An Dianav a rog ac'hanoun

(L'inconnu me dévore)

Thomas Dobrée

(" Tour des Irlandais ", Nantes)

Do Christa, mo cheoil tú !

Remerciements

Tomás, Mary, Sinéad & Fionnuaghala O'Sullivan ; Áine Moriarty, Séamus Griffin & Nathan; Donal Moroney, Susan von der Geest & Laura. Bridie & Tim Moroney. Seán Moriarty (R.I.P.) & Mary. The Hanafins & the Gallaghers, Miltown, the O'Reillys, Killorglin, and all the people of Killorglin & Miltown Co. Kerry.

Rozenn Dubois, Jean-Pierre Pichard et tous les acteurs du Festival Interceltique de Lorient.

Les enseignants des Centres d'Etudes Irlandaises des universités de Lille III et Rennes II, et plus particulièrement Catherine Maignant, Richard Deutsch & Jean Brihault.

Nicholas Carolan and everyone at The Irish Traditional Music Archive. Les permanents et bénévoles de Dastum Rennes.

Gierard Manning, the *Ceolas Archive's* main man, University Stanford, Ca.

Serge et Jo Poyroux, Yves Pailler, Alain Monnier, Harry Bradshaw, Donal Lunny, Yann Goasdoué, Pierre Josse, Yves Bourdaud, Hervé Yesou.

Buíochas le Microsoft, I.B.M. agus U.S. Robotics.

To John, Paul, Georges & Ringo, I stand in awe and debt, *The Without Whom*.

PRELUDE

“ There seems to be a curious delight in the feeling that the stranger knows far more than oneself and yet - being a stranger - understands nothing ”.

Conor Cruise O'Brien, *States of Ireland*.

En une quinzaine d'années, l'Irlande a su m'offrir bien autre chose que des paysages pluvieux et des *pubs* surchauffés : les portes toujours ouvertes des maisons colorées me sont devenues familières, les premières phrases hésitantes ont cédé la place à de longues discussions près de la cheminée et, tout naturellement, les *mugs* et *tea-cosy* ont fait place aux instruments de musique. Dire combien je dois d'instant d'éternité à quelques Irlandais serait donc incomparablement plus périlleux qu'expliquer par le menu les tenants et aboutissants de la musique traditionnelle irlandaise en Irlande.

Evoquer conjointement la musique traditionnelle et l'identité irlandaises en quelques centaines de pages pourrait d'ailleurs paraître une gageure, ces deux éléments étant tour à tour les plus discrets et les plus impalpables de la société irlandaise. Que ce travail soit, en outre, réalisé par un non-irlandais ne manquera pas de frapper ou d'étonner.

Ce sont cependant ces obstacles mêmes qui m'ont rendu cette étude passionnante et fascinante, car les avantages et inconvénients d'un tel

travail sont évidents : en offrant une vision extérieure, elle sera tout à la fois détachée des a priori inévitables auxquels serait confronté tout Irlandais examinant sa propre société, mais en proie à d'autres préjugés ; profondément ancrée dans la réalité quotidienne d'une activité sociale qu'il m'a été donné de connaître, elle souffrira pourtant de l'impossibilité de la vivre au jour le jour.

Une telle volonté de faire connaître l'Irlande et de partager une passion si envahissante ne serait pourtant rien si elle n'était pas accompagnée d'une interrogation personnelle perpétuelle sur l'image de la musique traditionnelle dans le monde, cette musique généralement classée chez les disquaires entre les musiques de films et les musiques dites "d'ambiance" et dont la seule évocation fait sourire les plus intolérants. Cette cohabitation entre des musiques pluriséculaires et d'autres que je qualifierai volontiers de "PPH"¹ est d'ailleurs hautement représentative des intenses conflits qui sous-tendent aujourd'hui les sociétés occidentales.

Le plus souvent taxée de monotonie, "*c'est toujours la même chose*", considérée comme dépassée et inaudible, "*quel crin-crin !*" ou "*quel ouin-ouin !*", la musique traditionnelle aux yeux du grand public semble ne plus avoir de raisons d'être ; mais quiconque chérit au plus profond de lui l'une (ou plusieurs) de ces musiques aura souhaité tordre le cou une fois pour toutes à ces critiques ressenties comme profondément injustes.

Il est vrai que les rythmes et caractéristiques de toute musique traditionnelle résultent de pratiques anciennes et se perpétuent vaille que vaille, loin des courants et des modes sans pour autant y échapper totalement. Mais pour ce qui est de la monotonie, l'argument ne saurait être plus valide que l'opinion d'un adepte du rap sur l'opéra. Et vice-versa. Aimer la musique classique et/ou le rap n'empêche d'ailleurs nullement d'apprécier les musiques traditionnelles, tout comme parler gaélique n'a jamais empêché quiconque de parler français, et anglais, et tchèque, etc. A l'image du multilingue partageant ses plaisirs entre plusieurs cultures, on

peut aimer Schubert ET John Lee Hooker, Peter Gabriel ET Atahualpa Yupanqui.

Il est en outre indéniable que la musique telle qu'elle est jouée aujourd'hui en Irlande plonge ses racines dans des couches relativement profondes de l'Histoire, ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse pas être moderne. Une musique traditionnelle est une musique *enracinée* et, bien qu'ils n'en soient pas responsables, ses principaux détracteurs se confondent souvent avec les foules anonymes, urbaines, déracinées ou récusant leurs racines pour diverses raisons, essentiellement liées au rejet d'une image de pauvreté ou d'inculture. N'est-il pas frappant de constater avec quelle véhémence les populations occidentales du XXe siècle ont choisi de se couper de leurs racines.

En une génération un homme peut devenir fermier, commerçant, voire fonctionnaire. Parlez-lui alors du 'bon peuple' et il vous répondra " Ah! je me souviens de mon enfance ", ou bien " Je me rappelle que ma mère faisait telle et telle chose ", ce qui ne signifie plus rien pour lui car sa vie ne rentre plus dans cet antique cadre.²

Ces propos étant bien entendu valables pour l'Irlande, ils constituent l'un des principaux tiraillements de l'identité moderne et nous offriront notre point de départ, considérant que l'étude de la musique irlandaise, parmi d'autres éléments de la culture irlandaise, peut largement contribuer à une meilleure compréhension de cette société encore mal connue.

¹ Les années soixante, tournant dans l'histoire de la consommation occidentale, nous ont offert ce terme qui signifie 'Passera Pas l'Hiver'.

² Seán O'FAOLAIN, *Les Irlandais*, Spezet, Coop Breizh, 1994 (1ère éd. 1947, Pelican, trad. de E. Falc'her-Poyroux), p. 83-84.

OUVERTURE

“ Je ne crois pas qu’il y ait de population sans musique ; probablement il n’en a jamais existé ”

Claude Lévi-Strauss, *La Quinzaine Littéraire*, 1er Août 1978.

Si l'image de la musique traditionnelle dans le monde se résume souvent à quelques onomatopées condescendantes, celle de la musique traditionnelle irlandaise se trouve généralement réduite à un seul mot : le *pub*, parfois accompagné par une marque de bière aux teintes brunes et blanches.

Le fait apparaît donc banal aujourd'hui : l'Irlande est l'un de ces pays dont la renommée aux yeux du grand public est en partie fondée sur la musique. Les touristes y affluent chaque année par milliers, cherchant dans tel ou tel guide le *pub* qui saura leur offrir cette soirée inoubliable dont ils pourront parler à leurs amis à leur retour et qu'ils chériront peut-être pendant des années ; les musiciens irlandais sillonnent le monde des festivals, de New York à Lorient, de Glastonbury à Ludwigshafen, et l'on ne compte plus les artistes que l'Irlande a offerts à la culture rock internationale, de U2 aux Cranberries, en passant par Van Morrison, Rory Gallagher, Thin Lizzy, The Undertones, Bob Geldof, Sinéad O'Connor,

Clannad, Enya, Hot House Flowers, The Corrs, Hot House Flowers et bien d'autres.

S'il est donc indiscutable que la littérature et le théâtre originaires d'Irlande purent, dès la fin du XIXe siècle, esquisser une distinction culturelle entre l'Irlande et la Grande-Bretagne aux yeux du monde, nul ne peut contester que ce rôle est également celui de la musique en cette fin de XXe siècle. La liste des groupes de musique rock venus d'Irlande s'allonge aussi vite que son équivalente anglaise, pour dix fois moins d'habitants. Un tel phénomène ne saurait être le fait du hasard et ne peut que plonger ses racines dans une Histoire musicale aussi passionnante et mouvementée que l'Histoire de l'Irlande elle-même. Car la musique, qu'on la nomme traditionnelle, populaire, folklorique ou ethnique, englobe avec elle un ensemble symbolique de faits sociaux complexes, de communications, d'échanges, d'identifications auquel l'individu répond plus ou moins directement et plus ou moins consciemment :

Une musique ne se définit en effet pas seulement par ses structures acoustiques et par les moyens techniques nécessaires à leur réalisation, mais tout autant par sa substance et ce qu'elle implique, à savoir notamment un réseau cohérent de significations, une fonction spirituelle précise, une efficacité psychologique, et éventuellement rituelle attestée, un rôle traditionnellement assigné à ses producteurs et ses récepteurs, et enfin des modes de propagation adéquats.³

Il semble donc acquis, d'une part que les musiques traditionnelles reflètent un "quelque chose" d'infiniment plus vaste que ce qu'elles laissent entrevoir et, d'autre part, que l'Irlande présente un terrain de recherche particulièrement attractif sur ce plan. Il nous apparaît dorénavant essentiel, le sujet ayant finalement été peu étudié sous cet angle, de conjuguer les deux points de vue et de montrer en quoi la musique en Irlande signifie bien davantage qu'un passe-temps ou qu'une

³ Laurent AUBERT, "Musiques traditionnelles et sociétés contemporaines", *L'Aquarium, Musique et Politique*, revue du CRAP, Université Rennes I, N°11/12, 1993 p. 14.

activité médiatique, bien que ces deux éléments ne lui soient pas étrangers.

La musique étant, comme nous venons de l'évoquer, essentiellement définie par deux aspects, l'un plus physique et concret, l'autre plus sociologique et abstrait, il importe dès à présent que le cadre de nos recherches soit précisé.

Celui que nous nous sommes fixé arbitrairement ne comprend pas les musiques savantes dites 'classiques', ni les musiques considérées comme 'populaires' dans l'acception commerciale du terme, bien que les limites soient souvent beaucoup plus incertaines qu'il n'y paraît. Nous leur avons cependant accordé un intérêt dans leurs rapports avec les musiques issues d'une tradition essentiellement populaire, que nous estimons d'autant plus dignes d'intérêt qu'elles ont somme toute été grandement délaissées jusqu'à présent.

Si notre but pourra, entre autres, consister en une évaluation de ce que fut et de ce qu'est la musique traditionnelle irlandaise, il ne saurait être question ici de nous substituer aux musicologues en analysant par le menu les gammes et modes des musiques utilisées en Irlande depuis l'Antiquité. En revanche, il sera de notre ressort d'éclairer, dans l'état actuel des connaissances en la matière et sans négliger quelques aspects techniques pertinents, toutes les facettes d'une partie encore trop méconnue de la société irlandaise et qui constitue, selon toute vraisemblance, un élément particulièrement dynamique de sa culture : *" [l'artiste] est, après tout, le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime "*⁴.

Comme dans de nombreux pays aujourd'hui, le fait musical se pose donc en Irlande en termes identitaires. En se risquant à une allégorie maritime, il serait aisé d'expliquer que l'identité irlandaise est un océan dont la musique est le sel : l'un est l'autre en partie. Il ne saurait donc être

question ici de musicologie, et nous laisserons aux spécialistes en la matière la tâche ardue et aride consistant à isoler sur la partition les éléments distinctifs d'une musicalité irlandaise. L'ethnologue n'est pour sa part qu'un simple plongeur cherchant à comprendre sans nécessairement chercher à s'adapter.

Il s'agira davantage, pour ce qui nous concerne, de mettre en évidence les formes de vie découlant de notre salinité métaphorique. Ainsi pouvons-nous distinguer plusieurs axes de recherche, tels qu'ils ont été définis, entre autres, par Denis-Constant Martin :

Je verrais trois grands thèmes (...) : une sociologie des conditions de production de la musique au sens non seulement économique (...) mais aussi culturel ; une sociologie des goûts musicaux (donc des styles et des modes et de leurs évolutions, de leurs influences mutuelles, en y rattachant une sociologie des innovations musicales et des manières dont elles sont reçues) ; enfin une sociologie de la communication musicale (...).⁵

Ce sont donc ces trois éléments qui, sans pour autant composer le schéma directeur de notre étude, en constitueront l'arrière-plan : définition des milieux culturels produisant de la musique, examen de l'évolution des styles musicaux et des innovations techniques, analyse de l'évolution des transmissions traditionnelles de la musique en Irlande.

L'étude de la musique traditionnelle irlandaise n'est pas chose récente dans l'île même, différentes approches étant possibles et ayant été tentées depuis les premiers écrits sur le sujet, au XVIIIe siècle. Si nous abordons ainsi naïvement une facette de la musique traditionnelle irlandaise, nommément son étude et son analyse, nous constatons rapidement et avec étonnement que le sujet fascine, intrigue et génère des querelles depuis environ un siècle. Il n'y a donc pas de monolithisme musical comme on serait porté à le croire de prime abord et comme cela fut

⁴ Hannah ARENDT, *La Crise de la Culture (Between Past & Future, 1954, trad. Patrick Lévy dir.)*, Paris, Gallimard, 1972, p. 257.

⁵ Denis-Constant MARTIN (entretien avec Alain Darré), "Quelle Méthodologie pour l'Analyse des Phénomènes Musicaux", *L'Aquarium, Musique et Politique*, op. cit. (1993), p. 28.

longtemps le cas, mais de multiples écoles de pensée résultant d'analyses divergentes portant essentiellement sur les origines et les buts de la musique traditionnelle irlandaise. La pensée monolithique à laquelle nous faisons référence concerne principalement les collecteurs et chercheurs des XVIIIe et XIXe siècles, bien que l'on en retrouve ici et là quelques traces au XXe siècle, car il ne fait aucun doute que pour les principaux participants à cette grande entreprise le but était avant tout patriotique, ni plus ni moins que pour les dramaturges, poètes et écrivains de la même époque.

Dans un univers culturel enclin à la mythification et à la vénération du passé, il nous faudra donc, sans omettre d'analyser ces tendances elles-mêmes, tenter d'établir des faits incontestables avec la plus grande précision grâce à ce que l'historien T. W. Moody décrivait comme " une recherche continue, investigatrice et critique de la vérité sur le passé " ⁶.

La particularité du nouveau musical se situera dans le fait qu'un certain nombre d'autres actes culturels l'ont précédé ou accompagné, parfois avec succès. La langue gaélique, la littérature, le sport, ou le théâtre furent à diverses époques les vecteurs de courants de pensée identitaires : l'intérêt résidera ici, outre dans leur émergence parallèle, dans leurs similitudes et différences.

