

CAHIERS D'EOLE

juillet 2002 - N° 5



REGION LANGUEDOC-ROUSSILLON

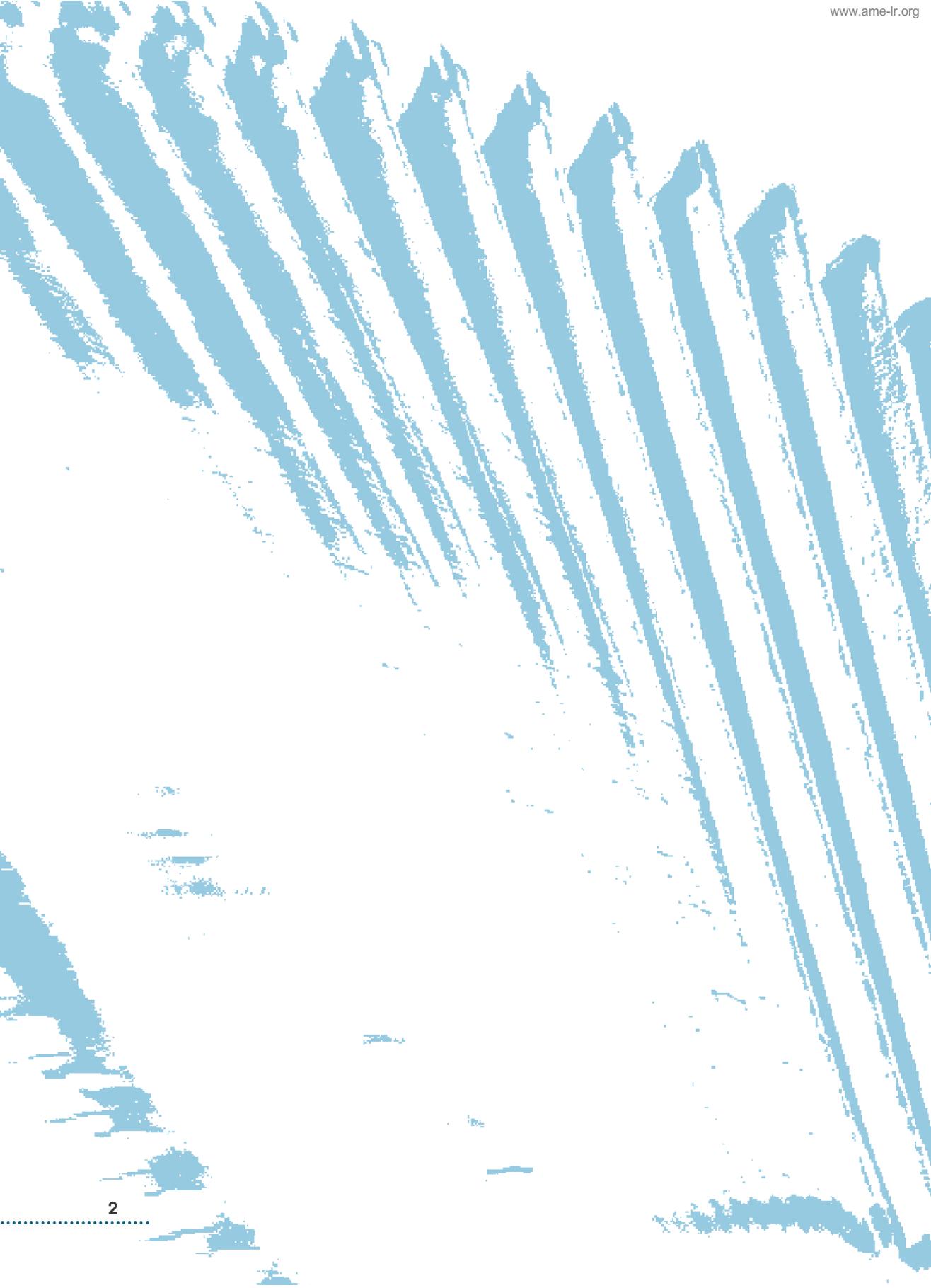


CAHIERS D'EOLE

juillet 2002 N° 5

Publication semestrielle
consacrée au patrimoine éolien

REGION LANGUEDOC-ROUSSILLON





CAHIERS D'EOLE

Sommaire

EDITORIAL *page 5*

A PROPOS DU PATRIMOINE LIÉ AU VENT *page 6*

LE VENT MUSICAL :
SA SYMBOLIQUE ET SON ACTUALITÉ
DANS LA MUSIQUE TRADITIONNELLE
DU LANGUEDOC-ROUSSILLON *page 8*

DANS LE VENT
Infos *page 21*

BON VENT
Livres/Publications *page 22*

PARLONS DU VENT
Dictons/Expressions *page 23*

En couverture: Accordéon (photo Paul Delgado).



CAHIERS D'EOLE

Editorial

En Languedoc-Roussillon, le vent est une composante essentielle du climat, le fait est avéré, le rôle symbolique que joue ce dernier dans le registre instrumental régional est quant à lui moins connu. C'est pourtant sous la férule d'Eole que se situent flûtes, cornemuses, fifres, hautbois et autres instruments à vent couramment utilisés dans le champ des musiques traditionnelles régionales.

Source d'inspiration pour les facteurs d'instruments et pour les musiciens, pourvu d'une charge symbolique considérable, le vent marque, de temps immémoriaux, les musiques des peuples de la Méditerranée. Ne retrouve-t-on pas à travers la célébration du carnaval et autres manifestations votives l'usage de trompes, trompettes ou flûtes qui ne sont pas sans rappeler les instruments liés aux cultes, cérémonies et fêtes antiques.

En Languedoc-Roussillon, l'instrument à vent accompagne la danse; les sports nautiques ou tauromachiques, pour ne citer que ceux-là; il donne le ton aux agapes et aux événements marquants de la vie collective. Néanmoins, malgré son caractère gai et sonore, le vent musical, bruyant et tapageur, signifie principalement des aspects chaotiques, sombres, voire maléfiques, en grande partie hérités de la symbolique chrétienne médiévale. Dans ce cahier d'Eole, Luc Charles-Dominique offre au lecteur une présentation et une analyse subtiles du "vent musical" dans la région, à savoir, de "l'instrumentarium du vent" dans la musique traditionnelle du Languedoc-Roussillon. Riche d'informations sur la symbolique des instruments à vent régionaux, cet article explique le rôle prépondérant qu'occupe le vent musical en Cévennes, en Aubrac, dans les Pyrénées, la Montagne Noire, ou encore sur les rives de notre littoral méditerranéen.

Charles DENICOURT

Président de l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement

Michel MOYNIER

Président de la Commission

Environnement Patrimoine du Conseil Régional

Languedoc-Roussillon



A propos du patrimoine lié au vent

Le 22 mars dernier, au musée d'Art Moderne de Céret, s'est déroulé le dernier Comité de Pilotage "Patrimoine Eolien". La réputation de Céret en matière d'action culturelle n'est plus à faire et le dynamisme de Joséphine Matamoros, Conservatrice du musée d'Art Moderne, est à l'aune de la qualité des collections dont elle a la charge (Picasso, Gris, Tapiés,...). C'est cependant la présence du Centre International de Musica Popular, le CIMP, qui a motivé l'organisation d'un comité de pilotage dans cette superbe bourgade du Vallespir. En effet, le CIMP est une association entièrement vouée aux musiques traditionnelles et populaires. Sa mission est d'assurer la conservation de partitions et d'instruments régionaux afin de maintenir des pratiques musicales parfois menacées de disparaître. A l'issue du comité de pilotage a eu lieu la visite des locaux du CIMP sous la conduite de Vincent Vidalou son Président. Les collections d'instruments à vent conservées par le CIMP sont d'un grand intérêt ethnomusicologique et continuent de vivre au travers des activités de l'école de musiques et de danses traditionnelles catalanes. C'est, là, un projet qui conjugue avec sérieux et dynamisme les exigences de la conservation et la transmission des savoirs dans le contexte culturel catalan où la danse et la musique sont des marqueurs identitaires forts. En Catalogne, la pratique de la Sardane est toujours vivace et les Coblas, formations orchestrales au sein desquelles les instruments à vent sont nombreux et indispensables, jouissent d'une importante popularité.

Pour en revenir au comité de pilotage, rappelons l'état d'avancement des actions initiées en 2002 et les perspectives à venir. Au cours de ce comité a été présentée la version informatique des trois fiches d'inventaire du patrimoine

éolien régional. Permettant de décrire et de recenser moulins à vent, éoliennes de pompage et éoliennes de production électrique, elles sont compatibles et complémentaires avec le système d'inventaire Mérimée de la DRAC. Leur utilisation, par les associations et les particuliers intéressés, contribuera à recenser bon nombre d'édifices éoliens souvent menacés de disparaître sans laisser de traces. Ces fiches sont actuellement disponibles auprès de l'AME sur support cédérom et sous forme de fiches papier.

Parmi les études et recensements suivis par le comité de pilotage, signalons, dans le cadre du projet de Parc Naturel Régional de la Narbonnaise en Méditerranée, l'inventaire pilote du patrimoine éolien mené en 2001-2002 sur le canton de Sigean. Il révèle, à ce jour, plus de 100 sites inventoriés et doit être poursuivi sur le reste du territoire de projet de PNR. Toujours au sein du projet de PNR de la Narbonnaise en Méditerranée, un festival prévu du 1er au 13 octobre 2002 abordera le thème du vent, à travers de multiples animations artistiques. A cette occasion, seront menés des débats et conférences sur l'énergie éolienne en partenariat avec le comité de pilotage Patrimoine Eolien.

Autre recherche en cours, l'étude sur la typologie des éoliennes multiples du Languedoc Roussillon, menée par Etienne Rogier pour le compte de l'AME avec le soutien de l'Agence De l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie ainsi que de la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Languedoc-Roussillon. Cette étude donnera lieu à la réalisation d'une brochure d'information et d'un article publié dans le prochain cahier d'Eole. La motivation de cette démarche tient au fait que les éoliennes de pompage et les systèmes d'adduction, de stockage, d'arrosage,

d'irrigation, ... qui s'y rattachent encourent le risque d'être abandonnés ou détruits sans avoir été répertoriés et identifiés. Ce constat est fâcheux car l'éolien de pompage est, en quelque sorte, une initiative déjà ancienne dans la voie qui est aujourd'hui celle de la gestion durable des ressources et des milieux.

Concernant les terrains d'investigation des étudiants de première année de la Maîtrise des Sciences et Techniques du Patrimoine, dirigés par Martine Ambert, ils porteront sur les communes ayant manifesté, auprès de l'AME, leur intérêt pour une évaluation du patrimoine éolien dont elles disposent. Il s'agit de plusieurs communes du Biterrois et du pourtour de l'étang de Thau (leur choix reste encore indéterminé) et de la commune de Villeneuve la Comptal, dans l'Aude, qui met en œuvre un parcours - découverte sur l'environnement et le patrimoine éolien axé autour de l'aventure de Clément Ader, auteur, en 1873, du premier vol humain.

L'étude de faisabilité confiée aux étudiants de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Métiers d'Aix en Provence, pour la restauration ou la reconstruction de l'éolienne Laffont du domaine de Listel-Jarras a fait l'objet d'un diagnostic détaillé de l'éolienne et d'essais en soufflerie qui seront complétés par une nouvelle campagne de relevés sur site. Le cahier de spécifications techniques reste à compléter ainsi qu'un appel à devis auprès d'entreprises spécialisées, en vue de la restauration de l'éolienne ou de la fabrication d'un nouveau modèle.

