

Rencontres professionnelles



13 mars 2020

eurofonik

Écrire, composer
et arranger
en musiques
traditionnelles

LE NOUVEAU
PAVILLON

FAMDT

Située sur Bouguenais, à seulement 15 minutes du centre de Nantes, Le Nouveau Pavillon est une salle de concert de musiques trad' actuelles qui a vocation à faire découvrir, valoriser, soutenir les artistes issus des musiques populaires de tradition orale, leurs créations, leurs audaces, leurs rencontres, la diversité des courants musicaux qu'ils représentent. C'est aussi une scène professionnelle de proximité, identifiée et repérée en tant que telle par les acteurs culturels, les médias, les institutions et une grande partie de la population locale, qui produit une saison, un festival, des actions de médiation culturelle, un travail de soutien à la professionnalisation des artistes issus de ces musiques. Le Nouveau Pavillon est enfin un interlocuteur ressource et expert reconnu en France et en Europe pour sa capacité à porter une parole éditoriale et à produire symboles et discours sur ces musiques, à en modifier l'image que l'on peut s'en faire. Il est au cœur d'un réseau d'acteurs de musiques traditionnelles au niveau national, en particulier via la Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles (FAMDT).

Le Festival Eurofonik se compose de concerts, de danse et d'invitations à la fête autour des musiques trad'actuelles. Un grand melting-pot de sons et de langues, un festival de curieux qui pour une dizaine de jours, pose ses valises à Nantes [Château des ducs de Bretagne, Stereolux, Trempolino, Pannonica, centre socioculturel de Bellevue...] et à Bouguenais (Nouveau Pavillon). En 2020, la septième édition du festival a été malheureusement amputée d'une grande partie de son contenu pour cause d'épidémie de covid-19. Seule la journée et la soirée du 13 mars ont eu lieu : rencontres professionnelles et concert « création Eurofonik 2020 » avec Laurent Clouet, Marthe Vassallo et Manu Théron.

LE NOUVEAU
PAVILLON



festival
euro
fonik



13 mars 2020

Écrire, composer et arranger en musiques trad' : la création en question

Rencontres professionnelles

Les rencontres professionnelles Eurofonik sont proposées en ouverture du festival par Le Nouveau Pavillon et la Fédération des Acteurs et actrices des Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT). Elles permettent chaque année à des actrices et acteurs associatifs et culturels, artistes, chercheuses et chercheurs, élu-e-s, journalistes, étudiantes et étudiants, de venir échanger, réfléchir et débattre ensemble sur un thème qui intéresse le monde des musiques traditionnelles en France et en Europe. Leur spécificité vient du fait qu'elles s'appuient principalement sur des témoignages d'artistes, dans une ambiance conviviale et détendue qui se prête bien aux échanges. Elles ont lieu au centre Marcet, lieu des résidences et des concerts du Nouveau Pavillon. Les ateliers se déroulent alternativement dans la salle de spectacle et dans l'espace d'accueil du centre. Tous les inscrit.e.s aux rencontres participent à tous les ateliers. Chaque intervenant.e invité.e

prend la parole durant une douzaine de minutes, ce qui laisse du temps pour les échanges. Les quatre ateliers sont conclus par une intervention musicale, cette année avec Jean-François Vrod. Enfin, les débats sont préparés et animés par Sylvain Girault.

Pour leur quatrième édition, le vendredi 13 mars 2020, les rencontres ont pris pour thème l'écriture, la composition et l'arrangement en musiques traditionnelles. Elles donnent lieu pour la deuxième année consécutive à cette publication conjointe du Nouveau Pavillon et de la FAMDT. Comme pour l'édition 2019 consacrée aux musiques de l'immigration, celle-ci vous permet de vous [re]plonger dans les riches témoignages et débats de cette journée.

Pourquoi et comment crée-t-on de la musique et des chansons quand on est issu des musiques populaires de tradition orale ? Y a-t-il des enjeux, des méthodes et des écueils propres à ce domaine artistique, à cette culture et à ce milieu socio-professionnel ? Comment avec l'aide de la Sacem protéger et exploiter ce travail de création ?

Nous vous invitons à la lecture de ces témoignages d'artistes et de chercheur, enrichis par des réponses aux questions qui leur ont été posées :

◦ avec **Youenn Paranthoën, Ronan Le Gouriérec** et **Anne-Lise Foy**, nous nous intéressons à la composition mélodique. Dès les débuts du revivalisme dans les années soixante, les musiciennes et musiciens ont mêlé les pièces du répertoire populaire avec leurs propres compositions. Ce mouvement n'a eu de cesse de croître et aujourd'hui la plupart des artistes et des groupes qui gravitent dans le monde des « musiques traditionnelles » composent leurs propres mélodies. Mais pourquoi et comment compose-t-on dans ces musiques ? Y a-t-il une spécificité de la composition en « musique bretonne », en « musique auvergnate »... ? Une compositrice ou un compositeur se pose-t-il la question de la norme à respecter, celle de la danse par exemple ? Composer une musique fonctionnelle (à danser, à marcher, à travailler, à bercer...), est-ce vraiment créer ? Pourquoi composer de la musique « utile » ? Une compositrice ou un compositeur se pose-t-il la question du passé, de la mémoire, du respect d'une identité musicale ? Quelle connaissance, quelles méthodes, quels savoir-faire est-on en mesure de mobiliser pour composer en musiques traditionnelles ?



◦ avec **Gilbert Bourdin, Juliette Minvielle** et **Bértran Ôbrée**, nous nous penchons sur l'écriture de textes de chanson. Contrairement à son cousin anglo-saxon, le revivalisme folk francophone a rapidement séparé « la chanson traditionnelle » d'un côté, et la chanson d'auteur de l'autre. De même, la composition mélodique a été considérée comme légitime dans le monde des musiques traditionnelles revivalistes, alors que l'écriture de textes continue d'engendrer de la méfiance ou plus simplement de l'ignorance. Une majorité de groupes de chants traditionnels compose d'ailleurs ses propres mélodies mais n'écrit pas ses textes. Le revivalisme s'est davantage intéressé aux pratiques instrumentales, délaissant partiellement le chant ou le cantonnant dans le champ patrimonial et ethnomusicologique. Alors : écrire des textes de chansons est-il le dernier tabou des musiques trad' ?

◦ Avec **Ronan Pellen, Perrine Vignault et Faustine Audebert**, nous nous intéressons à l'arrangement des musiques traditionnelles avec une question : a-t-on déjà tout dit ? Depuis le XIX^e siècle et même avant, qu'elles soient instrumentales ou chantées, issues du répertoire populaire ou composées, les musiques traditionnelles ont été arrangées de diverses manières, habillées de mille couleurs orchestrales, harmoniques, sonores, rythmiques. Les arrangeuses et arrangeurs de ces musiques n'ont eu de cesse d'apporter de nombreuses influences venues du classique, du jazz, de l'électro, du rock, des musiques contemporaines ou improvisées, dans l'arrangement des musiques traditionnelles de création. Or aujourd'hui, a-t-on tout dit, tout raconté ? Peut-on être original quand on entreprend d'arranger ces musiques, de s'en emparer pour parler à nos contemporains ? Ces musiques peuvent-elles encore se parer d'atours actuels ou exogènes ? Assiste-t-on à un repli de ces musiques sur elles-mêmes, à une forme d'auto-suffisance musicale ? Y a-t-il des règles à respecter lorsqu'on arrange des pièces du répertoire traditionnel ? Est-on si libre que cela ? Est-ce qu'on s'auto-censure ? Quelles sont les limites du bon goût ? Existe-t-il un bon goût ?

◦ Enfin avec **Bruno Rats**, directeur territorial de la Sacem, nous abordons le thème de la protection et de la rémunération des œuvres. Comment mieux soutenir le travail d'écriture et de composition des musiciennes et musiciens traditionnels ? Comment convaincre les organisateurs d'intégrer ces droits Sacem dans leurs budgets ? Quels sont les mécanismes de répartition de la Sacem ? Quid de la question des irrépartissables ? Comment éclaircir et apaiser les relations entre la Sacem et le monde des musiques traditionnelles ? Faut-il privilégier une gestion collective des droits d'auteurs (Sacem) ou un « copyright » à l'américaine ? Outre la collecte et la répartition, que fait la Sacem en matière d'aide sociale, de soutien aux projets culturels et de modèle coopératif ? Comment la Sacem pourrait aussi davantage soutenir ces musiques ? Autrement dit, la Sacem est-elle un soutien pour les artistes de musiques traditionnelles ?

Bonne lecture à toutes et à tous !

Pourquoi et comment composer des mélodies en musiques traditionnelles ?

Ronan Le Gouriérec

Joueur de saxophone baryton et de bombarde, membre fondateur du collectif À l'envers, créateur du Little Big Noz. Il a l'expérience de nombreuses aventures musicales : Occidentale de fanfare, les Niou Bardophones, les Allumés du Chalumeau, le collectif Jeu à la Nantaise, Makida Palabre, les Trompettes du Mozambique...

« en tant que musicien traditionnel, c'est notre rôle de composer. »



J'ai une formation urbaine de musiques rurales. J'ai commencé au Conservatoire de Saint-Nazaire par une année de solfège en 1979, puis j'ai pu toucher une bombarde en 1980. J'ai alors rencontré un prof, Jean-Louis Amisse, qui m'a orienté vers une bombarde chromatique et m'a appris les gammes blues. J'ai ensuite pris des cours d'harmonie. Dans le groupe l'Occidentale de fanfare avec Francis Mounier, puis dans Ronan Robert Réunion, j'ai rencontré des jazzmen. Les musiques africaines ensuite avec Makida Palabre et Doudou N'diaye Rose. Les musiques improvisées avec Jean-Luc Capozzo et Niou Bardophones, et même un stage avec Bernard Lubat. Dans tout ce parcours, la bombarde a été mon premier instrument, ce n'est que plus tard que je me suis mis au saxophone baryton.

Assez tôt j'ai eu envie de composer des airs. Dans un groupe de jazz rock, j'ai essayé des trucs, je me laissais guider. J'ai eu de plus en plus envie de faire ça. Je me suis acheté un clavier, puis un ordi Atari pour enregistrer séparément des parties puis les superposer. En trad', on va chercher des thèmes à Dastum, on les reprend à notre manière, on les éclaire de nos différentes influences, différentes cultures musicales. Mais à un moment je me suis dit que ces airs qu'on trouvait à Dastum, y'avait sans doute bien quelqu'un ou quelqu'une qui les avait composés un jour. En tant que musicien traditionnel, je me suis dit que c'était notre rôle de composer.

Je n'ai pas de règles quand je compose sauf pour la danse. Je respecte le pas de la danse, il faut que je sache danser le pas. Quant au mode, j'ai parfois envie d'aller vers un mode phrygien pour écrire du Vannetais comme ce qu'on a déjà entendu, comme ce qui nous a été légué. Mais parfois j'ai aussi envie d'écrire sur une « gamme par tons » Olivier Messiaën, c'est-à-dire une échelle hexatonique dont les six degrés sont tous espacés d'un ton. Ou parfois sur une pentatonique africaine. Parfois je pars sur une couleur, et ensuite je ne respecte pas. À l'époque les musiciens trad' étaient influencés par les musiciens qu'ils rencontraient, venus d'ailleurs. Aujourd'hui c'est pareil mais à plus grande échelle. On a accès à des tonnes de sources. On a de nouveaux outils. On peut composer comme on veut. On peut utiliser d'autres modes pour la danse.