Immanquablement, cette tentative d'identification nous conduira à délimiter un certain nombre de valeurs. Longtemps, les historiens irlandais favorisèrent une vision plus sentimentale que strictement scientifique de la musique et de sa valeur identitaire. Ils eurent cependant tous la volonté de définir par la théorie ce qu'était la musique traditionnelle irlandaise. Notre premier obstacle sera bien entendu de délimiter l'ensemble de ce qui doit être évoqué ici. Afin de ne pas limiter indûment notre corpus, il nous faudra considérer comme objet d'étude tout ce que la population irlandaise contemporaine appelle " musique traditionnelle irlandaise ", bien que ces

⁶ " *A continuing, probing, critical search for truth about the past*", T. W. MOODY, " Irish History and Irish Mythology ", *Hermathena*, N° CXXIV (été 1978), p. 23, cité par Terence BROWN, *Ireland, A Social & Cultural History, 1922-1985*, Londres, Fontana Press, 1985, p.292-293.

termes fassent sans doute référence à des réalités disparates, comme nous le verrons.

Traditionnelle, folk, populaire, voire folklorique : tout cela, et même bien davantage, la musique traditionnelle irlandaise peut l'être. C'est ce problème de définition qui constitue le premier intérêt de cet univers musical car il en démontre la vitalité et le caractère extraordinairement insaisissable.

L'expression "musique traditionnelle irlandaise" suggère une démarche en trois étapes. Si la musique peut être définie de manière satisfaisante comme l'art d'organiser rythmiquement et mélodiquement des sons, le deuxième terme, traditionnel, est l'un des plus débattus à l'heure actuelle ; utilisé depuis le XVIII^e siècle en Europe, il doit son origine au latin *tradere*, léguer ou transmettre, ce qui implique l'idée d'héritage, d'où l'importance accordée au passé et à l'Histoire depuis les premiers redécouvreurs de la musique traditionnelle irlandaise, au XVII^e siècle, jusqu'aux nationalistes fervents du XX^e siècle.

Il faut cependant bien reconnaître que, comme beaucoup d'autres, elle déborde depuis quelques années du cadre de l'île en raison de sa large médiatisation, offrant et recevant de multiples influences : toute musique traditionnelle étant par définition en perpétuelle évolution, nous serons amenés à nous interroger sur ce nouvel état de fait.

La troisième étape de notre étude consistera également, et en partie, à définir la musique traditionnelle irlandaise. Loin de nous l'idée de la délimiter ou d'étudier une hypothétique musique irlandaise 'pure', car si les Irlandais reconnaissent peu à peu que l'anglais est tout autant que le gaélique une langue de l'Irlande, de même il leur faut à présent reconnaître que les influences extérieures font également partie de la musique traditionnelle irlandaise.

OUVERTURE

Si la musique aujourd'hui considérée comme traditionnelle en Irlande est parfois tenue pour un ensemble cohérent par les Irlandais eux-mêmes, il nous semble raisonnable de considérer qu'elle correspond en fait à plusieurs définitions et doit donc être appréhendée sous plusieurs angles de vue. Mícheál Ó Súilleabháin soulignait dans un récent essai les sept 'dimensions' définies par un rapport réalisé à la demande d'associations musicales irlandaises :

- Une forme d'expression culturelle qui représente une caractéristique nationale déterminante ;
- Un service commercial international ;
- Une source d'emploi pour plus de 10.000 personnes en Irlande aujourd'hui ;
- L'un des facteurs d'une révolution technologique pour toutes les formes de diffusion de données ;
- Fondée sur la propriété intellectuelle - la créativité ;
- Qui influe grandement sur d'autres secteurs économiques, en particulier le tourisme ;
- Un divertissement.⁷

Si une telle vision peut apparaître comme exagérément synchronique, allant jusqu'à classer en dernier l'un des deux éléments originels de la pratique musicale, nous tenterons pour notre part de dégager trois grands points. Une première différence génératrice d'identité portera sur l'Histoire de la musique elle-même, c'est-à-dire sur les différents éléments qui la composent et qui proviennent de sources variées ; il nous appartiendra de

⁷ “ - A form of cultural expression which is a defining national characteristic ;
- An internationally traded service ;
- A provider of employment for over 10,000 people in Ireland at present ;
- part of a technological revolution in all forms of data diffusion ;
- Based on intellectual property - creativity ;
- It impacts heavily on other sectors of the economy, particularly tourism ;
- entertainment. ” *A Strategic Vision for the Irish Music Industry* (1994), cité par Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN, “ All Our Central Fire: Music Mediation and the Irish Psyche ”, *The Irish Journal of Psychology*, vol. 15, N^{os} 2 et 3, Dublin, 1994, p. 335.

considérer ici, au moyen de définitions que nous avons déjà évoquées comme étant arbitraires, ce que fut et ce qu'est la musique en Irlande dans une perspective évidemment diachronique. Nous mettrons également en évidence les évolutions et adaptations naturelles inhérentes à la pérennité de ce fait culturel.

Les musiciens, d'autre part, ne peuvent être considérés comme appartenant tous à une seule et même catégorie, ne serait-ce qu'en raison de l'existence conjointe et durable de musiciens professionnels et de musiciens amateurs ; une approche de la vie musicale en Irlande et de ses différentes composantes nous permettra donc d'appréhender les origines du renouveau, ses acteurs et sa potentielle validité comme affirmation d'une " irlandicité ".

La propagation dans l'espace et dans le temps, enfin, ne peut en aucun cas être considérée comme uniforme tant les modes de transmission de l'ensemble des faits de culture ont évolué depuis les premières références antiques à la musique en Irlande. Dans une perspective plus large, les affrontements et oppositions évoqués dans notre troisième partie seront l'occasion de rappeler les mythes et réalités que génère et que génère encore cette activité culturelle, ainsi que la dynamique qui en découle. Nous nous efforcerons ainsi d'identifier les bouleversements ayant influencé l'évolution de la tradition, ainsi que sa perception au sein des sociétés occidentales au XXe siècle, et nous tenterons d'expliquer pourquoi, à l'inverse de nombreuses autres musiques traditionnelles, la musique traditionnelle irlandaise a pu leur survivre.

I - Histoire et histoires de la musique en Irlande

“ Par l'imperfection de sa nature, l'homme est voué à subir l'écoulement du temps (...) Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre des choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps ”.

Igor Stravinsky, *Chroniques de ma Vie*.

S'il ne fait pas de doute que la musique tient en Irlande une place tout à fait particulière, on constatera en outre que les diverses tentatives d'explications historiques à ce sujet ont longtemps été teintées d'un certain patriotisme. Les musiques traditionnelles se voient de ce fait conférer un caractère immuable et éternel ; à écouter certains discours, on pourrait même croire que les druides dansaient la *jig*, ou que les *ballads* irlandaises datent du Haut Moyen Age. Il s'en faut de beaucoup et nous débiterons ici par quelques rappels historiques de base, l'objectivité (si tant est qu'elle puisse exister) n'étant possible qu'en remontant aux origines de ce qui constitue aujourd'hui la musique traditionnelle irlandaise.

Chronologie

- L'Antiquité

La société celte, importée en Irlande au plus tard vers le premier siècle avant Jésus-Christ, était divisée en trois compétences ou fonctions

(sacerdotale, guerrière, artisanale), selon les catégories mises en évidence par Georges Dumézil et également applicables à l'ensemble des peuples indo-européens. En Irlande comme ailleurs, la musique trouve essentiellement son origine dans la religion⁸.

Première des trois, la classe sacerdotale irlandaise était subdivisée en trois branches (druide, *file*, devin), elles-mêmes subdivisées en plusieurs catégories, dont les *cruitire*, les harpeurs⁹ de cour. Grâce aux manuscrits médiévaux¹⁰ dépeignant un mode de vie antique, on peut établir que les premiers musiciens irlandais dont nous avons connaissance étaient des harpeurs (*cruitire*, cf. l'Irlandais Moderne *cruit*, 'petite harpe'), musiciens de cour accompagnant les poèmes des *file*, les bardes. Parmi les musiciens, seuls les harpeurs étaient élevés au rang de noble, sans cependant atteindre la valeur d'un barde : "Cruit is e aen dan ciuil indscin, dlige sairi cen imted la hordam ; sairi boareich tuise do" ("la harpe est un art musical auquel est due la noblesse sans accompagnement d'un autre rang de noblesse. Il lui est dû la noblesse d'un possesseur de bétail [dont le prix de l'honneur est de quatre vaches] ").¹¹

La harpe jouée en Irlande durant l'Antiquité était cependant très différente de celle que nous connaissons aujourd'hui, d'ailleurs appelée 'Harpe Celtique' par la communauté musicienne mondiale contemporaine. Le terme *cruit* semble signifier en Vieil Irlandais une 'lyre', la différence avec la harpe tenant pour l'essentiel à l'absence de colonne fermant l'instrument sur le troisième côté, qui ne fut introduite en Irlande qu'à partir

⁸ Pour toute cette section, voir l'ouvrage francophone fondamental sur la question: Christian-Jacques GUYONVARCH et Françoise LE ROUX, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France Université, 1986, et plus particulièrement pp. 42-43 et pp. 142-143.

⁹ Les musiciens traditionnels font la distinction, la langue anglaise le permettant, entre '*harper*' et '*harpist*', ce dernier ayant une formation classique alors que le premier a au départ une formation orale. Par extension, le milieu musical traditionnel francophone la fait également, ce qui nous pousse, ici et dans l'ensemble de cette étude, à *néologiser* sans vergogne et à parler des 'harpeurs' irlandais pour les musiciens non-classiques, quelle que soit l'époque.

¹⁰ On pourra se référer à la principale traduction française actuellement disponible des textes médiévaux dans Christian-Jacques GUYONVARCH, *Textes Mythologiques Irlandais*, Rennes, Ogam-Celticum N°11/1 & 2, 1978-1980.

¹¹ "Ancient Laws of Ireland", vol. V, p. 106, cité et traduit par Christian-Jacques GUYONVARCH et Françoise LE ROUX, *Les Druides*, op. cit., 1986, p. 143.

des VIIIe ou IXe siècles, ce qui nous conduit à insister sur la nécessité de ne pas imaginer des *cruitire* jouant sur de grandes harpes.¹²

Les références à la musique jouée sur cette petite harpe ('bardique') dans les récits mythologiques en attestent l'importance. Le passage le plus instructif (et le plus cité) à ce sujet concerne la venue de Lug à la capitale Tara, dans la première version de La Seconde Bataille de Moytura :

“ Qu'on nous joue de la harpe ”, dirent les troupes. Le jeune guerrier joua alors un refrain de sommeil aux troupes et au roi la première nuit. Il les jeta dans le sommeil depuis cette heure-là jusqu'à la même heure du jour suivant. Il joua le refrain de sourire et ils furent tous dans la joie et la gaieté. Il joua le refrain de tristesse, si bien qu'ils pleurèrent et se lamentèrent.¹³

Trois épreuves, dont l'épreuve musicale jouée sur la harpe du Dagda, décideront Nuada à confier l'organisation de la lutte contre les Fomoirs à Lug. Dans une convention toute littéraire, les trois airs joués par Lug correspondent à une division que l'on retrouve dans plusieurs manuscrits : les *Ge(a)ntraí(ge)*, ou musiques joyeuses; les *Goltraí(ge)*, ou lamentations; les *Suantraí(ge)*, ou berceuses. Une telle classification semble cependant n'avoir été, à l'image du droit Brehon, qu'une simple théorie, et ne peut dans l'état actuel de nos connaissances prendre une quelconque valeur technique.

Il nous faut également mentionner que, selon les multiples sources généalogiques des dieux, cette tripartition pourrait tirer son nom des trois fils de Uaithne et de Boand (la déesse-rivière Boyne). Une autre allusion importante à la harpe figure dans le même manuscrit, paragraphes 162 et 163, lorsque le Dagda vient libérer des Fomoirs son harpeur Uaithne¹⁴ ; il appelle sa harpe accrochée au mur, dans laquelle sont renfermées toutes les mélodies, puis leur joue à son tour les trois modes cités ci-dessus,

¹² Pour plus de détails voir la section 'la harpe' du chapitre sur les instruments ; pour la harpe dans l'Antiquité, voir Joan RIMMER, *The Irish Harp*, Cork, The Mercier Press, 1977 (1ère éd. 1969).

¹³ Manuscrit Harleian 5280 (Oxford), “Cath Maighe Tuireadh”, paragraphe 73. Traduction française de Christian-Jacques GUYONVARCH, *Textes Mythologiques Irlandais*, op. cit., 1980, § 73, p. 52.

¹⁴ Uaithne est également dans certains récits le nom de la harpe elle-même.

s'échappant pendant le sommeil des Fomoiré provoqué par le dernier mode, celui du sommeil.

Il ne fait aucun doute, au vu de ces considérations, que la musique interprétée par les *cruitire*, outre une valeur magique attestée par les textes médiévaux, établit un lien fondamental entre l'homme et les dieux. Les traces laissées dans l'inconscient collectif irlandais par cette tradition aristocratique fondée sur la harpe sont de ce fait non négligeables. Elle devint plus tard l'emblème du pays et figure sur sa monnaie qui, elle-même, récompense pour la qualité de son sombre et mystérieux breuvage une entreprise qui l'utilise comme logo. Une telle tradition (au sens moderne et dans l'acception la plus large du terme), doit sa force à la persistance de l'ordre gaélique, au sein duquel les harpeurs jouèrent le même rôle de musicien de cour, jusqu'au dix-septième siècle.

Contrairement à la harpe, la cornemuse n'eut jamais qu'un rôle guerrier ou de divertissement populaire, et n'a donc jamais pu prétendre à ce caractère aristocratique devenu mythique au fil des siècles.

Sur un plan plus strictement musicologique, la question de l'appartenance de la musique irlandaise au plus vaste corps de la musique européenne reste posée. Si Breandán Breathnach estime dans un article paru en 1968 que "La musique populaire irlandaise est, à la base, une branche de la musique européenne"¹⁵, le compositeur Seán Ó Riada expliquait au contraire dans ses émissions de radio en 1962, dont le texte fut publié en 1982, soit onze ans après sa mort : "*la première chose à remarquer, bien entendu, est que la musique irlandaise n'est pas européenne. Cette évidence même a jusqu'ici obscurci de nombreux propos*".¹⁶

¹⁵ "Fundamentally, Irish Folk music is a branch of European Music". Breandán BREATHNACH, "Traditional Music", *Encyclopaedia of Ireland*, Dublin, Figgis, 1968, p. 389. On reconnaît instantanément la prose de Breandán Breathnach qui persista à utiliser l'expression 'musique populaire' (*folk music*), alors que les chercheurs en la matière tendent de plus en plus à utiliser les termes de 'musique traditionnelle' (*traditional music*).

¹⁶ "The first thing to note, obviously enough, is that Irish music is not European. The very obviousness of that has previously clouded some of the implications". Seán Ó

Les experts contemporains les plus sérieux n'étant pas d'accord entre eux, on comprend dès lors mieux l'incompréhension que suscite cette musique traditionnelle dans les milieux non-spécialisés. Les débats restent donc ouverts et les recherches à ce sujet sont très loin d'être épuisées.

