel irlandais, kan ha diskan électrique, clin d'œil au passé et déclarations hallucinées : « *O divinité suprême, paix en Ulster !* »

Si le public est conquis, c'est par nostalgie d'un passé musical brillant, mais révolu. Car le présent est ennuyeux et casse les oreilles. Beaucoup quittent le navire en perdition. Ils reviendront pour le *Bro Gosh ma zadou*, l'hymne breton « *intergalactique et transmanche* », Stivell dixit.

P. de la C.

ALAN STIVELL : 1 DOUAR (UNE TERRE). Alan Stivell : chant, harpe celtique, tin whistle, cornemuse, Pascale Le Berre-Pascal, claviers, Robert Le Gall, guitare et violon, Pascal Sarron, basse, Christophe Gallizo, batterie, Khilifa Rachedi, percussions, Breda Mayock, flûtes, Orchestre de chambre du Festival Interceltique, Chœur d'hommes Kanerion an Oriant, Bagad an Oriant. Le 11 août.

LORIENT

de notre envoyé spécial

Sous le chapiteau de Kergroise, Alan Stivell revenait au Festival interceltique pour une nouvelle mouture du spectacle bâti autour de son album-concept intitulé *Une terre*. Dès son entrée en scène, le vétéran de la cause bretonne semble tout petit, à côté de sa belle harpe celtique, et malgré une retransmission sur écran géant, Alan Stivell, le pape du renouveau de la musique celtique, l'un des premiers à avoir donné confiance à tous les amoureux de la tradition bretonne, s'est mué en chanteur de l'universalisme, au risque courageux de déplaire à ses premiers soutiens. Mais l'homme est tenace et rassemble encore sur son nom de grandes foules, comme les 4 000 spectateurs de cette soirée.

Dès les premières mesures du concert, on est terrassé par la sonorisation. Les sons cristallins de la harpe celtique sont transformés en verre cassé, le violon en crin-crin, la guitare en lance-roquettes ; une rythmique éléphan-tesque couvre tout, et le son est si

laire. Il y a cinq ans, Dan Ar Braz m'a demandé de le remplacer au piano pour accompagner Yann Fanch Kemener, qui a une voix étonnante.

Ce fut le début de notre collaboration. Enez Eusa (l'île d'Ouessant, en français), pour moi, c'est un vrai standard de jazz, du type *Funny Valentine*, mais dans un genre différent. Avec l'album *Molène*, j'ai voulu prendre plus de risques. Sans la voix, je suis plus libre. C'est à moi de développer la ligne mélodique, et non plus au chanteur.

2 Vous allez éditer vos arrangements des airs traditionnels bretons. Vous inscrivez-vous dans la ligne des compositeurs bretons de musique classique ?

Roparz ou Leflém ne sont bretons que par leur nom ou leur lieu de naissance. Je n'ai pas grand-chose à voir avec eux, même si j'écris actuellement, pour l'Orchestre de Bretagne, une symphonie concertante pour orchestre, chœur, bagad et voix solistes. Dans mes albums solo, je ne fais pas de la musique bretonne, je fais une nou-

velle présentation d'un répertoire, en improvisant, en soulignant le swing des danses, et la beauté mélodique des airs. Je vais éditer seulement les thèmes que j'ai arrangés, sans mes improvisations.

3 Pour vous, que représente la Bretagne ?

C'est un pays, une région d'Europe, où il fait bon vivre et où il pleut en été, c'est bien. J'ai du mal à quitter la Bretagne plus de huit jours. Je suis face à la mer, dans mon studio de l'île de Molène comme dans ma maison de la rade de Brest. La mer, avec la poésie et la peinture, est une source d'inspiration permanente, j'ai besoin de contempler ses changements incessants, de couleur, de forme, de mouvement, au moins une heure chaque jour.

Propos recueillis par Philip de la Croix

★ Dider Squiban est en concert, en solo, au Festival interceltique de Lorient, le jeudi 13 août, à 21 h 30, au palais des congrès.

**MUSIQUES
TRADITIONNELLES
ET
MÉTISSÉES**

Vendée
Poitou
Québec
Gascogne
Sud-ouest
Anjou
Touraine
Centre-France
Bretagne
Rajasthan
Madagascar
Mali
Moyen Orient
Suède

**DE
BOUCHE
A
OREILLE**

Rens. : 49.75.67.71

20 au 29 août 92

Quimper - juillet 90

RENCONTRES DES CORNEMUSES D'EUROPE

Par Jean Pierre Van Hees

En organisant ses premières "Rencontres des cornemuses d'Europe", le FESTIVAL DE CORNOUILLES batifole hors des sentiers du pan-celtisme quelque peu néo-romantique affiché au cours des dernières décennies par les grands festivals TRAD en Bretagne. Cette heureuse initiative serait désormais renouvelée tous les trois ans. D'autres activités du genre seront également mises sur pied dans le futur, ainsi, autre excellente idée, l'édition 1991 du festival consacrer son volet "rencontres" aux voix dans la musique traditionnelle.

Judicieusement programmées par Erwan Ropars, ces rencontres ont permis de réunir, dans une structure très accueillante et une ambiance des plus chaleureuses, des musiciens pratiquant une bonne vingtaine de cornemuses de différentes provenances : Angleterre (Northumberland small pipe), Autriche (bock), Belgique (muchosa - moezelzak - pipsac), Bulgarie (gadja thrace), Ecosse (Highland pipe - Lowland pipe), Espagne (gaitas d'Asturie et de Galice), Estonie (Torupill), France (Biniou - bouha - boudègue - cabrette - cornemuse du Centre - musette baroque), Grèce (gadja) tsambouna), Irlande (Uilleann pipe, flat set et concert set), Italie Zampogna - sourdeline), Sicile (Zampogna a paro), Yougoslavie (gadja)...

a vec la pêche s.v.p. !