« ce qui me distingue d'un autre compositeur, c'est le rapport à la matière. »

Mon solo Little Big Noz synthétise un peu tout mon parcours. Quand j'ai commencé je suis allé voir ma compagne et je lui ai dit « je vais faire un solo de sax baryton, de la musique à danser au milieu des danseurs ». Elle m'a répondu : « t'as pas peur que ce soit chiant ? ». J'ai commencé à gamberger. Je me suis dit « c'est vrai que je n'ai même pas le bourdon du biniou, je ne peux faire

qu'une seule note à la fois. Comment je vais faire ? » Je me suis bien pris la tête sur le répertoire : aller sur du trad' « pur et dur » sur des modes ancestraux jusqu'à des choses plus barrées, pour qu'aucun de mes morceaux ne ressemble aux autres. Pour composer il n'y a pas de recette. Parfois c'est juste en sifflotant. On se dit : « tiens c'est pas mal ça ! » On prend le sax, on essaye, on change. Parfois ça vient juste d'une pratique du saxophone, en essayant des combinaisons, plein de choses. Parfois encore je compose des thèmes au clavier, en ayant une approche plus harmonique. Dans le montage de Little Big Noz, je me donnais aussi des contraintes. Je me disais « tiens ce matin je vais essayer de composer une gavotte. » Mais l'essentiel était de rester proche du saxophone pour exploiter toutes les possibilités possibilités de l'instrument, l'ambitus qui est assez conséquent. Par exemple, pour composer un air de Loudéac, j'essayais des trucs et ça m'a amené à avoir l'idée d'utiliser une série d'accords, de neuvième et de treizième. J'ai développé le thème de cette manière, juste en changeant les basses.

Avec Bivoac, on composait collectivement, le côté thème proprement dit par Ronan, le côté plus harmonique par Raphaël Chevalier et le côté plus basse par moi. On a composé pas mal d'airs à trois de cette manière. Avec les Niou Bardophone aussi on composait parfois à quatre.

Ce qui me distingue d'une autre ou d'un autre compositeur, c'est le rapport à la matière. Si je veux composer une complainte ou une marche à la manière de, dans une couleur très trad', je reste dans un mode ancien, qui va induire une manière de jouer particulière. De même pour la danse comme je l'ai déjà dit. Mais pour le reste, finalement rien ne me distingue fondamentalement d'un compositeur d'autre musique.

Peu importe ce qu'on va composer, la liberté qu'on va y mettre, on entendra toujours nos racines de musiciens trad'. Avec François Robin dans Les allumés du chalumeau j'avais fait un truc que j'avais appelé « bebop » parce que je trouvais que ça ressemblait à du bebop. Mais bon ce n'était pas du Charlie Parker. Ça tendait vers le bebop mais ça sonnait quand même bien breton. Le metteur en scène du concert Philippe Chasseloup trouvait qu'on avait les pieds dans les racines et la tête dans les nuages... Cela me correspond bien.

« oui mais eux ils ne savent pas le danser ! »

Philippe Chasseloup a également co-écrit et mis en scène Little Big Noz. Ensemble on a créé un personnage qu'on retrouve dans le concert : le PRDC, « le psychorigide du coin ». Le PRDC trouve toujours que la danse est jouée trop lente ou trop rapide. Je ne comprends pas trop ces gens. Quand on va danser on vient prendre du plaisir avant tout. Si on n'aime pas le groupe ou l'artiste qui joue, on va au bar et on revient danser sur le groupe suivant. Je ne comprends pas qu'on puisse s'énerver sur un groupe qu'on n'aime pas. Dans Little Big Noz j'ai fait



un hanter dro assez « métal ». Quelqu'un m'a dit que cela lui faisait penser à Rage Against The Machine. Je ne connaissais pas, j'ai écouté et c'est vrai, il a raison ! Une autre fois en pays rennais, j'ai joué Little Big Noz mais sans parler du PRDC. Ça n'a pas manqué, quelqu'un est venu se plaindre que mon rond de Loudéac était beaucoup trop rapide. Je lui ai dit que je le jouais comme j'avais envie de le danser, tonique ! Il m'a demandé si j'étais allé voir Marie-Noëlle Le Mapihan pour mieux apprendre le Loudéac. Je lui ai dit : « *mais tu ne trouves pas que ça a bien dansé, les gens dansaient, criaient, les 150 danseurs qui étaient là ont super bien réagi non ?* ». Il m'a répondu : « *oui mais eux ils ne savent pas le danser.* »

J'aime danser mais je suis un piètre danseur. Si j'arrive à danser sur la musique que je produis, je me dis que tout le monde peut y arriver. Comme j'adore les musiques d'Afrique de l'Ouest, je mets aussi d'autres accents parfois sur ma musique, pour déverrouiller le bassin, le fessier.

Avec les Niou Bardophones, on avait créé une gavotte à dix temps. On avait créé le thème et des danseurs avaient créé le pas. Sinon dans Little Big Noz je n'avais pas envie de modifier les structures des danses, les métriques, le nombre de pas. Je ne m'en sens pas la compétence. Mais j'ai eu plutôt envie de modifier les couleurs musicales. Si une nouvelle danse émerge, ça partira des danseurs...

Je parle beaucoup de danse. Mais j'ai passé les trois-quarts de ma vie de musicien à faire des concerts avec l'Occidentale de fanfare, les Niou Bardophones, les Allumés du Chalumeau, le collectif Jeu à la Nantaise, Makida Palabre, les Trompettes du Mozambique... Je viens des musiques traditionnelles mais est-ce que tout ce qu'on fait est traditionnel ? Où place-t-on les curseurs ? On s'en fiche un peu non ?

Pourquoi et comment composer des mélodies en musiques traditionnelles ?

Anne-Lise Foy

Chanteuse, joueuse de vielle à roue, enseignante au Conservatoire de Châteauroux, spécialiste des musiques du Centre-France, membre des groupes DCA, Tend'M et Toctoc.

« les musiques traditionnelles m'ont rendue vivante. »



L'artiste de musiques traditionnelles se voue à l'expression du Beau grâce à une maîtrise de sa propre pratique. Il met son savoir au service d'une œuvre originale et fait preuve de poésie. Il y a trois concepts principaux pour un artiste de musiques traditionnelles : l'ancrage socio-culturel géographique, la transmission et la re-création. Création, re-création, adaptation, arrangements, sont des éléments essentiels de ma vie. J'en ai besoin pour vivre, comme l'amour, le pain et l'eau. Les mots m'apaisent, les mélodies m'animent et les rythmes me mettent en joie et en mouvement. Je ne suis pas la plus grande improvisatrice mais j'ai la passion de ces musiques. Certes j'ai suivi des études de musique classique. Mais j'ai choisi de me consacrer aux musiques traditionnelles car elles m'ont rendue vivante. Elles m'ont donné une identité individuelle, pas for-

cément de groupe, de communauté. Elles m'ont ouvert une porte vers mon âme, vers mon être. Quand j'enseigne aujourd'hui en Conservatoire, je prône ce discours auprès des élèves : la musique doit les constituer, les ancrer, les rendre vivants. Avoir les pieds dans la terre et la tête dans le ciel, j'aime cette définition des musiques traditionnelles.

Je compose et j'écris car j'aime raconter ; je me pense narratrice. Je n'invente rien : je regarde et je raconte les gens, la vie que j'observe. Je traduis mon environnement socioculturel, tel les collectages de chansons par Achille Millien au XIX^e siècle, je poursuis ses thématiques de plaintes. Mes textes de chanson abordent les sans-logis, l'homosexualité, l'exil, la solitude, l'alcoolisme... C'est un regard politique sur la société qui m'entoure. Je compose sur et avec mon Temps.

La composition m'oblige à me rapprocher de la source originelle, donc du collectage, notamment concernant sa forme. Ce qui me touche en premier : la mélodie et son paysage, c'est-à-dire les tensions et interrogations d'une phrase musicale.

Néanmoins, j'aime la liberté que nous offre les musiques et les chants traditionnels. Partant du principe prôné par Jean-François « Maxou » Heintzen à propos de cette

« je milite pour cette audace créatrice. »

culture musicale, « la seule chose qu'on sait, c'est qu'on ne sait pas ». Ce postulat me plaît : à partir de là, tout est ouvert et je milite pour cette audace créatrice. Chaque période de l'histoire musicale s'est réinventée, prenant pied sur les acquis précédents. Personnellement, c'est la rencontre avec Valentin Clastrier qui m'a ouvert le chemin de la composition, m'a incitée à ouvrir mes langages musicaux et dépasser mes capacités techniques sur l'instrument.





Par petites touches, je fixe une phrase, un mot, une suite d'accords qui m'émeuvent, sur un cahier où je les archive et un enregistreur, tel un puzzle. L'entourage sonore m'influence, qu'il soit musical, cinématographique ou littéraire... Je les garde en bouche, je les mâche, les laisse infuser. Puis, lorsque je m'attable au travail d'écriture, je cherche une phrase-clef, musique et mots conjointement. Cette phase initiatrice est nécessaire au déclenchement de la construction et à sa cohérence. En effet, la mélodie des mots suit celle des notes : elle doit être évidente, sans accroche [virelangues compris], même si je ne crains pas les césures à la Raymond Queneau. Ensuite, le déroulement de

l'histoire coule de source, tel un flot qu'il me reste à mesurer, contenir, sur une narration précise comme le chanteur Thomas Fersen, ou sur une dissertation contemplative d'un sujet, tel le peintre Johannes Vermeer. Le travail de compositrice lie intimement une mélodie et un groove, une ligne et un pattern sous-jacent. Le point final est de chanter cette réalisation, afin de vérifier l'aisance, via la mémorisation, garantie de l'équilibre de « l'œuvre » .

« une arabesque peut en entraîner une autre... »

Le groupe Toctotoc (Stéphane Milleret et Vincent Boniface) use régulièrement des écritures à quatre mains, enrichies de nos expériences respectives. Nos identités marquent leur empreinte sur la prosodie des textes et la faisabilité des interprétations. Rien d'inné, l'expérience et notre parcours artistique partagé nous engagent sur une voie commune : tourner, se laisser surprendre, accepter jusqu'à posséder. Nous adaptons le répertoire composé au bal folk d'aujourd'hui. L'adaptation et la cohérence des thèmes pour la danse est fondamentale. Pour exemple, les « gavottes de l'Aven Cresse » ou « Gavottes de Grenoble », composées par Stéphane Milleret, qui en réalité n'ont rien à voir avec les Gavottes de l'Aven traditionnelles bretonnes. Mais le public s'y retrouve et s'est réinventé une tradition dansée autour de ce répertoire. Et avec le plaisir, donc ça me convient ! La liberté est donc communicative.

Autant la bourrée 2 temps m'est radicalement rock n' roll, autant je ressens plus de difficultés personnelles sur les bourrées 3 temps, du type Haute-Auvergne. Bien que cette aire culturelle me soit familière, j'éprouve plus de mal à trouver un angle de composition qui s'apparente aux ritournelles traditionnelles. Finalement je reste assez « classique », sans modifier la métrique ; contrairement à d'autres musiciens routiniers, tel que le violoneux artensien Joseph Perrier (1911-2003) qui s'émancipe de la cadence régulière au cours de la danse.

Actuellement, je joue moins souvent en mode concertant au sens strict, plutôt de la musique de circonstance (enterrements, illustrations, attentats sonores). La danse est mon principal contexte de jeu, le plus gros secteur économique. Il a obligatoirement une influence sur mes compositions. Parce que c'est un outil dont j'use régulièrement en tant qu'enseignante au conservatoire de Châteauroux, j'aime particulièrement laisser mon imagination courir sur un piano, comme instrument d'accompagnement harmonique. Ainsi, une arabesque peut en entraîner une autre : une mélodie sur une grille d'accords, un rif sur une improvisation...

Pour citer la phrase du romancier russe Matt Crepinofski dans *La pendaison par l'amour*, l'artiste est « celui qui succombe aux charmes de la philanthropie ; [il/elle] peut espérer plonger au cœur de la sensibilité artistique par l'amour qu'il porte à l'humanité. » C'est ainsi que je me définis. Quelle chance d'avoir pour métier d'offrir son intimité !

Pourquoi et comment composer des mélodies en musiques traditionnelles ?

Youenn Paranthoën

Accordéoniste diatonique au sein des groupes : Spontus, frères Paranthoën, Menace d'éclaircie. Il est membre fondateur du collectif Klam dans le Morbihan.

« il y a ceux qui font des reprises et ceux qui font des compos. »

Je compose pour les groupes dans lesquels je joue. Il y a celui qui s'occupe d'appeler les organisateurs pour régler les questions de production (à quelle heure on arrive, quand est-ce qu'on joue...), celui qui s'occupe de rédiger un texte de présentation ou d'envoyer une photo. Moi je me retrouve souvent à composer la musique pour tout le monde. Ça fait vingt-cinq ans que ça dure.