L'opération Ecole d'Eole qui porte en 2002 sur le thème "vent et navigation", a réuni six associations de voile traditionnelle, partenaires du projet (il y a trois associations de l'Hérault, une des Pyrénées Orientales, une audoise et une association gardoise). Durant l'année, leur a été confiée, sous la houlette de l'association sétoise Voile Latine, la conception d'animations pédagogiques (visant le public jeunes) et d'un manuel - découverte du patrimoine maritime lié à l'énergie éolienne. Ce manuel a été diffusé lors de la Journée du Patrimoine de Pays le 23 juin

dernier et, à cette occasion, un programme d'animations a été proposé sur 6 sites régionaux: le Grau du Roi, Palavas les Flots, Bouzigues, Sète, Narbonne (port la Nautique), Saint-Hyppolite (Pyrénées-Orientales). Le manuel de l'école d'Eole pourra être retiré, sur simple demande, auprès de l'AME (dans la limite des stocks disponibles). Les animations seront à nouveau programmées lors des Journées Européennes du Patrimoine les 21 et 22 septembre 2002.

Au terme de cette rubrique, retrouvons le thème de la musique et du vent dans l'article central de ce cinquième cahier qui offre un panorama des instruments à vent du Languedoc-Roussillon et une analyse des représentations d'Eole dans la musique régionale. La richesse des traditions instrumentales à vent est ici traitée par Luc Charles-Dominique, Directeur du Centre Languedoc-Roussillon de Musiques et Danses traditionnelles, le comité de pilotage vous en souhaite une bonne lecture.

In Mémoriam

Claude Rivals est soudainement décédé le samedi 20 avril à l'âge de 68 ans. Les membres du Comité de Pilotage "Patrimoine Eolien" rendent hommage à la mémoire d'une personnalité qui a fortement contribué à lancer l'opération régionale "patrimoine éolien" en donnant le 6 octobre 1999, à Narbonne, une conférence sur "Les quatre âges d'Eole" et en publiant la version écrite de cette conférence dans le premier numéro des cahiers d'Eole. Claude Rivals, Professeur d'ethnologie de la France et de l'Europe à l'Université de Toulouse le Mirail, a toujours apporté ses meilleurs conseils au sein du comité de pilotage. Il restera le pionnier de la réflexion engagée collectivement autour de la notion de "patrimoine éolien". Son savoir de sociologue et d'ethnologue ainsi que son expérience du terrain ont fait de lui une référence dans le domaine de la culture matérielle et de la sociologie de la meunerie.

Saluons, encore, le "molinologue" qu'était Claude Rivals, pour employer ici un néologisme dont il usait volontiers.

QUELQUES OUVRAGES DE CLAUDE RIVALS:

- *Le moulin à vent et le meunier dans la société française traditionnelle*, Ivry, Serg, 1976. Réédition Paris, Berger-Levrault, 1987.
- *L'architecture rurale française, Midi toulousain et pyrénéen*, Paris, Berger-Levrault, 1979 (épuisé).
- *Pierre Roulet, la vie d'un meunier*, Marseille, Jeanne Laffite, 1983 (épuisé).
- *Moulins à vent et meuniers des Pays d'Oc* (avec Auguste Armengaud), Toulouse, Loubatières 1992.
- *Le moulin et le meunier, Mille ans de meunerie en France et en Europe. Tome I: une technique et un métier. Tome II: une symbolique sociale*. Portet-sur-Garonne, Editions Empreinte, 2001.



Composition du Comité de Pilotage Régional

- Martine AMBERT, Directrice de la Maîtrise Sciences et Techniques du Patrimoine, Université Montpellier III,
- Henri AMOURIC, Directeur du Laboratoire d'Archéologie Médiévale Méditerranéenne à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix en Provence,
- Robert BATAILLE, Spécialiste du patrimoine Maritime,
- Bertrand BAYLE, Directeur de la Culture à la Région Languedoc-Roussillon,
- Jean-Pierre BESOMBES-VAILHE, Chargé d'études environnement et patrimoine culturel à l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement,
- Luc CHARLES-DOMINIQUE, Chargé de Mission Musiques et Danses traditionnelles à l'Association Régionale des Activités Musicales et Chorégraphiques du Languedoc-Roussillon,
- François CHARRAS, Président de l'association Arts et Traditions Rurales. Délégué régional de la Fédération Française des Amis des Moulins,
- Gérard COLLIN, Conservateur des musées du Biterrois,
- Lucienne DEL'FURIA, Chargée de Mission "Valorisation Patrimoine Culturel" à la Direction de la Culture à la Région Languedoc-Roussillon,
- Jean-Marc DONNAT, Chargé de Mission énergies à l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement,
- Christian DORQUES, Président de l'association, Voiles latines,
- Lucie HAON, Chargée de Projets Education aux Energies et aux Risques Naturels Majeurs à l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement,
- Thierry LANIESSE, Directeur du Syndicat mixte de préfiguration du PNR de la Narbonnaise en Méditerranée,
- Denis MALLET, Directeur du Centre Inter-Régional de Développement de l'Occitan,
- Daniel MOUTON, Enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Métiers, Aix en Provence,
- Laurent PRADALIE Directeur de l'Environnement à la Région Languedoc-Roussillon, Directeur de l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement,
- †Claude RIVALS, Professeur d'ethnologie de la France et de l'Europe, Université de Toulouse le Mirail,
- Etienne ROGIER, Historien des Sciences et Techniques,
- David TRAN, Chargé de mission Institutionnel et Environnement à la Délégation Régionale EDF Languedoc Roussillon
- Michel WIENIN, Chargé d'études patrimoine industriel au Service Régional de l'Inventaire, DRAC LR



Le vent musical : sa symbolique et son actualité dans la musique traditionnelle du Languedoc-Roussillon

LUC CHARLES-DOMINIQUE

L'étude de la symbolique du vent musical n'est pas sans nous rappeler certains éléments de grands mythes fondateurs antiques, notamment grecs. Les images, nous viennent immédiatement à l'esprit, de Syrinx poursuivie par le dieu Pan qui, s'étant réfugiée auprès du lac Lagon et changée en roseau pour lui échapper, s'est prêtée malgré elle à l'élaboration mythique de ce premier type de flûte. A l'inverse, comme pour mieux souligner la symbolique dévalorisée du vent musical, la lyre est l'instrument d'Apollon, le maître de l'Olympe. Au début de notre ère, le christianisme, à l'origine religion de la Méditerranée orientale, a intégré de nombreux éléments de la pensée grecque antique grâce à certains philosophes qui, comme Philon (Grec d'origine juive ayant transmis aux Pères de l'Eglise une synthèse de la Bible et des idées platoniciennes et aristotéliennes), sont connus comme passeurs d'un système de pensée à l'autre.

Gardons-nous, cependant, de ramener ces éléments de mythologie musicale antique à un dualisme trop tranché et, de ce fait, inexact. Rappelons-nous que la lyre, avant d'être l'instrument d'Apollon, fut celui d'Hermès, dieu des marchands et des voleurs. Quant à l'*aulos*, hautbois de l'Antiquité grecque, il n'est pas condamné pour son image symbolique mais pour l'usage qui en est généralement proposé. Platon ne l'exclut

pas totalement de sa Cité et Aristote estime que les *auloi* les plus graves, appelés *teleioi* et *hyper-teleioi*, sont le plus à même de symboliser la sagesse, la perfection, les vieillards et les ancêtres et, à ce titre, ont toute leur place dans les *agônes* (concours), à la différence des *auloi* de registres aigus. Mais l'*aulos*, originaire de Thrace, est l'élément instrumental obligé du culte de Dionysos et c'est dans cette fonction d'animateur de la transe, par l'usage d'un chromatisme excessif et de modes particuliers à la fonction enthousiastique, qu'il est rejeté par les philosophes et théoriciens de l'Antiquité.

Quoi qu'il en soit, ce système de pensée ancien, même s'il a été plusieurs fois réactivé au cours de l'Histoire, n'a que peu de pertinence dans le décryptage symbolique de faits musicaux occidentaux attestés du Moyen âge jusqu'à une époque relativement récente, par le biais entre autres de la tradition orale. Là, il faut se référer à la pensée chrétienne (évidemment syncrétique), celle des origines tout d'abord, mais aussi du Moyen âge et de l'époque baroque qui sont des périodes-clés dans l'établissement et dans la réactivation permanente d'un système symbolique musical à la fois très dual et très cohérent. Car, si cet article présente une image du vent musical globalement négative, il faut savoir qu'à l'inverse la corde et, avec elle, tous les cordophones ont bénéficié tout au long de l'histoire chré-

LE VENT MUSICAL

tienne d'une symbolique très positive, l'allégorie de la corde étant celle de la chair du Christ "cru-cifiée" (selon saint Augustin), grâce aux "clous" (chevilles) sur la caisse de bois de l'instrument dont l'allégorie est alors celle de la Croix.

Cela étant, le propre du dualisme, comme de toutes les classifications, est de créer des exclus, des éléments atypiques, hybrides et inclassables. Au-delà d'une symbolique positive du "souffle de vie", il aurait fallu nous interroger -mais cela n'était pas possible ici- sur l'élévation de l'orgue, au Moyen âge, du statut d'instrument profane à celui d'instrument pourvu d'une forte religiosité, car longtemps seul instrument liturgique. Pourtant, de nombreux facteurs musicaux et sonores s'y opposaient: le vent, évidemment, mais aussi le métal de ses tuyaux, le soufflet (élément diabolique) de sa machinerie et le volume sonore de plus en plus fracassant de l'instrument. Autre "anomalie" symbolique: l'usage assez général des cornets, à la fin de la Renaissance et à l'époque baroque, comme soutien du chant liturgique, notamment du plus grave d'entre eux, le serpent! D'autant que cet instrument évoquait très explicitement par sa morphologie son appartenance au bestiaire diabolique (jusqu'au pavillon figurant la gueule ouverte du reptile maléfique). Passionnantes contradictions apparentes, malgré tout marginales mais qui ne remettent nullement en cause l'établissement d'un système symbolique récurrent, dualiste et globalement cohérent...

A envisager les seules traditions musicales d'expression occitane ou catalane dans l'espace régional du Languedoc-Roussillon, on peut être surpris par la profusion des instruments de musique à vent et parfois par l'importance de leur pratique actuelle. *Cabreta* aubraccienne, dont l'usage contemporain, notamment dans la sphère folklorique, est assez largement répandu; *bodega* de la Montagne Noire, autre cornemuse très spécifique mais beaucoup moins jouée aujourd'hui; hautbois languedocien, *aubòi*, des Cévennes jusqu'au littoral languedocien, dont on peut dire sans conteste qu'il est l'instrument traditionnel actuellement le plus pratiqué dans notre région, toutes traditions musicales confondues, bien plus encore que les hautbois catalans pourtant assez massi-



Jongleur (X^e siècle) jouant d'une clarinette double.

vement joués, surtout ceux de la cobla moderne, la *tenora* et le *tible*; le fifre aussi, petite flûte traversière populaire, dont la pratique, quoiqu'ayant décliné, a localement subsisté dans les régions languedociennes littorales; le galoubet, autre flûte, mais à bec celle-ci, beaucoup plus pratiquée dans la région voisine de Provence, mais dont l'extrémité nord-ouest du Gard, de culture rhodanienne, s'est fait une spécialité; jusqu'à l'accordéon, diatonique ou chromatique, qui s'est imposé dans les pratiques musicales populaires de notre région (comme d'ailleurs, du reste), au point d'engendrer par endroits, comme en Lozère et plus largement dans le Massif Central avec le couple *cabreta*-accordéon chromatique, des formules orchestrales-types, stables et, au final, emblématiques.

