

3. Schoenberg (*Cinq Pièces*, op.16), Mahler (*Seconde et Quatrième Symphonies*), Debussy (*La Mer*), Hindemith (*Concerto pour violon*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Berg (*Concerto pour violon, Wozzeck*), Brahms (*Concerto pour violon, Quatrième Symphonie*), Ravel (*La Valse, Daphnis et Chloé*), Beethoven (*Sixième et Neuvième Symphonies*), Stravinsky (*Le Sacre du Printemps, Agon*), Strauss (*Le Chevalier à la rose*), Pousseur (*Couleurs croisées*), Bach (*Premier Concerto brandebourgeois*), Boulez (*Pli selon Pli*), Webern (*Deuxième Cantate*), Stockhausen (*Gruppen*), Globokar (*Accord*).
4. Carl Dalhaus, «La postmodernité et la musique de divertissement» (1985), *Analyse musicale* (33).
5. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979.
6. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), Le Seuil, 1976/1996.

caines, la simplicité d'écriture dont témoignaient les œuvres de l'Estonien Arvo Pärt (né en 1935) renforçait la particularité de l'expérience postmoderne : de *Tabula rasa* (1977) à *Passio* (1982), «musiques pauvres» selon ses propres mots, naissait un monde sonore stable, plénitude partagée entre immuabilité et improvisation, mystère et simplicité. Dans cette quête sonore écartelée entre mysticisme et hédonisme, la *Troisième Symphonie* de Henryk Gorecki (né en 1933) atteignait déjà un taux d'audience inaccoutumé lors de sa création en 1976.

DES ACCENTS VERNACULAIRES

En fait, le titre complet de l'opus 36 de Gorecki témoignait déjà en faveur de notre troisième «raison stratégique» : la *Symphony of sorrowful songs* attestait par ses anciens textes populaires polonais d'un métissage opéré à partir d'éléments vernaculaires. En ce sens, le mouvement postmoderne rappelait celui des écoles nationales du XIX^e siècle, recherchant dans un éclectisme national le moyen de briser le style international postsériel. Les exemples les plus caractéristiques sont présents dans l'œuvre du Japonais Toru Takemitsu (1930-1996). Dès 1967, *November Steps* proposait la confrontation d'un *biwa* (une sorte de luth) et d'un *shakuhachi* (une flûte droite) avec un orchestre symphonique, manifestant de surcroît une réelle volonté à réconcilier Orient et Occident. Et d'une manière émouvante, le *Cantus Articus* ou *concerto pour oiseaux et orchestre* composé en 1972 par le Finlandais Einojuhani Rautavaara (né en 1928) témoignait de sa rencontre avec les sonorités propres à une terre, celle du cercle arctique et des marais de Liminka..

Il apparaît, au terme de cette courte trajectoire, que la postmodernité, même à sa genèse, n'est pas simplement l'expression nostalgique d'un retour, mais qu'elle veut prendre en compte l'héritage d'une tradition «selon le paradoxe du futur antérieur»⁵, ne prétendant nullement la restituer à l'identique. D'ailleurs, cette confrontation entre *modernité* et *tradition* n'est possible qu'à partir du concept dynamique de la tradition, d'une tradition conçue comme l'obligation de rester en mouvement. Sans doute est-ce là que réside l'intérêt des orientations postmodernes : il ne s'agit pas de valoriser une pratique de musée, mais de reconnaître que «toute rencontre avec la tradition, opérée grâce à la conscience historique, fait l'expérience d'un rapport de tension entre le texte et le présent»⁶. Il appartient à l'auditeur d'accepter ou de refuser cette invitation, et de chercher dans la *représentation* de la tradition non pas tant la réalité d'un modèle, mais plutôt ce quelque chose qui y existe et qui en soi-même a un sens. ■



Jacques du Fouilloux

Musiques

Sait-on bien le dynamisme et le rayonnement qui accompagnent toute l'histoire de nos musiques populaires en Poitou-Charentes ? Acteurs anonymes par milliers ou chercheurs patentés, tous ont contribué à leur manière à brosser avec précision un tableau que bien d'autres régions peuvent, à juste titre, nous envier.

Louis XI déjà, si l'on en croit Philippe de Commines, chassait la mélancolie par le spectacle de bergers poitevins dansant le branle, au son des cornemuses et hautbois. De même, dans son *Traité de vénerie* (1561), Jacques du Fouilloux rapporte que :

[...] *Tantost l'ouy ses brebis erodant / Qui de sa voix faisoit un plaisant chant / Car la coustume est ainsi en Gastines / Quand vont aux champs de hucher leurs voisines / Par mesme chant que metz cy en musique, / Rendant joyeux tout cueur melancholique.*

Mais, et c'est une attitude exceptionnelle à l'époque, du Fouilloux a pris soin de noter en musique ce dialogue chanté et la manière dont les bergères poitevines érodent leurs brebis.