Pourquoi je compose ? D'abord pour avoir du répertoire. En 1996 quand on a commencé Spontus, on ne voulait pas reprendre les morceaux qui étaient déjà sur des disques. Et comme il n'y avait pas de point de consultation Dastum ni de connexion internet, le plus simple pour moi c'était de composer des airs dans ma chambre. « Pour la prochaine répétition mercredi, ce serait bien d'avoir une nouvelle suite de ridées... » Et c'était parti... Je compose pour avoir du nouveau répertoire, pour faire des disques. Ça vient aussi de mes débuts. Quand j'avais treize ans au Kan Ar Bobl, il fallait jouer une composition personnelle dans une des suites. C'est à ce moment-là

que j'ai commencé. On nous a encouragés à composer. Enfin la troisième raison c'est ce que j'appellerais le syndrome « La jument de Michao ». Quand on était au collège on disait à nos potes qu'on jouait de la musique bretonne mais en précisant bien que c'était des compos ! Comme en rock, il y a ceux qui font des reprises et ceux qui font des compos.

Comment je compose ? Au début je ne savais pas lire la musique. Je composais avec mon accordéon et mon petit dictaphone avec des cassettes. J'enregistrais mes improvisations, mes recherches d'airs à danser. Puis en répé avec les gars de Spontus, on faisait tourner... Faire tourner c'était la technique. C'était long et fastidieux. Au début le guitariste faisait les quelques accords qu'il connaissait, la basse faisait un bourdon, et nous on jouait le thème à l'unisson. Ensuite, on a commencé à arranger à deux. Quand on a eu vingt ans,

on s'est dit que ça ne pouvait plus durer, sauf à habiter ensemble. Je me suis mis à apprendre à écrire la musique. Je suis allé en fac de musique. Le temps d'écrire la clé de sol, j'étais déjà largué. J'ai fini par apprendre à écrire ce que j'entendais et à lire peu ou prou la musique. Mais surtout, beaucoup plus utile, j'ai appris à utiliser

« il n'y a qu'en musique trad' qu'on peut avancer de telles conneries ! »

Pro-Tools (station audio-numérique pour faire de l'enregistrement, du mixage et de la composition musicale) et le logiciel Finale pour éditer des partitions. À partir de là, je n'ai plus jamais composé avec mon instrument. Je chante des airs à voix haute ou dans ma tête et je les note sur un papier, le plus souvent directement sur l'ordinateur. Puis j'écris toutes les parties : guitare, basse, thèmes, contrechants... Le matin j'arrive dans mon bureau et je me donne pour consigne d'écrire un air, par exemple un hanter dro. Je commence par me chanter quatre ou cinq airs d'hanter dro que je connais et que j'aime bien. Ensuite j'essaie de composer un air qui ressemble à ça. Je pars de ma mémoire, du répertoire que j'ai en tête. C'est le fil sur lequel je tire. C'est tout le temps en chantant. Ensuite je propose mes compositions et mes arrangements au groupe. Si ça ne leur plaît pas, je recommence. Et parfois ils me font changer des choses : la richesse d'un accord, un accompagnement...

Je joue principalement pour faire danser les gens. C'est une question de contexte socio-économique. Je compose essentiellement, à 90%, des morceaux qui me servent, qui me sont utiles. La danse impose certes des contraintes de tempo, de carrures... Toutefois il faut nuancer. Prenons le répertoire de ridées : si on compare le répertoire chanté au répertoire d'accordéon, on se dit que ce n'est pas la même danse... Pourtant les gens dansent la même chose dessus ! De même pour la gavotte pourlet : il y a beaucoup de différences entre le répertoire de biniou-bombarde et le répertoire d'accordéon. Hormis le tempo – et encore ! - ça n'a pas grand-chose à voir... Avec Spontus on essaie d'amener autre chose dans la danse. Et les garants de l'orthodoxie défendent parfois une conception de la danse qui n'a jamais existé... Donc il ne faut pas trop se mettre de contrainte...

En 1998 ou 1999 à une buvette du festival de Klegerec, je discutais avec un copain. Et on se disait qu'une bonne compo c'était une compo qu'on ne remarque pas. Aujourd'hui je me dis qu'il n'y a qu'en musique trad' qu'on peut avancer de telles conneries. Tu passes des heures à composer un morceau pour qu'au final personne ne s'en rende compte ? Je compose pour affirmer mon identité musicale. Si on me repère, je suis content. Parfois je mets des petites citations d'airs ou d'interprètes que j'aime bien. J'aime ça. Ça peut paraître étonnant mais je n'essaie pas toujours de composer un super truc. Parfois je recherche simplement le truc dansant ou bien juste dansable. Se dire qu'on donne simplement les temps forts de base de la danse, et pour le reste, on est libre...

Gilbert Bourdin

Chanteur, auteur, créateur des célèbres Ours du Scorff. Il a aussi chanté dans le trio de chant de haute-Bretagne Bourdin-Dautel-Marchand. Il crée en 2020 *Les Taons de Langoëlan*.



« c'est dur de travailler... »

Moi j'ai toujours fait des chansons parce que tout petit chez moi, ils faisaient ça. Donc j'ai fait pareil. Je suis un imitateur. Je ne saurais pas dire pourquoi. Ça s'est fait comme ça. Moi je pense qu'on était tellement heureux chez nous qu'il n'y avait pas besoin de contester quoique ce soit. On était pauvre, il n'y avait rien. Mais on était totalement heureux. Donc je ne vois pas pourquoi on se serait révolté. Mes parents se révoltaient déjà contre les curés, contre l'école. Mais quand même j'allais à l'école. Après, j'ai continué l'école le plus longtemps possible, tant qu'on nous a eu des bourses. Le jour où on m'a pas donné de bourse, j'ai été obligé de travailler. Ça c'était moins bien. C'est dur de travailler. Mais bon j'avais un travail peinarde.

Je ne suis pas un professionnel de la musique. La musique à la maison et tel que je le concevais aussi, c'est un divertissement, c'est pour s'amuser, c'est pas pour être professionnel. Professionnel, c'était faire comme les plâtriers, les plombiers. Mais faire de la musique, moi j'ai jamais entendu ça comme professionnel. C'est bien que ça existe aussi. Traditionnel ça signifie « transmettre ». Nous on transmettait tout le temps. Chez moi ça chantait beaucoup. On n'avait rien, même pas d'électrophone, pas d'électricité, pas de gaz, pas d'eau. Quand t'as pas ça, tu peux pas écouter ce qui se passe ailleurs. Donc tu fais avec ce que tu as. Ma mère surtout. Ce sont surtout les femmes qui transportent les chansons. Les hommes picolaient beaucoup et fumaient. Les femmes chantaient et elles aimaient ça. Une dizaine d'entre elles venaient prendre le café à la maison. Et pas que le café ! L'eau de vie après ! Mon oncle était fabriquant d'eau de vie. Moi pendant ce temps-là j'allais un peu à l'école et eux fabriquaient

de l'eau de vie. Ma mère avait deux vaches. Mes parents chantaient beaucoup. Ça réchauffait l'hiver. Et quand il y a avait des petites fêtes, pour le cochon, tout ça, ils chantaient. C'était leurs habitudes. Quand j'étais petit, j'écoutais ça. Sans le faire exprès, tout doucement, je me suis imprégné.

« chanter pour laver le suaire des morts. »

Puis après, quand tu fais des études, tu comprends un peu mieux. Je pense qu'on n'a pas pu composer de chants traditionnels parce qu'on n'a rien compris au chant traditionnel. On a compris le texte mais ça ne se résume pas au texte. Je vais vous donner un exemple. « *Sur le bord de la rivière, il y a dix lavandières / Elles frappent un coup et puis s'en vont / Voilà comme les lavandières elles font / Sur le bord de la, la digue tra, sur le bord de la rivière.* » Ils chantaient ça à fond. Ma grand-mère m'a expliqué que les lavandières chantaient ça pour laver le suaire des morts. Ça n'a donc rien d'une danse jeu pour les enfants. Quand les femmes chantaient ça, pour elles, dans leurs têtes, les lavandières étaient celles qui venaient la nuit laver le suaire des morts, c'est-à-dire laver les choses de la vie, toutes les conneries qu'elles avaient pu faire avant... Ça change la façon d'entendre la chanson... Il y en a plein d'autres comme ça.

Je ne savais pas faire grand-chose. Je n'ai pas eu de peine à faire des études. J'avais des facilités. J'ai commencé à faire des chansons quand j'en ai eu besoin. Il n'y a pas de raison de faire des chansons si tu n'as pas besoin. Sauf si ça te fait plaisir. Bon c'est quand même un peu un plaisir j'avoue. Un moment je faisais une chanson tous les matins. Ça m'a vite ennuyé. J'ai eu l'impression d'être un bureaucrate. Je me lève très tôt le matin. Je suis tranquille et j'entends le bruit des oiseaux. J'habite dans une forêt. Parfois j'écris une chanson après le café parce que ça me fait plaisir. Bon et puis c'est tout. Au bout d'une chanson ça va, t'en as ras-le-bol. Surtout que c'est de l'écriture, ce n'est pas naturel à l'homme. Chanter c'est naturel oui. Mais écrire c'est scolaire. Plus besoin de mémoire puisque t'écris des chansons !

J'écris des chansons avec des animaux. Ça remplace les hommes et les femmes. Je suis entouré de chevreuils, de renards. J'habite un endroit impossible, aux sources du Scorff. Les « Ours du Scorff » ! J'ai trouvé le nom grâce à une touriste allemande qui cherchait les sources du Scorff. Avec son accent j'ai compris qu'elle cherchait les « Ours du Scorff ». Cela m'a donné l'idée de créer un groupe avec mon voisin Fanch Landreau et avec Laurent Jouin. On a fait un disque à la demande d'André Ricros. On a eu un prix de l'académie Charles Cros. Et puis d'autres disques... Les gens aiment bien les chansons stupides parfois. Ensuite j'ai fait des comédies musicales. Celle que je viens de finir s'appelle *Les Taons de Langoëlan*. Il y a trois chanteurs, un violoniste Gabriel Faure, des chanteuses. Je joue l'âne. Je chante une chanson au début, une autre à la fin.

« il faut être dans un état de dessaisissement. »

Les textes *a priori* sont naïfs. Mais ils ont parfois d'autres niveaux de lecture. C'est toujours à double, triple sens. Par exemple : « Deux grammes cinq dans les veines, du côté de Pont Aven / On voit des Gauguin partout quand on souffle dans le biniou ». J'allais à Pont-Aven voir mon camarade Dautel. J'avais fait la fête et je rentrais chez moi le matin. La police m'arrête alors que j'étais à peine réveillé. Ils me font souffler. J'ai rien eu car j'avais dormi. Les chansons parlent parfois d'anecdotes toute bêtes. Je prends un mot, une phrase et je continue. Pour faire ça, il faut être dans un état de dessaisissement, comme quand on se lève le matin, qu'on n'a pas déjà rempli le quotidien. On n'a même pas pris un bol parce que si tu prends un bol, il faut le tenir, être centré. Être dans un état où tu ne sais pas encore les choses. Il y a parfois des matins où il ne se passe rien. Je suis incapable de penser. Et tout d'un coup, il y a des mots qui arrivent, les bons mots pour faire une chanson.

« tu peux partir sur différentes pistes ! »

« Il a les mains dans le cambouis / Quand il répare sa mobylette / Surtout que c'est dans le bouiboui / De la chambre de sa sœur Ginette / Ginette est parti y'a quatre ans / Dans une voiture décapotable / Avec un de ses amants / Celui qu'était marchand de sable / Il a pleuré durant des nuits / Le jour fuyant sur sa bécane / Jusqu'au moment où des ennuis / Sa mobylette était en panne. » Là tu vois c'est comme

Ça se passe toujours comme ça pour moi. Dans *L'inconscient du politique* le philosophe et psychanalyste Pierre Kaufmann définit le dessaisissement. Tu n'as pas encore avoir saisi le monde. Tu es dans un état vague. Tu sors de ton sommeil rêve, tu arrives dans le monde mais tu n'es pas encore totalement arrivé. Moi je ressens ça. Le matin je suis dans les vapes, je ne comprends rien. Je trouve ce monde extraordinaire mais terrifiant. Tous ces parpaings, ces lumières, ces micros, ces chaînes télévisées d'info en continu... Et l'école quand j'étais petit... Comment les gens supportent ça ? Pourquoi être dans ce monde là ?



un problème de maths. Tu peux partir sur différentes pistes. Première piste : un vieux pêcheur passe avec sa camionnette et le ramène à La Turballe. Deuxième piste : c'est un psy qui s'arrête et fait un diagnostic sauvage : soupçon de relations curieuses avec sa sœur, ce qui serait la cause de l'impossibilité de réparer la mobylette. Troisième piste possible : c'est un mécano qui passe et il répare la mob, ouf c'est reparti pour la fuite. Parce qu'à la fin, il faut conclure le scénario ! Bon si je tente de te faire le final : « La mobylette est réparée / Jojo vient d'acheter un scooter / Il va lui mettre des fleurs dorées / Comme le corsage de sa sœur. » Je te ferai le milieu de la chanson un autre jour parce que je n'ai pas choisi le scénario. Et voilà comment je m'amuse à faire des chansons...