A l'image d'un climat particulièrement venté, l'instrumentarium traditionnel du Languedoc-Roussillon est fortement concerné par le vent musical. Avant de nous livrer à un descriptif organologique, historique et circonstancié de ces diverses traditions instrumentales, essayons de voir en quoi ces instruments, en raison de leur élément vibrant (le vent), mais aussi de leurs registres aigus et puissants, se situent dans un champ symbolique d'une très grande ancienneté et stabilité, qui va contribuer à les dévaloriser et à les cantonner dans la sphère du profane et du populaire. Pour cela, nous allons devoir nous replonger

dans un passé lointain, au moins médiéval, et examiner comment la pensée religieuse chrétienne occidentale a traité symboliquement ces divers éléments au point de voir s'élaborer progressivement deux esthétiques musicales antagonistes, l'une prônant les valeurs chrétiennes de l'humilité, de la retenue, du silence, et l'autre celles, anti-religieuses, de l'excès, de l'orgueil, de la vanité, de l'éclat.

LA SYMBOLIQUE DU VENT

Le souffle divin à l'origine de la vie

Le vent est un élément symbolique ambivalent. En effet, s'il penche plus volontiers vers un vaste pôle négativement connoté, diabolique, sorcellaire, mortuaire, érotique, obscène, il n'en demeure pas moins qu'il jouit d'une symbolique positive, explicite, clairement présente dans le texte fondateur de la chrétienté, la Bible, et régulièrement alimentée de croyances populaires : le vent (le souffle) est à l'origine de la vie.

La Bible rapporte que, lorsque Yahvé créa le premier homme, il "insuffla dans ses narines une haleine divine" (Genèse, II, 7). Ce souffle de vie habitera l'homme tout au long de son existence, jusqu'au "dernier soupir". Puisque le souffle a joué un rôle déterminant dans la Création, le Créateur est tout simplement "souffle de vie", ainsi que l'affirme par exemple saint Augustin¹ ou que le suggéreront plus tard Hildegard von Bingen ou saint François de Sales, pour qui ce souffle divin répand l'odeur de suavité.

Au Moyen Age, avant la découverte de la circulation sanguine, on croyait que le vent circulait dans les veines. Aussi, pour tenter de ramener un mort à la vie, lui insufflait-on du vent dans le corps, pas toujours par la bouche d'ailleurs. Puisque la vie est souffle, on la matérialisera par la flamme. Au Moyen Age, déjà, on place dans les mains du mourant une chandelle que l'on éteint seulement lorsque la personne décède. Du même coup, une flamme qui s'éteint est un présage de mort, croyance fréquemment attestée dans l'ethnographie française contemporaine, comme en Bretagne, par exemple².

Musicalement, cette métaphore du vent-souffle de vie va trouver des applications diverses et par-

fois contradictoires. Tout d'abord, dans un certain nombre d'instruments, le souffle du musicien médiatise la voix divine. C'est parfois le cas des trompes, trompettes et cornets, mais plus sûrement celui de l'orgue. D'une façon générale, dans l'iconographie tout au moins, la voix humaine est symbolisée par le son et le jeu d'instruments à vent, cors, trompes, chalumeaux. Or, si les trompettes du Jugement dernier et toutes celles qui évoquent la voix divine sont toujours chargées d'une symbolique positive, quoique souvent terrifiante, il existe aussi de mauvais usages de la parole, symbolisés, eux, par ces instruments à vent alors négativisés. Par ailleurs, cette symbolique musicale du souffle de vie est à deux niveaux. Comment considérer que les instruments à vent, dont le rapport avec le souffle divin et le souffle de vie est évident, n'évoquent pas la fécondation, la sexualité et, au bout du compte, ne sont pas chargés de toute une symbolique érotique qui les suivra en permanence ?

Le vent diabolique, sorcier

A l'opposé du souffle divin, le vent évoque le diable et les sorciers. Dans la Passion du Palatinus (vers 1410), qui met en scène Satan, l'enfer et les Diables, l'enfer dit à Satan : "Tu ne sais rien faire que souffler, / Gonfler et enfler tes joues..." Plus loin Satan déclare : "Je resterai en mon office / Je soufflerai (...) le feu d'enfer / Avec ma forge et mes soufflets." (Cette réplique introduit un thème connexe à celui du diable-venteux : celui du diable-forgeron.) Dans un procès mené à Bordeaux en 1603 contre un prétendu lycanthrope, on peut lire que "les Démons par quelque vertu occulte et inconnue à nous épaississent l'air"³. Césaire de Heisterbach, dans le *Dialogus miraculorum*, prétend que le diable est partout et que c'est lui qui agite les branches quand le vent souffle, lui qui fait siffler la tempête et craquer les poutres des maisons⁴.

L'ethnographie est là aussi pour enrichir ce thème du diable souffleur et venteux. En Léon (Bretagne), chaque fois qu'il y a tempête, on dit que c'est le diable qui emporte sa proie⁵ ou bien que tous les diables sont dehors⁶.

Le vent diabolique ne fait pas que des ravages terrestres : il s'exprime avec force et brutalité en enfer. Dans le Purgatoire de Saint-Patrick, lieu

LE VENT MUSICAL

infernalisé et situé en Irlande, “soufflait un vent acéré comme un glaive et coupant comme un rasoir (...) Sur le sommet de la montagne où se trouve une foule de personnes, souffle un vent violent et glacial qui fait tomber dans le fleuve les hommes qui, s'ils essaient d'y échapper en escaladant la montagne, sont repoussés par des démons munis de crocs de fer”⁷. Ce thème traverse les siècles et se retrouve dans la pastorale de l'époque baroque. En Italie, le jésuite mystique Jean-Joseph Surin (1600-1665) dépeint un enfer où les “souffles diaboliques (*spiritus procellarum*) déchaînaient des vents terribles [et des] vagues violentes”⁸.

Cette maîtrise du vent n'est pas que l'apanage du diable: dans la mentalité populaire, ce sont les sorcières qui sont les véritables faiseuses de tempêtes. Ce thème est d'une très grande permanence et d'une forte récurrence puisque le code wisigothique de Chindasvinde, roi d'Espagne de 642 à 653, désigne comme maléfiques les “lanceurs de tempêtes”. A partir du XV^e et jusque vers la fin du XVII^e siècle, de nombreuses sorcières furent condamnées et brûlées pour avoir été accusées de provoquer des tempêtes. Par ailleurs, les sorciers se servent de leur haleine comme d'une arme redoutable: ils peuvent exercer leur pouvoir en la jetant au visage de leurs victimes. Cet usage sorcier du vent à des fins maléfiques est pris très au sérieux par les inquisiteurs de la Renaissance et de l'ère baroque. Boguet consacre un chapitre de ses Discours au thème: “Si les sorciers tuent de leur souffle et haleine” (xxv)⁹.

En outre, les sorcières ont l'occasion de côtoyer le vent lors de leur transport au sabbat puisque ce déplacement s'opère dans de grands tourbillons. Enfin, les sorciers se transforment eux-mêmes en vent, surtout pour aller taquiner les femmes sous leurs jupes, comme en Languedoc et dans la région toulousaine¹⁰.

Le vent, la mort, les esprits et les revenants

Le vent, dans de nombreux récits populaires de folklores européens, joue le rôle d'intersigne, c'est-à-dire qu'il annonce une mort imminente. S'il partage cette fonction avec le bruit, c'est que l'un et l'autre personnalisent la mort, les esprits, les revenants. En Corse, la Chasse Sauvage, cor-

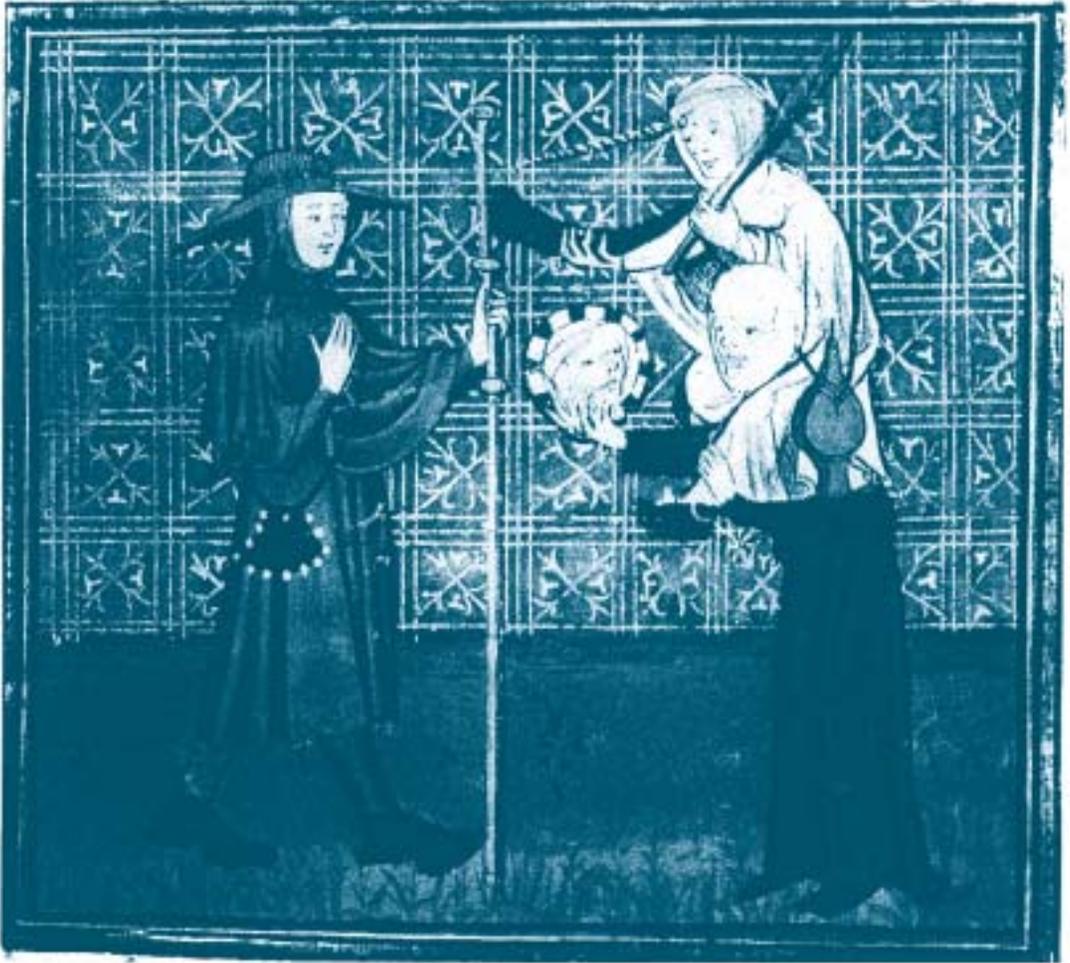
tège des âmes, terrestre ou céleste, nocturne, bruyant et terrifiant, est appelé “Bourrasque des Morts”¹¹. En Galice, la procession des morts se “déplace en silence, ne laissant entendre sur son passage qu'un murmure semblable à celui du vent dans la cheminée”¹². Dans l'Albret, les violentes bouffées du vent sont les âmes des petits enfants morts sans baptêmes¹³.

Cela dit, la proximité symbolique du vent avec la mort s'explique aussi par la persistance de croyances au moins médiévales, réactivées à l'époque baroque, selon lesquelles le vent répand des maladies de toutes sortes, contaminations bactériennes à mettre au compte de sa propagation des miasmes morbides provenant des sépultures et des cimetières.