- Le Moyen Age

A partir du Moyen Age, les commentaires se font plus nombreux, en particulier de la part de divers voyageurs et commentateurs non-Irlandais, facilitant les recherches moins pour les mélodies jouées et les modes employés que pour les instruments utilisés. Il semble que la musique et les musiciens d'Irlande jouissaient déjà au Moyen Age d'une réputation que l'on qualifierait de nos jours d'internationale et l'on retrouve ainsi un certain nombre de textes attestant de l'admiration que leur portaient quelques européens continentaux. Le plus célèbre de ces textes est celui de Giraldus de Barri, plus connu sous le nom de Giraldus Cambrensis (ou Giraud de Cambrie, voir pages 65 *et infra*).

S'il est difficile de se faire une idée claire et concrète des coutumes et habitudes en rapport avec la musique, il apparaît plus simple de définir les instruments de musique utilisés au Moyen Age. Les opinions varient pourtant en ce qui concerne les traductions des termes et la nature même des instruments.

Sur la foi des recherches de l'érudit Eugene O'Curry, William Henry Grattan Flood considérait au début du siècle¹⁷ que les instruments utilisés avant l'arrivée des Anglo-Normands pouvaient être classés en neuf catégories : les harpes (*cruit* et *cláirseach*), les autres instruments à cordes (*Psalterium, Nabla, Timpan, Kinnor, Trigonon, Ocht-tedach*), le hautbois ou flûte (*Buinne*), deux sortes de cornes (les *Bennbuabhal* et

RIADA, *Our Musical Heritage*, Portlaoise, The Dolmen Press, 1982, p. 19. Il s'agit en réalité d'une transcription des émissions de radio proposées de juillet à octobre 1962 sur Radio Éireann, publiée sous la direction de Seán Ó Tuama et de Tomás Ó Canainn.

¹⁷ William Henry GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, Dublin, Browne & Nolan, 1927 (1ère éd. 1904), Chapitre III.

Corn d'une part, et le *Guthbuinne* de l'autre), deux catégories de cornemuses (*Cuislenna* et *Pipaí*), la flûte ou fifre (*Feadán*), les trompettes (*Stoc* et *Sturgan*), et l'ancêtre du violon (*fidil*). Il ajoute à cela quelques percussions : les castagnettes (*Cnamha*) et les 'branches musicales' (!) ou cymbalum (*Craebh Ciuil* et *Crann Ciuil*), ce dernier terme étant généralement considéré comme un synonyme de tympanon. Il reste encore extrêmement difficile de définir avec certitude les différences entre ces instruments, les confusions étant nombreuses et les traductions utilisées ou réalisées parfois approximatives.

Breandán Breathnach estime pour sa part¹⁸ que le nombre d'instruments dont l'existence est attestée est beaucoup plus restreint. Le *timpán* serait sans rapport avec le tambourin appelé *tympanum* en latin et cité par Giraud de Cambrie ; il préfère y voir un instrument à cordes, ancêtre de la famille des rebecs et des violons, se fondant sur une description poétique de la Foire de Carman extraite du *Book of Leinster*, manuscrit datant vraisemblablement du XIIe siècle. Il cite également parmi les instruments à vent le *buinne* et le *corn*, sortes de trompettes guerrières, le *cuisseach* et le *feadán*, peut-être des ancêtres de la flûte, et enfin le *cuisle cheoil* et le *píopaí*¹⁹, premières cornemuses dont seule la première serait indigène. On retrouvera quelques exemples de ces instruments sculptés sur des croix du Xe siècle telle que celle dite 'des Ecritures' et située dans l'enceinte du monastère de Clonmacnoise. Y figurent un musicien jouant de la cornemuse et un autre jouant d'une sorte de lyre à sommet arrondi (comme celles figurant sur d'autres croix, à Killamery, à Kinity, ou sur celle de Kells), dont les premières traces remontent aux manuscrits anglo-saxons du VIIIe siècle.

Si les représentations d'instruments ont survécu en assez grand nombre, les instruments moyenâgeux sont extrêmement rares et font

¹⁸ Voir Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork, Mercier Press, 1977 (1ère éd. 1971), pp. 6-7.

¹⁹ Outre le problème courant de l'absence du *fada* (accent long) en irlandais dans l'orthographe des recherches effectuées jusqu'au siècle dernier (voire encore aujourd'hui dans certains cas), les noms des instruments sont extrêmement variables d'un manuscrit à l'autre et donc d'une étude à l'autre.

l'objet d'une attention toute particulière revêtant parfois un caractère de vénération. A titre d'exemple, la harpe dite 'de Brian Boru' conservée à Trinity College, Dublin, tire son nom du seul véritable 'ard-ri' ou 'haut-roi' de l'Histoire de l'Irlande, vainqueur des Vikings à Clontarf au prix de sa vie (1014) ; elle date pourtant, selon les dernières estimations²⁰, du XIVe siècle, mais quelques ouvrages, tels que celui de Grattan Flood, la datent du début du XIIIe siècle.²¹

- La Renaissance

Il est généralement admis que la Renaissance n'eut en Irlande qu'un effet culturel mineur, mais il nous semble plus simple de désigner ainsi cette période qui, s'étalant entre les XVe et XVIIe siècles, verra les plus grands changements s'effectuer au sein de la société irlandaise, provoquant de ce fait de profonds bouleversements dans la musique en Irlande ; ceux-ci se produisirent en premier lieu dans l'univers aristocratique, mais eurent par la suite des répercussions à long terme sur l'ensemble de la musique traditionnelle irlandaise.

L'iconographie du XVIe siècle nous offre encore des illustrations de ce que fut la vie en Irlande au sein de "l'Ordre Gaélique" alors en place : parmi les plus célèbres, "The Image of Ireland" de John Derrick, conçu en 1578 et publié en 1581. La musique évoquée pour cette époque reste encore entièrement une musique de cour et les deux instruments privilégiés restent la harpe (pour le plaisir des oreilles et l'accompagnement des bardes, apologistes et généalogistes), et la grande cornemuse (pour le combat). On retrouve ainsi un genre de vie considéré comme très proche de celui décrit dans les manuscrits médiévaux

²⁰ Nous renvoyons de nouveau ici, et pour la plupart des informations sur la harpe, à l'ouvrage de Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969).

²¹ On pourra également consulter, pour toute cette partie, l'étude très fournie de Ann BUCKLEY, "Music as Symbolic Sound in Medieval Irish Society", *Music and Irish Cultural History (Irish Musical Studies N°3)*, Dublin, Irish Academic Press, 1995, pp. 14-75.

évoquant l'Antiquité irlandaise, mode de vie qui perdurera dans une large mesure jusqu'au XVIIe siècle dans certaines régions irlandaises.

Mais un changement important de la société irlandaise intervint graduellement avec la disparition des clans et de leurs chefs. Ceux-ci, en tant que représentants d'une communauté cédèrent peu à peu la place à de petits propriétaires :

Depuis l'invasion normande, les chefs tendaient à s'inféoder de plus en plus, de telle façon que, à chaque reconquête de leurs terres sur les Normands et leurs successeurs, ils s'en considéraient, non plus comme chef de tribu, mais comme personnellement propriétaire.²²

De chefs locaux et protecteurs de musiciens de cour, ils devinrent de ce fait des propriétaires terriens accueillant des musiciens itinérants²³. C'est en effet à cette époque que l'on assiste au plus grand déploiement de statuts visant à lutter (entre autres) contre les musiciens de cour, non pas en tant que musiciens, mais en tant que représentants d'un monde dont la couronne d'Angleterre cherchait à se débarrasser. Les Statuts de Kilkenny de 1366 comprenaient déjà, à côté des textes visant à interdire aux 'anglais dégénérés' le port des cheveux longs, d'un nom gaélique ou de vêtements gaéliques, ceux cherchant à éliminer les musiciens de cour. Malgré le peu d'incidence qu'eurent ces statuts sur le monde gaélique, ils furent réitérés à la fin du XVe siècle puis au XVIe siècle, marquant l'amorce du déclin définitif des musiciens de cour.

C'est donc sous le règne Tudor (1495-1603), et plus précisément sous celui de la Reine Elisabeth 1ère que fut publiée en 1564 une loi interdisant les musiciens itinérants sous le prétexte qu'ils rendaient visite à leurs hôtes moins pour faire de la musique que pour fomenter quelque rébellion. Comme nous l'avons dit, cette volonté d'éliminer les harpeurs ne visait en rien la musique car l'on sait que la Reine Elisabeth entretint elle-

²² Seán O'FAOLAIN, *Les Irlandais*, op. cit., 1994 (1ère éd. 1947, Pelican), p. 79.

²³ On trouvera la seule description du genre de vie que menèrent les musiciens itinérants les plus favorisés, les harpeurs, dans les mémoires de Arthur O'Neill, publiées

même un harpeur du nom de Cormac MacDermott entre 1590 et sa mort en 1603, date à laquelle il passa au service de son successeur, Jacques 1^{er}²⁴. C'est également de cette époque que datent les premières mélodies irlandaises incluses dans des collections anglaises (voir pages 255 et *infra*), ainsi que le premier livre comportant des airs arrangés pour la harpe irlandaise.

Pourtant, en vertu d'un arrêté pris en 1654, durant la période qui vit Cromwell dominer l'Irlande, les musiciens furent obligés d'obtenir un permis de circulation spécifiant leur religion pour voyager. Les lois pénales qui s'ensuivirent (à partir de 1695) ne firent rien pour faciliter la vie de ces instrumentistes autrefois vénérés de l'Ordre Bardique, désormais réduits au rang de musiciens itinérants.

- Les XVIIIe et XIXe siècles

C'est pourtant durant ces périodes troublées que vécut l'une des figures les plus étonnantes de la Renaissance en Irlande, le harpeur Turlough O'Carolan, né près de Nobber, Co. Meath vers 1670 et mort en 1738. Il perdit la vue à l'adolescence et devint, après quelques années d'études sous la direction d'un certain MacDermott Roe, harpeur itinérant et compositeur. Bien que de l'avis de ses contemporains il n'ait pas été un harpeur brillant, il reste néanmoins gravé dans la mémoire collective au travers de ses mélodies, environ deux cents. Certaines sont clairement marquées par l'influence baroque de son époque, en particulier par quelques compositeurs italiens comme Corelli et son élève Geminiani, ce dernier s'étant souvent rendu à Dublin ; on ignore toujours si les deux

en annexe de l'ouvrage de Donal O'SULLIVAN, *O'Carolan, the Life, Times and Music of an Irish Harper*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1958, pp. 143-183.

²⁴ Voir à ce propos Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, The Mercier Press, 1987 (1ère édition 1913), p. 28.

hommes se sont rencontrés, mais selon toute vraisemblance ce ne fut pas le cas²⁵.

On voit alors apparaître pour la première fois de l'Histoire irlandaise un genre que l'on peut globalement qualifier de patriotique, quoique le fait soit discutable : le *Aisling* (en gaélique 'vision') est une forme poétique complexe dans laquelle un homme rencontre une belle jeune femme (*spéirbhean*, 'femme du ciel') ; au terme d'une longue histoire, elle lui révèle être l'Irlande, attendant le retour sur le trône d'Angleterre du '*Bonnie Prince Charlie*' (le Prince Charles Edouard Stuart, dit 'Le Prétendant', 1720-1788), depuis que le catholique Jacques II (1633-1701 dit '*The Blackbird*') en avait été dépossédé en 1688. Ce genre connut une très grande popularité au XVIIIe siècle, en particulier dans le sud-ouest de l'Irlande, car les paroles étaient toujours composées sur des airs déjà connus de tous. C'est de cette époque que datent les noms féminins donnés à l'Irlande, tels que *Caitlín Ní Uallacháin*, *An tSeanbhean Bhocht* ou *Cáit Ní Dhuibhir*. Composé le plus souvent par des poètes-instituteurs pour circuler par la suite oralement, l'art élaboré des descendants des bardes rencontra, pour la première fois, les couches les plus pauvres de la population²⁶.

Dilution pour certains, dégénérescence pour d'autres, l'Ordre Bardique disparut bel et bien à la fin du XVIIIe siècle, ne persistant que sous la forme anachronique de quelques harpeurs survivants : Denis Hempson mourut en 1807 à l'âge respectable de 112 ans et Arthur O'Neill mourut en 1818 à l'âge supposé de 85 ans (voir page 72). C'est, paradoxalement, au crépuscule de cette organisation sociale que l'on vit apparaître des tentatives pour faire revivre la musique qu'elle avait engendrée. Il y eut tout

²⁵ On se reportera pour toute question concernant Turlough O'Carolan à l'ouvrage de Donal O'SULLIVAN, *O'Carolan, the Life, Times and Music of an Irish Harper*, op. cit., 1958.

²⁶ On consultera l'excellent ouvrage de Seán Ó TUAMA, *Poems of the Dispossessed, An Duanaire, 1600-1900*, Porlaoise, The Dolmen Press, 1981: Aodhagan O Rathaille (1670-1726) à Eoghan Ruadh O'Suilleabhain (1748-1784) sont les deux exemples les plus connus de poètes-instituteurs. On consultera également avec bonheur le roman de Thomas Flanagan, *The Year of the French*, Londres, Macmillan,

d'abord les rassemblements (ou 'concours', 'bals', 'festivals', suivant les auteurs) de Granard organisés sur le modèle des concours écossais grâce au mécénat d'un homme d'affaire irlandais de Copenhague nommé James Dungan, et qui écrivait :

Il faut déplorer le fait que des personnes haut placées et qui, de par leur rang ou leur richesse, sont le plus en mesure de faire oeuvre philanthropique pour leur propre pays sont, j'en suis navré, les moins disposés à le faire - Je ne tenterai pas de dire s'il s'agit d'une habitude ou d'une tendance. On me dit qu'elles ne savent rien d'autre de la musique et de la misère irlandaises que le nom, si grand est leur désir de promouvoir la musique anglaise moderne.²⁷

Il fit organiser trois concours en 1784, 1785 et 1786²⁸ dans sa ville natale de Granard, le troisième finissant apparemment dans une atmosphère lourde de jalousie. L'idée fut malgré tout reconduite à Belfast en 1792 par les membres de la jeune *Belfast Harp Society* qui confièrent au jeune Edward Bunting, alors âgé de dix-neuf ans, la tâche de noter tous les airs que joueraient les harpeurs ce jour-là afin qu'une trace demeure de l'héritage bardique.

La musique devint donc, à partir du XIXe siècle, l'une des façons d'affirmer une identité culturelle irlandaise distincte ; comme dans la plupart des cas, il faut bien admettre que la musique était davantage un outil qu'une fin en soi, l'un des exemples les plus prégnants étant celui du journal *The Nation* fondé en 1842 par Thomas Davis, Gavan Duffy et John Blake Dillon dont les pages se remplirent bientôt de *ballads* patriotiques écrites par ses lecteurs à la demande du premier nommé. Depuis, ces

1979, où le poète-instituteur Owen MacCarthy est un mélange curieux et tardif des deux personnages réels précités.