Parmi les interprètes, beaucoup de beau monde : Pece Atanasovsky, Jean Baron & Christian Anneix, Paddy Keenan, Jean-Christophe Maillard, Youenn Le Bihan & Patrig Molard, le "gang bourbonnais" Blanc, Paris, Prieur, Vesvres)... Il y avait aussi de très agréables surprises, venues de Grèce et d'Italie notamment, où il existe encore des musiciens issus directement de la tradition, dont certains sont d'un très sérieux niveau.

Parmi ces surprises citons Theologos Grillis à la tsambouna, la plus humble des cornemuses présentes à ce festival : rien à voir avec les sons plutôt barbares et discordants que l'on peut généralement entendre sur les documents de musique ethnique où cet instrument est enregistré. Notre tsambouniste jouait, sur un instrument bien accordé, des lignes mélodiques claires, bien rythmées, et avec la pêche s.v.p. ! Son compatriote macédonien, à la gadja, et Calamita Vincenzo de Sicile, à la zampogna a paro, méritent les mêmes éloges.

e n "état de grâce"

Au cours des nombreux concerts de qualité qu'il nous a été donné d'entendre pendant ces rencontres, on a pu vivre quelques moments parfaitement sublimes : le jeu moelleux et très fin de Ronan Braune au uilleann pipe "flat set", le style rigoureux mais émouvant de Fred Morrison au Piob Mhor écossais, la chaleureuse intervention de Jacquot Martres et Xavier Vidal avec les cornemuses du Sud-Ouest, et un solo éblouissant de force et de musicalité de Pece Atanasovsky à la gadja macédonienne.

Côté virtuosité et maîtrise, Paddy Keenan à l'uilleann pipe et Jean-Christophe Maillard à la musette baroque se sont particulièrement distingués en offrant au public une performance de très haut niveau, qui mettait en valeur les ressources de leurs instruments respectifs.

.../...



Pece Atanasovsky
(Yougoslavie) jouant de la
Gadja macédonienne
- Photo JC Maillard

Paddy Keenan (Irlande) jouant du Uilleann Pipe sous l'œil attentif du bagpiper écossais Fred Morrison et en la présence réconfortante de quelques demis....
-Photo JC Maillard



Non, la gadja n'est pas un instrument primitif !

Il y aurait encore beaucoup à dire sur les nombreux moments où les amoureux de la cornemuse ont pu vivre en "état de grâce", moments qui ont fait de ces "Rencontres des Cornemuses d'Europe" une franche réussite. Il y a eu pourtant aussi quelques constatations moins positives :

Les conférences de l'Université d'Été autour de la cornemuse n'ont pas vraiment bien fonctionné du fait d'un manque chronique d'organisation et le sympathique Alan Cloatr, qui a assuré la présentation des concerts, ne s'est pas toujours suffisamment bien documenté au préalable, ce qui l'a souvent amené à donner des commentaires dépassés, voire erronés sur certains instruments. Par exemple, on ne peut pas parler "d'instrument plutôt primitif" au sujet de la gadja macédonienne quant on connaît l'ingéniosité de la construction de son chalumeau et les ressources de ce superbe instrument.

Du côté des musiciens présents, la délégation estonienne, si elle a comblé les journalistes en mal d'exotisme, n'a pas laissé un souvenir musical impérissable. Il est bien compréhensible que, dans un pays où la culture spécifique est très menacée, on s'accroche à tous les éléments qui permettent de s'affirmer en tant que nation et on peut se réjouir qu'en Estonie, comme dans d'autres pays, la cornemuse, espèce éteinte mais retrouvée et ressuscitée, tienne ce rôle d'étendard. Néanmoins, au lieu de brandir en permanence le drapeau national et de porter le costume sombre traditionnel, genre "quaker", par des températures de 32 à 35°, il eut mieux valu de faire entendre un répertoire plus riche que les trois ou quatre même morceaux qu'il nous a été donné d'entendre, et surtout, de ne pas transformer la facture originale du "torupill", à doigté fermé, pour le doter d'un doigté de

mauvaise flûte à bec. On peut espérer que les musiciens estoniens corrigeront cette erreur de jeunesse en rendant à leur instrument une caractéristique qui fait sa richesse d'expression.

Phénomène de "musique de saturation"

Nous regrettons aussi de voir se développer au sein du nouvel univers musical celtique, un phénomène de "musique de saturation" tel qu'observé dans le monde de la musique classique actuellement : accord des cornemuses toujours plus aigu, augmentation de leur volume sonore, et vitesse toujours croissante des tempi. Dans le même registre kitsch, l'abus du glissando, y compris par des musiciens écossais et galiciens de la jeune génération, devient vite dérangeant. Sur un autre plan, le poids du Piob Mhor écossais dans ce genre de festival est considérable et on peut se demander, en ce qui concerne les "rencontres", pourquoi cet instrument archi-connu, amplement représenté du fait de la présence de bagadou et de pipe-bands au Festival de Cornouailles, devait faire l'objet de prestations de trois différents solistes. En invitant plutôt un cornemuseux roumain, ou encore un suédois ou un polonais, l'équilibre eut été parfait... Mais peut-être fallait-il donner la part du lion à celle que de très nombreux amateurs continuent à considérer comme la "vraie" cornemuse ?

Évaluer le chemin parcouru

Bon, assez râlé ! Un des nombreux mérites de ces inoubliables RENCONTRES DES CORNEMUSES D'EUROPE, est aussi de permettre aux spécialistes présents d'évaluer le chemin parcouru par une famille d'instruments dont on disait, il y a 20 ans à peine, qu'elle disparaissait un peu partout. Après une spectaculaire recrudescence des traditions encore vivantes et une renaissance féconde dans plusieurs pays où la tradition fut interrompue, il est agréable de constater que d'autres pays comme l'Autriche, l'Estonie, l'Italie du Nord, la Znanabrie (Espagne)... ont emboîté le pas et remettent à l'honneur l'usage de cet instrument. Puisse ce mouvement se poursuivre et assurer à ce remarquable élément de notre patrimoine musical, un élan qui le mettra en selle pour le prochain millénaire. Souhaitons de même une vie au moins aussi longue au Festival de Comouailles et d'autres réussites du genre avec son excellente formule de "rencontres".