Le vent, la folie, l'orgueil, la vanité

Le vent et la folie ont une étymologie commune, le terme latin *follis* qui désignait dans l'Antiquité un soufflet pour le feu, un ballon ou encore une outre gonflée d'air. “Mais un changement de sens s'opéra progressivement et, au cours du haut Moyen Age, on appelait *follis* ou *follus* ou *folle homo* celui qui déraisonnait, le sot, le fou. Les premières mentions écrites de *folz* en ancien provençal figurent dans la Chanson de sainte Foi (deuxième tiers du XI^e siècle), celles de fol et de folie en ancien français dans la Chanson de Roland (vers 1100), alors que, dans le langage parlé, ces termes étaient certainement utilisés depuis longtemps.”¹⁴ Si ce glissement sémantique put s'opérer de la sorte, c'est que, pense Jean-Marie Fritz, “*follis* signifie en latin soufflet, sac plein d'air, d'où tête vide”¹⁵ Ainsi, à Saint-Maurice-lès-Chartres, le saint patron des fous, simples d'esprit ou furieux, était saint Blaise, patron dominateur du vent, anal et buccal¹⁶. Dans une lettre anonyme de 1647, adressée à un conseiller au parlement de Dijon, on apprend que le vent de septentrion est considéré comme une catastrophe dans la mesure où il suscite des “raiveries” importantes¹⁷. Aujourd'hui encore, dans les régions traditionnellement ventées, la croyance populaire est solidement ancrée qui veut que, les jours de vent, les gens aient des comportements totalement déréglés.

Une autre connotation péjorative du vent est son caractère érotique. En Languedoc, on croit



Flatterie porte Orgueil sur son dos. On remarquera que les attributs de l'Orgueil sont un soufflet et une trompe (Extrait de Guillaume de Digulleville, Pèlerinage de la vie humaine, première moitié du XIII^e siècle, bibl. Sainte-Geneviève, Ms. 1130, fol. 52.).

que le vent féconde les femmes en soulevant leurs jupes et en se frayant sournoisement un chemin jusqu'à l'intérieur de leur ventre. Dans le Gard, à Marsillargues, on ne compte plus les femmes engrossées par ces tourbillons salaces et on leur apprend, toutes petites, à jeter des pierres contre le vent coquin en prononçant une conjuration dont les termes sont perdus¹⁸.

Le vent, élément incontrôlable, qui peut souffler dans n'importe quelle direction et tourner à merci, symbolise le mauvais destin, celui que l'on ne maîtrise pas et dont l'on ne parvient pas à conserver le cap. Plusieurs mentions historiques l'attestent. Au-delà de ces diverses connotations négatives, le vent symbolise l'or-

gueil, ce qui, ramené au dogme chrétien, est extrêmement grave, l'orgueil étant le premier des sept péchés capitaux. Cette symbolique emprunte alors la métaphore de "l'enflure", déjà présente chez saint Augustin, puis très largement au Moyen Age, avant d'être reprise plus tard, par exemple, par La Fontaine. A Montserrat, au Moyen Age, les pèlerins chantaient et dansaient une Danse de la Mort en se lançant des interpellations dont l'une disait : "Vil cadavre tu seras. Pourquoi te gonfles-tu d'orgueil?"¹⁹ A travers l'orgueil, c'est en fait la gloire, les honneurs qui sont visés, par des expressions comme "gloire venteuse", utilisée notamment par De Lancre²⁰.

LA SYMBOLIQUE NÉGATIVE DES INSTRUMENTS A VENT

Ce facteur symbolique aggravant du vent va rencontrer ceux, tout aussi mal connotés, du fort volume sonore et de la monodie parmi les nombreux instruments à vent du Moyen Age, de la Renaissance et de l'ère baroque, hormis l'orgue qui jouit d'un statut symbolique à part. Ainsi, cet instrumentarium du vent (trompes, cornets, sacqueboutes, chalemies, hautbois, cornemuses, clarinettes, flûtes) va constituer un univers symbolique très dévalorisé, situé soit dans le champ profane du marquage social et politique, soit dans la sphère diabolique, sorcellaire, mortifère ou plus généralement fortement érotique.

Le champ profane du marquage social et politique

Depuis des confins temporels et géo-culturels qu'il est très difficile de cerner précisément, le volume sonore, notamment des instruments à vent, a été utilisé comme marqueur politique, avant de l'être plus généralement comme marqueur social. En Occident, on retiendra surtout que la période des XIII^e-XIV^e siècles a institué des orchestres stables d'instrumentistes à la fonction emblématique, "héraldique" même, sonnante des instruments "de bouche" (à vent), très puissants, au timbre martial. Ces musiciens sont des serveurs, *ministrelli* en latin, terme qui sera francisé en ménestriers. Leur musique fait avant tout office de blason sonore, rôle emblématique qui, de politique, deviendra social et communautaire tout entier. Dans ce rôle, les instruments des ménestriers sont le hautbois (du plus aigu au plus grave) et les cornets. Ils constituent de véritables bandes, très hiérarchisées, dont la musique est polyphonique, à défaut d'être sans doute véritablement harmonique. On peut suivre leur trace depuis le XIV^e siècle jusque vers la moitié du XVIII^e siècle où la musique ménestrière subit un certain nombre de revers qui vont l'éloigner de la cour royale et lui supprimer le terrain de jeu essentiel que constituait la vie urbaine et sa ritualisation.

Il apparaît donc que les hautbois et les cornets tout d'abord, en même temps que les trompettes

et les fifres dans un rôle plus spécifiquement militaire, puis les clarinettes, les pistons, les tubas et autres instruments à embouchure plus tard, sont les marqueurs musicaux de la "vaine gloire", des "vains honneurs" décriés par un discours religieux récurrent qui condamne les plaisirs terrestres, temporels, et les attitudes de cupidité ou d'orgueil qu'ils suscitent. N'est-il pas naturel que ce soient des instruments à vent qui symbolisent la "gloire venteuse" et cette dernière n'est-elle pas ainsi dénommée en raison de son marquage quasi exclusif par ce type d'instrumentarium ?

Les mauvais usages de la parole et leur symbolisme instrumental

Un chapiteau de l'église de Mozac (Puy-de-Dôme, XII^e siècle), représente les mauvais usages de la parole, et comporte quatre scènes différentes parmi lesquelles une allégorie de l'orgueil : un homme tient une corne à deux mains devant sa poitrine. "Cet homme représenterait le vice de celui qui prend plaisir à parler. Il dénoncerait tous les abus de la voix qui se satisfait de ses propres effets", explique François Garnier. Mais la corne n'évoque pas seulement l'orgueil : l'instrument symbolise aussi la médisance et l'hypocrisie²¹. Une autre source iconographique médiévale est très révélatrice : il s'agit du Livre de prière de Hildegarde von Bingen (seconde moitié du XII^e siècle) comportant une série de huit scènes, chacune se divisant en deux images superposées, l'une en haut, positive, et l'autre, en dessous, négative. Les images du haut représentent les huit Béatitudes énoncées par le sermon du Christ, selon l'Évangile de Matthieu V, 3-11. À chacune de ces scènes est opposée une image représentant les Malédictions. Or, si les béatitudes sont représentées par des personnages aux gestes harmonieux, pleins d'humilité et de concorde, les malédictions le sont par des personnages conflictuels, aux gestes heurtés et, surtout, dont les mauvaises paroles sont symbolisées par des instruments à vent, monodiques, mélodiques (percés de trous de jeu, entre trois et cinq selon les images), à la forme conique évasée vers le pavillon et dont le son diabolique est symbolisé par une tête de diable ou d'animal monstrueux (ces instruments ressemblent fort à des sortes de cornets ou d'instruments à anches

de type “chalumeaux”) 22. Par ailleurs, dans le Triple Psautier de Canterbury (XIV^e siècle) 23, la phrase suivante, extraite du Psaume 63, “leur langue s’est retournée contre eux”, est illustrée par un couple de diables noirs jouant de petits chalumeaux au pavillon largement évasé.

Les instruments du diable

Dans l’instrumentarium du diable, surtout constitué de la quasi totalité des instruments à vent (flûtes, trompes, cors, trompettes, sacqueboutes, hautbois, chalemies, cornemuses, accordéons, régale), les flûtes, instruments à embouchure et cornemuses se détachent nettement du lot.

Dès le Moyen Age, le flûtiste est le musicien du diable. Au XII^e siècle, Thomas de Cantimpré rapporte une histoire horrible selon laquelle un valet, homme corrompu, faisait danser à la flûte des rondes de jeunes gens et de jeunes filles. Or, un soir, tandis qu’il flûtait et se démenait, il vit le Diable lui-même se dresser et se mettre à danser devant lui 24. Dans *Le Bal*, poème vaudois du XIV^e siècle, il est dit : “Ainsi, le Diable fait-il chanter la femme au bal/Ou sonner la flûte, afin que tous les pourceaux/-C’est-à-dire les danseurs- s’assemblent...” 25 L’iconographie musicale médiévale associe assez systématiquement à des scènes infernales et diaboliques la flûte, tandis que dans le drame liturgique médiéval, il n’est pas rare que les diables “flajollent” 26. Ce thème se poursuivra jusqu’à l’époque romantique, riche en attestations de diables flûtistes 27, et s’est conservé dans la littérature orale. Dans un récit recueilli en 1944 à Lanouailles (Dordogne), le diable se transforme en loutre, puis en faucon, puis en joueur de flûte 28.

Parmi les instruments du diable, les instruments à embouchure arrivent en bonne place. Dans une miniature de la Cité de Dieu 29 figurant l’Enfer, un diable souffle dans une grande trompe légèrement recourbée. Vers 1400, a été représenté le Jugement dernier dans un Missel de



Rabin Good Fellow, Le diable. (Gravure anglaise du XVII^e siècle, Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris). Ici, le Diable porte un cor en bandoulière et la ronde dont il est le centre est animée par un probable joueur de hautbois.

Barcelone 30 : on y voit un diable souffler dans un grand cor à large pavillon. Dans le *Mystère de Mons* (1501), un dialogue s’établit entre les diables : Lucifer déclare, en direction d’Astarot : “Astarot, sonne ta trompette.” Ce que fait le démon en question car, trois répliques plus loin, une indication scénique nous apprend que “lors il trompe” 31. Le Père Claude-François Ménestrier décrit un tournoi et un ballet que le Duc de Ferrare organisa en 1561 pour “passer agreablement le Carnaval”. Les tritons (divinités du monde chtonien) y sont représentés “sonnant de leurs trompes”, reprenant en cela l’image classique de la mythologie qui leur attribue une conque marine au son retentissant 32.

Le principe organologique de l’anche, connote l’instrument qui en est pourvu dans la sphère du diabolique. Si les attestations formelles de clarinettes font défaut, celles qui concernent la cornemuse ou d’autres instruments comme le hautbois-chalemie (encore que le hautbois soit ici moins concerné), l’accordéon, voire la régale, sont plus explicites et plus nombreuses.

LE VENT MUSICAL

Une miniature de la Cité de Dieu³³ montre un diable cornemuseur debout, rythmant de sa musique une scène représentant l'éviscération d'une jeune reine nue, sur laquelle son bourreau, un diable, est allongé dans une position non équivoque. Dans la marge d'une Bible provenant de l'Abbaye de Saint-Bertin, de la fin du XIII^e siècle, une autre miniature évoque un cortège diabolique formé de trois ecclésiastiques tirés dans une charrette par un diabolotin, tandis qu'un autre diable ouvre cette procession au son de sa cornemuse³⁴. Cette image du diable-cornemuseur traversera les siècles et se retrouvera dans la production littéraire³⁵ et musicale romantique puisque, de même que l'on a composé au XIX^e siècle un vaudeville sur le thème du diable-violoneux, on en a fait un, contemporain du précédent, qui porte le titre de *La Cornemuse du diable*³⁶. L'ethnographie contemporaine, enfin, nous livre la marque de cette récurrence.