²⁷ " It's to be lamented that persons placed in high situations, and who have in their power to do the most good by their rank or wealth for their own country are, I am sorry to hear, the least disposed to do it - I will not attempt to say by habit or by inclination. I am informed they know nothing of Irish music or Irish misery only by the name, so great are their desires to support and promote modern English music ". Lettre de James Dungan citée dans les " Memoirs of Arthur O'Neill ", in Donal O'SULLIVAN *O'Carolan, the Life, Times and Music of an Irish Harper*, op. cit., 1958, p. 162-3.

²⁸ Les dates annoncées sont généralement 1781, 1782 et 1783 (ou 1785), mais il a récemment été démontré que ces dates étaient fausses: Seán DONNELLY, " An Eighteenth Century Harp Medley ", *Ceol - Irish Music*, N°1, 1993, pp. 27-28.

ballads sont elles aussi devenues partie intégrante du répertoire traditionnel, en particulier de ce que l'on nomme aujourd'hui les '*pub sing-song*', ou soirées chantantes entre amis. Ajoutons également que ce succès est également dû à l'adoption de ces chants en anglais par un public urbain à une époque où les campagnes se vidaient de leurs habitants, particulièrement en raison de la famine du milieu du XIXe siècle.

La plupart des voyageurs en Irlande au XVIIIe siècle se font les commentateurs du développement spectaculaire des danses populaires :

Tous les pauvres, hommes et femmes, apprennent à danser, et apprécient particulièrement cet amusement. On a vu un jeune homme en haillons, sans chaussure ni bas, inviter une jeune fille dans le même costume à danser le menuet. Chez eux, l'amour de la danse et de la musique est général.²⁹

C'est alors qu'apparaît, vers le fin du XVIIIe siècle, la figure du 'Maître de Danse' dont la fonction s'est maintenue jusqu'au XXe siècle et qui, longtemps, fut l'un de ces musiciens itinérants, combinant dans certains cas son art à la fonction d'instituteur. Certains d'entre eux purent parfois acquérir leur savoir sur le continent ou en Grande-Bretagne à une époque où les grandes guerres napoléoniennes (1800-1815) contribuaient à un brassage très important des populations et des cultures en Europe.

Si les populations rurales continuaient donc d'adopter et, surtout, d'adapter sans vergogne toutes les musiques qui parvenaient à leurs oreilles, Dublin continuait d'ignorer le fait et s'enfonçait dans une anglicisation musicalement stérile. Il n'y eut pas de véritable mouvement de renaissance musicale comparable à la *Gaelic Athletic Association* pour le sport, à la *Gaelic League* pour la langue, à la *National Theatre Society* pour le théâtre ou à la *National Literary Society* pour la littérature, qui portèrent toutes leurs fruits quelques années plus tard. Une première et timide tentative de renouveau de la musique traditionnelle irlandaise

²⁹ " All the poor people, both men and women, learn to dance, and are exceedingly fond of the amusement. A ragged lad, without shoes or stockings, has been seen in a mud barn, leading up a girl in the same trim for a minuet : the love of dancing and musick are almost universal amongst them ". Arthur YOUNG, *Arthur Young's Tour of Ireland (1776-1779)*, A. W. Hutton éd., G. Bell & Sons, Londres, 1892, p. 366.

échoua sans doute en raison du manque de structure (malgré une tentative d'association de ce mouvement à la *Gaelic League*) mais, surtout, parce que la musique était encore trop associée à la vie rurale, retardataire, la mode étant aux musiques urbaines telles que le jazz et le blues apparus aux Etats-Unis à la fin du XIXe siècle.

Un seul petit mouvement avait un petit point commun avec la *National Theatre Society* et la *National Literary Society* : c'est à Londres et sous l'égide de la *Gaelic League* que l'on vit apparaître, sans doute à l'attention des immigrés nostalgiques, des soirées où l'on pouvait apprendre quelques pas des danses populaires dans certains milieux irlandais, toutes recrées pour la circonstance. De naïfs patriotes en éliminèrent tout ce qu'ils considéraient comme des pas étrangers et leur en substituèrent d'autres sans autre logique que la leur ; malgré une volonté sincère de retrouver une forme pure et authentique de danse irlandaise, ils ne firent que recréer des danses sur le modèle des danses de salons européennes. La première soirée de *céilí* eut lieu en 1897 à Londres et consacra la naissance des danses en groupes³⁰. Toujours concentré sur des zones urbaines, ce mouvement ne rencontra pas plus l'approbation des classes les moins favorisées et rurales en Irlande, constituant ainsi l'un des rares échecs patents des mouvements de renouveau du XIXe siècle.

- Le XXe siècle

Il sera évidemment moins aisé de rendre compte des plus récentes aventures de la musique traditionnelle irlandaise, le recul nécessaire à toute analyse faisant défaut : quelques points essentiels peuvent constituer des faits de base objectifs.

³⁰ Pour plus de détails sur les danses en Irlande voir le chapitre *Musique et danse*, p. 149.

La musique fut longtemps considérée avec moins d'égards que les autres éléments de la culture par les différents gouvernements de la République : il fallut ainsi attendre 1930 pour assister à une première reconnaissance de la musique par le gouvernement Fianna Fáil, au travers d'une subvention octroyée à un comité qui prit le nom de *Irish Folklore Society*, lui-même issu de la *Folklore Society* et de la *Royal Irish Academy*, fondée en 1785 par les folkloristes protestants de l'*Ascendancy*, classe dominante en place à partir du XVIIe siècle. En 1935, cet organisme devint une organisation gouvernementale sous le nom de *Irish Folklore Commission* et fut intégré dans le giron de l'Université de Dublin (U.C.D.) en 1971 sous le nom de *Department of Irish Folklore*. Le travail effectué par ces divers organismes de recherche consistait essentiellement en un collectage systématique de tout élément constitutif de la vie irlandaise rurale ; pourtant, si des prouesses ont été réalisées en termes quantitatifs, bien peu d'analyses ont été tentées sur les données collectées et il reste encore beaucoup à découvrir dans les milliers d'heures d'enregistrements effectués.

Les trois éléments essentiels constituant des apports à la musique traditionnelle irlandaise au XXe siècle sont, dans l'ordre chronologique : le collectage de Francis O'Neill au début du siècle aux Etats-Unis, l'invention du disque dans ce même pays et sensiblement à la même époque, ainsi que l'introduction de toutes les musiques de la planète sur les médias du monde entier. On comprendra rapidement à la lecture de ces quelques éléments combien essentielle fut l'influence des Etats-Unis, où résidait un nombre très important d'immigrés irlandais. Notons que les Etats-Unis eurent une influence prépondérante dans la sauvegarde et le renouveau d'autres musiques traditionnelles comme le klezmer de la diaspora yiddish.

Les conséquences de tels événements sont aujourd'hui particulièrement tangibles dans l'exercice quotidien de l'activité musicale. Amateur éclairé de musique irlandaise, flûtiste et lui-même né dans le comté de Cork, Francis O'Neill collecta un nombre impressionnant d'airs et

de mélodies de danses dont il publia 1850 extraits sous le titre *The Music of Ireland* en 1903. C'est sa deuxième publication, *The Dance Music of Ireland*, résumé de la première et publiée en 1907 qui lui vaut sa renommée actuelle dans les milieux musiciens, où ce dernier ouvrage est également connu sous le nom révélateur de "The Book". Bien qu'il contienne 1001 mélodies, il apparaît aujourd'hui évident que certaines parmi elles figurent dans presque toutes les *sessions* et sur un grand nombre de disques ; c'est donc la notoriété de cet ouvrage qui a, tout en sauvegardant un nombre de mélodies vouées à la disparition, contribué à une uniformisation et à une réduction du répertoire.

Dans le même temps, l'industrie du disque faisant son entrée sur le marché américain, les grandes compagnies de disques furent poussées à la recherche de jeunes talents issus des 'populations-cibles', italiennes, irlandaises, juives... L'exemple le plus frappant à ce propos concerne le *fiddle*, c'est-à-dire le violon joué en musique traditionnelle : les trois figures prédominantes de cette époque sont sans conteste Michael Coleman, Paddy Killoran et James Morrison, tous trois originaires du comté de Sligo. Populaires aux Etats Unis où ils vécurent au début du siècle et enregistrèrent dès les années dix-neuf cent vingt, ils le devinrent également dans toute l'Irlande où leurs disques circulaient et servaient également de 'professeurs' à de nombreux musiciens. C'est ainsi que l'uniformisation des styles vint s'ajouter à celle du répertoire : brillants *fiddlers* et exemples d'un style propre au comté de Sligo, ils influencèrent dès lors leurs homologues sur l'ensemble de l'île qui, oubliant leurs propres styles locaux, s'empressèrent de copier les maîtres reconnus jusqu'aux plus petits détails, de Dublin à Galway, de Cork à Belfast. Seules les régions du Donegal et du Slieve Luachra (à cheval sur les comtés du Kerry et de Cork) peuvent encore s'enorgueillir de posséder quelques musiciens détenteurs d'un style propre et reconnu. Notons cependant que certains musiciens tentent d'élargir leur répertoire en introduisant des airs moins connus, et que des types de mélodies oubliées refont leur apparition, comme les *barndances*.

Notre troisième étape en ce qui concerne le XXe siècle n'est qu'un simple prolongement du dernier élément mentionné. Si les musiciens irlandais de la première moitié du XXe siècle eurent tout-à-coup l'immense privilège de disposer chez eux des exemples musicaux des plus grands musiciens irlandais, leurs homologues de la deuxième moitié du même siècle peuvent désormais apprécier les musiques traditionnelles du monde entier, des Esquimaux Inuits aux Pygmées d'Afrique Noire. A titre d'exemple, on a pu assister depuis les années soixante-dix à une forte influence de la musique bulgare sur les musiciens irlandais. Elle a trouvé son expression la plus concrète en 1992 dans l'enregistrement d'un disque par quelques-uns des meilleurs musiciens d'Irlande³¹. Au-delà du phénomène de mélange des traditions acoustiques, ces musiciens, comme la grande majorité des musiciens du monde, ouvrent grand les portes, brisent les barrières aujourd'hui dénuées de sens et écoutent toutes sortes de musiques, du baroque au rap, en passant par le romantique, le blues, le jazz et le rock.

C'est ainsi que la musique, sous l'influence de musiciens partis à New York, Boston ou Los Angeles, puis sous celle des enregistrements émanant des quatre coins de la planète est peu à peu devenue une musique urbaine, c'est-à-dire essentiellement jouée par des musiciens ayant été élevés ou ayant longtemps vécu en zone urbaine, en Irlande ou en terre d'émigration. En insistant sur le rôle de l'émigration dans la désertification des campagnes au milieu du siècle en Irlande, Terence Brown explique :

Il résulta de cette émigration d'après-guerre un bouleversement de l'équilibre de la population entre les villes et la campagne. En 1951, 41,44% de la population vivaient dans des villes ou des villages.³²

³¹ " East Wind ", Tara Records CD3027, 1992. avec Andy Irvine, Bill Whelan, ex-Planxty, Davy Spillane, ex-Moving Hearts, Rita Connolly, Micheál Ó Súilleabháin, Máirtín O'Connor, etc. Ce disque est un véritable hommage à l'influence de la musique des Balkans sur l'évolution de la musique traditionnelle irlandaise.

³² " The result of this post-war emigration was to shift the balance of population somewhat between the towns and the countryside. In 1951, 41.44 percent of the

C'est également en 1951 qu'un certain nombre de musiciens d'Irlande décidèrent de tenter de nouveau un réveil de la musique en Irlande au travers d'un grand festival annuel, le *Fleadh Cheoil*, devenu depuis le rendez-vous quasi obligé des meilleurs musiciens d'Irlande en quête de lauriers, voire de contrats, ou plus simplement de bonnes *sessions*. Cette volonté culturelle impulsée par quelques individus est sans aucun doute pour beaucoup dans le renouveau puissant qu'a connu l'Irlande par la suite ; c'est également de cette période que datent les premiers concours de musique traditionnelle irlandaise et, malheureusement, les premières tentatives de définitions normatives et restrictives de la 'musique irlandaise' par des patriotes sincères mais parfois incultes en matière de styles locaux, et dont certains musiciens représentant des styles très particuliers eurent quelquefois à se plaindre.³³

Pourtant, la musique traditionnelle gardait aux yeux des Irlandais une image rurale et arriérée semblable à celle que garda longtemps la langue gaélique. La lente déchéance se poursuivait en fait inexorablement depuis l'époque où les harpeurs, autrefois musiciens respectés des cours aristocratiques, étaient devenus de simples musiciens itinérants, au même titre que les joueurs de *fiddle* ou de cornemuse, instruments populaires par excellence.

Les premiers signes d'un profond bouleversement apparurent à la fin des années cinquante en Irlande lorsque le cinéaste George Morrison demanda au compositeur de formation classique Seán Ó Riada d'illustrer le film *Mise Éire* ('Je suis l'Irlande', 1959) en utilisant des thèmes musicaux traditionnels arrangés pour orchestre symphonique. La musique traditionnelle irlandaise devenait tout-à-coup respectable et respectée.

population lived in cities and towns". Terence BROWN, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, p. 211.

³³ On consultera à ce propos, et en ce qui concerne les *fiddlers* du Donegal, le premier chapitre de l'excellent ouvrage de Caoimhín MacAOIDH, *Between the Jigs & the Reels, The Donegal Fiddle Tradition*, Manorhamilton (Co. Leitrim), Drumlin, 1994, et plus particulièrement pp. 18-19.

Aux Etats-Unis, l'émergence des Clancy Brothers & Tommy Makem en 1961³⁴ provoqua un enthousiasme sans précédent pour le *ballad singing* et, par contrecoup pour le chant non accompagné (le *sean-nós*, voir page 48, et pages 54 *et infra*) et pour la musique de danse :

Seán Ó Riada avait montré qu'il était possible de faire de la musique traditionnelle irlandaise une expression culturelle recevable dans une Irlande urbaine. Les Clancy Brothers firent de même pour la chanson 'folk'. Comme le fait remarquer Ciarán MacMathúna : 'un public bien plus important qu'auparavant revint à la vraie tradition de la musique irlandaise ; il découvrit l'original ; il revint (...) à la source de ces chansons (...) grâce aux Clancy Brothers et cela le ramenait à la musique instrumentale'.³⁵

Car le facteur essentiel de cette soudaine redécouverte était sans nul doute le grand bonheur de voir de simples Irlandais réussir aux U.S.A., qui plus est dans l'environnement le plus urbain qui puisse être, New York. Si l'on peut avec raison souligner que le ténor irlandais John MacCormack avait déjà obtenu dans les années vingt une reconnaissance internationale, les Clancy Brothers & Tommy Makem opéraient un bouleversement plus important en faisant connaître au monde entier la musique de l'Irlande. De nombreux Irlandais se mirent à gratter leur guitare et à chanter dans les *pubs*, s'imaginant que tout cela était bien facile et qu'il suffisait d'un peu de passion pour réussir. Ce fut également le cas en Irlande du Nord où la mode des *ballads* connut un regain d'intérêt en raison des événements que l'on connaît. C'est d'ailleurs la principale influence directe de ce conflit en cours sur la musique irlandaise.