Xavier Vidal et
Jaco Martres (France)
jouant le Graile
et la Boudego
du Haut-Languedoc
- Photo JC Maillard



MUSIQUES TRADITIONNELLES & MÉTISSÉES

MONTLUÇON 20 JUILLET

TOUT EN
ALLANT

ZACHARY
RICHARD

SCARP



ANIMA
culture

CASTELNAV
BARBARENS 32



Programme

Castelnau~
~Barbarens

Foyer Rural de

RONDEU 93 A CASTELNAU-BARBARENS

Le jour béni des bohaires

« Rondèu 93 » s'est achevé en aop-théose dans la nuit de dimanche à lundi. Suivie par 3.000 spectateurs, la grand-messe de la musique et de la danse traditionnelles a été marquée par le rassemblement historique de trente joueurs de boha, la fameuse cornemuse landaise dont la création d'une association, « Bohaires de Gasconha », va confirmer la renaissance.

L'idée nous est venue un lendemain de soir de veille de vivre moins seuls notre cornemuse aigü. Nous connaissons, nous rencontrer, partager, faire naître une dynamique nouvelle où la cornemuse landaise aura tout à gagner, tel est notre projet. » L'histoire retiendra que c'est à Castelnau-Barbarens, un dimanche ben de juin, que les cornemuseux landais ont célébré le retour à la lumière de la boha (prononcez « bohou » en expirant le « h » !).

Talent naissant

Pour Patrice Bianco, Alain Cadeilhan, Marc Castanet (l'heureux président de l'Association pour la culture populaire en pays gascon), Bernard Desblanc et Robert Matto, qui ont soutenu la création de l'association « Bohaires de Gasconha », quel plus beau symbole que le talent naissant de François Giné et Alexis Fontan ? Ces deux jeunes cornemuseux landais de 11 et 12 ans ont fait un tabac, dimanche après-midi, lors du concours de rondèu. Une prestation saluée

par une mention spéciale du jury. Un coup de cœur.

Un enregistrement rare

A l'issue du concours, Castelnau était le théâtre surchauffé du « premier rassemblement intergalactique de joueurs de bohas ». Joliment dit, M. Castanet ! Plus tôt dans l'après-midi, combien étaient-ils à écouter, religieusement, dans la petite chapelle de la place d'Uzès, un enregistrement - daté des années « 40 » ! - du dernier cornemuseux landais de tradition, Jean Benquet ? Moment rare qui restera gravé longtemps gravé dans les mémoires.

Longtemps, dimanche soir, les sons et les parfums des bohas ont tourné dans l'air enivré de la bestide. Mais ils n'ont pas rejoint le troupeau des étoiles vagabondes car toute l'histoire foisonnante de « Rondèu 93 » a été enregistrée par les organisateurs. Les bohas sur un CD, ça serait bien dans le paysage, non ?

P.-J. PYRDA.



François GINÉ (à gauche) et Alexis FONTAN, deux jeunes joueurs de boha qui ont enchanté le jury.

Photos Pierre VIGNAUX



De gauche à droite : Didier OLIVER, Christian LANNAU et Jaennot LAMBROT. Trois des héros du concours de rondèu.



Fandango

Dimanche après-midi, à l'ombre de la magnifique église de Castelnau, il y avait foule pour le fameux bal du rondèu. Au hit-parade, le fandango s'est taillé un beau succès.



Nostalgie

Autour de la place d'Uzès, les vieux métiers ont resurgi de l'oubli comme par magie. Du crochet au métier à tisser, on a réappris le travail de la laine.

Cornemuseux

La cornemuse a été un des instruments vedettes de ce Rondèu. Le Pavien Jean-Michel Espinasse, de Mont Hadeta, et le Béarnais de Nadau « Yann » Maffrand l'apprivoisent à merveille.

RONDEU 93

Le second souffle de la boha

Avec un premier rassemblement de 30 soufleurs lors du Rondeau, la cornemuse landaise, est revenue en force dans l'orchestre des instruments traditionnels

Une mazurka. Deux accordéons diatoniques, un percussionniste, et la piste de danse s'emplit de couples. Une mazurka de Boris Vian, mêlée de rythmes sud-américains, et ils dansent. Ils dansent en anglais, en allemand, en gascon, en français et sans langue de bois. Ils sont nés très au nord de la Garonne, ou très au sud des Pyrénées, et ils dansent le même pas que leurs hôtes, unis dans ce bal de clôture du rondeau. Il est minuit, et à Castelnaud-Barbarens, les étiquettes d'origine contrôlée ne veulent plus rien dire depuis la veille.

La fusion s'est faite autour du plaisir qu'avaient musiciens et danseurs venus des quatre coins d'Aqui-

taine, de Midi-Pyrénées et d'ailleurs, à se retrouver. La fête du Rondeu 93 n'a plus besoin de qualificatif pour afficher sa santé, sa vitalité. C'est la Fête majuscule et point à la ligne.

Rondeu 93 : une somme d'images et de sons vivants que la boha, cornemuse landaise, trop contente d'avoir échappé à la disparition pure et simple, s'est hâtée de rythmer de place en place. Ils étaient une trentaine à être venus pour en jouer, certains depuis Paris, pour ce rassemblement de soufleurs de boha qui était une première. Une trentaine qui rehaussait de leurs cornemuses, les fifres, vieilles, violons, accordéons diatoniques, flûte à trois

trous et percussions, démontrant s'il en était encore besoin que la musique traditionnelle poursuit son renouveau, fait de motifs anciens et d'innovations moderne. Et si à Castelnaud-Barbarens les fous de musique se sont retrouvés autour d'une antique bande pour entendre le seul et unique enregistrement de boha, ce n'était pas pour s'extasier sur le passé, mais bien pour construire l'avenir de leur tradition qui, année après année, draine de plus en plus de monde. Avec une mention spéciale du jury attribuée à deux jeunes joueurs (11 et 12 ans) lors du concours de Rondeau, l'avenir de la boha semble désormais assuré.