Sabbats, danse sorcière et instruments à vent

Très nombreux sont les procès de sorcellerie dans lesquels les sabbats sont décrits avec tant de précision que les instruments de musique, et parfois aussi le nom des musiciens, y sont mentionnés ! A la lecture de ces archives, il ressort que l'instrumentarium sorcier n'est pas très abondant et pourrait se résumer à quelques grands types d'instruments que nous qualifierions aujourd'hui de "populaires" ou "traditionnels". D'autre part, il est quasiment identique à l'instrumentarium diabolique. Seules les attestations sont plus abondantes dans le cas des bals de sorciers que dans celui des musiques de l'Enfer. L'instrument qui est certainement le plus cité est la flûte. En 1596, en Lorraine, les sorciers "dançoient au son d'une fleute"³⁷. A Munich, en 1600, une danse sorcière et une orgie sont accompagnées par une flûte³⁸. En Bavière, près du



Sabbat de sorcières dans l'évêché de Trèves, vers 1620. (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg). Ce détail figure le banquet de sorcières au cours du sabbat, banquet qui donne toujours lieu à des danses orgiaques et qui est ici animé par un joueur de cornemuse que certaines minutes de procès de sorcellerie (surtout au XVI^e siècle) allaient jusqu'à identifier.



Sorcières transportant un énorme chat, Zentralbibliothek, Zurich. Cette procession démoniaque est ouverte par un cor et une trompe en S.

village de Reichertshofen, un certain Pfeiff Hans joue de la “flûte polonaise”³⁹. Parfois, on évoque le sifflet, comme en 1612, en Lorraine, où un témoin précise “qu’il n’y avoit rien que des menestriers qui fleuttoient sur des buches de bois comme sur des siefflectz”. La plupart du temps, cette flûte est accompagnée d’un tambour. Dans les régions disposant de traditions de flûtes bien identifiées, les instruments sont nommés plus précisément et même parfois succinctement décrits. Ainsi, le fifre est mentionné en Lorraine en 1596, où “trois menestriers, sçavoir ung tambour, ung fifre et une bombarde [...] le festin finy [...] commencearent a jouer et [...] l’assistance de dancier”⁴⁰. C’est surtout à Trèves que le fifre est mentionné: en 1572 (douze sorciers et un fifre)... En 1588, on apprend que les fifres, assis dans les arbres, faisaient une musique dissonante... En 1594, le prévenu Meiers Theiß, joueur de fifre, “avait joué avec le manche d’une pelle ou la corne d’une chèvre”⁴¹. Au Pays Basque, et dans le nord de l’Espagne, la flûte jouée à une seule main et accompagnée de l’autre par un tambourin, encore en usage dans de nombreuses régions d’Europe méridionale, est l’objet de mentions assez explicites, ne serait-ce que par l’emploi du mot “tambourin” pour la caractériser. Là aussi, les exemples sont très nombreux. En 1610, à Logroño, les assistants Joanes et Miguel de Goyburu jouaient du “txistu” (flûte basque à une main) et Juan de Sansin du tambourin. En 1609, Jeannette d’Abadie, de Siboro (Labourd),

alors âgée de douze ans, est transportée pour la première fois au sabbat. Quatre ans plus tard, elle dépose “qu’elle a vu cent fois au Sabbat le petit aveugle de Siboro sonner du tambourin et de la flûte”. De Lancre, fort précieux dans ses mentions de danses et d’instruments sorciers, va jusqu’à décrire le tambourin à cordes qui accompagne la flûte à une main basque (ce *ton-ton* ou *ttun-ttun* est aussi en usage en Béarn, Aragon, Gascogne de plaine) et qui consiste en une longue caisse parallélépipédique, sur laquelle sont tendues six cordes de boyaux accordées à la tonique et à la dominante de la flûte et battues avec une baguette recouverte de cuir: “Elles dansent au son du petit tambourin et de la flûte, et parfois avec ce long instrument qu’ils posent sur le col, puis l’allongeant jusqu’auprès de la ceinture, ils le battent avec un petit bâton...”⁴²

Les mentions de hautbois sont rares. Nous n’en avons qu’une seule. En 1604, en Lorraine, “auquel lieu [Reillon] il y trouva beaucoup de personnes qui y dansoient avec un hautboy Lequel fit de mesme et choisit une jeune femme ou fille et la mena danser avec les autres”⁴³.

Les cornemuses sont plus nombreuses, notamment dans l’iconographie. Dans un sabbat de 1602, à Flin (Lorraine), “aprez laquelle dance ou rondiat, ou y avoit une Chepnée ou cornemuse...”. Même chose en 1624, à l’Estraye (Lorraine aussi), où “un viellard [...] jouoit de la musette ou chievre, ny ayant cette fois banqueté”⁴⁴.



Danse macabre de la Chronique de Nuremberg (1493).

Le vent dans l'instrumentarium des Danses macabres

L'origine iconographique de ce thème semble bien être la fameuse fresque du cimetière des Innocents de Paris (1424) qui fut ensuite imitée dans plusieurs localités de Bretagne, puis dans d'autres régions françaises, avant de gagner un certain nombre de pays européens (Angleterre, Allemagne, Flandres, Italie, Espagne...).

A l'origine du thème des Danses macabres, se situe un discours moraliste sur l'inutilité des honneurs, des richesses et des plaisirs terrestres. Au terme de la vie terrestre, donc, la Mort emmène les mourants de quelque état (évêques, nobles, rois, guerriers, artisans, agriculteurs, femmes, ménestrels) dans sa Danse. Les inscriptions qui illustrent les diverses fresques en font explicitement état. L'iconographie aussi, qui représente cette danse par une procession ou une ronde, où alternent un mort et un vivant.

Les morts mènent le jeu et sont les seuls à danser. Il semblerait que la toute première fresque des Innocents ne contenait pas de représentations de musiciens⁴⁵. Ce n'est que dans l'édition de 1486 que le premier mort musicien apparaît⁴⁶, alors que dans la fresque du palais Sclafani de Palerme (1445), les musiciens sont présents⁴⁷. Alors que, petit à petit, les fresques deviennent de plus en plus musicales, un instrumentarium de la Mort personnifiée se dessine.

Les instruments à embouchure, tout d'abord, parmi lesquels la trompe, la trompette, le cor, le cornet. Moreau le Jeune a gravé la Mort, en archer, soufflant dans un grand cornet⁴⁸; dans un orchestre macabre du Blockbuch d'Ulmu ou de Heidelberg, un mort est trompettiste⁴⁹; toujours à Heidelberg, en 1465, dans le *Codex Palaticum germanicum*, on trouve plusieurs morts dont un joueur de trompe, un autre de corne, tandis qu'en 1486, la *Dodendantz mit Figuren* de

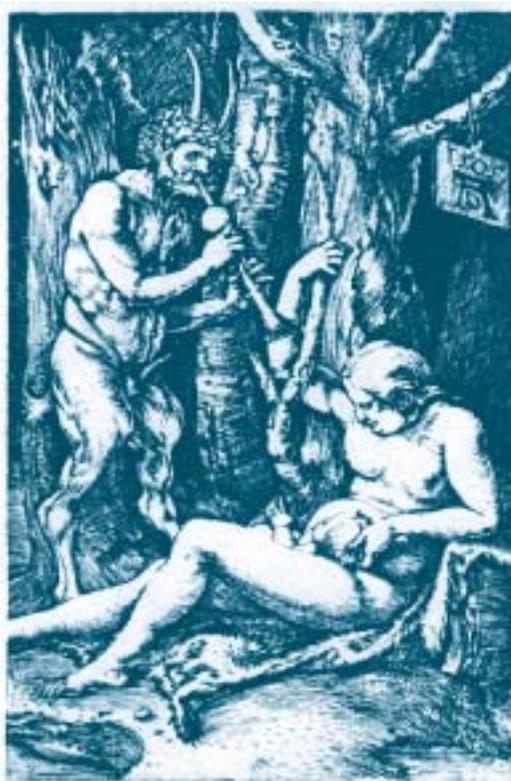
l'éditeur Heinrich Knobloch tzer figure quatre morts dansant au son de la trompette; la Danse des morts de Pinzolo (1539) représente deux squelettes soufflant dans de grandes trompes droites, tout comme celle de Berne (1519); enfin, l'illustration de *La danse macabre des femmes*, médiocre poème de Martial d'Auvergne, publiée par Guyot Marchant, représente un joueur de trompe, tandis que dans le Livre d'heures de la duchesse de Lorraine Philippa de Gueldre († 1547), deux morts sonnent de la trompette⁵⁰. La flûte apparaît à Ulm et Heidelberg (1465, 1485)⁵¹, dans l'édition de 1486 de Guyot Marchant (longue flûte à une main et petit tambourin membranophone), dans la Danse macabre de Bar-sur-Loup, où le flûtiste, qui joue d'une très belle flûte à une main accompagnée d'un tambourin membranophone, n'est pas la Mort elle-même, mais un musicien qui accompagne la ronde de la mort.

La cornemuse tire son épingle du jeu de la Danse macabre. On la trouve dans l'édition de 1486 de Guyot Marchant, dans la Danse macabre de La Chaise-Dieu (1470), dans la Danse des morts de Lübeck (1463), dans celle de Pinzolo (1539), à Berlin (1485), dans le manuscrit de Kassel de 1470. Par ailleurs, c'est sans doute un hautbois que la Danse des morts du Grand Bâle de 1440 a représenté, accompagné en cela par un joueur de tambour sur cadre battu par une baguette.

Le vent musical érotique et obscène

Commençons par la flûte, siège d'une symbolique érotique particulièrement forte. En Languedoc, le sexe masculin en érection est appelé la "*flaüto*", "la flûte de *pan-pan*", "*lo siblet*" (le sifflet). Du coup, pour dire qu'on cesse de faire des enfants, on dit à Lodève (Hérault, Languedoc) : "On met un bouchon à la *flaüto*"⁵². Par ailleurs, on sait que l'apprentissage du sifflement chez les jeunes garçons, le dénichage ou le piégeage des oiseaux dont fait partie l'imitation du chant des oiseaux, jouent un rôle important dans la quête de l'identité sexuelle du jeune adolescent⁵³. Or, il existe une identité étymologique entre la flûte et le chant des oiseaux ainsi qu'une identité organologique car de nombreuses flûtes sont taillées dans des os d'oiseaux, ce qui a pour effet immédiat d'érotiser

très fortement la flûte. En effet, le mot *piper*, du latin *pippare* (piauler, glosseur), d'origine onomatopéique, est apparu au VIII^e siècle au sens de gazouiller et à la fin du XIII^e siècle au sens de jouer de la flûte. Dès le IX^e siècle, le mot *pipa* a pris la signification d'un tuyau creux, qui a fini par désigner les tuyaux musicaux dans leur ensemble (le mot existe toujours en anglais où il entre dans la constitution de mots tels que *bagpipe*, *hornpipe*, etc.). Or, ce terme de *pipe* a produit au moins deux dérivés franchement péjoratifs, dont l'un a une forte connotation sexuelle. Tout d'abord, au XV^e siècle, piper a pris le sens de tromper, leurrer, acception qui s'est développée au XVII^e siècle pour devenir un adjectif (les dés sont pipés) et qui est sans doute à l'origine de l'expression récente "c'est du pipeau", dans le sens d'un mensonge fait pour tromper. D'autre part, à partir de 1935, *pipe* s'est vu affublé d'une forte connotation sexuelle dans le vocabulaire des prostituées parisiennes.