³⁴ C'est également en 1961 que Bob Dylan enregistra son premier album et connu ses premiers grands succès, initiant de ce fait ce qui est aujourd'hui appelé le '*folk boom*' des années soixante.

³⁵ " Seán Ó Riada had shown that it was possible to make of Irish traditional music valid cultural expression in an urban Ireland. The Clancys did the same for folk songs. As Ciarán MacMathúna points out : 'a very much wider audience than Irish music had before, went back then to hear the real tradition ; they discovered the original thing ; they were led back (...) to the source of these songs (...) by the Clancy Brothers and it also brought them back to instrumental music' ". Nuala O'CONNOR, *Bringing It All Back Home*, Londres, BBC Books, 1991, p. 113.

L'enthousiasme passé, la vague retomba peu à peu mais la musique avait franchi le cap de l'urbanisation et perdu cette image rurale de pauvreté qu'elle avait endossée au XIXe siècle. La société traditionnelle irlandaise devenant elle-même urbaine, la musique traditionnelle irlandaise suivit le chemin que lui traçaient toutes ces influences.

L'explosion mondiale de la musique traditionnelle irlandaise qui déborde largement du cadre de l'île aujourd'hui, emplissant les salles du monde entier et dispersant ses artistes dans tous les festivals, confirme aujourd'hui ce renversement définitif de son image rurale et arriérée, conduisant les Irlandais à considérer leur musique avec le même sérieux que la littérature et le théâtre depuis fort longtemps.

C'est ainsi que, sur l'initiative de Nicholas Carolan, La *Irish Traditional Music Archive* mise en place en 1987 grâce à l'aide du *Arts Council* de la République d'Irlande et du *Arts Council of Northern Ireland*, est devenue accessible au public en 1991. Notons cependant que si la reconnaissance officielle tend à devenir plus concrète, quelques éléments dénotent encore une hiérarchie entre différents aspects de la culture : depuis 1969, et grâce à la section 2 du *Finance Act* promulguée par Charles Haughey (alors ministre des Finances) et le gouvernement Fianna Fáil, les artistes de toutes nationalités résidant en Irlande peuvent profiter d'une exemption totale de l'impôt sur le revenu ; il semble pourtant, selon les réactions des musiciens à l'évocation de cette loi que bien peu d'entre eux font partie des heureux élus, en regard des écrivains et des artistes visuels en bénéficiant. En outre, l'importance accordée à la musique traditionnelle par le *Arts Council* au cours de ses cinquante ans d'existence a été et reste très faible, de l'aveu même de son président actuel, Ciarán Benson, nommé en 1993 par le Ministre de la Culture Michael D. Higgins³⁶.

En résumé, le destin du musicien de profession en Irlande (le seul pour lequel nous ayons quelques références) durant ces quelques vingt derniers siècles apparaît étroitement lié à la société à laquelle il

appartient : de haut rang aristocratique dans l'organisation clanique de la société gaélique jusqu'au XVIIe siècle, il perdit sa fonction avec la chute de cet 'Ordre Gaélique', fut interdit et pourchassé, devint simple musicien itinérant, voire émigrant, avant d'entrer dans le monde du spectacle et d'y trouver un mode d'expression lui permettant de survivre au XXe siècle.

³⁶ Voir l'interview de Ciarán Benson par Joe Jackson dans *Hot Press*, Vol. 19, N° 21, 1er novembre 1995, pp. 14-16.

Les instruments³⁷

- La voix

La voix, et plus particulièrement le chant *a capella*, est sans aucun doute possible la base même de la musique irlandaise : en effet, si cette dernière est aujourd'hui considérée comme extrêmement ornementée, cela est dû en grande partie à son caractère mélismatique, c'est-à-dire modulant plusieurs notes sur une seule syllabe. En outre, les musicologues estiment que la musique traditionnelle irlandaise est également basée sur la métrique de la poésie gaélique, ainsi que sur les modes et tonalités des instruments utilisés³⁸. Le musicien et chercheur Tomás Ó Canainn explique cette relation de façon catégorique :

On ne peut véritablement saisir tous les aspects de la musique irlandaise sans une profonde estime pour le chant *sean-nós* (ancien style). C'est la clé qui ouvre toutes les portes. Sans une bonne connaissance et un véritable amour du *sean-nós* un musicien n'a aucune chance de savoir ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas lorsqu'il joue ou ornemente un air.³⁹

On peut ainsi considérer que les ornementsations ne sont possibles que dans un contexte de production en solo, d'où l'affirmation souvent

³⁷ On pourra se reporter pour ce chapitre à la seule discographie actuellement disponible, incomplète et par définition périmée, mais précieuse: Nicholas CAROLAN, *A Short Discography of Irish Folk Music*, Dublin, Folk Music Society of Ireland, 1987, 39 p. Une autre discographie, plus complète et qui couvrirait la période de 1890 à nos jours, est en préparation.

³⁸ Voir, par exemple, Seán Ó BOYLE, *The Irish Song Tradition*, Skerries, Dalton - The O'Brien Press, 1976, p. 30. Il semble, malgré le titre, que l'ouvrage traite essentiellement de la tradition du Nord de l'Irlande.

³⁹ " No aspect of Irish music can be fully understood without a deep appreciation of sean-nós (old style) singing. It is the key that opens every lock. Without a sound knowledge of the sean-nós and a feeling for it a performer has no hope of knowing what is authentic and what is not in playing and decorating an air ". Tomás Ó CANAINN, *Traditional Music in Ireland*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978, p.49.

émise selon laquelle la musique traditionnelle irlandaise est une musique de solistes, et non de groupes (*voir illustrations musicales N°5 et N°22*)⁴⁰.

L'évidence nous poussera tout d'abord à décomposer le vaste corps chanté en deux catégories, ou langues de production : en irlandais tout d'abord, puis en anglais. Mais ces deux langues recouvrent également, comme nous le verrons plus loin, deux types bien distincts de chant. Le chant en irlandais est bien entendu le plus ancien, mais nous ne savons rien de ce que chantaient les bardes, l'ouvrage de Seán Ó Boyle *The Irish Song Tradition*⁴¹, le plus détaillé sur la question, s'ouvrant par le XIIIe siècle.

On estime généralement que les deux catégories, bien distinctes à l'origine, que formaient les musiciens et les bardes fusionnèrent peu à peu pour laisser la place à une corporation de poètes, vraisemblablement influencés par la chanson courtoise provençale importée par les Anglo-Normands dès la fin du XIIIe siècle⁴². Nombre de ces poètes étaient d'ailleurs également des musiciens itinérants, voire enseignants dans les célèbres *hedge-schools*. Ainsi s'exprimait l'un des derniers d'entre eux, le célèbre Antoine Ó Raifteirí (1784-1835), au début du XIXe siècle :

Mise Raifteirí, an file,
 lán dóchais is grá
 le súile gan solas, ciúineas gan crá,
 ag dul síos ar m'aistear le solas mo chróí,
 fann agus tuirseach go reireadh mo shlí;
 tá mé anois lem aghaidh ar Bhalla

⁴⁰ Voir par exemple Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977, p. 122 ; Tomás Ó CANAINN, *Traditional Music in Ireland*, op. cit., 1978, p. 45, et pour une analyse de la question, Ó RIADA Seán, *Our Musical Heritage*, 1982, op. cit. p. 73.

⁴¹ Seán Ó BOYLE, *The Irish Song Tradition*, op. cit., 1976.

⁴² Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977, p. 21. Les gaélophones trouveront également une étude plus détaillée dans l'ouvrage de Seán Ó TUAMA et Thomas KINSELLA, *An Grá in Amhráin na nDaoine*, Dublin, An Clóchombar, 1978 (1ère éd. 1960).

ag seinm cheoil do phócaí folamh’.

Je suis Raifteirí, le poète,
Plein d'espoir et d'amour,
Les yeux sans lumière, un calme sans peine,
Suivant ma voie, la lumière de mon coeur,
Faible et las à la fin de ma route :
Regardez-moi, tourné vers Balla,
Jouant de la musique à des poches vides !⁴³

Ces lignes considérées par Seán Ó Tuama comme révélatrices d'une évolution vers un style plus populaire⁴⁴, nous indiquent par contrecoup que le fameux *aisling* (ou 'vision') des poètes en gaélique irlandais du dix-huitième siècle, plus hermétique, était l'héritier d'une tradition très ancienne.

D'une certaine manière, cette évolution annonçait également la grande mode des *ballads* qui, née dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, prit son essor vers le milieu du XIXe siècle ; avec cependant une différence essentielle, la langue de production. Thomas Davis, leader du Mouvement Jeune Irlande, est aujourd'hui considéré comme l'un des principaux initiateurs de cette nouvelle tendance, lui qui co-fonda avec Gavan Duffy et John Blake Dillon le journal *The Nation* lancé en octobre 1842, puis demanda à ses lecteurs de composer de nouveaux textes sur des airs connus afin que leur propagation soit plus aisée. C'est à lui que

⁴³ “ *I am Raifteirí, the poet,
Full of courage and of love,
My eyes without light, in calmness serene,
Taking my way by the light of my heart,
Feeble and tired to the end of the road :
Look at me now, my face toward Balla,
Performing music to empty pockets !*”

Ce poème et sa traduction en anglais (de Thomas Kinsella) sont extraits de l'ouvrage de Seán Ó TUAMA et Thomas KINSELLA, *An Grá in Amhráin na nDaoine*, op. cit., 1981, p. 252/3. Le poème aurait, d'après les auteurs de l'ouvrage, été remanié par Seán Ó Ceallaigh, ce qui n'ôte rien à notre propos.

⁴⁴ C'est vraisemblablement ce que voulait exprimer Francis O'Neill qui, utilisant un terme rappelant les Statuts de Kilkenny rédigés plus de 500 ans auparavant, expliquait que “ *those minor poets degenerated into the itinerant ballad singers of recent times*”, in *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1ère éd. 1913), p. 22.

l'on doit ce lyrisme suranné, cité à la première page de l'étude de William Henry Grattan Flood :

Aucun ennemi ne parle de musique irlandaise sans respect, et aucun ami ne doit craindre de s'en glorifier. Elle est sans rivale. Ses antiques marches guerrières, telles que celles des O'Byrne, O'Donnell, MacAllistrum, et de Brian Boru ruissellent et s'abattent sur nos oreilles comme la rencontre de guerriers venus de centaines de vallées ; et elles vous portent à la bataille : elles et vous chargez et bataillez au coeur d'un combat fait de cris, de haches et de flèches acérées.⁴⁵

Le succès incontestable rencontré par ce projet qui consistait à utiliser des mélodies connues pour communiquer un message ne saurait pourtant faire oublier que seul un public lettré, anglophone et conscient de l'importance de la culture y prit part. Toutes les nouvelles *ballads* furent composées en anglais, et l'on ne connaît guère d'exemples de *ballads* patriotiques en gaélique. C'est de cette époque que datent les grands classiques du genre, tels que *The West's Awake* ou *A Nation Once Again*, qui font aujourd'hui les délices et constituent le fonds de commerce de groupes tels que les Wolfe Tones. La deuxième influence linguistique tient évidemment à la Grande Famine et à la disparition subséquente de centaines de milliers de gaélophones : c'est à cette époque que disparut une grande partie du corps chanté de la musique traditionnelle irlandaise. On assista au milieu du XIXe siècle à l'apogée d'un genre sans doute né au XVIIIe siècle et mélangeant les deux langues, le *Irish macaronic verse*⁴⁶ : plus commun dans le Munster que dans le reste de l'Irlande, la partie en gaélique se contentait rarement de traduire le texte anglais, et

⁴⁵ “ No enemy speaks slightingly of Irish Music, and no friend need fear to boast about it. It is without a rival. Its antique war-tunes, such as those of O'Byrne, O'Donnell, MacAllistrum and Brian Boru, stream and crash upon the ear like the warriors of a hundred glens meeting ; and you are borne with them to battle, and they and you charge and struggle amid cries and battle axes and stinging arrows ”. Cité par William Henry GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1ère éd. 1904), p.1.

⁴⁶ Mot à l'étymologie incertaine, de l'italien *macaronic*, de *macaroneo*, 'poème burlesque' (dérivé plaisant de *macarone*) selon certaines sources, et du latin *macaronicus*, 'semblable aux macaronis' selon d'autres, aussi sérieuses. Apparu au XVIe siècle, il signifie à l'origine une poésie parodique mêlant le latin à la langue de l'auteur, et par extension un texte mélangeant une langue vernaculaire à une langue plus internationale.

l'intention était bien souvent de se moquer plus ou moins ouvertement des anglophones sous couvert de refrains fort agréables pour l'ensemble de l'auditoire. Les exemples en sont encore relativement nombreux aujourd'hui, bien que seul le refrain soit en gaélique dans la plupart des cas.

Le terme de 'ballade' en français et de '*ballad*' en anglais (du provençal *ballada*, chanson à danser - Cf l'espagnol '*bailar*', l'anglais '*ball*' et le français '*bal*') sous-entend généralement une chanson calme et à caractère narratif :

La ballade telle qu'elle existe aujourd'hui n'en est pas une sauf si elle circule oralement (...) La ballade est une chanson populaire, et ainsi soumise à toutes les conditions de production et de transformation propres à cette catégorie, bien qu'elle s'en distingue par le contenu et par l'objet. Définie de la façon la plus simple, la ballade est une chanson populaire qui raconte une histoire. (...) Ce que nous appelons aujourd'hui une ballade est immanquablement un récit, est toujours chantée sur une mélodie circulaire et est toujours transmise oralement plutôt que par l'écrit.⁴⁷

Le terme de '*ballad*' revêt cependant un caractère particulier en Irlande : tout en restant narrative et chantée sur une mélodie simple, elle implique, depuis son essor au milieu du XIXe siècle, une chanson à caractère éminemment militant, le plus souvent de type nationaliste et parfois, quoique plus rarement, de type unioniste. En outre, et comme partout ailleurs, le terme est de plus en plus communément utilisé pour

⁴⁷ " The ballad as it exists is not a ballad save when it is in oral circulation (...). The ballad is a folk-song, and is subject to all the conditions of production and transformation peculiar to folk-song, though it is distinguishable in respect of content and purpose. Defined in the simplest terms, the ballad is a folk-song that tells a story.(...) What we have come to call a ballad is always a narrative, is always sung to a rounded melody and is always learned from the lips of others rather than by reading ". Gordon H. GEROULD, *The Ballad of Tradition*, New York, Galaxy Books, 1957 (1ère éd. 1932), p. 3. On consultera avec intérêt cet ouvrage pour tout ce qui touche aux *ballads* bien que l'Irlande en soit scandaleusement absente, sans doute pour les raisons expliquées dans le paragraphe suivant. Voir également Georges-Denis ZIMMERMAN, "Thématiques de l'Amour dans les Ballades Traditionnelles Irlandaises", *Etudes Irlandaises*, Lille, CERIU, Décembre 1979, N°4, pp.17-32.

désigner toute chanson ressemblant vaguement à une *ballad*, y compris parmi les compositions récentes et non-anonymes.