PIERRE CHALLIER



La boha est venue en force cette année à Castelnaud-Barbarens (Photo Pierre Challier. • Sud-Ouest •)

Le retour des cornemuses

La cornemuse landaise reprend du service. A Bourideys, quelque quarante-trois musiciens se sont retrouvés pour réhabiliter la tradition de la pratique d'un authentique instrument régional

Par un frais week-end d'hier quarante-trois joueurs de cornemuse avaient élu domicile à Bourideys. Les habitants de la commune peuvent être aujourd'hui rassurés : ces cornemuses-là font moins de bruit que celles qu'on voit à la télévision (s'entend par là la cornemuse écossaise).

Aujourd'hui, explique Yann Cozian, président de la jeune association Bohaires de Gascogne, notre instrument parce que peu adapté à la musique populaire du moment, ne jouit pas de la même diffusion médiatique. Si cela se conçoit aisément, les quelques 150 praticiens de la « Landaise » ne peuvent se satisfaire d'un isolement qui, à terme, risque conduire à un abandon préjudiciable à la survie de l'instrument. C'est la raison de ce regroupement ici à Bourideys, en plein cœur de l'aire de jeu traditionnelle (1), nous avons ensemble élaboré une stratégie de développement de la pratique instrumentale mais aussi de sa diffusion. Ce week-end a pleinement satisfait nos intentions : on réentendra notre cornemuse dans son aire de jeu (Gironde, Landes, Lot-et-Garonne).

Les travaux de l'association laissent à penser que l'instrument sera entendu plus loin encore. Bernard Donnève, maire de Bourideys, en est convaincu et heureux d'avoir accueilli et favorisé sur sa commune ce rassemblement qui, après avoir suscité quelques interrogations de la



Un apéritif-concert à Bourideys : la cornemuse landaise ne ressemble pas du tout à sa cousine d'Ecosse (Photo : Sud-Ouest -)

part de la population, a sans doute réveillé un intérêt pour cette musique qui a pris ici ses racines.

LE RELAIS ASSOCIATIF

Issus du Grand Sud-Ouest, onze enseignants et six fabricants de l'instrument ont décidé d'unir leurs efforts pour réhabiliter la cornemuse landaise. Le premier but de l'association est de vaincre l'isolement tant au niveau du jeu que des actions nécessaires au développement de la Boha. Des antennes locales proches du bureau auront la charge de promouvoir l'instrument sur l'aire de jeu historique : participation à des fêtes et festivals, enseignement auprès des jeunes, réalisation d'un répertoire commun et d'un fonds documentaire. Des ions. l'ini-

tiative de regroupement amorcée à Bourideys ne devrait pas rester sans lendemain.

Les Bohaires de Gasconha, 3, place de l'Estandit, 33610 Canéjan. Tél. 56.75.55.74. Ils ont un correspondant dans chaque département de la région, à votre disposition pour vous faire découvrir la cornemuse landaise.

(1) La Boha (prononcez bouche) ou cornemuse des Landes était active dans le sud de la Gironde jusqu'à la fin des années 30. Elle fit même l'objet de concours non loin de Bourideys à Saint-Symphorien. Après quelques décennies de silence, elle est réhabilitée vers 1970 par Alain Cadelhan du groupe Perlunpinpin Fole. Aujourd'hui, sur 150 joueurs, 70 sont regroupés au sein de l'association Bohaires de Gasconha créée en juin 1993.

Le retour des cornemuses

Le festival Trad'envie a démarré hier soir par un apéritif, suivi d'une soirée cabaret. La fête est lancée pour trois jours

Les pâques gasconnes de Trad'envie ne pouvaient commencer autrement qu'autour d'un verre. C'était le cas, tout ceux qui avaient permis la tenue de cette quatrième édition. Officiels, membres du collectif, bénévoles, ils étaient réunis pour donner le coup d'envoi d'une fête de trois jours. Trad'envie est une affaire de coeur. Une histoire de passion pour la musique et la danse traditionnelles. C'est l'occasion de profiter de

spectacles inédits dans la région. Les surprises ne manqueront pas. La preuve.

Perlinpinpin folc. - Le groupe gascon distille sa musique depuis plus de vingt ans. Après des changements de musiciens, dont le départ de Jean-Pierre Cazade voilà plusieurs mois, les Perlinpinpin sont repartis vers de nouvelles aventures musicales. Le quatuor a travaillé un spectacle inédit. Il est sur le point d'enregistrer un nouveau CD, très

attendu après le succès de Ténarèze. Perlinpinpin a le talent de sa maturité. Le climat de sa musique est unique, les quatre hommes ont su créer un son Perlin. Samedi soir à 21 h 30 à la salle polyvalente. Entrée : 50 francs.

Lo Gerbo baudo et la compagnie Maribel. - Le spectacle folklorique a encore de beaux jours devant lui avec des groupes comme ceux du Limousin et de Catalogne. Lo Gerbo baudo travaille la prestation scénique et la qualité de la

musique du Limousin. Les instruments sont traditionnels mais savent se mettre au service d'un spectacle vivant et non figé. La compagnie Maribel est une sélection du conservatoire national de Perpignan et propose son approche des traditions méditerranéennes. Dimanche à 15 h 30 à la salle polyvalente. Entrée : 50 francs.

Nuit de la danse. - Ce bal qui commence à 22 heures et se termine aux petites heures de la nuit accueille six

groupes cette année. Les bohaires de Gasconha jouent de la cornemuse landaise. Ils sont une dizaine. La Garluche est une équipe de musiciens grondinois dont le répertoire aborde les chants de marius. La compagnie Maribel interprète des musiques méditerranéennes. Bula-Yant vient de la forêt noire avec ses bourrées et Lo Gerbo baudo du Limousin. Le trio Bordoïs, Pouget, Lemeur complètera le programme. Dimanche à 22 heures à la salle polyvalente. Entrée : 60 francs.