Albrecht Dürer (1471-1528), *La Famille de satyres* (1505), gravure 116 x 71 mm.

LE VENT MUSICAL

La connotation érotique de la flûte et du sifflet se retrouve dans le folklore enfantin, puisque les enfants et les jeunes garçons récitent rituellement des petites formulettes faisant toujours référence à la sève, lorsqu'ils confectionnent des sifflets d'écorce. D'autre part, le sifflement, dans l'Agenais, est la métaphore de l'amour physique ⁵⁴. Des potiers du village berrichon La Borne-d'en-Bas (près de Henrichemont), centre important de poterie, m'ont assuré qu'il y a quelques décennies encore, les potiers fabriquaient de petits sifflets en forme de sexes masculins, sifflets destinés aux "caveaux" de Montmartre où les prostituées s'en servaient pour appeler leurs clients. Il y a encore une



*Sabbat de sorcières sur le Brocken (Gravure, Allemagne, XVII^e s.)
Cette gravure montre une fois de plus que l'instrumentarium des sabbats de sorcières est constitué de trompes, hautbois et cornemuses.*

trentaine d'années, il n'était pas rare de voir ces petits objets sécher sur les rebords des fenêtres des potiers avant la cuisson.

La flûte n'est pas le seul instrument à vent à posséder une symbolique érotique. C'est aussi le cas de la chalemie et du courtaut (sorte de chalumeau), comme dans ce poème "Le soufflet qui enfla ma joue", de Claude d'Esternod (1590-1630).

*"[...] Vous touchastes de vos cinq doigts
Et, aussi tost, ma chalemie
Alla enfler [...]
Mon courtaut estant des plus sages,
Rouge en chapeau de Cardinal,
Faisant plustost masle que male [...]"*

Le chalumeau est encore évoqué dans un poème occitan médiéval: "[mon bouvier] joue si bien du chalumeau (*caramèla*) qu'il me réjouit et me ranime!" Le cor peut également être un instrument érotique. Dans un ensemble de pièces médiévales que René Nelli a qualifié "d'affaire Cornilh", une dame demande à son soupirant, pour mettre à l'épreuve la sincérité de son amour, de lui "corner" dans le derrière. Jouant sur une remarquable polysémie, puisque *còrn*, en même temps qu'il désigne le cor, désigne aussi l'anus, et *cornar*, souffler dans le *còrn*, ces quatre poèmes sont bâtis sur une double métaphore de l'instrument, érotique (le cor est alors le sexe masculin), scatologique (il est l'anus de la dame) ⁵⁵.

La cornemuse, elle non plus, n'échappe pas à cette symbolique grivoise. Eustache Deschamps évoque ainsi la *tureleure*, l'un des noms de la cornemuse :

*"Marion [...] vous pri
Qu'au desoubs de vostre ceinture
Me laissez de la tureleure
Et de la chevrette jouer." ⁵⁶*

Ces attestations littéraires sont plus rarement étayées par l'iconographie. Dans la marge du folio 49v des *Constitutiones* du Pape Clément V (XIV^e s.), une cornemuse est figurée, dont la poche reproduit fidèlement une paire de testicules ⁵⁷.

INSTRUMENTS A VENT DE MUSIQUE TRADITIONNELLE EN LANGUEDOC-ROUSSILLON

Parmi les principales traditions instrumentales à vent citées au début de cet article, le hautbois est celle qui semble avoir le moins souffert de ces dévalorisations symboliques. Peut-être son rôle essentiel d'instrument constitutif de l'emblématique auditive lui a-t-il épargné d'être traité, de ce point de vue, au même niveau que les flûtes ou cornemuses ?

Apparu en Occident vers le XIII^e siècle, le hautbois (à cette époque appelé "chalemie") est formellement attesté dans les grandes villes languedociennes assez tardivement (XVI^e siècle), bien que son usage ait sans doute été répandu bien avant. A Montpellier, la toute première mention textuelle du hautbois date de 1528. On retrouve l'instrument un siècle plus tard, en 1635 et 1636, à Béziers, lorsque l'évêque de cette ville tente d'interdire le rituel de l'offrande de la jeunesse dans les églises⁵⁸. Par ailleurs, l'instrument est très présent dans la plupart des villes audoises, au XVII^e siècle, alors sonné par des musiciens qui se déclarent à la fois "maîtres hautbois et violons"⁵⁹. A la fin du XVIII^e siècle, les ménestriers, concurrencés par les musiciens savants des Académies disparaissent progressivement du

champ public urbain. Cependant, les joueurs de hautbois continuent d'animer les fêtes populaires en Bas-Languedoc, dans une zone assez vaste couvrant la partie est de l'actuel département de l'Hérault et l'ouest du Gard. Dans cette région, l'instrument, d'une taille moyenne (entre 45 et 52 centimètres), généralement en trois parties, est percé de six trous de jeu. De buis, fruitier parfois, ébène pour les plus récents, il possède dans certains cas une ou plusieurs clés. Aujourd'hui très pratiqué en Languedoc, présent dans les musiques de rues, de carnivals, pour les joutes nautiques, présent il y a encore peu de temps dans l'animation des fêtes taumachiques, le hautbois possède aussi une vraie pratique scénique, tant pour le bal traditionnel que pour le concert. Par ailleurs, il jouit d'une facture professionnelle de qualité⁶⁰ et est enseigné, tout comme ses cousins catalans, dans les écoles de musique et conservatoires (Mèze, Sète, Le Vigan...). En Catalogne, les hautbois sont nombreux, de l'ancienne *tarota*, grand hautbois en une seule partie à l'image des anciennes chalemies de la Renaissance, aujourd'hui assez peu pratiquée mais qui connaît depuis peu un regain d'intérêt



Cobla catalana.

Photo CIMP

LE VENT MUSICAL

certain, jusqu'aux hautbois de la cobla, le *tible* aigu et la *tenora* grave, à clés et à pavillon métalliques, inventés au XIX^e siècle (en 1849 par André Toron pour la *tenora*), en passant par la *gralla*, "curta" ou "seca" (petite sans clés), ou au contraire "llarga de claus" (longue à clés). En Catalogne, Nord et Sud, ces hautbois sont actuellement très usités : *tenoras* et *tibles* au sein des cobles, ces formations de douze instrumentistes, où ils partagent avec divers cuivres et une contrebasse à cordes des répertoires essentiellement constitués de sardanes à danser ou à écouter. Quant aux *gralles*, ils jouent le rôle de plus en plus emblématique d'une catalanité retrouvée depuis la disparition du franquisme, notamment dans leur accompagnement obligé des *castells* (pyramides humaines) ou des sorties de géants processionnels.

Beaucoup plus marginales sont les mentions et la pratique de cornemuses dans notre région. On ne peut pas dire que la Catalogne-Nord soit vraiment concernée par le jeu de la cornemuse catalane dénommée "sac de gemecs" (littéralement "sac de gémissements"), beaucoup plus présente en Catalogne-Sud. Par contre, la Montagne-Noire audoise et héraultaise a connu une tradition de *bodega*, la grosse cornemuse de cette région montagnaise, très volumineuse car constituée, dans sa partie centrale, d'une outre faite d'une peau entière de chèvre. Cela

dit, la pratique actuelle de l'instrument est marginale, en raison sans doute de la difficulté qu'il y a à s'en procurer aujourd'hui. C'est en Lozère aubracienne que la cornemuse ("*cabreta*") connaît son usage le plus intensif, favorisé en cela par un ancrage déterminant dans la sociabilité amicale des Lozériens émigrés à Paris, dès le XIX^e siècle, et folklorique au XX^e siècle.

Pour terminer, signalons la pratique du fifre, apparue en France à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles, d'origine militaire, et qui a connu une histoire plus urbaine que rurale, toujours militaire ou paramilitaire



Photo La Talvera

Pierre Aussenac (1878-1945) *bodegaire*.

avec une forte présence dans les milices bourgeoises levées parmi les artisans de l'Ancien Régime lorsqu'une grande occasion se présentait, et de ce fait très emblématique de la jeunesse masculine. Outre une pratique européenne nordique et germanique importante, le fifre est ignoré de la plupart des zones européennes méridionales, sauf en Pays d'Oc où sa tradition est notable en Gascogne (Bazadais), en Quercy, en Provence et dans le Pays Nissart, ainsi qu'en Bas-Languedoc où on le trouve encore joué dans quelques zones littorales, soit pour des circonstances très localisées, soit pour animer les carnivals et autres musiques de rues. Enfin, le galoubet provençal, flûte dite "à une main" et s'accompagnant d'un long tambourin à deux peaux, seulement percée de trois trous de jeu, très emblématique de la culture provençale rhodanienne (notamment du félibrige mais aussi du mouvement folklorique en général), a fini par "empiéter" sur le territoire oriental gardois, lui aussi de culture et de tradition rhodaniennes.



CONCLUSION

Le traitement symbolique historique appliqué à l'instrumentarium à vent a eu des répercussions sur la pratique instrumentale et l'esthétique musicale mais à l'échelon d'une étude globale de l'histoire de la musique, au moins depuis l'ère médiévale, il convient d'être prudent. Car le décalage est parfois grand entre le symbolisme, les allégories et la réalité.

Quoi qu'il en soit, les instruments à vent, de fort registre sonore, sont déclarés dès le XIII^e siècle "hauts", terme ici connoté comme excessif, violent, marque de l'orgueil, à l'opposé du "bas" instrumental (tous les instruments à cordes en font partie), marque de l'humilité, de la décence, de la grâce. Cette division de l'univers des instruments de musique selon le critère apparent

du volume sonore marque en fait une division d'essence religieuse en deux instrumentariums toléré ou décrié selon le critère de licéité religieuse; elle introduit un clivage définitif dans le domaine de l'esthétique musicale.

Dans ce processus, ce qui est marquant, c'est que les ménétriers (et donc les musiciens "populaires" ou "traditionnels" qui leur succéderont) se sont progressivement inscrits instrumentalement dans le camp des "hauts" instruments. Tout au moins en France et en Pays d'Oc. Instruments à vent très nombreux, très sonores, souvent aigus (ces deux critères réunis définissent la notion historique de son "clair"), monodiques, vont rejeter progressivement la pratique musicale de ces instrumentistes dans le champ du profane, voire d'une esthétique musicale très dévalorisée.

Lexique



Trompe de la Saint Jean.

Accordéon : instrument à anches libres, inventé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les premiers accordéons étaient diatoniques, ce principe s'est conservé dans la tradition populaire en Europe et Amérique latine parallèlement au développement de l'accordéon chromatique.

Aulos : hautbois de l'antiquité grecque.

Auboi : nom occitan du hautbois du Bas-Languedoc.

Bodega : nom occitan de la cornemuse de la Montagne Noire.

Bombarde : l'un des noms génériques anciens du hautbois (Renaissance, XVII^e s.) et nom actuel du hautbois breton.

Cabreta : nom occitan de la cornemuse rouergate et auvergnate.

Chalemie : ancêtre, médiéval et de la Renaissance, du hautbois.

Chalumeau : terme générique permettant de désigner divers instruments à anche double ou simple du moyen âge à nos jours. Sous cette désignation se situent des instruments de facture rustique (paille de seigle) ou sophistiquée.

Clarinette : aérophone à anche simple, généralement de perce intérieure cylindrique. Principe organologique antérieur à celui du hautbois dans l'histoire de la musique occidentale.

Cor, còrn, cornet : aérophones à embouchure terminale dont la forme va en s'évasant vers le pavillon. A la différence des trompes, les cors et cornets ont la particularité d'être courbes.