Le corps chanté le plus représentatif de la musique traditionnelle irlandaise n'est pourtant pas constitué uniquement par les *ballads*, mais également par le corps auquel faisait allusion la remarque de Tomás Ó Canainn citée en introduction de ce chapitre. Aucune référence à ce qui est aujourd'hui appelé le *sean-nós* ne figure pourtant dans les principaux ouvrages de W.H. Grattan Flood (*A History of Irish Music*, 1ère éd. 1904, révisé jusqu'en 1927) ou de Francis O'Neill (*Irish Minstrels and Musicians*, 1913). Cette notion, du gaélique *ar an sean-nós* (c'est-à-dire 'dans l'ancien style'), est donc récente et date sans doute de la deuxième moitié du XXe siècle, le style n'étant peut-être pas considéré auparavant comme 'ancien'. Il est également permis de penser qu'il fut simplement ignoré⁴⁸ de ces premiers chercheurs. Un tel fait est étrange tant les auteurs du XIXe siècle s'évertuèrent à placer les termes '*Ancient*' ou '*Old*' dans leurs titres⁴⁹.

Cette notion de *sean-nós* n'implique au départ que le chant traditionnel ornémenté en irlandais non accompagné, mais il faut bien admettre qu'on ne le rencontre plus aujourd'hui que dans quelques petits villages de l'ouest, en particulier dans le Connemara. Les enregistrements les plus importants sont le fait de Seán Mac Donnchadha (ou 'ac Donncha), de sa soeur Máire Áine Ní Dhonnchadha, de Joe Heaney, de Darach Ó Catháin, ainsi que de Níoclás Tóibín originaire du Rinn Gaeltacht (Comté de Waterford).

Difficile à trouver, il est également difficile à appréhender dans toute sa beauté et sa pureté par le non-initié :

Le chant *sean-nós* a la subtilité d'un véritable art et ne révèle pas facilement ses secrets à l'auditeur inattentif : car les secrets sont infimes, qu'il s'agisse de variations, d'ornementations ou de procédés stylistiques. Le chanteur n'en est d'ailleurs que partiellement conscient, et ne cherche

⁴⁸ Le terme est important car une telle ignorance pouvait être involontaire ou consciente; cela n'en reste pas moins l'une des grandes lacunes des ouvrages cités.

⁴⁹ Citons, parmi les ouvrages les plus célèbres, *Bunting: General Collection of Ancient Irish Music* (1796) ; *A General Collection of the Ancient Music of Ireland* (1809) ;

pas à les rendre plus évidents à l'oreille de cet auditeur inattentif. Son attitude quelque peu détachée invite l'auditeur à ne pas prêter attention au chanteur qui, après tout, n'est que le porteur du message, mais lui demande en revanche de concentrer son attention sur ce qui est dit et sur la manière de le dire.⁵⁰

Le style tend depuis quelques décennies à s'étendre à tout chant traditionnel orné : le chanteur traditionnel peut donc chanter indifféremment en irlandais ou en anglais, les enregistrements de Joe Heaney en apportent la preuve. Ce fait témoigne aujourd'hui d'un enracinement récent mais remarquable de l'anglais comme langue d'expression de la culture irlandaise, et sans doute également du recul de la langue gaélique. Le chant traditionnel en anglais ne donne malheureusement pas lieu à beaucoup d'éditions discographiques, mais les noms de Sarah Makem, Sarah et Rita Keane, Paddy Tunney, John Lyons sont suffisamment connus pour être cités.

Nous constaterons pourtant avec surprise que, contrairement aux *ballads* qui ont donné lieu à de nombreuses études (généralement sur les thèmes utilisés), ce style de chant a peu été analysé, quelle que soit la langue de production. Il est vraisemblable que la langue irlandaise, qui reste la plus couramment employée pour le *sean-nós*, constitue une première barrière infranchissable, et que le peu de disques publiés en anglais n'ait pas poussé les chercheurs vers ce domaine. Comme pour les *ballads*, les thèmes du *sean-nós* sont intégrés à la vie quotidienne des gens : l'amour arrive bien entendu en tête, suivi de près par les chansons d'émigrations ; on trouvera également de nombreux exemples de petites

Ancient Music of Ireland (1840) ; Petrie: Ancient Music of Ireland (1855) ; Joyce: Ancient Irish Music (1873).

⁵⁰ “ *Sean-nós* singing has the subtlety of a real art and does not easily reveal its secrets to the casual listener : for the secrets are all of small dimension, whether they be concerned with variation, ornamentation or stylistic devices. The performer is only partly aware of them himself and is not at pains to make them obvious to the uninitiated listener. He has a kind of detachment which invites the listener to pay no attention to the performer who is, after all, only the medium by which the message is conveyed, but rather seems to ask him to concentrate his attention on what is being said and on the manner of its saying ”. Tomás Ó CANAINN, *Traditional Music in Ireland*, op. cit., 1978, p.75.

histoires locales à côté de grandes figures historiques, dont Jacques II surnommé 'The Blackbird' ('Le Merle') ou Napoléon surnommé 'The Green Linnett' ('La Linotte'), ces deux qualificatifs étant les titres respectifs de deux de ces chants ou airs composés respectivement au début du XVIIIe et début du XIXe siècle⁵¹ ; diamétralement opposés dans leur propos, les chansons à boire et les chants religieux sont relativement peu nombreux.

Si quelques groupes comme Les Chieftains continuent de séparer clairement les musiques de danse et les intermèdes chantés *a capella* (en anglais par Kevin Conneff), dans la majorité des cas, et en particulier en ce qui concerne les groupes les plus récents et les plus médiatiques, ce chant *a capella* devient extrêmement rare. Le groupe Planxty a d'ailleurs innové dans ce domaine en incluant à trois reprises sur son premier album de 1973 une suite d'airs de danse succédant à une chanson, ce qui constituait pour certains une véritable révolution. Le fait est aujourd'hui courant.

Dans les zones urbaines, on a également pu voir apparaître récemment des airs moins élaborés et moins difficiles d'interprétation. Des chanteurs comme Dominic Behan, Margaret Barry ou Frank Harte ont, grâce à leurs enregistrements, pu donner leurs lettres de noblesse à ces chansons populaires. D'autres interprètes tels que Dolores Keane, Christy Moore, Paul Brady ou Mary Black, bien que nourris de chants traditionnels pour certains, ont amorcé des carrières conditionnées par des critères internes au monde du spectacle et se sont plus ou moins éloignés de la transmission orale. Leurs disques oscillent entre différents styles, allant parfois jusqu'à la variété (très justement appelé "*middle of the road*" en anglais, ou MOR), voire jusqu'au *Country & Western*, malheureusement de plus en plus souvent rangé dans la catégorie "*Irish Music*" pour l'unique raison qu'il est chanté par des Irlandais. Pourquoi, dans cette logique, ne

⁵¹ Le premier titre, qui convient particulièrement au *uilleann pipes* est composé d'un '*slow air*' et d'une '*long dance*': on en trouvera un très bel exemple sur le premier album de Paddy KEENAN, Gael-Linn CEF045, 1975 ; le second est un chant en anglais imitant le style du *sean-nós* dont on pourra entendre un couplet sur l'album THE CHIEFTAINS, *Bonaparte's Retreat* (N°6), Claddagh CC20, 1976.

pas inclure également U2 et Sinéad O'Connor, Joan Trimble et John Field dans cette même catégorie ?

La transition entre la voix et l'instrument se fera aisément avec la mention du *lilting*. Celui-ci est le chant, sur des syllabes convenues et sans signification, de morceaux assez rapides en principe destinés à la danse : *dum, deedle, da...* Comme le *puirt a beul* (ou "musique de bouche") de l'Ecosse, le *lilting* doit sans doute son origine à des milieux où aucun instrument n'était disponible pour faire danser les gens. Des compétitions de *lilting* sont organisées par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* dans le cadre de son *Fleadh Cheoil* annuel et l'on trouvera même quelques disques. Notons que les compétitions admettent aussi le "*whistling*" (le fait de siffler les airs), ce qui est moins justifié par une quelconque tradition que par la recherche de moyens peu onéreux d'encourager la pratique musicale.

- La harpe.

La harpe, comme nous y avons déjà fait allusion, est à l'origine d'une contradiction flagrante portant sur l'image de la musique irlandaise. Emblème national du pays depuis au moins le XIII^e siècle⁵², elle reste un instrument rare en Irlande même, malgré une faveur récente qui doit vraisemblablement beaucoup au travail de Jorj Cochevelou et à la médiatisation de son fils Alan, plus connu sous le nom de Alan Stivell qui en entreprit l'apprentissage à la fin des années cinquante sous la férule de Denise Mégevand⁵³.

Les raisons de la relative discrétion de la harpe en Irlande sont multiples : instrument soliste par excellence, la harpe utilisée en

⁵² W. H. Grattan Flood ferait remonter cette adoption comme emblème aux règnes de Jean Sans Terre et de Edouard 1^{er}, soit à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle ; *A History of Irish Music*, op. cit., 1904, p. 67.

⁵³ On retrouvera une trace de cette époque dans la réédition récente d'enregistrements datant de 1959 à 1961 dans le CD *Telenn Geltiek - Harpe Celtique*, Alan Stivell-Cochevelou, Disques Dreyfus-Sony Musique France, FDM 36200-2, 1994.

accompagnement glisse aisément vers la médiocrité ; bien qu'elle soit difficile à transporter, les musiciens n'envisageraient guère de jouer sur un autre instrument que le leur, à l'inverse des pianistes ; ajoutons à cela la très grande difficulté à garder l'instrument accordé et l'on comprendra les problèmes auxquels sont confrontés les harpeurs. C'est cependant une dernière raison, plus ancienne, qui détermine pour l'essentiel le caractère de la harpe : dès l'Antiquité, ses attributs nobles l'éloignèrent des couches les plus populaires de l'Irlande, et cette caractéristique s'est depuis lors établie de manière persistante. La harpe reste donc aujourd'hui un instrument non-populaire, ce qui explique sans doute sa discrétion, ainsi que son absence totale des *pubs*⁵⁴.

Nous l'avons dit, la harpe antique à laquelle font allusion certains manuscrits était très différente de ce qui est aujourd'hui appelé 'Harpe Irlandaise' ou 'Celtique'. Joan Rimmer explique ainsi l'apparition d'instruments à cordes dans l'Irlande pré-chrétienne plusieurs siècles avant l'apparition de la harpe en Europe du nord :

Quelques lyres semblent provenir des peuples barbares d'Asie. On peut supposer, à défaut d'en retrouver la trace précise, que la dispersion de certaines formes se produisit de la Mer Noire vers l'Atlantique, et avec celles-ci nous nous rapprochons des peuples proto-celtiques, puis des véritables Celtes, et enfin des immigrants celtiques en Irlande, dont la langue, la société et les usages musicaux, d'une certaine façon uniques, perdurèrent bien après la disparition des anciennes lyres au profit des harpes.⁵⁵

La question initiale qui se pose à l'examen des différentes sources accessibles concerne la terminologie. La première occurrence du terme 'harpe' (du Vieux Norrois '*harpa*', désignant apparemment l'ensemble des

⁵⁴ Si vous rencontrez un jour des harpistes jouant en *session* dans un pub, parlez-leur: ce sont sûrement des Françaises, voire des Bretonnes...

⁵⁵ " Certain lyres seem to have originated among barbarian peoples in Asia. The dispersal of some forms can be assumed, if not minutely traced, from the Black Sea to the Atlantic, and with them we come closer to the proto-Celtic peoples, to the historic Celts, and to the Celtic immigrants into Ireland whose language, society and in many ways unique musical usages continued long after the old lyres were displaced by the harp ". Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), p. 8-9.

instruments à cordes) intervient vers l'an 600 dans un poème de l'évêque de Poitiers, Venance Fortunat, louant le duc franc Lupus :

<i>Romanusque lyra,</i>	Les Romains te louent de leur lyre,
<i>Plaudat tibi barbarus harpa,</i>	Les barbares de leur harpe,
<i>Graecus Achilliaca,</i>	Les Grecs de leur lyre achiléenne,
<i>Crotta Britanna canat</i>	Les Bretons de leur crotta. ⁵⁶

Les manuscrits médiévaux, en latin, utilisent cependant dans la majorité des cas le terme trompeur de 'Cithara' pour désigner les lyres et les harpes⁵⁷, ce qui provoquera des confusions y compris dans la langue anglaise entre ces deux derniers termes, dans certains cas jusqu'au début du XVIe siècle⁵⁸. En gaélique, le terme *cruit* est utilisé dans les manuscrits les plus anciens pour désigner un instrument à cordes, le sens évoluant au fil des siècles pour signifier en Irlandais moderne une petite harpe bardique. Il semble qu'une racine indo-européenne *ker ayant pour signification 'courbé' soit à l'origine du terme '*cruit*', et que l'un de ses dérivés, *kereb, soit à l'origine du terme 'harpe'.

Les particularités de la harpe irlandaise médiévale sont au nombre de cinq : une construction robuste⁵⁹, une caisse de résonance d'une seule pièce taillée dans un tronc de saule évidé, une colonne en forme de 'T' extrêmement solide, une base permettant de la poser à terre, 30 à 36 cordes de métal (peut-être du cuivre, ou un alliage de cuivre) rivées à la caisse de résonance, en bas, et fixées autour de chevilles accordables enfoncées sur la gauche d'une console renforcée par des plaques de métal, en haut. Elle était généralement appuyée sur l'épaule gauche, jouée

⁵⁶ Traduction d'après Joan RIMMER, *ibid.*, p. 22.

⁵⁷ Rappelons que, selon l'acception contemporaine, la harpe est plus solide car fermée sur le devant par une colonne (angl. '*column*' ou '*forepillar*'), tandis que la lyre est soit arquée, soit angulaire.

⁵⁸ Voir quelques exemples dans l'article '*harp*' du NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, Stanley Sadie éd., Londres, Macmillan, 1980 (1ère éd. 1845), p. 191a.

⁵⁹ Les mêmes adjectifs étant utilisés dans leurs paragraphes sur les caractéristiques de la Harpe par Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), p.1 et par Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977, (1ère éd. 1971), p. 65, nous nous permettrons de faire de même.

avec des ongles longs, les cordes graves par la main droite et les aiguës par la main gauche.