Aujourd'hui dans le chant traditionnel il y a beaucoup de « photos-copilleurs ». Je n'ai rien à dire sur la photo, sinon que la copie qu'ils croient authentique est déjà trafiquée. Par exemple si l'on prend la chanson des trois canards : « Y'en a deux noirs, y'en a un blanc / Le fils du roi y va chassant... ». C'est en réalité une chanson de révolutionnaire. Je l'entends parfois chantée avec une fin totalement bidonnée : « Pour mettre nos filles au couvent / Et nos garçons au régime. » Ma mère me disait qu'ils n'avaient jamais chanté ça ! Nous on termine par : « nous le donnerons aux pauvres gens ! ». Et mon père d'ajouter : « on n'est pas assez abruti pour envoyer les filles bosser gratis et se faire enfermer et les gars se faire tuer ! ». Donc si des « photocopies » avec ce final sont prises comme d'authentiques chansons trad' - et je l'ai entendu souvent chanté comme ça - je considère que le chanteur trad' passe alors pour un idiot véhiculant une idéologie nauséabonde ou pour le moins un conformisme social bien manipulé.

Juliette Minvielle

Jeune chanteuse-percussionniste, membre du groupe de concert et de bal Laüsa, elle écrit ses chansons en langue occitane.



« c'était généralement les hommes qui faisaient entendre la langue. »

En tant qu'auteure, j'ai écrit des textes en béarnais gascon qui peuvent se compter sur les doigts des mains. Je suis une jeune auteure. Pour resituer, la Gascogne est une région culturelle délimitée entre les Pyrénées et la Garonne. Et, le béarnais est une branche du gascon qui lui aussi est une branche de l'occitan. Il existe plusieurs variantes de l'occitan comme le limousin, l'auvergnat, le vivaro-alpin, le provençal... Le béarnais, je l'ai entendu de mes oreilles d'enfant, avec mes grands-parents. C'est leur langue maternelle. Ils ne parlent que béarnais entre eux et parlent le français à leurs enfants et petits-enfants. Ils ne l'ont pas transmis à la nouvelle génération si bien que ma mère le comprend bien mais ne le parle pas.

À Uzeste, lieu de création, laboratoire d'expériences artistiques créé par Bernard Lubat dans un village en Gironde, j'ai entendu du gascon et des musiques multiples dont les musiques

traditionnelles. C'était les anciens qui s'y collaient. Dans ma mémoire, c'était surtout des pratiques instrumentales. Il y avait peu de place donnée au texte. Toutefois Bernard Manciet, auteur gascon originaire des Landes, était souvent invité et venait déclamer le gascon des Landes (lo parlar negue). C'était généralement les hommes qui faisaient entendre la langue. Bernard Lubat a emprunté quelques mots au gascon dans ses chansons. Ce sont souvent des bribes. Jamais vraiment des textes complètement en gascon. Mon père, André Minvielle, a aussi écrit des textes en oc, tout en se faisant, au préalable, corriger par des écrivains, locuteurs, qui maîtrisent la langue.

« j'étais particulièrement fière de parler cette langue. »

Pour ma part, je ne me suis jamais demandée si mon écriture de la langue était la bonne. J'ai appris le béarnais en travaillant pendant quatre ans à Billère, à l'Institut Occitan d'Aquitania. J'ai étudié la graphie classique (employée par les institutions), inspirée du système médiéval des troubadours. Il en existe d'autres comme la graphie mistralienne. Il perdure depuis toujours une querelle entre les locuteurs qui écrivent la langue différemment et qui arrivent à en dire que la langue n'est pas la même parce que la graphie diffère... Dès lors qu'il y a une langue sans État, tout se polarise autour de la graphie. On se demande alors si on est vraiment légitime à l'écrire et à la parler ? Une langue vivante est d'abord une langue parlée. C'est de toute cette histoire que naît tant de méfiance. Alors, je me suis interrogée, savoir si j'allais pouvoir m'approprier cette langue, si j'allais pouvoir la chanter. En effet, j'ai appris tardivement le béarnais, vers l'âge de vingt-deux ans. Quand je suis revenue à Uzeste, j'étais particulièrement fière de parler cette langue et d'être en capacité d'avoir une conversation. Beaucoup d'hommes à Uzeste, qui l'écrivaient parfois, n'en étaient pas capables et en tant que femme, j'avais cette fierté encore plus grande. Moi, ça été tout de même la langue qui m'a permis d'écrire. De trouver une légitimité à écrire. Comme une prise de parole.

Depuis quatre ans, je fais partie d'un groupe de musique traditionnelle qui se nomme Laüsa, dans lequel je chante principalement en gascon. Au début de la formation du groupe, je suis arrivée avec mes textes mais je n'avais pas pensé l'écriture en lien direct avec la cadence. Je n'avais pas envisagé de coller un texte sur une mazurka

ou un rondeau. J'ai dû adapter. Aujourd'hui, j'essaie d'écrire en pensant de prime abord à la cadence, au rythme des danses. La musicalité de la langue est tout autre en gascon. C'est difficile d'arriver à respecter la cadence et à la fois de garder le plaisir de la musicalité de la langue en chantant.

« ce qui nourrit mon inspiration, c'est le son du mot. »

Lorsque je chante mes textes sur scène, on me dit parfois que c'est beau, que ça fait penser au catalan, au portugais. Mais on ne va pas plus loin. Ça dure le temps d'un soir. En bal, les gens écoutent peu les textes. Rares sont les locuteurs occitans dans la salle. J'aimerais que l'on fasse plus de concerts. Ce serait une façon de transmettre la langue, un moyen de la faire entendre davantage. Avant, le chant dans les musiques traditionnelles de France était associé au passé. J'ai la sensation que ça évolue. La plupart de mes textes sont écrits pour faire sonner le gascon qui constitue un ensemble linguistique complexe. Il y a beaucoup d'expressions, de formes grammaticales qui varient du français. Mes sujets d'écriture sont variables. Ce qui nourrit mon inspiration, c'est le son du mot. Je note des bouts de phrase qui sonnent. Parfois, je retombe dessus et jette des phrases qui peuvent suivre. Écrire le gascon sur une feuille, voir les mots sur le papier, me donne l'inspiration. C'est comme un rythme littéraire. Ça vient le matin souvent.



Le Nouveau Pasifium présente
À Nantes et Bourgoin
13 - 21 mars 2020
festival #8
eurofonik
Musiques des mondes d'Europe
www.eurofonik.fr

Le Nouveau Pasifium présente
À Nantes et Bourgoin
13 - 21 mars 2020
festival #8
eurofonik
Musiques des mondes d'Europe
www.eurofonik.fr

23

Écrire des textes de chansons : le dernier tabou des musiques traditionnelles ?

Bertran Obrée

Chanteur, conteur, poète de langue gallo. Il est aussi linguiste, fondateur en 2007 et directeur de l'association « L'institut Chubri ».



« la composition mélodique a été perçue comme plus légitime par rapport à la composition de textes. »

Le découplage entre « chanson traditionnelle » et « chanson d'auteur » est très important en France. Mais ce n'est pas le cas partout en Europe. Je pense au fado portugais où il y a une certaine continuité d'auteurs de paroles. Je pense aussi au flamenco. Camarón de la Isla chantait beaucoup de textes qu'il avait écrits ou qu'on avait écrits pour lui. Au Pays Basque, il y a la tradition du bertularisme, ces chants improvisés et joutés où l'improvisatrice ou l'improvisateur doit être capable de versifier sur un thème le plus souvent imposé, en respectant rythme et mélodie. Même si on n'écrit pas les textes, on se détache des textes pré-écrits. Je viens également de lire la biographie de Franca Masu, chanteuse italienne sarde, qui a fait renaître la chanson catalanophone d'Alghero [L'Alguer en catalan] dans la région de Sassari au Nord-Est de la Sardaigne. Elle a beaucoup écrit les textes de ses propres chansons. Dans le cas de l'Irlande, que ce soit en langue anglaise ou en langue gaélique, il y a une continuité d'écriture de paroles depuis longtemps. Dans tous ces pays-là, il

n'y a pas eu de politique d'interdiction des langues régionales aussi forte qu'en France. Ou alors il y a eu assez vite des politiques de revitalisation des langues, de garantie des droits des locuteurs.

Dans le monde musical hérité des musiques traditionnelles, la composition mélodique a été perçue comme plus légitime par rapport à la composition de textes. Toutefois, j'ai souvenir des années quatre-vingt-dix où je travaillais à Dastum. J'entendais des échanges où il y avait une méfiance assez forte par rapport à la composition de mélodies. L'idée communément partagée, c'était la supériorité des mélodies transmises par la tradition orale, patinées par le temps. Composer de nouvelles mélodies, ça n'était pas toujours bien vu. J'explique ça par l'héritage de la période des folkloristes au XIX^e siècle. Les folkloristes arrivent à une époque où les élites intellectuelles et poli-

tiques bourgeoises au pouvoir défendent un certain projet révolutionnaire - qui deviendra ensuite colonial - celui d'imposer une certaine forme de culture et même de civilisation française. Et puisque les cultures populaires sont amenées à disparaître, dans un processus que j'appelle la « périmation » [dans le sens de rendre périmé - on pourrait aussi dire « péremption »], il devient nécessaire de mener un travail d'archéologie pour recueillir avant qu'il ne soit trop tard. Et dans le même temps, les porteurs de tradition vont se déposséder, se dessaisir plus ou moins volontairement de leur propre culture afin d'adopter celle qui va leur permettre d'obtenir une forme de promotion sociale. Dans ce contexte, pourquoi composer des mélodies alors qu'on s'intéresse d'abord à étudier, à classer, à archiver ce qui est amené à disparaître ? La question de la composition, de la re-création, viendra plus tard, dans la période des années soixante-dix, quand on va revenir vers ces cultures-là.

« j'avais très envie d'entrer dans l'univers de la langue. »

Dans mon parcours, j'ai d'abord travaillé sur les textes avant d'apprendre à chanter. En 1983, à l'âge de seize ans, je me suis posé la question de la langue. Que parle-t-on dans les campagnes autour de chez moi ? Je lisais dans la presse qu'on parlait breton en Bretagne. Or je vivais en Bretagne et je constatais qu'on ne parlait pas du tout breton chez moi. J'ai commencé à remettre en cause la vision qu'on avait du patois. On me

disait qu'il relevait du passé. Pourtant quand je collectais, j'avais en face de moi des personnes vivantes qui parlaient cette langue. C'était donc quelque chose qui relevait du présent et non pas du passé. Quand je revenais de mes premières collectes, près de La Guerche et Chateaugiron, au sud-est de Rennes, j'avais des mots en tête. Ma façon à moi de m'approprier cet univers linguistique, ce fut d'écrire de la poésie. L'apprentissage du chant traditionnel n'est venu qu'après. Et quand je me suis mis à chanter, assez vite, j'ai eu envie de composer mon propre répertoire de chansons. J'ai découvert la langue à partir du parler, des sons, et non pas à partir des chansons. Pour revenir à mes premières collectes linguistiques, quand j'ai rencontré Aliett Lèpèij, ça avait été un choc culturel. J'avais l'impression d'être parti à l'autre bout du monde. Ce qui m'a intéressé c'est d'entrer dans l'univers des mots, des sons. Il y avait un côté exotique en abordant le gallo parce qu'à la fois c'était parlé juste à côté de chez moi et en même temps c'était un univers très différent du français dans lequel j'avais grandi à la maison. D'un côté, j'avais très envie d'entrer dans l'univers de la langue. De l'autre, j'avais une certaine distance qui me permettait d'être plus à l'aise [qu'en français] pour jouer avec les mots. Du coup, je trouvais ça plus facile que de travailler en français.