Faits de matériaux divers (métal, bois, corne animale, terre cuite, ivoire, ...), ils peuvent être percés ou non de trous de jeux et offrir des possibilités mélodiques plus importantes.

Courtaut : instrument à anche de petite taille, de la Renaissance et du début de l'époque baroque.

Fifre : petite flûte traversière populaire sans clef.

Flaiuto : nom générique de la flûte en occitan.

Flûte de pan : instrument à plusieurs tuyaux verticaux de longueurs différentes.

Galoubet : nom provençal de la flûte à trois trous se jouant traditionnellement avec la main gauche, la main droite frappant le tambourin.

Gralla, gralla curta ou seca : nom catalan de l'un des hautbois traditionnels des pays catalans.

La gralla seca ou curta est un instrument de petite taille sans clef de jeu.

Hautbois : aérophone conique à anche double.

Instrumentarium : ensemble instrumental représentatif d'une époque, d'une culture ou d'une esthétique musicale.

Llarga de claus : grande gralla catalane à clefs de jeu.

Monodique : de monodie, chant à une seule voix, sans accompagnement.

Piston : instrument de la famille des cuivres pourvu de pistons comme les trompettes.

Sac de gemecs : nom catalan de la cornemuse des pays catalans (littéralement : sac de gémissements).

Sacqueboute : instrument datant de la Renaissance que l'on peut considérer comme étant l'ancêtre immédiat du trombone à coulisse.

Serpent : cornet de registre grave de la Renaissance et du Baroque dont la forme représente un serpent. La fonction de cet instrument est essentiellement religieuse.

Sifflet, Siblet : petite flûte à biseau.

Tarota, tenora, tible : hautbois catalans. La tarota est un ancien hautbois de grande taille sans clefs de jeu.

La tenora et le tible sont des hautbois modernisés au XIX^e siècle, à clefs de jeu. Ces deux hautbois sont utilisés dans l'actuelle cobla catalane.

Tubas : instrument de la famille des cuivres et de registre grave.

Txistu : nom basque de la flûte à trois trous.

Notes

1. "Le souffle de vie [...] c'est Dieu lui-même, Esprit incréé." AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, Paris, Garnier, Vol. 1, p. 465.
2. LE BRAZ Anatole, *La Légende de la mort*, Jeanne Laffitte-Coop Breizh, 1994, p. 9.
3. MANDROU Robert, *Possession et sorcellerie au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1979, p. 86.
4. BECHTEL Guy, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Paris, Plon, 1997, p. 113.
5. LE BRAZ Anatole, *op. cit.*, pp. 444-445.
6. SEIGNOLLE Claude, *Les Évangiles du diable. Le Grand et le Petit Albert*, Paris, R. Laffont, 1998, p. 567.
7. LE GOFF Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 263.
8. CAMPORESI Piero, *L'Enfer et le fantôme de l'hostie. Une théologie baroque*, p. 64.
9. BECHTEL Guy, *op. cit.*, p. 339.
10. PINIES Jean-Pierre, *Croyances populaires des Pays d'Oc*, Marseille, Rivages, 1984, p. 45.
11. SEIGNOLLE Claude, *op. cit.*, p. 10.
12. RISCO Vicente, "En Galice, processions et présages", *La Mort difficile*, Carcassonne, Garae/Hesiode, 1994, Cahiers d'Ethnologie méditerranéenne n° 2, p. 133.
13. SEIGNOLLE Claude, *op. cit.*, p. 494.
14. LAHARIE Muriel, *La folie au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, p. 7.
15. FRITZ Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge, XI^e-XIII^e siècles. Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*. Paris, PUF, 1992, pp. 7-8.
16. HEERS Jacques, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard, 1983, p. 146. Sur saint Blaise, voir GAIGNEBET Claude, LAJOUX Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1985.
17. MANDROU Robert, *op. cit.*, p. 197.
18. PINIES Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 45.
19. DELUMEAU J., *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, 1983, p. 88.
20. DE LANCRE Pierre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement traité des sorciers et de la sorcellerie*. Introduction critique et notes de Nicole JACQUES-CHAQUIN. Paris, Aubier, 1982, p. 251.
21. GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, Vol. II, La grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, pp. 367-369.
22. SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1990, pp. 154-162.
23. Paris, BN, f. lat. 8846, f. 108v. Cité dans WILKINS Nigel, *La musique du diable*, Sprimont, Mardaga, 1999, pp. 24-25.
24. Cité dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 228.
25. NELLI René, *Ecrivains anticonformistes du Moyen Âge occitan. Hérétiques et politiques*, Paris, Phébus, 1977, p. 97.
26. COHEN Gustave, *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Champion, 1925. Rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1974, p. 341.
27. Voir MILNER Max, *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire 1772-1861, tome II*, Paris, José Corti, 1960, ainsi que WILKINS Nigel, *op. cit.*
28. SEIGNOLLE Claude, *op. cit.*, p. 674.
29. (Livre XXI), Baltimore, Walters Art Gall., 770, f. 227 v., l'enfer.
30. Missel dit de sainte Eulalie, f. 7r., Barcelone, Archives de la cathédrale.
31. COHEN Gustave, *op. cit.*, p. 49.
32. MÉNESTRIER Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, 1682, Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 241.
33. Livre XXI, Bruxelles, B. R., 9006, f. 265 v.
34. Saint-Omer, Bibliothèque Municipale, Cod. 5, f. 138 v.
35. Voir le roman des Maîtres Sonneurs de George Sand.
36. CHARLES-DOMINIQUE Luc, "Dans les caves de Saint-Chartier ou la mythification scénarisée de l'altérité sociale et culturelle. Analyse d'anthropologie musicale historique du roman Les Maîtres Sonneurs", *A la croisée des chemins, Hommage à George Sand*, (Actes du Colloque de La Châtre, 1997), Parthenay, FAMDT-Modal, 1999, pp. 110-131.
37. MILNER Max, *op. cit.*, pp. 300-331.
38. BRIGGS Robin, "Le sabbat des sorciers en Lorraine", *Le sabbat des sorciers en Europe, XV^e-XVIII^e siècles*, (JACQUES-CHAQUIN Nicole, PRÉAUD Maxime, éd.) (Colloque International ENS Fontenay-Saint-Cloud, 4-7 novembre 1992), Grenoble, Millon, 1993, p. 165.
39. KAHK Juhan, SALUPEREM., "Un procès en 1619 à Tartu en Estonie", *Le Sabbat des sorciers en Europe, op. cit.*, p. 247.
40. BECHTEL Guy, *op. cit.*, p. 457.
41. BRIGGS Robin, *op. cit.*, pp. 169 et 176.
42. BIESEL Elisabeth, "Les descriptions du sabbat dans les confessions des inculpés lorrains et trévirois", *Le Sabbat des sorciers en Europe, op. cit.*, pp. 189-192.
43. DE LANCRE, *op. cit.*, pp. 117, 144-145, 147, 195.
44. BRIGGS Robin, *op. cit.*, p. 165.
45. *Ibid.*, pp. 168-169.
46. DUFOUR Valentin (l'Abbé), *La Danse macabre des SS. Innocents de Paris d'après l'édition de 1484, précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la Fresque peinte en 1425*, Paris, Willem-Daffis, 1874. Rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 90.
47. BORET Alain, "La Danse macabre du cimetière des Innocents. Une moralité pédagogique en action", *Le mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge*, (NABERT Nathalie, éd.), Paris, Beauchesne, Faculté des Lettres de l'Université Catholique de Paris, 1996, ("Cultures et christianisme", 4), p. 91.
48. DELUMEAU Jean, *op. cit.*, p. 112.
49. Bibliothèque Nationale. Gravure reproduite dans VOVELLE Michel, *Mourir Autrefois*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1974.
50. DELUMEAU Jean, *op. cit.*, p. 91.
51. CORVOISIER André, *Les danses macabres*, Paris, PUF, 1998, pp. 40-41, 51 et 56.
52. *Ibid.*, p. 40.
53. ACHARD Claude, *Anthologie des expressions du Languedoc, "Aller faire vèter les pucés"*, Marseille, Rivages, 1983, p. 97 et p. 99.
54. Voir les travaux de Daniel Fabre et son séminaire à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
55. PERBOSC Antonin, *Contes licencieux de l'Aquitaine, contribution au folklore érotique 1*, Carcassonne, GARAÉ, 1984 (rééd. 1907), p. 217.
56. BEC Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris, Stock, 1984, p. 188, pp. 138-153.
57. BEC Pierre, *La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1996, "Isatis" n° 4, p. 92.
58. BM de Reims, ms 739, f. 49v.
59. Renseignements communiqués par M. Pierre Laurence, ethnologue à l'Odac de l'Hérault.
60. BONNET Jean-Louis, *Bouznigac, Moulimié et les musiciens en Pays d'Aude. XV^e-XVII^e siècles*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988.
61. Bruno SALENSON, facteur de hautbois languedociens à Nîmes.

DANS LE VENT INFOS



Photo CIMP

Pour que vive la cobla catalana : le CIMP de Céret (Centre International de Musique Populaire) est une association essentiellement consacrée à la promotion des patrimoines musicaux et chorégraphiques traditionnels catalans, notamment tous ceux qui ont trait aux musiques de cobles et aux sardanes. Le CIMP est avant tout un important centre de documentation et de ressources, avec environ 15000 partitions de sardanes, une photothèque et bibliothèque spécialisées, et surtout une collection unique d'environ deux cents instruments de la cobla catalane, dont certains n'ont pas d'autres exemplaires conservés dans des collections publiques et constituent à ce titre des références absolues. Par ailleurs, le CIMP est une école de musiques et danses traditionnelles à l'initiative ou partenaire d'événements musicaux (concerts, festivals) dont la thématique dépasse parfois le seul cadre des musiques et danses traditionnelles catalanes. Il constitue l'antenne départementale du Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles pour les Pyrénées-Orientales et, à ce titre, est appelé à jouer, avec d'autres associations et festivals du même terroir, un rôle fédérateur et moteur de plus en plus important à l'échelon départemental. Bien entendu les instruments à vent y ont la part belle. *CIMP : 8 rue de l'Hôpital, 66400 Céret. Tél: 04 68 87 40 40*

Un facteur d'exception : c'est grâce au travail du seul facteur de hautbois languedocien, Bruno Salenson, que cet instrument connaît aujourd'hui un tel engouement. Le hautbois est représenté dans les musiques de rues, de carnivals, de joutes. On le retrouve encore dans des orchestres de bals traditionnels ou de concerts et parfois au carrefour d'autres esthétiques musicales comme le jazz. Bruno Salenson a su, de plus, faire évoluer l'instrument en s'adaptant à la demande souvent très particulière des instrumentistes. En conservant sa sonorité très identifiable, l'instrument est aujourd'hui apte à jouer les répertoires actuels et les nombreuses musiques de création qui lui sont destinées.

Bruno Salenson, 3 rue Vouland, 30000 Nîmes. Tél: 04 66 36 13 46. Fax 04 66 26 36 99

Rendez-vous du hautbois et de l'accordéon :

Les rencontres de la saint Blaise à Saint-Martial, durant le premier week-end de février, ou celles d'Arseguel, chaque dernier week-end de juillet, en Catalogne Sud, célèbrent instruments à vent et musiques traditionnelles. Saint-Martial est devenu le rendez-vous régional des joueurs de hautbois et de tambour, une date à retenir. Arseguel, petit village des Pyrénées catalanes, organise une fête autour de l'accordéon avec concerts, ateliers d'accordéons, hautbois, flautoles, cornemuses. Saint - Martial et Arseguel, deux événements à ne pas manquer.