L'existence d'une forme sophistiquée de harpe en Irlande au IXe siècle nous est confirmée, avant les quelques exemplaires retrouvés au cours de fouilles, par l'iconographie relativement variée, quoique peu fiable sur le plan technique. Elles apparaissent tout d'abord dans les manuscrits, le plus souvent dans les mains de David, sans doute parce que les intervalles de notes joués sur l'instrument représentaient, tout comme lui, l'harmonie et l'ordre. Parmi les plus beaux exemples, la harpe représentée par un moine du monastère de St Gall dans le manuscrit de la fin du IXe siècle qui porte son nom (le psautier de Folchard) est de forme triangulaire, et donc sans colonne. Celle-ci ne fit son apparition que dans le courant du IXe siècle et, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, les moines ne suivaient pas de très près l'évolution des instruments, continuant à dessiner d'anciennes formes alors que de nouvelles étaient déjà apparues. Une splendide représentation de David, jouant de la harpe et inspiré par un oiseau, figure également sur une plaque du reliquaire de St Mogue (ou Breac Maedhóc, Drumlan, Co. Cavan) datant du IXe siècle, bien que la plaque elle-même n'ait été ajoutée qu'au XIe siècle (*voir illustration N°1*). On trouvera également gravées sur les croix de pierres de certains monastères un nombre important de harpes, mais la datation semble plus hasardeuse, ce qui pousse à envisager comme époque de production de ces croix une période allant du VIIIe au XIIe siècle. Tous les instruments gravés sont joués (et non plus de simples motifs ornementaux) mais aucun ne peut être considéré comme une harpe dans l'acception contemporaine du terme, le troisième côté n'étant pas fermé : les plus importants exemples de ce type sont les croix de Killamery, de Carndonagh, de Durrow, la croix de Muiredach à Monasterboice, la croix des Ecritures à Clonmacnoise, et les croix de Kells. Notons également quelques exemplaires des IXe ou Xe siècles sur les croix de Ullard et de Castledermot, les vagues contours permettant encore de distinguer une forme quadrangulaire relativement rare. Dans le même registre des

curiosités, une scène sculptée sur la croix ouest de Kells, où figure un harpeur participant au Miracle des Pains, permet à Joan Rimmer d'évoquer l'omniprésence de la harpe :

On suppose généralement qu'il s'agit de David, bien que l'in vraisemblance de son visage soit admise. Il paraît beaucoup plus probable qu'il ne s'agissait pas à l'origine de David mais de ce joueur de lyre sans lequel aucune fête ne pouvait se dérouler, comme l'auraient reconnu Alcée et Achille, ou tout Roi Irlandais des temps anciens.⁶⁰

Nous noterons donc, à côté de l'essence noble et magique de l'instrument, déjà mentionnée, un caractère festif et une importance primordiale dans la vie quotidienne des chefs de clans médiévaux.

A partir du XIIe siècle, les citations concernant la musique en Irlande deviennent plus précises et sont pour la plupart élogieuses. La principale (et la plus citée d'entre elles) est celle du moine gallois Giraldus Cambrensis ou Giraud de Cambrie. ecclésiastique gallois dont la famille participa activement à la conquête de l'Irlande à la fin du XIIe siècle et qui s'y rendit lui-même à deux reprises, en 1183 et 1185. Bien que l'Irlande ne trouve guère grâce à ses yeux et soit volontiers qualifiée de pays de "barbares" par ce moine cultivé et éduqué à Paris, le paragraphe concernant la musique (et plus particulièrement la harpe) fait exception :

Je ne trouve chez ces gens de ferveur louable qu'en ce qui concerne les instruments de musique, qu'ils jouent incomparablement mieux que toute autre nation de ma connaissance. Leur style n'est pas, comme dans le cas des instruments britanniques auxquels nous sommes accoutumés, mesuré et solennel, mais vif et enjoué ; le son n'en est pas moins doux et plaisant.

Il est admirable que, malgré un doigté si alerte, le rythme soit préservé et que, par une discipline rigoureuse, la mélodie soit entièrement préservée, tant dans l'ornementation des rythmes que dans l'extraordinaire complexité des polyphonies ; avec une rapidité d'exécution si aisée, une

⁶⁰ " This has generally been assumed to be David, though the incongruity of his figure has been admitted. It seems much more likely that it was not intended to be David but that lyre-player without whom, as Homer's Alkinous and Achilles and every early Irish King would have agreed, no feast was complete ". Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), p. 20.

telle 'égalité inégale', une telle 'harmonie inharmonieuse'. Que les cordes produisent une quarte ou une quinte [le musicien] commence cependant invariablement par un Si bémol et termine de même, de telle manière que l'ensemble se conclût dans une atmosphère générale plaisante. Ils introduisent et abandonnent les motifs rythmiques si subtilement, ils jouent les sons aigus des plus petites cordes au-dessus des sons tenus des cordes plus graves si aisément, ils prennent un plaisir si personnel et caressent [les cordes] avec tant de sensualité que l'essentiel de leur art semble être de le cacher, considérant peut-être que 'Ce qui est caché est bonifié - l'art révélé s'avilit'.

Ainsi, ce qui cause ravissement intime et ineffable aux personnes d'appréciation subtile et de fin discernement, ne ravit pas mais accable ceux qui, tout en regardant ne voient pas, tout en écoutant ne comprennent pas ; à l'auditoire peu disposé, la délicatesse semble lassante et ne produit que sonorités confuses et désordonnées.

Il nous faut remarquer que l'Ecosse et le Pays de Galles, ce dernier par volonté d'expansion, la première par affinité et contacts, dépendent tous deux de l'enseignement dans leur imitation et leur rivalité musicales avec l'Irlande. Celle-ci n'apprécie que deux instruments dont elle fait usage, la *cithara* et le *tympanum*. L'Ecosse en utilise trois, la *cithara*, le *tympanum*, et le *chorus*. Le Pays de Galles utilise la *cithara*, le *tibiae* et le *chorus*. Ils emploient également des cordes de cuivre, et non de cuir. Il est cependant admis par beaucoup d'entre nous que l'Ecosse se fait aujourd'hui l'égale de l'Irlande, sa maîtresse, la devançant et la surpassant même en talent musical. Nombreux sont ceux qui se tournent déjà vers elle en espérant y trouver la source de cet art.⁶¹

⁶¹ " I find among these people commendable diligence only on musical instruments, on which they are incomparably more skilled than any nation I have seen. Their style is not, as on the British instruments to which we are accustomed, deliberate and solemn but quick and lively ; nevertheless the sound is smooth and pleasant.

It is remarkable that, with such rapid fingerwork, the musical rhythm is maintained and that, by unfailingly disciplined art, the integrity of the tune is fully preserved throughout the ornate rhythms and the profusely intricate polyphony - and with such smooth rapidity, such 'unequal equality', such 'discordant concord'. Whether the strings strike together a fourth or a fifth, [the player] nevertheless always starts from B flat and return to the same, so that everything is rounded off in a pleasant general sonority. They introduce and leave rhythmic motifs so subtly, they play the tinkling sounds on the thinner strings above the sustained sound of the thicker strings so freely, they take such secret delight and caress [the strings] so sensuously, that the greatest part of their art

Le mot *cithara*, employé ici, est le terme latin utilisé pour la harpe ; quant au *tympanum*, les experts ne sont pas tous d'accord : certains penchent pour un instrument à cordes, d'autres pour une percussion, les troisièmes pour une combinaison des deux. Il va sans dire que cet extrait a été abondamment cité et utilisé par les chercheurs au XIXe siècle et au début du XXe pour justifier leur démarche idéologique identitaire.

On trouvera également, parmi les citations les plus courantes, l'explication du poète anglais Edmund Spenser (ca. 1552-1599), ou celle de John Good (1566), celle d'un agent anglais nommé Thomas Smith ou celle extraite des *Clanrickard Memoirs* (1722) sur l'accompagnement musical des récitants de poèmes à la cour (les *recaire*). Citons également quelques vers du poète et historien Geoffrey Keating (1560-1635), ainsi qu'une vision moins enthousiaste de la musique des harpeurs, celle de Richard Stanyhurst, dont le *De Rebus in Hibernia Gestis* fut publié en 1584 à Anvers. Mais on retiendra plus particulièrement les remarques de Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), père du célèbre savant mais également luthiste et compositeur. Dans un essai resté célèbre, *Dialogo della Musica Antica e della Musica Moderna* (1581), ce dernier propose une synthèse entre la musique et la poésie qui aboutira à la création du premier opéra à Florence en 1600. C'est dans ces mêmes pages que l'on retrouvera cette

seems to lie in veiling it, as if 'That which is concealed is bettered - art revealed is art shamed'.

Thus it happens that those things that bring private and ineffable delight to people of subtle appreciation and sharp discernment, burden rather than delight the ears of those who, in spite of looking do not see and in spite of hearing do not understand ; to unwilling listeners, fastidious things appear tedious and have a confused and disordered sound.

One must note that both Scotland and Wales, the latter by virtue of extension, the former by affinity and intercourse, depend on teaching to imitate and rival Ireland in musical practice. Ireland uses and delights in two instruments only, the *cithara* and the *tympanum*. Scotland uses three, the *cithara*, the *tympanum*, and the *chorus*. Wales uses the *cithara*, *tibiae* and *chorus*. Also, they use strings made of brass, not of leather. However, in the opinion of many, Scotland today not only equals Ireland, her mistress, but also by far outdoes and surpasses her in musical skill. Hence many people already look there as though to the source of the art. "

GIRALDUS CAMBRENSIS, "Topographica Hiberniae", in *Complete Works*, dirs. J.S. Brewer, J.F. Dimrock et G.F. Warner, Londres, 1861-1891, Vol. V, cité par Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), pp. 41-42.

longue citation sur l'introduction de la harpe en Italie, que nous donnons également intégralement :

Parmi les instruments aujourd'hui joués en Italie se trouve tout d'abord la Harpe, qui n'est en réalité que l'antique Cithare pourvue de nombreuses cordes. La forme est en réalité différente dans chaque cas, mais uniquement en raison des différentes façons de cette époque, et en raison du nombre plus important de cordes et de leur grosseur. On compte, de la note la plus basse à la note la plus haute, plus de trois octaves.

Cet instrument des plus antiques arriva jusqu'à nous (comme l'a fait remarquer Dante) par l'Irlande, où sa facture est excellente et abondante. Les habitants de cette île en jouent souvent et depuis fort longtemps, et c'est également l'emblème du royaume, présent et sculpté sur les édifices publics et sur la monnaie. On peut ainsi en déduire qu'elle provient du Prophète, le Roi David. Les harpes utilisées par les Irlandais sont un peu plus grandes que les harpes ordinaires. Elles sont généralement pourvues de cordes en cuivre, certaines cordes parmi les plus hautes étant en acier, comme dans le cas du clavecin. Les musiciens jouent avec des ongles relativement longs à chaque main, les coupant avec soin comme les pointes des stylets qui frappent les cordes de l'épinette. On en dénombre cinquante-quatre, cinquante-six, voire soixante. Cependant, chez les Hébreux, nous savons que la cithare, ou Psaltérion du Prophète, en possédait dix.

Il y a quelques mois (grâce aux bons offices d'un gentilhomme irlandais particulièrement aimable), j'ai examiné avec attention le cordage de l'une de ces harpes. Il s'agit à mon avis de la même qui fut, avec deux fois plus de cordes, introduite en Italie il y a quelques années, bien que certains (allant à l'encontre de la réflexion la plus évidente) affirment qu'ils l'ont inventée eux-mêmes, tâchant de persuader les personnes mal informées qu'eux seuls savent en jouer et savent l'accorder.⁶²

⁶² " Among the stringed instrument now played in Italy there is first of all the Harp, which is none other than the ancient Cithara with many strings. The form indeed is different in each case, but only because of the different workmanship of those days, and from the greater number of strings and their thickness. It contains from the lowest note to the highest note more than three octaves.

This most ancient instrument was brought to us (as Dante commented) from Ireland, where it is excellently made and in great quantities. The people of that island play it a

Il semble aujourd'hui acquis que les harpes, peu courantes en Italie et au sud de l'Europe aux XIIe et XIIIe siècles comme en atteste cet extrait, y arrivèrent grâce aux navigateurs phéniciens après avoir transité par le bassin méditerranéen puis par l'Europe du nord, dont l'Irlande.

L'ouvrage de John Derrick, *Images of Ireland*, fut publié en 1581 mais sa conception remonte, comme en atteste le titre complet, à 1578. On remarquera, parmi les quelques représentations musicales, celle d'un harpeur accompagnant un récitant durant un banquet ; cette image n'est pas d'un grand secours sur le plan technique, et tend uniquement à prouver que Derrick connaissait mal l'instrument (*voir illustration N° 2*) : celui-ci est dépourvu de caisse de résonance et les cordes sont fixées directement sur la colonne ! Les illustrations du pédagogue luthérien Michael Praetorius dans son *Syntagma Musicum* (1619), quoique imprécises et erronées sur certains points, sont plus détaillées. Elles offrent par exemple le croquis d'une 'Harpe Irlandaise', accompagné de quelques lignes de description sur les modes utilisés. Un dernier point historique est encore mal élucidé. Joan Rimmer considère que le terme *cláirseach*, qui désigne aujourd'hui les harpes celtiques les plus hautes, fut d'abord utilisé en Ecosse au XVe siècle avant de l'être en Irlande au début

great deal and have done so for many centuries, also it is the special emblem of the realm, where it is depicted and sculptured on public buildings and on coins. From which, it may be deduced to be descended from the Prophet, King David. The harps in use among that people are somewhat bigger than ordinary ones. They have generally strings of brass, with a few of steel in the top register, like the Harpsichord. The players keep the fingernails of both hands rather long, shaping them carefully like the quills of the jacks which strike the strings of the Spinet. The number of these is fifty-four, fifty-six or even sixty. Nevertheless among the Hebrews, we learn that the Cithara, or Psaltery of the Prophet, had the number of ten.

A few months ago (through the offices of a most courteous Irish gentleman) I carefully examined the stringing of that kind of harp. I find it to be the same as that which, with double the number of strings, was introduced in Italy a few years ago, although some (against all good reasoning) say that they themselves have invented it, trying to persuade the uninformed that they alone know how to play it and understand how to tune it."

Vincenzo GALILEI, *Dialogo della Musica Antica e della Musica Moderna*, Florence, 1581, in William Olivier STRUNK, *Source Readings in Music History*, New York, 5 vol., 1950, cité par Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), pp. 41-42.

du XVI^e siècle. Breandán Breathnach explique pour sa part, sans citer sa référence, que le terme est cité dans un poème du XIV^e siècle⁶³.

Les différentes formes de harpes irlandaises en usage à partir du XIII^e siècle sont aujourd'hui classées en trois catégories chronologiques. Trois exemples survivent du premier type, datant des XIV^e, XV^e et du début du XVI^e siècle, dont la célèbre harpe de *Trinity College* (dite 'de Brian Boru' et qui date en fait du XIV^e siècle ; voir *illustration N°3*). La harpe de la Reine Marie et la harpe Lamont datent toutes deux du XV^e siècle et sont originaires d'Ecosse, mais sont organologiquement rangées parmi les 'Harpes Irlandaises'. Il est possible que certaines harpes de ce type aient été en usage dès le XIII^e siècle, mais aucune preuve tangible ne peut confirmer cette hypothèse dans l'état actuel des connaissances. Sa taille (environ 70 cm de haut) lui vaut l'appellation de " Petite Harpe Irlandaise à Tête Basse ".

Quatre exemplaires complets et deux jeux de fragments subsistent de harpes en usage de la fin du XVI^e à la fin du XVII^e siècle, bien qu'aucun d'entre eux ne date du début de cette période : ce sont les harpes de Otway, de O'Fogerty, de Fitzgerald-Kildare et de Hempson (dite 'de Downhill'), ainsi que les fragments de Ballinderry et de Dalway. Nommée " Grande Harpe Irlandaise à Tête Basse ". Il s'agit simplement de modèles agrandis de la première catégorie comportant plus de cordes, et dont les caisses de résonance se font plus profondes et plus étroites près des cordes aiguës.