Dans mon premier album *Alment d'if* en 2000, il y a quatre textes originaux sur les onze pièces du répertoire. Dans mon deuxième disque *Venté sou léz saodd* en 2004, il y a neuf textes originaux et une reprise de Georges Brassens. En 2008, *Olmon e olva* : neuf textes originaux et un seul texte traditionnel. Enfin sur mon dernier album *Gherizon Papilhon* en 2020, j'ai écrit l'ensemble des textes en gallo. Quand j'ai commencé à écrire des textes dans cette langue, on m'a souvent fait des

commentaires du type « *ta langue, c'est du chimique, c'est artificiel* ». La méfiance était double : venir d'un monde de musiques traditionnelles et écrire ses propres textes d'une part, écrire en gallo d'autre part. Je pense qu'il y avait aussi une difficulté à voir les choses en face. Quand je relis les chroniques de mes premiers albums, je suis un peu stupéfait. Dans la presse parisienne, pour *Alment d'if*, la revue Répertoire écrit par exemple : « *un bon choix de pièces traditionnelles* ». La revue « Le Monde de la musique » m'attribue une récompense, « Le Choc du Monde la Musique », mais ne fait aucune mention de la question des textes. Pour *Venté sou léz saodd*, le journal Le Monde évoque rapidement « *un recueil de chants et d'airs à danser* » puis s'étend sur la reprise de *La marche nuptiale* de Brassens. Politis aussi ne parle que de cette reprise et affirme que « *c'est une preuve d'ouverture* ». Visiblement, pour l'ensemble de ces journaux « parisiens », si c'est en gallo, c'est forcément traditionnel.

J'en viens à l'histoire du tabou. Si on s'intéresse au fait de composer en français, comme au fait de composer dans une « langue régionale » telle que le gallo, je pense qu'il faut se pencher sur l'histoire de la politique linguistique française. En France, on est passé en quelques dizaines

d'années, d'une population parlant avant les années cinquante très majoritairement des langues comme le gallo, l'alsacien, l'occitan, le basque, le picard ou le breton, à autre chose. En amont de cela il y a une politique linguistique assez spécifique. En Europe, il n'y a à ma connaissance qu'en Turquie qu'on retrouve une telle politique. Pour rappel, au moment de la Première République, il y a cette idée qu'on va n'utiliser que le français dans l'instruction (décret du 21 octobre 1793). Il y a aussi un rapport

en 1794 sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser la langue française. D'abord, au début du XIX^e siècle cela ne fonctionne pas bien car beaucoup d'enseignants parlent encore la langue locale. À la fin du XIX^e siècle, on entre vraiment dans une politique linguistique de type colonial. À partir de Jules Ferry, on met en place des punitions, entre autres des châtiments corporels. En 1889, l'inspecteur général primaire Irénée Carré écrit dans sa *Méthode pratique de langages, de lecture, d'écriture et de calcul plus spécialement destinée aux élèves des provinces où l'on ne parle pas français, et qui arrivent en classe ne comprenant ni ne sachant parler la langue nationale* : « *Mais nos écoles primaires doivent être entièrement en français et ne servir qu'à l'enseignement du français. Laissons aux parents le soin de transmettre leur langage à leurs enfants et attendons tranquillement l'œuvre du temps [...] Nous amènerons insensiblement les populations soumises à notre domination, à s'incliner devant la force des choses et à accepter notre langue et notre civilisation, comme elles ont été forcées de reconnaître notre autorité et la force matérielle de nos armes.* »

« **je le vis comme une libération !** »

Après ce processus de « périmation » de ces cultures populaires et de ces langues parlées, ma façon de remettre en cause cette vision très pyramidale d'une langue décidée par l'école et par l'État, c'est ce travail d'écriture dans la langue gallo, de réappropriation de la langue. Je le vis comme une libération. C'est être capable de décider comment je parle et comment j'écris. Cela m'a beaucoup aidé. La gêne de beaucoup de gens sur le français ou sur la « langue régionale », est aussi lié au fait que ce travail-là reste à faire et qu'en l'état on ne sent pas légitime de créer, ni dans l'une ni dans l'autre. Alors la guérison, c'est cela : être capable de dire et d'écrire dans la langue.

Suis-je un militant du gallo dans mon travail de chanteur ? De fait, je chante dans une langue qui est toujours mise de côté, dont les locuteurs sont discriminés, qu'ils en soient conscients ou pas. De fait, moi aussi jusque dans mon métier de chanteur, je dois faire face aux préjugés sur le gallo, sur le « patois », et à des actes de discrimination linguistique. Donc je n'ai pas le choix d'être militant comme quiconque veut pouvoir parler gallo. Mais je ne chante pas sur scène pour défendre le gallo. Ce n'est pas ma motivation. Peut-être d'ailleurs que je le défends d'autant mieux. Ceux qui se pensent avant tout comme militants « du » gallo ont parfois tendance à vouloir créer ou reproduire une langue « standard » en se coupant de la manière dont les plus anciens locuteurs parlent « en vrai ». Pour ma part, je m'attache à restituer ce que j'ai appris avec les anciens, avec de la diversité dialectale. Alors si je peux indirectement redonner de la dignité aux gens qui parlent comme ça, je suis très content.

« **collectivement il y a un tabou.** »

Quel est mon rapport avec la « musique traditionnelle » ? Quand je compose des chansons, je ne cherche pas à composer « du traditionnel ». Je me considère autant comme un chanteur parolier que n'importe quel chanteur parolier francophone. Je m'imprègne de l'univers dans lequel j'ai grandi et dans lequel j'évolue. Je cherche des solutions artistiques pour moi, j'expérimente des jeux poétiques et musicaux qui m'intéressent. Personnellement, ce qui m'intéresse, c'est l'aspect créatif, que ce soit dans les aspects scientifiques et techniques (par exemple décrire le gallo sans se suffire des analyses préexistantes et trouver des solutions pour écrire comment les gens parlent) et aussi artistiques (par exemple chercher de nouvelles solutions prosodiques pour le gallo). Ça suppose de prendre de la liberté. Ça rejoint la question de remettre en cause l'état de fait linguistique dans lequel nous sommes encore enfermés. Quand on vient d'un milieu populaire - rural ou issu de l'immigration par exemple - c'est-à-dire quand on est issu d'une famille qui a vécu cette forme si autoritaire d'imposition d'une langue, d'une orthographe, avec un rapport quasi-religieux au français, alors se réconcilier avec la langue de ses aïeux peut être une façon de se libérer d'une interdiction, de cette « périmation » héritée qui bride notre expression individuelle mais aussi collective. Collectivement il y a un tabou. Ça peut être bien de passer collectivement par cette phase de réappropriation. Après, individuellement, on devient davantage libre de s'exprimer comme on le souhaite.

Arranger les musiques traditionnelles : a-t-on déjà tout dit ?



Perrine Vrignault

Chanteuse et arrangeuse du groupe de concert et de bal Ma Petite, musique traditionnelle du Poitou. Elle vient de créer Aubépine, un nouveau trio de bal poitevin avec la chanteuse Blandine Brossard et le contrebassiste Paul Motteau.

« aujourd'hui j'ai ouvert
mon univers musical. »

J'étais inexistante dans le milieu des musiques trad' jusqu'à 2017, la création du groupe Ma Petite. J'ai fait beaucoup de musiques trad', d'animations de bals, de marchés, de musique à danser à l'unisson. Ma mère danse depuis toujours. J'ai appris à danser les danses populaires du Poitou toute petite avec Jean-François Miniot. De l'âge de sept ans à l'âge de dix-huit, j'ai également appris l'accordéon diatonique avec Jean-Marie Jagueneau. Puis je suis partie vivre à Clermont. J'en avais marre de ma région et des musiques trad'. Et puis je suis retombée dedans en allant aux Brayauds, une association d'éducation populaire en musique, danse et chant à Saint-Bonnet-près-Riom dans le Puy-de-Dôme qui regroupe plein de jeunes. Un prof de chant, Éric Desgrugillers, m'a invitée à venir chanter. Ça m'a passionné, j'ai suivi ses

cours pendant trois ans. Ensuite j'ai suivi des cours au Centre de Formation des Musiciens Intervenants (CFMI) de Poitiers et j'ai obtenu mon Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant en milieu scolaire (DUMI). J'y ai rencontré plein de musiciennes et musiciens d'horizons divers. Parmi eux Maxime Dancre, percussionniste, qui est devenu mon compagnon. Notre histoire d'amour est née en se faisant écouter de la musique mutuellement. J'ai baigné dans un univers de musiques trad'. Le reste me semblait très commercial. Je connaissais un peu les musiques improvisées par Julien Padovani qui reste l'un de mes maîtres. Il m'a libérée, appris à proposer des choses qui me ressemblaient. Mais je ne connaissais pas du tout les musiques amplifiées.

Après l'obtention du DUMI, Maxime et moi sommes partis vivre en Colombie. On y a rencontré des musiciens traditionnels. On a échangé, enregistré un disque. Mais je me suis rendu compte que je connaissais mal ma culture. Je savais apprendre des danses, mais je ne connaissais pas l'histoire et les références de ma propre culture musicale et chantée. En rentrant en France, je suis rentrée en CEPI (Cycle d'Enseignement Professionnel Initial) au Conservatoire de Bressuire. Pendant trois ans, j'ai affiné mon orientation professionnelle et préparé mon Diplôme National d'Orientation Professionnelle (DNOP). J'ai surtout découvert le collectage, la symbolique des chansons... Aujourd'hui je passe au moins six heures par semaine dans les bases de données à écouter des choses, des chansons, des histoires de vie. Je ne m'en sers pas forcément, mais j'adore ça, surtout les collectages qui ont été faits près de chez moi. Étant plus imprégnée de ma propre culture, je me suis sentie plus libre. Pour mon concert de fin d'études à Parthenay j'ai pu m'entourer des musiciens que je voulais : Maxime Dancre (percussions), Maxime Barbeau (accordéon) et Thomas Fossært (sax). Ensemble on a créé le groupe Ma Petite. Je me suis rendu compte qu'il y avait plein de chansons qui n'étaient pas chantées. On est peu de chanteurs dans le Poitou. Je n'avais pas envie de rechanter les mêmes versions que Christian Pacher, Valérie Imbert, Jany Rouger ou Philippe Compagnon. J'avais envie de sortir des bases de données de nouvelles versions. Puis de les orchestrer, de les arranger pour m'adresser aux gens qui m'entourent. Quand les copains venaient nous voir en concert quand j'étais plus jeune, ce n'était pas facile à assumer. Aujourd'hui j'ai ouvert mon univers musical, et cela me permet de modifier ces chansons traditionnelles, de les rendre vivantes pour moi, de les faire

correspondre à mes propres goûts et à ceux de mes ami-e-s. Chez moi j'écoute du trad, Beyoncé, Björk. On conserve les textes trad' mais on modifie les mélodies.

« il faut toujours se justifier. »

On arrange la musique à quatre dans Ma Petite. J'écoute des collectages, j'essaye de me sentir à l'aise avec une version chantée. Je fais l'harmonie, des arrangements à ma façon. J'envoie ça sur le groupe Whats App (messagerie instantanée). Et là un autre propose un ajout. On valide ou non. Puis un autre ajoute. Et on revalide. Nos quatre personnalités se retrouvent dans Ma Petite : il y a quatre arrangeurs et quatre interprètes. On s'envoie aussi beaucoup de musique. L'autre jour, on est parti d'un morceau de Björk. On a essayé de reproduire le schéma de son arrangement, de comprendre pourquoi cette musique résonnait autant en nous. En ce moment pour le projet *Le Moulin des Roses*, on prépare un concert avec un quatuor de cuivres issu de la musique classique. On arrange un morceau tous les quatre puis Thomas Fossært orchestre le tout pour le quatuor.

Est-ce qu'il y a de la censure en musiques trad' ? Oui ! Elle vient du milieu. Quand on propose quelque chose de différent on subit souvent des critiques parce que soi-disant on ne serait pas la bonne personne pour porter ces musiques. Il faut souvent se justifier. L'autre auto-censure vient du fait que les musiques trad' doivent souvent se réduire à la danse et au bal. Je trouve que cela réduit le champ des possibles. Avec Ma Petite on a tellement envie de faire du concert, de profiter de la liberté qu'il procure, de la qualité d'écoute. On ne veut pas faire de concessions sur notre musique.