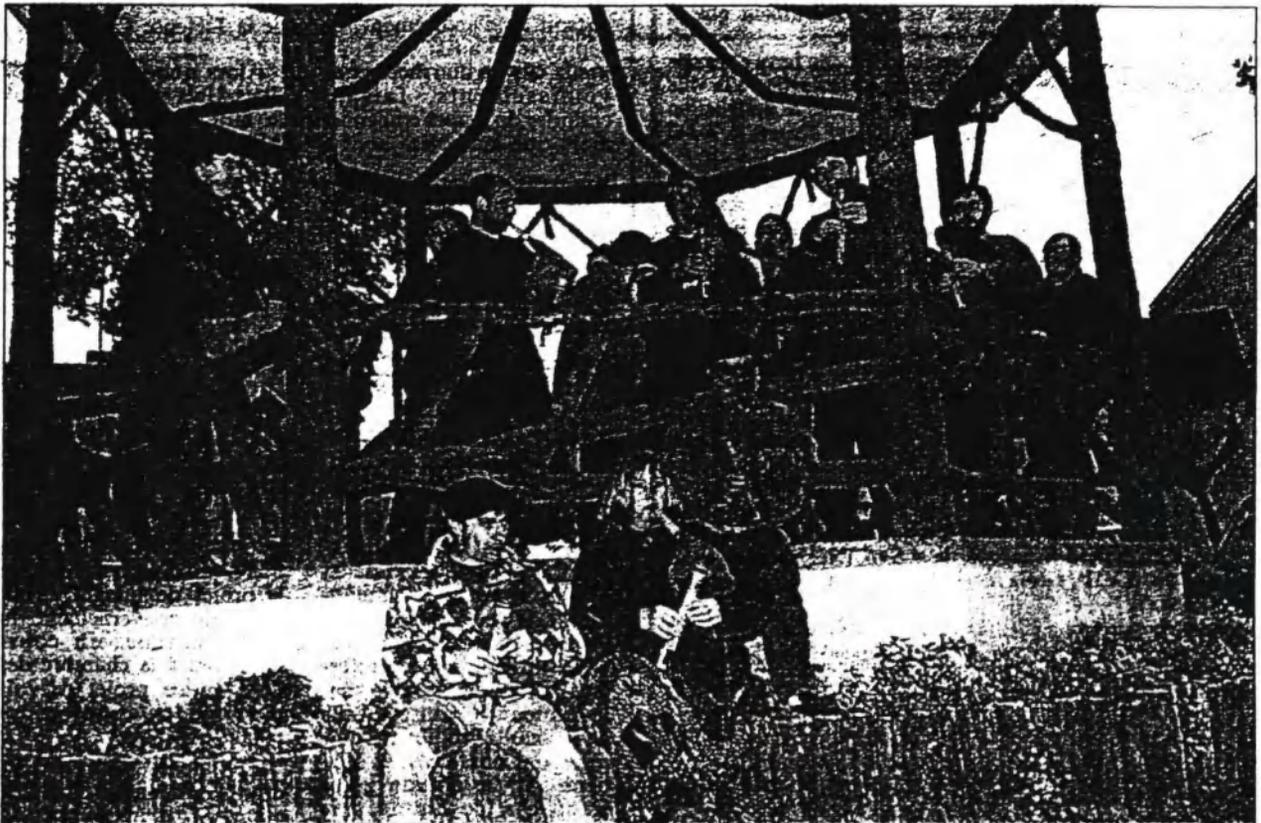
Equidad Bares. - Le spectacle proposée par la chanteuse Equidad Bares constituera une des surprises du festival. Equidad Bares s'appuie sur les traditions espagnoles, françaises ou occitanes mais propose aussi des compositions personnelles. Elle sera accompagnée de Bernardo Sandoval et Serge Lopez. Lundi à 18 h 30 à la salle polyvalente.

Le programme : Samedi 2 : 11 h 30, trad'apéro avec Guingasson; 14 h 30, atelier de bourrées du Limousin; 15 heures, table ronde sur les spectacles professionnels à la mairie; 18 h 30, trad'apéro avec Lo Gerbo baudo et la compagnie Mirabel; 21 h 30, Perlinpinpin-folc.

Dimanche 3 : 9 heures, marché gascon animé par des musiciens; 11 h 30, trad'apéro avec le duo Espinasse et la Garluche; 15 h 30, Lo Gerbo baudo et la compagnie Maribel; 18 h 30, trad'apéro avec Bula-Yant et le trio Bordoïs, Pouget, Lemeur; 20 heures, repas; 22 heures, nuit de la danse.

Musique traditionnelle à Astaffort

Les « Bohaires » de concert....



Les joueurs de cornemuse, « les souffleurs de Gascogne » venus de tout le grand Sud-Ouest sont réunis jusqu'à lundi à Astaffort. Les Bohaires sont en pays de connaissance pour échanger en musique traditionnelle.

(Photo René DREUIL) (Page 8)

Les cornemuses ont ouvert le bal

En ce week-end du 11 novembre, les joueurs de cornemuses du grand Sud-Ouest se retrouvent à Astaffort, dans le cadre des quatrièmes rencontres de Bohaires de Gasconha (souffleurs de Gascogne).



Des rencontres pour partager, échanger, comparer, améliorer la note, et la hisser au plus haut...