Pour la fête de la saint Blaise, contacter Mairie de Saint - Martial Tél/fax: 04 67 81 30 82.

Pour Arseguel, joindre CAT Tradicionarius: 00 34 9 32 18 44 85. Responsable: Artur Blasco i Giné

Paysages et énergie éolienne : l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement lance un programme de sensibilisation et d'information sur les relations entre l'installation de fermes éoliennes et les paysages environnants. Ce programme s'adresse à "deux publics cible" sur des territoires concernés par la mise en œuvre de projets éoliens :

- les élèves : une action de sensibilisation à l'énergie éolienne et au paysage sera menée dans des écoles dont les communes sont concernées par des projets éoliens.
- le grand public : par l'intermédiaire d'une exposition photographique sur l'énergie éolienne et le paysage et au travers d'un débat public concernant le problème paysager posé par le développement des centrales éoliennes.

Ces opérations seront programmées sur plusieurs sites régionaux (parcs éoliens existants ou en projet). Un sociologue accompagnera le projet et recueillera les réactions des participants dans le but de les restituer dans un document d'information à destination des élus et des développeurs. Le premier comité de pilotage s'est réuni le 30 avril 2002. Son rôle est d'enrichir et de préciser le contenu de l'opération et de contribuer à sa mise en œuvre. Ce comité sera amené à se réunir deux fois, voire trois, pendant la durée de l'opération. *Contact: Lucie Haon, Tél: 04 67 22 90 62 ou haon@ame-lr.org*



Photo Pascal Jaussaud



Photo AME



L'école d'Eole: l'AME avec le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et de la Direction Régionale et Départementale de Jeunesse et Sports propose, au cours des journées Européennes du Patrimoine les 21 et 22 septembre 2002, des animations sur le thème "vent, navigation et patrimoine maritime". Un manuel de l'école d'Eole, d'ores et déjà disponible auprès de l'AME, offre un contenu riche et varié de l'influence du vent dans les modes de navigation méditerranéens. Le programme des animations de l'école d'Eole sera consultable sur le site Internet: www.languedoc-roussillon.culture.gouv.fr.

Contact: Lucie Haon, Tél: 04 67 22 90 62 ou haon@ame-lr.org

Festivent: du 1er au 13 octobre prochain, le projet de Parc naturel régional de la Narbonnaise en Méditerranée propose d'aborder le thème du vent à travers de multiples animations artistiques: spectacles, ateliers d'arts plastiques, projections de films, créations audiovisuelles, expositions, animations théâtrales, rencontres, débats... Le programme sera disponible à partir de la mi-septembre, pour se le procurer et obtenir de plus amples renseignements, *contact:*

Marion Thiba au 04 68 42 23 70 ou par E-mail: m.thiba@parc-naturel.com

BON VENT LIVRES/PUBLICATIONS

CHARLES-DOMINIQUE Luc, LAURENCE Pierre (sous la direction de.),

Les Hautbois populaires. Anches doubles, Enjeux multiples,

Parthenay, Modal-Famdt, 2002, 298 pages. Ouvrage collectif, première synthèse sur les traditions populaires françaises et méditerranéennes de hautbois.

FRANCES Henri, Andreu Toron i la Tenora (1815-1886)

Histoire de la musique des joglars en Catalogne-Nord au XIX^e siècle,

Collioure, IMPEM/FSR, 1986. Ouvrage de référence sur la tenora, principal hautbois de la cobla catalane.

GAIGNEBET Claude, LAJOUX Jean-Dominique

Art profane et religion populaire au Moyen Age.

Paris, PUF, 1985. (Voir notamment ce qui concerne saint Blaise, le saint patron des fous, simples d'esprit ou furieux, mais aussi le patron dominateur du vent, anal et buccal). Un ouvrage d'érudition où la symbolique de la musique trouve aussi sa place.

LAURENCE Pierre, "Variations sur un même instrument. Le hautbois en Bas-Languedoc du XVII^e au XX^e siècle",

Le Monde Alpin et Rhodanien, 1er et 2^e trimestre 1993 ("L'identité vécue. Discours, rites, emblèmes"), pp. 85-126. Monographie de référence sur cette tradition instrumentale.

LODDO Daniel, Grailaires e crabaires,

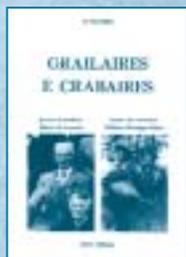
Valderiès, Vent Terral, 1986 (joueurs de hautbois et de cornemuses). Seul ouvrage consacré aux joueurs de hautbois et cornemuse des Monts de Lacaune et de la Montagne Noire.

Le Roseau et la musique,

Aix-en-Provence, ARCAM-Edisud, 1988. Ouvrage comprenant une grande diversité d'articles fondamentaux sur la musique du roseau.

Mediteria, Lettre d'Information du Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles,

(CLRMDT, 20 rue de l'Argenterie, 34000 Montpellier. mediteria.musiquedanse.lr@wanadoo.fr).



PARLONS DU VENT

DICTONS/EXPRESSIONS

Vent musical et littérature orale

Les attestations des connotations négatives du vent musical dans la littérature orale sont innombrables. En voici deux qui s'appliquent à la flûte, instrument à la forte érotisation mais aussi diabolique, infernal.

- En Languedoc, le sexe masculin en érection est appelé la "flaüto", "la flûte de pan-pan", "lo siblet" (le sifflet). Du coup, pour dire qu'on cesse de faire des enfants, on dit à Lodève (Hérault, Languedoc) : "On met un bouchon à la flaüto."¹

- La tradition orale colporte le mythe du diable-flûtiste, en même temps qu'elle fait de la flûte l'un des instruments du sabbat des sorcières. Dans un conte de Gascogne, un chevrier passe une nuit sur un gros chêne dans une clairière :

"Mais bientôt, après son premier sommeil, l'homme se réveilla : "Comme, se dit-il, n'ai-je pas entendu une flûte ? Est-ce que je rêve ou quoi ? Il tendit l'oreille : c'était bien une flûte dont on jouait allègrement. Il se dressa aussitôt et, s'il était mal éveillé, l'envie de dormir l'abandonna vite : car il vit autour du chêne, à la clarté de la lune, une troupe de femmes, toutes la main dans la main qui dansaient une ronde, les vêtements en désordre, autour d'un joueur de flûte assis au milieu d'un cercle. Ciel et lande retentissaient de ce vacarme fou. Le chevrier écarquilla les yeux, le souffle coupé. Il avait compris qu'il était tombé en plein sabbat : les femmes étaient des sorcières et le musicien le Diable..."²

1. ACHARD Claude, *Anthologie des expressions du Languedoc*, Marseille, Rivages, 1983, p. 97 et p. 99.

2. "Le Sabbat", in *Récits et contes populaires de la Gascogne, Tome II*, réunis par François Lalanne, Paris, Gallimard, 1979, p. 112.

Collecter, conserver, faire vivre les musiques traditionnelles

Durant le premier semestre 2002, les Régions Languedoc-Roussillon, Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Rhône-Alpes ont organisé une formation sur la collecte des musiques traditionnelles. L'objectif était d'améliorer les connaissances et les compétences dans le domaine des méthodes de collecte, de valorisation et de conservation des archives sonores. Trois modules de formation de deux jours ont été dispensés (un par région) et ont permis de réunir un large public. A l'initiative des Centres régionaux de musiques et de danses traditionnelles des trois régions citées ci-dessus, cette opération a donné un réel élan à la démarche de collecte. Elle a permis de reconsidérer les bases de la collecte ethnographique et plus particulièrement, celles de l'enquête musicale. La question des archives sonores et de leur utilisation est aussi au cœur de ce programme de formation, notamment dans le rapport entre recueil de matériaux et création musicale. La problématique de la restitution, indispensable à toute forme de collecte, est une condition essentielle de survie des musiques traditionnelles. Il s'agit là d'une des orientations majeures de ce plan interrégional de formation. On peut se réjouir du renouvellement de cette opération en 2003. La programmation à venir se répartira sur l'ensemble de l'année. Elle réunira les 3 régions initialement engagées plus le Val d'Aoste. Ce nouveau plan de formation à la fois interrégional et trans-frontalier mobilisera le plus large public autour des enjeux du patrimoine musical et chorégraphique.

Au sujet de cette opération, consultez *Mediteria*, n° 14 automne/hiver 2001/02. Disponible auprès de Musique & Danse en Languedoc-Roussillon 20, rue de l'Argenterie 34000 Montpellier, tél : 04 67 66 90 90. Pour en savoir plus sur le programme de formation 2003, contact : Luc Charles-Dominique, tél : 04 67 66 90 90.

Erienne Marc,
berger à Nohèdes,
confectionnant
un sifflet.

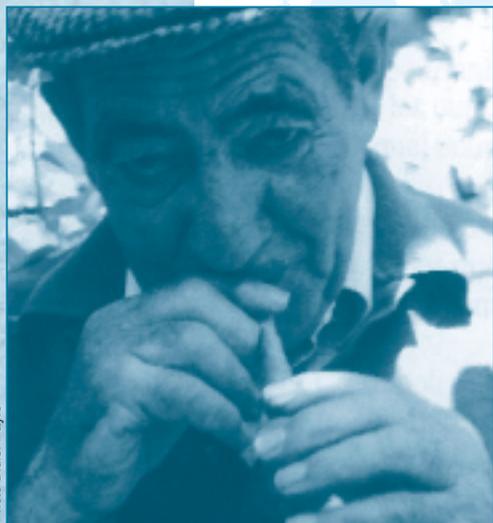


Photo Didier Payré

CAHIERS D'EOLE juillet 2002 N° 5

Directeur de la publication :
Laurent Pradalié,
Directeur de l'Agence Méditerranéenne de l'Environnement (AME).

Rédaction :
Jean-Pierre Besombes-Vailhé (AME),
Luc Charles-Dominique (pages 8 à 24).

Comité de lecture :
le Comité de pilotage du projet
"Patrimoine, vent et énergie éolienne en Languedoc-Roussillon".

Coordination :
Jean-Pierre Besombes-Vailhé (AME),
Jean-Marc Donnat (AME).

Suivi de fabrication :
Nathalie Jouvenel (AME).

Crédits photographiques et iconographiques :
Luc Charles-Dominique, CIMP, Pascal Jaussaud, Didier Payré,
en couverture : photographie de Paul Delgado,
droits réservés pour les autres sources iconographiques.

Conception graphique :
Daniel Boissière.

Photocomposition, photogravure :
Studio Moz'arts.

Impression :
Imprimerie de La Charité, Montpellier.

© AME - juillet 2002

Agence Méditerranéenne de l'Environnement
Espace République de l'Hôtel de Région
20 rue de la République 34000 Montpellier
Tél : 04 67 22 90 62/Fax : 04 67 22 94 05
E-mail : besombes@ame-lr.org
ISSN en cours

Dépôt légal en cours

Déjà paru :

- Cahier d'Eole n° 1 - février 2000 - Article central :
"Les quatre âges d'Eole" par Claude Rivals
- Cahier d'Eole n° 2 - novembre 2000 - Article central :
"L'électricité éolienne de la Belle-Epoque à EDF"
par Etienne Rogier
- Cahier d'Eole n° 3 - avril 2001 - Article central :
"L'imaginaire du vent" de Jean-Philippe Chassagny
- Cahier d'Eole n° 4 - décembre 2001 - Article central :
"Vents, reliefs et paysages en Languedoc-
Roussillon" de Paul Ambert

en ligne sur le site internet de l'AME : www.ame-lr.org