Arranger les musiques traditionnelles :
a-t-on déjà tout dit ?

Faustine Audebert

Chanteuse-compositrice-arrangeuse bretonne, elle évolue au sein de trois formations : Faustine, Charkha et Fæst.

« il faut arrêter d'avoir peur, de se poser des questions de légitimité. »

Je suis née dans une famille qui ne pratiquait pas la musique mais qui en écoutait beaucoup : King Crimson, Ange, Yes, Crosby-Stillis-Nash & Young, du jazz... À l'âge de dix ans, je me mets au piano. On m'inscrit au Conservatoire. Je me prends d'amour pour la musique classique. Il n'y a plus que ça : musique, musique, musique. Après mon bac, je suis des études de musicologie à l'université de Rennes jusqu'à obtenir une licence, puis j'entre au CFMI (Centre de Formation des Musiciens Intervenants en écoles). C'est là que je rencontre des gens qui m'ouvrent sur le trad' et que je découvre le disque d'Annie Ebrel & Riccardo Del Fra, mais aussi Spontus, Hamon-Martin et d'autres. Mes parents sont surpris de me voir plonger dans cette musique-là. En 2001, à dix-huit ans, je commence le trad'. Je m'exerce au kan ha diskan, d'abord à l'oreille, un peu en yaourt, puis je prends des cours de breton, des stages, je fréquente la Bouèze... Après Rennes, je suis des cours de jazz aux Conservatoires de Saint-Brieuc et Brest. Que ce soit pour le classique, le jazz ou le trad' j'ai toujours travaillé beaucoup, de manière sérieuse.

Avec ça que faire ? Je me présente à la Kreiz Breizh Akademi d'Erik Marchand et ma candidature est retenue. C'est le début de mon parcours de musicienne et chanteuse professionnelle.

En musiques trad' aujourd'hui a-t-on tout dit ? Non surtout pas ! Est-on original ? Je ne sais pas. On a besoin d'un nouveau souffle, il faut arrêter d'avoir peur, de se poser des questions de légitimité. Quand j'ai commencé à chanter en breton, on m'a cassée. « *Tu chantes en breton mais tu viens d'où ? T'es la fille de qui ? T'es de quel village ?* » À l'époque je m'effondrais à ces propos, mais plus maintenant. Je n'ai plus le temps. Je suis là pour faire de la musique, pour chanter l'amour et la colère. Souvent j'ai envie de me lancer dans une nouvelle aventure, un nouveau propos musical. Mais souvent aussi je me dis « *est-ce que ça va passer ?* », « *est-ce que je vais trouver du boulot avec une musique comme ça ?* ». Parfois on a l'impression de pousser les bords, de dépasser les bornes, mais on les ramène aussi parfois, on s'auto-censure... Trop.

« l'une des principales tendances actuelles des musiques trad' c'est l'arrivée de jeunes musiciennes et musiciens qui ont un bagage musical incroyable ! »

Depuis des années on réunit des musiciens d'horizons géographiques ou musicaux différents pour jouer ensemble. Je n'aime pas quand cela n'aboutit pas à de vraies rencontres. Un chanteur trad' breton me disait : « *moi quand je rencontre des musiciens de free jazz, ben je fais mon truc et puis ils se débrouillent avec ça.* » J'avais envie de lui dire : « *non, tu peux pas faire ça. C'est de la musique, il faut qu'on se touche à un moment !* » J'aime les rencontres entre musiques traditionnelles de différents endroits. On arrive toujours à se comprendre car l'essence de ces musiques est la même : l'oralité, le chant, des ambitus assez restreints, des jeux de réponses, des chansons de quarante-deux couplets sans que ça n'étonne personne, des histoires de vie qui se racontent, de la transe. On arrive toujours à se comprendre. On peut s'échanger des choses, des idées, avec amour et respect. On n'a pas été au bout de ça, surtout au niveau rythmique. On n'est pas au bout de la transe ! Aujourd'hui j'entends de nouveaux courants musicaux qui veulent retourner à l'essentiel : le bourdon et la mélodie. Ce n'est pas ce que je fais mais je trouve ça très beau aussi. En tout cas, l'une des principales tendances actuelles des musiques trad' c'est l'arrivée de jeunes musiciennes et musiciens qui ont un bagage musical incroyable. Ils maîtrisent des langages musicaux très divers sur le bout des doigts. Ils passent d'un kan ha diskan irréprochable à une magnifique et fidèle reprise de Earth Wind & Fire.

Dans mon travail d'arrangement pour Fæst, je compose à la guitare. C'est un travail que je fais au piano d'habitude. Mais je maîtrise assez peu la guitare, et c'est tout l'intérêt de ce processus ! Quitter les réflexes d'harmonisation qu'on a avec un instrument « connu » pour se reconnecter à ses intuitions, lâcher l'intérêt technique à tout prix, laisser une place au hasard, tout ça permet de se rapprocher au plus près de la mélodie et de la sensation qu'on en a. Le processus est sans doute plus proche de la synesthésie que de la théorie musicale.

Dans mon groupe Fæst, on arrange des chants traditionnels de Haute-Bretagne mais c'est peu reconnu. Quand on ne chante pas en breton j'ai souvent l'impression que ça n'intéresse pas les gens. C'est un rapport d'exotisme qui me met mal à l'aise. Quand on aime la chanson trad', on l'aime dans toutes les langues. Pour moi une petite chanson à la dizaine, minimaliste, bucolique, sur quatre notes, c'est comme du blues. C'est magnifique, pour peu qu'on s'en saisisse. On peut la chanter *a cappella*, c'est béton, ça se suffit. Mais on peut aussi en faire un terrain de jeu, s'amuser avec ça. Il ne faut pas s'auto-censurer. Il ne faut surtout pas s'auto-censurer.

« un rapport d'exotisme qui me met mal à l'aise... »

Arranger les musiques traditionnelles :
a-t-on déjà tout dit ?



Ronan Pellen

Compositeur-arrangeur, joueur de cistre, violoncelle et viole de gambe au sein du Hamon-Martin Quintet, Skeduz, Istan, duo Barou-Pellen.

« ça fait environ
cent-quatre-vingts ans
qu'elle est arrangée ! »

En 2017, j'ai soutenu un mémoire de master en musicologie qui portait sur l'émergence des groupes de musique bretonne dans les années cinquante et soixante, pour questionner l'histoire de l'arrangement des musiques dites traditionnelles avant Alan Stivell en Bretagne, mais aussi dans toute la France. Pour ce qu'on nomme « musique traditionnelle bretonne », ça fait environ cent-quatre-vingts ans qu'elle est arrangée !

À la Renaissance, de nombreux thèmes populaires circulent partout en Europe et on les arrange déjà. Par exemple, on trouve quantité de branles, gaillardes et autres danses arrangées dans des traités de cistre et de luth datant de cette époque. En 1841, c'est-à-dire deux ans après sa première publication, il existe déjà une traduction allemande du *Barzaz Breiz* contenant des accompagnements de piano signés de Friedrich Silcher. En 1865 une traduction anglaise de Tom et Laura Taylor est publiée

avec de nouveaux arrangements. En 1885 paraît le recueil *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* du compositeur nantais Louis-Albert Bourgault-Ducoudray qui fait valoir une très belle écriture musicale. En 1910, Lœiz Herrieu et François « Taldir » Jaffrennou pressent des 78 tours de chansons traditionnelles accompagnées par un petit orchestre parisien. Certaines chansons de Taldir reposent sur des textes qu'il a écrits sur des airs populaires. Pendant les années vingt, c'est l'explosion du 78 tours. En 1932, la Compagnie Française du Gramophone organise une tournée d'enregistrement à visée commerciale en Bretagne, où des chorales et des bardes sont enregistrés, dont le chanteur de Bubry Noël Le Nestour avec un accompagnement de piano.

« à la manière de
sylvie vartan ! »

Dans les années cinquante, il y a à Rennes l'Ensemble « Evit Koroll », regroupant quatre étudiants du Conservatoire (violon, alto, flûte traversière et basson) et des musiciens de la Kevrenn de Rennes qui fréquentent le Hot-club de Rennes et ont pour l'occasion changé d'instruments : banjo, batterie, contrebasse, piano. Si on omet les ensembles dit « jâze » des années trente qui n'ont pour ainsi dire pas enregistré de disques (une exception, l'orchestre de Yves Richard qui enregistre en trio chez Martin Cayla en 1936), c'est le premier groupe de musique arrangée que j'aie pu recenser. Evit Koroll enregistre en 1955 un disque qui paraît en 1956. Leur modèle est le « céilidh band » (orchestre de bal) écossais.

Pendant ce temps à Brest, Pierre-Yves Moign crée l'Orchestre Celtique Son Ha Koroll avec lequel il sort trois albums chez Barclay en 1957, musique qui passe même dans l'émission Musicorama à l'Olympia pour sa sortie. Son parti pris est la création d'un orchestre celtique, mêlant musique bretonne, irlandaise et écossaise. La plupart du répertoire écossais de ces disques relève de la copie quasiment à l'identique du groupe de céilidh band de Jimmy Shand. Et pour ce qui est du répertoire breton, c'est arrangé très proprement, à la mode du « jâze » avec un piano, un accordéon, une basse et une batterie. En 1960, arrive de Brest « An Tri Bintik ». Il s'agit de deux chanteuses, Josette Le Sann et Annik Burel, accompagnées par le contrebassiste Paul Boucher. Elles font des chansons dans l'esprit « yéyé » avec des voix jeunes à la manière de Sylvie Vartan ou de leur marraine Petula Clark. Elles se renomment ensuite « Les Cadettes ». En 1961 Pierre-Yves Moign monte avec son épouse l'ensemble « les Kabalerien » qui se stabilise sous la forme d'un quatuor vocal à la mode « Frères Jacques »,

s'accompagnant de flûtes, de guitares et du harpiste Gérard Martin, qui est passionné par la musique paraguayenne du groupe « Les Guaranis », installé depuis 1949 à Paris. Il adapte la technique paraguayenne de harpe à la musique bretonne.

« stivell en a fait un tube. »

Il convient aussi de mentionner le groupe nantais « An Namnediz » (1960-1973) avec Henri Landreau (guitare, chant, tambourin) – qui fut le chaînon manquant de la veuze entre la période de pratique traditionnelle et le renouveau de cet instrument par l'association « Sonneurs de veuze » dans les années soixante-dix et qui enregistra un disque de veuze en 1960 - Tugdual Kalvez (chant, flûte, guitare), sa sœur Gwénola Kalvez (chant). Ce trio est ensuite rejoint par Luc Thénaud (flûte, banjo, harmonica et guimbarde) et Iffig Poho, le premier bassiste électrique de la musique bretonne ! Les sources d'inspiration des Namnediz sont le jazz manouche et la musique des Andes, en particulier le groupe Los Incas. En 1970 ils enregistrent une version de Tri Martolod. Deux ans plus tard, Alan Stivell qui les a entendus en concert au Bateau Lavoisier à Nantes, reprend cette chanson à l'Olympia avec une ligne de basse très proche, et il en fait un tube. Les Namnediz inaugurent le premier groupe de musique bretonne, c'est-à-dire qu'ils fabriquent la musique ensemble, alors que leurs prédécesseurs travaillaient de manière pyramidale, avec un chef d'orchestre et des exécutants. Les groupes des années cinquante et soixante veulent renouveler la musique bretonne, la mêler aux influences des musiques qu'ils écoutent. C'est comme aujourd'hui ! Et puis il y a des influences et des émulations mutuelles. Comme aujourd'hui !

Dans le reste de la France, citons aussi Jacques Douai, surnommé « le troubadour des temps modernes » pour avoir repris beaucoup de chansons médiévales et du répertoire populaire français ancien. Il crée en 1960 avec Thérèse Palau le « Ballet national populaire de danses françaises ». Son disciple Serge Kerval chante également dès 1965 beaucoup de chansons traditionnelles des régions de France, ainsi que des chansons d'auteur. On peut dater le début du mouvement folk en France de l'adaptation en 1964 des « hootenannies » américaines par Lionel Rocheman à l'American Center for Students and Artists de Paris, qui permet une fois par semaine à tous les artistes amateurs de se produire sans sélection ni audition préalable. Ensuite, c'est la création à Paris en 1969 du folk-club « Le Bourdon » par Catherine Perrier et John Wright.