Hier soir, ils animaient un bal traditionnel au son de cet instrument qui, à travers son histoire et son enracinement dans le pays, sait faire le lien entre les générations. « un instrument incomparable pour faire danser le rondo » (comme l'écrit si justement Félix Arnaud)

qui véhicule une culture, un art de vivre et des notes de musique que l'on a plaisir à écouter. Des notes qui n'ont pas pris une ride au fil du temps, même si, ici, on fait surtout référence à l'ancien. Les jeunes séduits par cet héritage musical assurent à leur tour la transmission de

ce patrimoine bien vivant. On enseigne la cornemuse en Gironde, dans les Landes, en Haute-Garonne, dans le Gers et ils sont une bonne centaine à en jouer dans le Sud-Ouest. Une trentaine d'entre eux sont à Astaffort, depuis hier, à l'invitation de l'association des Bohaires de Gasconha qui organise jusqu'à lundi, les quatrièmes rencontres des « souffleurs de Gascogne ».



Les musiciens en toute musicalité à Astaffort.

Jouer ensemble ou en solo, jouer pour les autres, échanger, partager un moment de convivialité font depuis quatre ans le succès de ces retrouvailles auxquelles les Astaffortais sont associés. La plupart des musiciens qui sont là appartiennent à des groupes différents, et comme l'explique Yan Cozian, le président des Bohaires, ces rencontres sont en fait un regroupement de musiciens à un moment donné. Il y a quatre ans, l'association était fondée pour promouvoir la Boha (cornemuse landaise) afin de la faire mieux connaître et susciter l'intérêt de nouveaux musiciens.

Et nombreux sont ceux qui ont découvert toute la richesse des sonorités de la cornemuse dans le sillage d'Alain Cadecillan, présent aux rencontres.

Les Bohaires qui sont gais de nature sont de nombreuses fêtes dans la région : passe-rus, carnaval, apéritif-concert. Ils apportent toutes les infos sur l'instrument, les fabricants et les enseignements.

L'organisation de rencontres, de cours et de stages compte aussi au nombre de leurs moyens. Astaffort résonne en ce moment de tous ces échos...

M.-F. Z.



Alain Cadeillan, chef de file des joueurs de cornemuse.

■ Landes de Gascogne

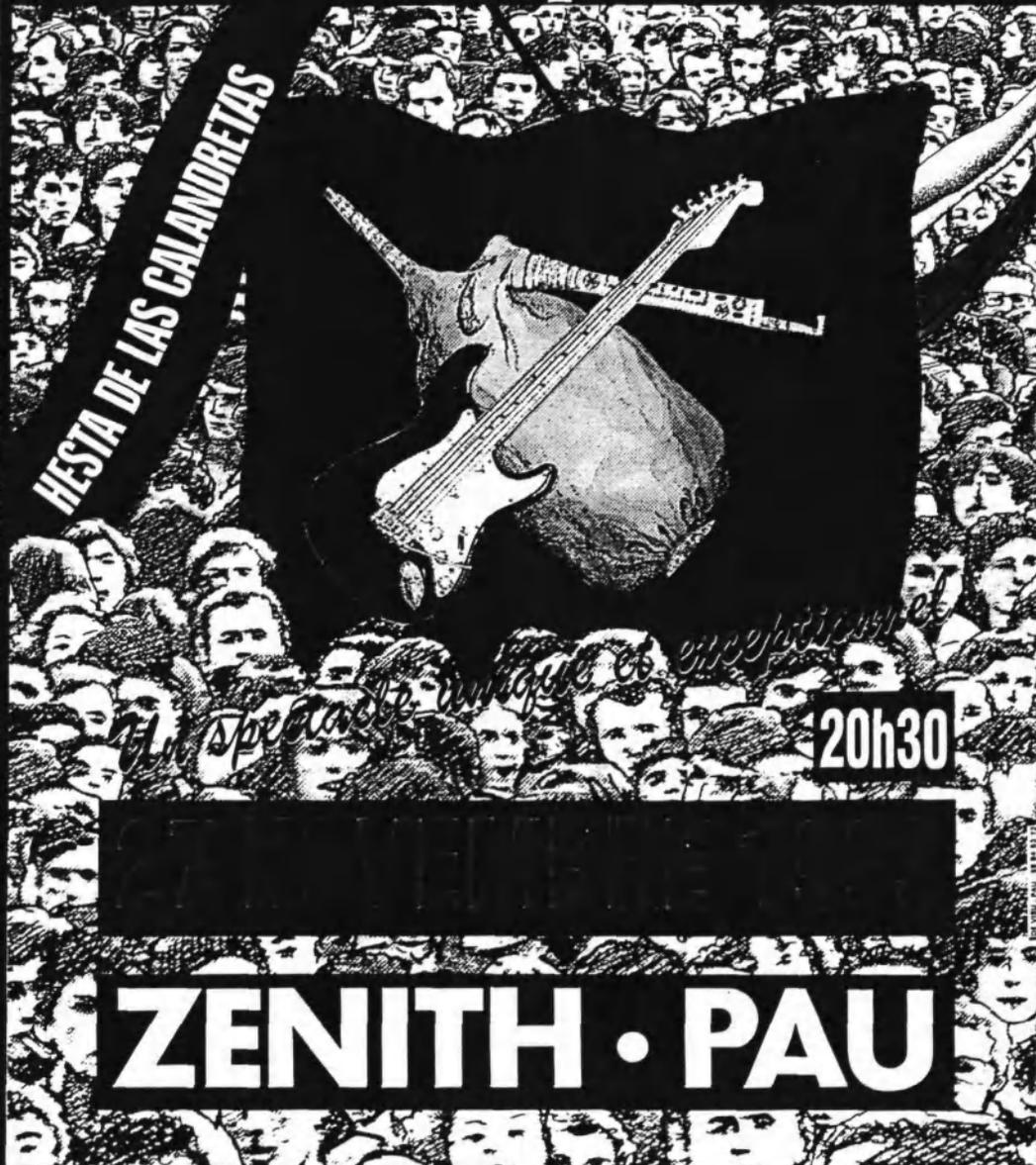
Cornemuse dans la rue

Cette photo datant du début du siècle, représente un joueur de cornemuse à Casteljaloux, à la porte landaise, qui affirmait dans la rue son goût pour la musique. Ici en 1900, on y donnait des concerts en plein air.