L'Harmonie universelle (1636) du père Marin Mersenne marque une nouvelle étape. Cornemu-

ses, musettes et hautbois de Poitou y sont scrupuleusement décrits, dessinés et commentés. Évoluant en *petit jeu* ou en ensemble plus ouvert, le ménétrier pratique alors couramment la polyphonie et dispose d'une large palette de sonorités. Les travaux de Claude Girard ont montré que bien des instruments populaires ont conservé, jusqu'au début du xx^e siècle, l'empreinte de telles factures et l'originalité de systèmes d'accords antérieurs à notre tempérament égal.

Au temps des premières *enquêtes* en milieu rural, sous le premier Empire, les Poitevins sont également présents. En décrivant quelques fêtes calendaires et les principaux rites de passage, ils annoncent déjà l'ethnologie à venir. La célèbre *chanson de la mariée* voit alors sa première parution. Les chercheurs seront plus actifs encore lors de la parution du décret Fortoul (1852), initiant une collecte sans précédent dans le domaine des poésies populaires. Jérôme Bujeaud, Léo Desaiivre, Armand Guéraud, Léon Pineau, Sylvain Trébuçq... autant de révélateurs de la chanson traditionnelle en Poitou-Charentes : espace carrefour, s'il en est, assimilant influence bretonne, romane,

son élaboration que dans ses mécanismes de transmission. Au carrefour de l'histoire, de l'ethnologie et du folklore, la qualité de cette réflexion fit très tôt de lui le spécialiste incontesté de la chanson traditionnelle française.

Parallèlement, et avec le même souci de rigueur scientifique, Geneviève Massignon menait une trop brève carrière poitevine, interrogeant la chanson dans sa fonction (conscription, mariage, folklore enfantin). Mais ce sont ses enquêtes sur le sol canadien (en Acadie) qui, potentiellement, semblent les plus novatrices. Au carnet de terrain, se joint en effet désormais l'enregistrement sonore, dont la valeur de témoignage est irremplaçable. Compte tenu des liens historiques unissant le Poitou et le Canada, on trouvera ici, et encore aujourd'hui, matière à bien des analyses complémentaires aux travaux des linguistes et des historiens.

Le mouvement revivaliste constitue l'état le plus récent de ce tour d'horizon. Très actif depuis les années 70, il s'est principalement construit sur le mode associatif et fédéré (par exemple l'Union pour la culture populaire en Poitou-Charentes). Lieu de création et d'expérimentation dans l'in-

traditionnelles

Panorama des musiques populaires en Poitou-Charentes, des bergers dansant le branle pour chasser la mélancolie de Louis XI au mouvement revivaliste des années 70

Par Joseph Le Floc'h

occitane et autres apports maritimes. Des grandes complaintes épiques aux chants rituels, des airs à danser aux chansons à boire, des chansons d'amour aux chants de travail, c'est bien toute une culture populaire qui expose ainsi ses principaux fondements et ses modes de fonctionnement.

Au terme d'une enquête exhaustive (toujours inédite) en Deux-Sèvres, Patrice Coirault, l'enfant du pays (Surin), mènera à terme cette approche de la chanson. Comparant inlassablement le domaine poitevin aux autres espaces francophones, il laisse à sa mort (1959) plusieurs ouvrages de synthèse, et divers catalogues. Bien au-delà d'un intérêt exclusif porté aux objets, il s'agit d'un regard nouveau et particulièrement original sur le mode de pensée du milieu populaire, tant dans

l'interprétation des musiques populaires, il s'appuie en outre sur une campagne d'enquêtes très intensive. Paysages sonores, musiques vocales et instrumentales, et danses traditionnelles, tous les paramètres de l'espace musical rural sont pris en compte, et fournissent au chercheur une documentation irremplaçable. Elle est actuellement en cours de numérisation et est progressivement mise en réseau.

Si les bergères de du Fouilloux ont définitivement quitté ce paysage, les derniers laboureurs chantaient encore il n'y a pas si longtemps en conduisant leur attelage. Autre temps, autre approche : le sonagramme complète aujourd'hui le papier à musique. Dans l'exemple suivant, il révèle en effet le rôle essentiel du glissando, bien visible sur ce spectrogramme : marque d'impulsion du geste, incitation à avancer ou à freiner on peut y voir également une analogie avec le meullement des bovins. ■

Comment les laboureurs rudent leurs bœufs (extrait) (Saint-Vincent Puymaury, 1986 ; enr. M. de Lannoy)



Joseph Le Floc'h est directeur du département de musicologie à l'Université de Poitiers. Il a publié notamment : *En Bretagne et Poitou. Chants populaires du comté nantais et du Bas-Poitou, recueillis entre 1856 et 1861*, FAMDT, 1992, et *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault* (dir.), FAMDT, 1997.