« les influences se multiplient dans ces années. »

Je passe plus rapidement sur les années soixante-dix du « folk revival » sur lesquelles beaucoup de choses ont déjà été écrites. On peut noter toutefois certaines influences musicales dont le folk anglais et américain dans la continuité de Woody Guthrie, mais aussi Donovan, Rory Gallagher pour Dan Ar Braz, le guitariste de Stivell, qui joue également avec des musiciens du groupe de jazz-rock

Magma. On écoute également beaucoup de musique irlandaise dans le sillon des Chieftains, comme Planxty ou The Bothy Band. Les influences se multiplient dans ces années. Dans les années quatre-vingt, l'évolution principale est l'amélioration de la sonorisation qui permet une finesse d'interprétation, un travail sur la qualité du son des instruments acoustique et dans le même temps, un intérêt plus important pour les fondements de ces musiques : le timbre, le phrasé, la variation. Des gens comme Jacky et Patrick Molard, Jean-Michel Veillon, Gilles Le Bigot et d'autres se tournent davantage vers les collectages, les sources traditionnelles. Côté influences, on regarde de plus en plus vers les musiques d'Europe de l'Est, ce qui se confirmera dans les années quatre-vingt-dix.

C'est dans ces années quatre-vingt-dix, celles de Carré Manchot et Ar Re Yaouank, que je commence ma carrière d'interprète et d'arrangeur, je

mets donc de côté la perspective historique pour relater une expérience personnelle. Avec pour influences Dan Ar Braz, Bill Evans, King Crimson, les Who, Pink Floyd, Planxty, Bothy Band, Tony Mac Mahon. En 1990, je découvre Gwerz et Barzaz. Je les écoute et j'ai aussi la chance de les rencontrer car ils viennent chez mes parents à Rennes lors de leurs séances d'enregistrement pour le label Gwerz Pladenn. C'est le déclic.

Fin 1993, je rencontre Annie Ebrel et Jean-Luc Thomas et je participe au nouveau groupe de concert Dibenn. On arrange la musique tous ensemble. Chacun apporte sa pierre : Annie apporte les thèmes, Jean-Luc des mélodies et un jeu de flûte inspiré de Veillon, de musiques bruitistes et improvisées, le guitariste Yann-Guirec Le Bars un jeu de finger picking aux influences Gilles Le Bigot et Soïg Siberil. La même année nous créons le groupe Skeduz pour faire du fest-noz. L'idée du talabarder Yvon Lefebvre est d'accompagner la musique de biniou-bombarde comme Planxty accompagnait la musique irlandaise, avec guitare et cistre (bouzouki dans Planxty). À l'arrivée d'Hilaire Rama, bassiste antillais, et de Stéphane Sotin, percussionniste latino, le son du groupe s'étoffe et les influences s'élargissent. Les grooves s'inspirent parfois de la musique des griots maliens.

« on s'adapte en permanence à la société dans laquelle on vit. »

Dans Hamon-Martin Quintet là encore, on arrange tous ensemble. Au début du groupe avec Janick Martin nous sommes très branchés Biréli Lagrène, Astor Piazzolla, le swing, le musette. Puis progressivement le quintet bifurque vers des influences plus jazz new-yorkais, Herbie Hancock, Dave Holland, John Scofield... Aujourd'hui, dans le nouveau groupe que nous avons formé autour d'Annie Ebrel avec le bassiste Daravan Souvanna et le claviériste Clément Dallot, j'essaye toujours de me renouveler,

d'amener de nouvelles influences, de nouvelles idées grâce à l'apport musical de ces jeunes musiciens. Nous travaillons à partir de la poésie d'Anjela Duval, de sa métrique assez libre. Et dans la composition, on essaie d'aller avec Annie sur d'autres terrains que celui des mélodies traditionnelles. Le concert est un format qui le permet.

Alors non, on n'a pas tout dit ! Pour paraphraser l'amie anthropologue de la musique Ariane Zevaco, je dirais que « l'arrange-

ment des musiques traditionnelles entre dans le processus d'actualisation, c'est-à-dire d'interprétation de ces traditions musicales qui s'inscrivent dans le temps contemporain et s'adaptent à la société. » En arrangeant les musiques traditionnelles, on s'adapte en permanence à la société dans laquelle on vit. On peut être original si on accepte de se secouer, de sortir de son confort. Concernant la liberté, je trouve souvent dans la contrainte, qu'elle soit mélodique ou harmonique, une source de créativité. Oui évidemment, parfois on s'auto-censure. Récemment, j'ai failli proposer à Annie Ebrel de chanter un texte sur une mélodie dans le style de Joni Mitchell période « flower power ». Et j'ai finalement proposé quelque chose de très différent...

Protéger ses œuvres et rémunérer son travail de création : la Sacem est-elle un soutien pour les artistes de musiques traditionnelles ?



Bruno Rats

Directeur territorial de la Sacem à Nantes.

« un esprit de coopération et de solidarité avec les plus fragiles. »

La Sacem collecte et répartit mais elle a aussi des missions sociales. À ce jour, elle compte 169 000 sociétaires, dont plus de 20 000 de nationalité étrangère. C'est un modèle de coopérative. Les sociétaires sont détenteurs d'une part du capital social. C'est une société civile donc elle a obligation juridique et fiscale de reverser l'intégralité des droits qu'elle collecte, déduction faite des frais de gestion qui sont d'environ de 14,9%. En 2018, 2,7 millions d'œuvres ont été rétribuées, pour plus de 330 000 créateurs en France et dans le monde. La Sacem s'appuie plus particulièrement sur son réseau régional pour conserver une proximité nécessaire avec les créateurs locaux. On y compte plus de 167 nationalités différentes. Elle représente et défend les intérêts de ses ayants droit auprès de nombreux décideurs et institutionnels.

La Sacem affecte chaque année 32 millions d'euros pour des régimes de prévoyance et de mutuelle de ses ayants droit. Ces caisses sont alimentées par des retenues proportionnelles sur l'ensemble des répartitions de droits dès le premier euro. Les plus importants sociétaires contribuent ainsi à cet esprit de coopération et de solidarité avec les plus fragiles d'entre eux. 33 millions d'euros sont affectés à des aides culturelles. Le Nouveau Pavillon et le festival Eurofonik en bénéficient par exemple avec des conventions annuelles. On essaye d'être

fidèle et de soutenir la prise de risque, le soutien à la création... L'ensemble de nos subventions sont fléchées vers des projets locaux ou des projets de structuration professionnelle. Nos soutiens aux principaux festivals français, s'ils existent, sont ciblés sur des opérations particulières. Par exemple nous soutenons « Le chantier des Francos » mais en aucun cas la programmation du festival. Autre exemple, nous soutenons des scènes locales au Hellfest. Les SMAC sont soutenues pour l'accompagnement, les studios d'enregistrement, les résidences...

« de nombreuses légendes urbaines. »

De nombreuses légendes urbaines courent sur les missions menées par la Sacem. J'ai commencé à soutenir les musiques traditionnelles il y a longtemps en Vendée avec Sébastien Bertrand pour accompagner son travail de création, lors de résidences, l'auto-production. Au sujet du trad', la Sacem est confrontée à un problème d'identification du répertoire. Un titre générique peut parfois apparaître dans nos bases avec dix-huit compositeurs différents, qui ont la qualité d'arrangeurs. À défaut d'avoir le nom de l'arrangeur, nous partons du principe que nous sommes mandatés pour collecter les droits, ce qui va créer naturellement une incompréhension avec les organisateurs.

En concertation avec les fédérations représentatives du monde associatif, la Sacem a fait valider ses règles générales d'autorisation et de tarification. Nous avons souhaité simplifier et permettre une meilleure compréhension de nos barèmes et démarches adminis-

tratives. Nous proposons dorénavant des forfaits pour les manifestations à économie modeste organisées par les associations. Elles peuvent effectuer de nombreuses démarches sur le site sacem.fr. En quelques minutes, l'association déclare sa manifestation en saisissant les conditions d'organisation et paye directement son forfait en ligne. Il ne lui reste plus qu'à renvoyer ensuite le programme des œuvres interprétées. Une facture acquittée lui parviendra dans les jours qui suivent. Lorsque les œuvres diffusées ne concernent pas la Sacem de manière certaine, il n'y a pas à déclarer la manifestation. Dès la première œuvre utilisée et appartenant à notre répertoire, elle doit en être informée au préalable. Le forfait peut être réduit dans l'hypothèse où la durée des œuvres musicales de notre répertoire est faible, encore faut-il nous l'indiquer. Si sur l'ensemble de la soirée, il n'y a qu'une petite partie qui relève de la Sacem, il faut l'indiquer. Dès lors qu'on atteint un quota de moins de 50 % d'œuvres non protégées, l'organisateur peut bénéficier de la réduction de 50%. Le quota se calcule au *pro rata temporis*. Cette proportion d'œuvres jouées qui concernent la Sacem se fait sur la base de la durée des œuvres. Mais si on n'a pas l'information de la durée, on applique, à titre exceptionnel et dérogatoire, le critère du nombre d'œuvres. Pour un même programme, plus il y a d'ayants droit concernés, moins ils vont toucher d'argent. C'est logique...

« il ne faut pas utiliser le terme " domaine public " ! »

Moins il y a d'informations échangées entre la Sacem et l'organisateur, plus il y a des risques de facturation « à tort ». Si sur le programme, n'apparaissent pas soit le nom de l'auteur.e, de la compositrice ou du compositeur, soit la mention que l'œuvre concernée est une œuvre originale sans auteur contemporain et sans compositrice ou compositeur contemporain, c'est difficile de travailler. 98% des programmes Sacem que nous recevons après les fest-noz par exemple indiquent : « musiques traditionnelles ». Et c'est tout ! Avec ça qu'est-ce qu'on peut faire ? Parfois on a fait confiance aux organisateurs, et ce sont ensuite nos sociétaires qui se sont retournés vers nous en réclamant leur rémunération à juste titre. Prenons l'exemple d'un fest-noz. On reçoit la liste des œuvres jouées ce soir-là. Figure dans cette liste le titre *Rossignolet sauvage*. Mais on ne dispose pas d'autres précisions. Alors que faisons-nous ? Nous entrons *Rossignolet sauvage* dans la base mondiale des œuvres musicales et il n'est pas rare de voir apparaître beaucoup de compositeurs, d'auteurs et d'éditeurs pour ce titre. Alors nous nous retrouvons dans l'obligation d'exécuter notre mandat et nous facturons à l'organisateur les droits d'auteurs. Et je vous l'accorde, il y a un risque que ces ayants droit touchent des droits pour des œuvres qui en réalité n'ont pas été jouées ce soir-là ! C'est pourquoi il faut que les organisateurs soient le plus précis possible ! Et attention, il ne faut pas utiliser le terme « domaine public » car celui-ci demeure vague et indéfini, et surtout cette mention ne constitue pas un programme. Par exemple, les œuvres musicales et originales du compositeur Beethoven ne sont plus protégées. Mais si une de ses œuvres a été arrangée et déposée auprès d'une société civile, cela aura pour effet de générer de nouveaux droits d'auteur pour ce travail de création. Donc si l'organisateur indique « Beethoven » comme compositeur sans mettre

l'arrangeur, la Sacem estime que c'est l'œuvre originale qui a été jouée, elle n'est donc pas concernée. Si lors du fest-noz, c'est la chanson traditionnelle *Rossignolet sauvage* qui a été jouée, sans arrangement déposé, l'organisateur doit indiquer sur le programme Sacem : « œuvre ORIGINALE / Pas d'arrangeur contemporain / Pas de compositeur contemporain ». S'il n'y a pas lieu de collecter, la Sacem ne collecte pas. Quand un artiste fait un nouveau répertoire, c'est bien de lui affecter un numéro de programme type. Cela apporte beaucoup de simplicité et de fluidité.