En 1894, la Boha, cornemuse landaise était pratiquée dans une région comprenant la zone boisée des pins regroupant le nord des Landes, le sud de la Gironde, l'ouest du Lot-et-Garonne et du Gers. « Son aire de jeu est aujourd'hui étendue à toute la Gascogne et même au-delà ».



nada tu en compañía



SENTIMENTAL' BOUDÈGUES. LE PREMIER «BAGAD» OCCITAN

La réunion des principaux «bodegaires» de Midi-Pyrénées et du Languedoc-Roussillon au sein d'un seul et même ensemble est chose faite depuis quelques mois. En effet, c'est à l'occasion des Rencontres de Hautbois & Tambours de St-Martial que le groupe Sentimental' Boudègues a effectué sa première sortie officielle. Ce groupe sera l'invité du CLRMDT - qui est à l'origine de l'idée même de sa conception - dans le cadre de la Fête de la Musique à Montpellier. Philippe Carcassés, principal joueur languedocien de boudègue (avec Sophie Jacques de Dixmude), nous présente et l'instrument et le groupe.

Bodèga ou craba (chèvre) : cornemuse du Sidobre (Tarn), de la Montagne Noire (à cheval entre l'Aude et le Tarn) et du Lauragais. Elle est composée d'une chèvre entière, munie d'un bourdon très grave et d'un pied chanteur. La plupart des pieds utilisés actuellement ont été refaits par Claude Romero, facteur d'instruments traditionnels et faisant partie du groupe Sentimental' Boudègues. Ces pieds ont été reconstruits à partir d'un seul trouvé dans une ferme, et qui avait appartenu à un joueur surnommé «lo cocut».

En ce qui concerne le style de jeu de la boudègue, on est vraiment sûr que d'un ou deux «coups de doigts», par exemple le balayé vertical du pouce, dont on sait que les anciens joueurs l'utilisaient. En effet, il y a eu interruption dans la pratique de l'instrument. Le style et le répertoire sont donc quelque peu réinventés.

Sentimental' Boudègues est donc le premier essai de jeu d'ensemble pour cette cornemuse, qui auparavant était plutôt solitaire ou accouplée avec un grail «de Lacaune». Elle a toujours été richement décorée, à dominante rouge sur le côté audois et plutôt multicolore au nord. Ce côté spectaculaire, renforcé par sa taille volumineuse fait qu'un ensemble de boudègue flatte autant la vue que l'ouïe. Force est de constater que ce pari a été gagné, car le moins que l'on puisse dire est que Sentimental' Boudègues n'est pas passé inaperçu à St-Martial, où de nombreux contrats ont été proposés.

C'est le calcul que j'avais fait, car j'ai toujours été très sensible aux ensembles de cornemuses ; un «pipe band» écossais, par exemple, a pour moi une sacré allure. Les bretons ont déjà copié ce modèle en créant le «bagad» (troupeau, en breton) mais en



employant une autre cornemuse que la leur, puisqu'ils ont intégré la cornemuse écossaise. J'ai donc pensé qu'il fallait utiliser la boudègue pour créer le premier «bagad» occitan (bien sûr, il faudrait trouver une autre dénomination), en y intégrant des grails du Haut-Languedoc et des percussions. J'ai donc sondé tous les bodegaires (une quinzaine environ) et autres gralaires. Une douzaine de personnes, dont sept à

huit bodegaires, ont répondu à l'appel. Au début, nous avons des doutes sur l'accordage, mais nous y sommes arrivés, les pieds utilisés étant heureusement relativement homogènes. Le problème principal concerne les répétitions, les joueurs étant répartis sur deux régions et plusieurs départements ! Nous répétons donc en général du côté de Carcassonne, zone relativement centrale pour tout le monde. Le répertoire a été choisi au début par Jacques Martrès (qui vient du Lot !) et moi-même. Ensuite, nous l'avons choisi au fur et à mesure, ensemble. Il comprend bien sûr des airs traditionnels pour boudègue, mais nous nous efforçons d'élargir un peu les horizons. Par exemple, nous jouons un air de «fecos» (Carnaval de Limoux) proposé par Sophie Jacques de Dixmude, bodegaire émérite, qui a d'autres morceaux originaux dans sa poche de cornemuse. C'est d'ailleurs après avoir joué en duo avec elle que j'ai proposé le projet Sentimental' Boudègues (qui n'avait pas encore de nom. Ce sont les musiciens qui l'ont trouvé). Cette idée était sous-jacente mais elle a vraiment pris forme au Sax'Aphone à Montpellier, lors d'une soirée occitane organisée dans le cadre des concerts Mediteria. Sophie a répondu «Chiche !» et j'ai élaboré la suite. À présent, tous les musiciens concernés paraissent très motivés.

Philippe Carcassés

13 juin, Toulouse : lors de la Grande Fête des Musiques Traditionnelles de Rue, des Pays d'Oc et d'Ailleurs, organisée par le Conservatoire Occitan dans le cadre des animations autour de la Coupe du Monde de Football

21 juin, Montpellier : invité à la DRAC-Languedoc-Roussillon par l'Aram-LR, dans le cadre de la Fête de la Musique, «Passa-carrièra» suivi d'un balèti (bal occitan)

Sentimental' Boudègues

■ bodegaires

Philippe Carcassés, Sète (34)
Sophie Jacques de Dixmude, Philippou (11)
Didier Olive, Lisle sur Tarn (81)
Didier Negre, Foix (09)
Claude Romero, Toulouse (31)
Jacques Martrès, Larroques (46)
Philippe Cals, Augmontel (81)
sous réserve : Xavier Vidal, Cardaillac (46)

■ gralaires

Yves Gras, Céret (66)
Claude Bonafous, La Bruguière (81)
Christian Marc, Ste-Croix (81)

■ tambours

Christian Boucherie, Toulouse (31)

■ bombe

Marie Lise Laurent, St-Gély du Fesc (34)

■ fifre

Jean-Jacques Maurette, Tournefeuille (31)



6^{ème} édition



musiques au pays

VABRE (Tarn)

10 et 11 mai 1997

Rencontre régionale
autour des musiques
traditionnelles

EMERAINVILLE

L'émergence de la cornemuse en Ile de France

Par Thierry Laplaud

Il est intéressant de constater que près de 20 ans après le "Boom Folk", la présentation des musiques traditionnelles repose encore sur l'initiative individuelle et associative. Pour retrouver la "Fête Traditionnelle", il faut compter sur quelques fêlés, militants convaincus, passionnés par une musique qu'ils ne veulent pas voir à nouveau disparaître. Les Rencontres de Cornemuses d'Emerainville en Ile de France en sont une nouvelle preuve.

La première eut lieu les 18 et 19 mars 1989, organisée conjointement par la M.J.C. d'Emerainville et l'association Passacaille. Deux désirs étaient à l'initiative du projet : un lieu de rencontre convivial pour les musiciens et la promotion de l'instrument. En effet, l'Ile de France a toujours été un carrefour culturel et si aujourd'hui on parle de tradition musette, voir "cabrette auvergnate" parisienne, il y a peu de tradition musicale aussi forte que celles des autres régions et pays de France. De plus, le milieu traditionnel à Paris a toujours eu fort à faire pour être reconnu et pouvoir s'exprimer pleinement. Malgré un public potentiel très important, chaque organisation d'activités (bals, stages, concerts mais aussi ateliers et rencontres) a toujours été une entreprise risquée. Pourtant ce premier carrefour musical autour de la cornemuse, sans être un énorme succès, a permis d'ouvrir une brèche pour un instrument générique (la cornemuse) qui n'était pas spécialement implanté en Ile de France. Aujourd'hui, les rencontres ont pris une place de choix dans la programmation parisienne.

Quand je parle de fêlés pour organiser ce type de fête, je mesure mes mots. Avec un public sollicité de toutes parts (cinéma, télévision, concerts divers matraqués par les médias...), une information et une communication difficiles à mettre en place, la petite équipe du départ a tenu son pari et les sixièmes rencontres se dérouleront les 25 et 26 mars 1995. Il faut habiter Paris et ses environs pour se rendre compte du combat titanesque qu'il faut mener pour tirer un public vers une salle, et sans la volonté de Jacques Lanfranchi (ancien vielleux de feu Passemeze, aujourd'hui sonorisateur de renom et joueur de cornemuse au sein du trio Avalanche), ces rencontres se seraient certainement éteintes, faute de vent pour les pousser.

L'association Passacaille s'étant retirée petit à petit de la mise en place de ces rencontres, Jacques s'est tourné vers les permanents de la M.J.C. Simone Signoret pour la promotion et la logistique et vers deux cornemuseux de la région pour l'épauler dans la programmation : Michel Esbelin (joueur de cabrette émérite) et son compère dans le trio Avalanche. Une petite équipe soudée qui a mis en place une fête conviviale, chaleureuse et vivante. La formule proposée pour ces rencontres n'a rien de révolutionnaire : un stage de Week End, un bal le samedi soir avec des artistes invités suivi d'une programmation hootnany, ... et des rencontres autour de deux repas et un petit déjeuner. Ce qui marche par contre, c'est l'esprit bon enfant, loin de l'austérité de certains concerts de la Capitale. Musique et rencontre riment avec humanité. De nombreux musiciens, et non des moindres, sont venus encadrer officiellement la fête (Thierry Boisvert, Nathalie et Olivier Daviau, Jacques Martres, Frédéric Pouget, Michel Esbelin et Claude Girard ont essuyé les plâtres la première année, relayés les années suivantes par Jean Blanchard, Raphaël Thiery (qui n'hésite pas à remettre ça pour le plaisir), Willy Soulette, Jean Bona, Bernard Jaquemin, etc... Si

Jean Bona et Hervé Capel, Emerainville 94 - Photo Patrice Dalmagne



l'on peut noter la pauvreté, en nombre —mais pas en qualité, des musiciens parisiens, il faut peut-être se dire que la pratique de la cornemuse n'est pas encore suffisamment forte pour que la région soit très représentée. Néanmoins, et le nombre des stagiaires le prouve, il n'est pas dit que bientôt elle s'auto suffise pour une programmation de qualité. Braves gens de Province, votre présence déjà importante, va devenir une nécessité si vous ne voulez pas vous faire renverser par une déferlante cornemuseuse.

Sixièmes rencontres

Elle se dérouleront donc cette année en cette même M.J.C., perdue dans la ville nouvelle de Marne la Vallée, au lieu-dit Emerainville, coincée entre l'autoroute de l'Est (A 4) et la Francilienne, poussées par un vent irlando-bourbonnais. L'Irlande résonnera sous les doigts concertants de Broken Pledge (Marc Pollier au uilleann pipe, Christian Maes à l'accordéon et Christophe Raillard au piano) et la Chavannée sonnera le bal aux sons des cornemuses, vieilles, accordéons et clarinettes. Pour les férus, les mordus, les acharnés des "pipes", Marc Pollier (au uilleann pipe), Bernard Boulanger (aux cornemuses 16 et 20 pouces), Didier Pauvert (à la cabrette) dispenseront l'art et la manière de, et Bernard Jacquemin et Jean Jacques Smith les aiguilleront dans les méandres de l'accordage. Oyez, oyez brave gens, la cornemuse s'installe le temps d'une fin de semaine ("Week End" en langue parisienne) dans votre région, parcourez kilomètres et contrôles routiers pour venir la fêter en bonne compagnie. Créez la tradition avant de la collecter.

6èmes Rencontres de cornemuse,
25 et 26 mars, M.J.C. Simone Signoret
15 rue d'émery 77184 Emerainville
Tél. (1) 60 05 52 26

**ouest
france**

Justice et Liberté



Bourbriac
près de Guingamp

Rédaction
02 96 43 70 94

Août 1997