Les « irrépartissables » de la Sacem sont les droits d'auteur générés par des œuvres non identifiées qui finissent par être reversés au compte de gestion de la société, faute de pouvoir les répartir. Ça arrive quand les dépôts sont partiels, qu'il manque une signature, un ayant droit, qu'on a oublié de passer le statut de l'œuvre de « temporaire » à « définitive »... Dans les années soixante et soixante-dix, on gardait l'argent, cela permettait de réaliser des produits financiers qui contribuaient à la baisse des frais de gestion, puis à terme les droits étaient versés dans une caisse commune dont l'usage était affecté à abonder la répartition de certains droits, favorisant les créateurs qui touchaient le plus. Le conseil d'administration a décidé de faire évoluer cette pratique dépassée et inéquitable, en modifiant en ce sens ses statuts. Une directive européenne de 2016 a d'ailleurs harmonisé cette pratique pour l'ensemble des sociétés de gestion collective européennes. Aujourd'hui la Sacem ne peut plus conserver les irrépartissables au-delà

de trois ans, sous contrôle du Commissaire aux comptes. Cela représente 5 millions d'euros [30 dans les années soixante-dix]. Des équipes contactent les créateurs pour traiter et permettre la répartition la plus rapide possible. Pour le reste, le Conseil d'Administration a souhaité que ces « irrépartissables », soit 800 000 euros par an environ soit affectés sur la plus grande base d'ayants droit possible et sans distinction.

« soutenir la diversité culturelle. »

Dans les musiques traditionnelles, il y a beaucoup de titres formés d'une part de trad' collecté et d'une autre part de compositions. Il faut être bien précis lors du dépôt à la Sacem, en termes de durée en particulier. Lors de la répartition, la ou le compositeur n'obtient pas 100% évidemment.

Quand on emprunte un air à un autre compositeur, il faut son accord. Mais cela relève du droit moral, et donc cela ne concerne pas la Sacem qui ne s'occupe que des questions de droit patrimonial, c'est-à-dire des questions d'argent. Le droit moral est inaliénable. Une œuvre reste la propriété de son créateur. Celui qui met en ligne une œuvre sur les réseaux sociaux demeure le propriétaire juridique de cette œuvre. Lorsque vous la réutilisez pour composer une autre œuvre, vous devez avoir son accord.

Pour déposer un arrangement, il faut avoir au préalable la qualité de compositrice ou compositeur. Suite au dépôt d'une œuvre en tant qu'arrangeur, on touche des droits mais les clés de répartition sont de un douzième, bien moindres que pour une compositrice ou un compositeur d'une

œuvre originale. Lors du dépôt d'une œuvre, on ne choisit les pourcentages que pour les œuvres originales pas pour les arrangements. Dans le cas d'une œuvre originale, un tiers va toujours à l'auteur, un tiers au compositeur et un tiers à l'éditeur s'il existe. S'il n'existe pas, c'est 50/50. À l'intérieur de ce tiers ou de cette moitié, s'il y a plusieurs compositeurs, ou plusieurs auteurs, ils répartissent comme bon leur semble. Dans le cas d'un dépôt d'une œuvre déjà déposée et protégée, mais réarrangée, l'arrangeur ne touchera qu'un douzième. Mais dans le cas du dépôt d'un air traditionnel dont le compositeur est inconnu, ou mort, ou non adhérent à la Sacem, mais réarrangé, l'arrangeur touchera 100%.

Pour obtenir une aide à l'auto-production de disque, les commissions se réunissent à Paris et les délégués régionaux n'ont pas voix au chapitre. Ils fléchent vraiment sur le monde professionnel. Des petits producteurs et des œuvres non éditées peuvent être soutenus.

La Sacem soutient activement et durablement la création, dans toute sa diversité. Elle représente tous les répertoires musicaux, d'ailleurs de nombreux compositeurs de musique traditionnelle nous ont rejoints. La Sacem est l'une des sociétés d'auteurs les plus importantes au monde. Notre mission est de protéger et de valoriser les droits de nos membres et d'insuffler un avenir durable à la création artistique. Nous nous attachons également à valoriser avec justice chacune des œuvres qui nous sont confiées. N'hésitez pas à consulter notre site www.sacem.fr et à contacter l'un de nos représentants en région [toutes les coordonnées sont indiquées sur notre site].



François Gasnault

Archiviste paléographe, ancien membre de l'école française de Rome, Conservateur général du patrimoine, chercheur au CNRS, spectateur engagé des musiques traditionnelles d'aujourd'hui.

« la danse est parfois devenue un carcan. »

En prenant la parole, à l'invitation des organisateurs, je romps l'homogénéité socio-professionnelle de ces rencontres : vous êtes en effet toutes et tous, musiciennes, musiciens ou personnes liées à l'écosystème du spectacle vivant ; seul de mon espèce dans cette assemblée, je suis chercheur, mes travaux croisant les approches de l'histoire culturelle, de la musicologie et de l'anthropologie. Aujourd'hui je fais mon métier en pratiquant – avec bonheur – l'observation participante par l'écoute et par les interactions, puis maintenant par cet essai de synthèse. La démarche se veut inclusive, le regard empathique, à l'opposé d'une posture en surplomb comme de l'oracle élucidateur. Je dirai donc, pour amorcer mon propos, que j'ai vu aujourd'hui se dégager, autour d'un thème central, une thèse et une antithèse qui se complètent et s'équilibrent.

C'est d'abord la seconde que je tenterai de résumer en disant qu'elle insiste sur les contraintes de l'écosystème où vous évoluez, avec vos pairs. Plusieurs intervenantes et intervenants ont en effet souligné ce qui entrave ou contrarie le geste créateur. Je retiens en particulier deux éléments : l'empire de la danse et l'interrogation sur la légitimité.

La danse d'abord. Pour certaines et certains d'entre vous, elle est devenue un carcan formel, peu propice au développement et à la variation, ces ingrédients consubstantiels au processus compositionnel. De fait, votre auditoire est essentiellement composé de danseuses et danseurs ; corollairement, la plupart de vos performances ont pour cadre le bal. Les danses que vous jouez, qu'elles soient des airs issus de la tradition orale, des arrangements ou des compositions, sont des mélodies brèves, assises sur des formules rythmiques invariables, elles-mêmes calquées sur les pas et les parcours des danseurs. Musique

fonctionnelle, en somme, *a priori* pas la plus propice à l'invention, même s'il y a des contre-exemples [le choral selon Bach !].

« le dédain des sachants. »

Joue ensuite l'interrogation, récurrente, lancinante, sur votre légitimité, qui a au moins trois sources. La plus banale réside dans le doute quant à l'aptitude à créer : inutile de s'appesantir sur ce combat que chacun mène contre lui-même. Vient ensuite la déstabilisation qu'induit le regard condescendant des porte-parole de la culture considérée par eux comme la seule légitime. Ce regard intimide tous ceux, fort nombreux, qu'ils ont convaincus de son inaccessibilité. Comme avant lui les folkloristes et les zéloteurs de toutes les formes d'art populaire, le milieu « trad' » bute contre le mur de la distinction, ce mécanisme de hiérarchisation et d'exclusion débusqué par Bourdieu. Mais il en éprouve une amertume d'autant plus vive qu'objectivement, il ne se caractérise pas par un déficit de capital culturel. Bien au contraire : en majorité, les musiciens revivalistes, à commencer par ceux de la génération folk, ont une solide formation universitaire, ce qui, jusqu'à récemment, n'était pas le cas des musiciens d'orchestre. Intellectuels autant qu'artistes, bardés de diplômes obtenus dans des disciplines exigeantes (musicologie, ethnomusicologie, histoire), vous êtes inévitablement meurtris par le dédain de la plupart des sachants pour les musiques que vous jouez comme par leur absence de curiosité pour vos créations.

Il y a enfin et peut-être surtout la crainte d'être taxé d'imposture ou d'usurpation, faute d'appartenir socialement et culturellement au milieu d'origine. Quand on a au XIX^e siècle inventé la catégorie de l'art populaire, on lui prêtait comme qualité essentielle la naïveté. Or, même rompu à la gymnastique du paradoxe du comédien, un artiste parvient-il si facilement à jouer « naïf » sans surjeu, a fortiori à composer à la manière du trad', sans prêter le flanc au soupçon de l'artificialité, sans faire dans la singerie ?

Ces multiples embûches renvoient globalement au carcan des catégories esthétiques où je vois une des figures les plus disgracieuses de l'exception culturelle française. Il n'est en effet pas d'autres pays, mêmes proches de la France, qui soient à ce degré soucieux d'enfermer n'importe quelle pratique culturelle dans une boîte dont il lui est interdit de sortir. Si vain qu'il soit d'en rejeter la faute sur l'héritage cartésien, il est indéniable que ce complexe, à tous les sens du terme, entrave beaucoup votre travail, en nuisant à sa visibilité et donc à sa reconnaissance, au sens que Ricœur donne au vocable. Sortons maintenant du cercle presque carcéral de l'antithèse pour suivre, avec la thèse, quelques pistes prometteuses, que vos interventions ont dessinées comme autant d'échappées.

J'ai d'abord entendu que l'arrangement est tout ensemble permanent, consubstantiel, mouvant et nécessaire à la transmission des musiques de tradition orale. Certes il peut être envahissant jusqu'à l'accablement mais il n'est plus alors que mystification. Manié avec scrupule, il est en revanche un mode circonstanciel d'appropriation, d'assimilation, et donc aussi – et surtout – de transmission : autrement dit un travestissement utile, sinon indispensable, pour s'accorder à la sensibilité du public du moment.

Deuxième éclairage, peut-être le plus important : la force des musiques trad', d'ici comme d'ailleurs mais, vous le savez, d'ailleurs c'est ici, leur force donc réside dans leur caractère viscéral, tellurique, radioactif. Elles procurent une expérience sensible qui va au-delà de ce que l'on peut ressentir lorsqu'on écoute toute autre musique. C'est une explication de sa pérennité et une incitation à ne pas s'abstenir d'être créatif, dès lors que le créateur parvient à en capter le principe actif.

La troisième porte c'est le propos, le discours. Sans doute y a-t-il dans les chansons de tradition orale beaucoup de textes convenus qui véhiculent des stéréotypes de genre, des préjugés sociaux et nombre de références désuètes. Mais il n'y a pas que cela, de même que je ne crois pas que les folkloristes, prêtres ou laïcs, aient tout réécrit pour rendre le propos plus « moral ». Il suffit de feuilleter les recueils publiés au XIX^e siècle ou au début du XX^e, ou d'écouter les collectages des « folkeux » pour constater qu'ils livrent, les uns puis les autres, un corpus nourri d'après poèmes, tout sauf « gentillets ». Or j'observe que des auteurs contemporains – certains sont dans cette salle – s'emparent de cette manne. C'est un sillon amorcé qu'il convient à l'évidence de tracer plus avant.

« la figure de Joseph des maîtres sonneurs. »

Je prendrai congé en partageant avec vous l'intuition de l'actualité et de l'adéquation à vos préoccupations, de la figure de Joseph ou « Joset ». Il s'agit, vous le savez, du personnage, à la fois central et marginal, du roman *Les maîtres sonneurs*. George Sand en fait l'incarnation d'une thèse qui, en 1853, lorsqu'elle publie ce chef d'œuvre, n'a rien de conventionnel. Son cornemuseux se distingue en effet des musiciens routiniers qu'il croise parce que ce qui rend exceptionnel ses performances d'interprète provient des compositions – évidemment non écrites – qu'il leur incorpore. La romancière, indifférente à son incapacité à « lire la musique », reconnaît un créateur dans « l'ébervigé » et s'emploie à convaincre ses lecteurs de la pertinence de sa conviction. La mienne est qu'il n'est pas puéril de le regarder encore aujourd'hui comme une figure totémique pour la compagnie des créateurs procédant des musiques de tradition orale. En vous souhaitant d'échapper quand même à la destinée peu enviable que George Sand assigne *in fine* à son héros...



rencontres professionnelles

Sylvain Girault
préparation et animation des rencontres, transcription,
réécriture, relecture, direction éditoriale

Annie Pannetier
transcription

Magali Le Monnier, Yves de Villeblanche
relecture, corrections

deuxpointdeux.com
design

Delphine Le Breton
mise en page

Maël Hougron (directeur du Nouveau Pavillon)
et Alban Cogrel (directeur de la FAMDT)
directeurs de publication



LE NOUVEAU
PAVILLON