La dernière catégorie, la plus récente, comprend les harpes en usage au XVIII^e siècle telles que celles de Turlough O'Carolan ou de Arthur O'Neill : elles comportent une colonne plus rectiligne, davantage de cordes et dépassent le mètre en hauteur ; ce sont les " Harpes Irlandaises à Tête Haute ".

⁶³ Voir Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1^{ère} éd. 1969), p. 44-5 et Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977 (1^{ère} éd. 1971), p. 65. Les deux ouvrages ont été révisés, mais les auteurs sont restés sur leurs positions. Pour l'anecdote, le terme *cláirseach* signifie également 'cloporte' et 'gros objet plat'.

Lorsque les dix derniers harpeurs se rencontrèrent à Belfast en 1792, seul l'un d'entre eux (Denis Hempson) jouait encore avec les ongles, selon la technique en vigueur pendant des siècles chez les *cruitire* et leurs descendants, les harpeurs itinérants. Denis Hempson mourut en 1807 à l'âge de 112 ans. Le dernier représentant de ce style, Arthur O'Neill, est également celui sur qui nous possédons le plus d'informations grâce à ses mémoires, qu'il rédigea vers 1809 avec l'aide de Thomas Hughes, engagé pour la circonstance par Edward Bunting. Il mourut, selon les sources, entre 1816 et 1818⁶⁴.

Il semble que la très grande estime dans laquelle l'instrument était tenu provienne de sa sonorité tout à fait particulière puisque, comme nous l'avons dit, ses cordes de métal étaient jouées avec les ongles ou avec un médiateur de corne. La harpe disparut graduellement au cours du XVIIIe siècle et connut une longue période d'éclipse, assez curieusement parallèle à un intérêt patriotique pour cette musique : trois concours furent ainsi organisés à Granard au cours des années 1780, qui conduisirent au célèbre rassemblement de Belfast en 1792. George Petrie nota pourtant plus tard que :

les efforts (...) visant à en perpétuer l'existence en Irlande en tentant de transmettre les techniques des harpeurs à de pauvres enfants aveugles, fut une action de bienfaisance autant qu'une entreprise patriotique, mais c'était une illusion⁶⁵.

S'inspirant des derniers modèles de harpe de concert à pédale tels que ceux conçus en 1811 par Sébastien Erard, John Egan et son neveu Francis Hewson la firent renaître au début du XIXe siècle sous deux formes différentes pour satisfaire la demande de particuliers ou de clubs revivalistes. Le premier type, de construction plus légère et plus fine, ne rencontra pas un grand succès, le son produit étant selon Joan Rimmer

⁶⁴ Voir ses mémoires dans Donal O'SULLIVAN, *O'Carolán, the Life, Times and Music of an Irish Harper*, op. cit., 1958, pp. 143-183.

⁶⁵ "the efforts (...) to perpetuate the existence in Ireland, by trying to give the harper's skill to a number of poor blind boys, was at once a benevolent and a patriotic one : but it was a delusion". Cité par Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), p. 66.

“ particulièrement déplaisant, proche de celui d’un vieux piano fatigué, et le son en est exagérément long si on ne l’assourdit pas ”⁶⁶. Le deuxième type construit à partir de 1819 est une ‘harpe portable’ de 92 cm de haut. Les deux particularités en sont des cordes de boyau et un mécanisme permettant le chromatisme actionné à la main et séparément sur chaque note, contrairement à la harpe à pédale où une note sera altérée sur toutes les octaves. C’est cet instrument qui est aujourd’hui appelé ‘Harpe Celtique’ dans le monde entier.

Si l’on se tourne à présent vers les musiciens qui firent sa renommée, on ne manquera pas de remarquer une mutation très particulière : sur les dix harpeurs présents au grand rassemblement de Belfast en 1792 figuraient neuf hommes et une seule femme, Rose Mooney, qui obtint la troisième place. Il faut sans aucun doute voir là, outre le caractère masculin des métiers ambulants, l’influence lointaine mais persistante de la fonction religieuse dans la tripartition fonctionnelle dont nous avons parlé. En voici un exemple frappant extrait des *Clanrickard Memoirs*, publiés en 1722 mais relatant un fait sans doute plus ancien :

L’action et la déclamation du poème, en présence de (...) la principale personne auquel il s’adressait, furent conduits avec grande cérémonie dans une union de musiques vocale et instrumentale. Le poète lui-même ne prit pas la parole, mais dirigea et veilla à ce que chacun procède comme convenu. Les Bardes, auxquels il avait préalablement confié sa composition, l’avaient parfaitement mémorisée et la récitaient maintenant méthodiquement, suivant même le rythme d’une harpe jouée à cette occasion ; aucun autre instrument n’est autorisé dans ces circonstances que celui-ci, étant masculin, plus doux et plus ample que tout autre.⁶⁷

⁶⁶ “ peculiarly unattractive, rather like that of an ancient and decrepit piano, and the sound is excessively long lasting unless damped ”. Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), p. 67.

⁶⁷ “ The Action and Pronunciation of the Poem, in presence of the (...) principal person it related to, was perform’d with a great deal of Ceremony in a consort of vocal and instrumental Musick. The poet himself said nothing, but directed and took care that everyone did his part right. The Bards having first had the composition for him, got it well by heart, and now pronounc’d it orderly, keeping even pace with a harp, touch’d upon that occasion ; no other instrument being allow’d for the said purpose than this alone, as

L'instrument ne s'est donc féminisé qu'à partir du XIXe siècle et il faut sans doute voir là l'influence d'une vision aristocratique et classique où la musique était en grande partie réservée au passe-temps des femmes et des jeunes filles de bonnes familles. Cette transformation influença par la suite la harpe celtique qui devint elle aussi un instrument féminin lors du regain d'intérêt qu'elle suscita à la fin du siècle dernier, puis à l'heure de sa renaissance, vers le milieu du XXe siècle. Une telle affirmation surprendra les coutumiers d'une occurrence aujourd'hui si familière, la belle harpiste en robe longue, que l'on rencontrera plus particulièrement en Irlande dans quelque banquet pseudo-médiéval pour touristes, comme celui de Bunratty.

La période contemporaine reflète ainsi naturellement cet état de fait, avec l'exception notoire des Chieftains qui se sont adjoint depuis 1972 les services d'un harpiste classique nommé Derek Bell, de Belfast. Nous y ajouterons également Paul Dooley, ainsi que le jeune Eoghan O'Brien au sein du groupe Déanta, également d'Irlande du Nord. Mais les femmes, avec Máire Brennan, Gráinne Yeats, Janet Harbison, Máire Ní Chathasaigh, Kathleen Loughnane ou Emer Kenny restent de loin les plus nombreuses.

En Ecosse, Alison Kinnaird, Mary MacMaster et Patsy Seddon (qui forment le duo Sileas) comptent également parmi les principaux adeptes de la harpe celtique, ainsi qu'Alan Stivell⁶⁸, les frères Quefféléant, Marianig Larc'hantec, Job Fulup, Dominig Bouchaud, Kristen Noguès ou Myrdhin en Bretagne, Katrien Delavier en Flandre, Loreena McKennit au Canada, Robin Williamson et Deborah Henson-Conant aux Etats-Unis. La harpe celtique est également utilisée dans le répertoire baroque et a même séduit quelques compositeurs classiques récents. Dans le répertoire spécifiquement irlandais, la harpe a adopté toutes les musiques de danses

being masculine, much sweeter, and fuller than any other". Cité par Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dance of Ireland*, op. cit., 1977, p.20. Le texte est également cité par Joan RIMMER, *The Irish Harp*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1969), p. 39, mais la fin de la dernière phrase, essentielle à notre propos, est tronquée.

(*jigs, reels, hornpipes*), ce qui constitue également un profond bouleversement dans l'esprit même de la musique de harpe. Nous laisserons ici le soin à Mícheál Ó Súilleabháin de résumer les multiples évolutions de la harpe irlandaise au cours des siècles :

Les évolutions qui affectèrent la harpe indiquent un processus significatif : d'une occupation itinérante à une occupation sédentaire, d'un milieu rural à un milieu urbain, des illettrés aux lettrés, de cordes en métal à des cordes en boyau, d'une technique utilisant les ongles à une autre utilisant le gras du doigt, d'une main gauche sur les aigus à une main droite sur les aigus, de l'épaule droite à l'épaule gauche.⁶⁹

L'une des principales évolutions regrettées par les musicologues est son utilisation comme instrument d'accompagnement, au même titre que la guitare, et non plus comme instrument soliste auquel son rang aristocratique devrait la réserver. Ayant largement dépassé le cadre strictement irlandais, la harpe celtique doit en grande partie son renouveau mondial au travail de reconstruction effectué par Jorj Cochevelou dans les années cinquante, comme nous l'avons déjà expliqué, mais également à l'intérêt porté par certains musiciens classiques. Elle est aujourd'hui fabriquée dans le monde entier : Smith & Morley à Londres, Leroux et Camac en Bretagne, Martin à Paris et même Jujiya à Tokyo. Elle n'est plus, en Irlande, que le symbole d'une époque révolue parfois considérée comme l'Age d'Or, bien que quelques festivals lui soient encore consacrés chaque année, comme celui de Nobber, Co. Meath, en l'honneur de Turlough O'Carolan.

- Les cornemuses

⁶⁸ Alan Stivell utilise aujourd'hui, quoique de façon très exceptionnelle, la harpe fabriquée par son père en 1953, et contribue de manière très intéressante à l'élaboration de nouvelles harpes électroacoustiques.

⁶⁹ " The changes which came over the harp testify to a significant process : from itinerant to settled, rural to urban, male to female, non-literate to literate, wire strings to gut strings, fingernail technique to fingertip technique, left-hand treble to right-hand treble, right shoulder to left shoulder ". Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN, " All Our Central Fire: Music Mediation and the Irish Psyche ", *The Irish Journal of Psychology*, op. cit., 1994, p. 338.

- La 'grande cornemuse' ou 'warpipes'

On aurait grand tort d'imaginer que la cornemuse irlandaise actuelle remonte au Moyen Age ou à l'Antiquité. Comme toutes les régions d'Europe et certaines d'Afrique et d'Asie, l'Irlande connut une cornemuse 'à bouche' utilisée essentiellement à la guerre dès le Xe siècle, et peut-être même avant, mais dans tous les cas avant l'arrivée des Anglo-Normands en 1169. Toute considération tendant à faire remonter l'implantation de la cornemuse au-delà du IXe siècle n'est, dans l'état actuel de nos connaissances, que pure conjecture. Sans doute développée dès la découverte d'une méthode de perçage, elle resta considérée comme un instrument moins noble que la harpe.

L'une des premières représentations dont nous disposons figure sur la Croix des Ecritures (ca. Xe siècle), dans la partie nord du monastère de Clonmacnoise, Co. Offaly, sur laquelle un ange joue d'un instrument ressemblant fortement à une cornemuse. Une distinction s'établit pourtant par la suite entre cet instrument indigène, *cuisle cheoil*, et un autre sans doute exogène nommé *píopaí*, sans que nous sachions véritablement quelles caractéristiques les distinguaient. La première utilisation d'un bourdon primitif daterait du treizième siècle, suivie beaucoup plus tard par l'adjonction d'un second et d'un troisième bourdon. Les différents exemples iconographiques dont nous disposons nous poussent à considérer que cette 'cornemuse irlandaise à bouche' ressemblait énormément à la grande cornemuse écossaise actuelle : une gravure sur bois du château de Woodstock, Co. Kilkenny, ou un dessin en marge d'un missel de l'abbaye de Rosgall en sont les premières représentations, au XVe siècle, suivies au XVIe siècle par les croquis de John Derrick et les gravures plus précises du voyageur et artiste allemand, Albrecht Dürer (1471-1528), publiées en 1603 : l'une d'entre elles est exposée au Musée de Vienne et représente un musicien barbu marchant et jouant d'une cornemuse à deux bourdons (*Voir illustrations N° 4 et N°5*).

A partir du règne des Tudor (1495-1603), les joueurs de cornemuses accompagnent les soldats aux combats, puis, au sein des célèbres ‘Wild Geese’, au service de la France, ils font également partie des Brigades Irlandaises lors des grandes batailles. La dernière référence dont nous ayons connaissance concerne celle, victorieuse, de Fontenoy contre les Anglais, le 11 mai 1745 où ils jouèrent, selon la légende, “ St Patrick’s Day in the Morning ” et “ The White Cockade ”⁷⁰. Il y a fort à parier que c’est précisément ce caractère militaire qui fut responsable de la disparition de la grande cornemuse irlandaise à bouche au cours du XVIIe siècle. Elle ne reparaitra sous cette forme qu’à la fin du XIXe siècle, sous l’influence certaine des *pipe-bands* écossais, influence que l’on retrouvera en Bretagne en 1943 lors de la création de la *Bodadeg ar Sonerion* (la B.A.S. ou ‘Assemblée des Sonneurs’) par Dorig Le Voyer et Polig Montjarret qui contribuèrent alors à l’invention des *bagadoù* bretons.

- La cornemuse irlandaise : ‘union pipes’ ou ‘uilleann pipes’

La cornemuse irlandaise telle que nous la connaissons aujourd’hui, fit son apparition à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe siècle dans un milieu populaire. Elle était, à l’origine, un instrument artisanal nécessitant peu de matériaux et d’outils pour être fabriqué. Sa sonorité est beaucoup plus douce que celle de la grande cornemuse en raison de son anche double moins rigide, ce qui lui permet de jouer à l’octave ; aux deux bourdons avec lesquels elle avait initialement été conçue, vint s’en ajouter un troisième au cours du XVIIIe siècle. La transition d’une cornemuse ‘à bouche’ à une autre, dotée d’un soufflet latéral remplaçant le souffle de l’instrumentiste, n’est pas propre à l’Irlande. On trouve ainsi en France la musette de cour, petite cornemuse aux origines aristocratiques répandue dès le XVIIe siècle, qui devint un instrument plus populaire au cours du XVIIIe siècle et eut sans doute une influence sur la naissance du *uilleann*

⁷⁰ William Henry GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1ère éd.

pipes irlandais ; en Angleterre, la région du Northumberland donna (entre autres) naissance au *Northumbrian small-pipe*, autre petite cornemuse jouée grâce à un soufflet. En revanche, on peut considérer cette cornemuse comme la plus sophistiquée et la plus complexe de sa famille en raison d'un développement qui se produisit au milieu du XVIIIe siècle : les 'régulateurs' (*regulators*). On nomme ainsi aujourd'hui un ensemble de trois excroissances ressemblant aux bourdons mais reposant sur la cuisse du musicien (vers la droite pour les droitiers) et sur lesquels sont disposées des clés. C'est en appuyant sur ces petites clés à l'aide de son poignet ou du bord de la main (tout en continuant de jouer sur le '*chanter*', le chalumeau) que le musicien pourra produire un accompagnement à des fins harmoniques, parfois même rythmiques, à sa mélodie (*voir illustration N°6*). Une illustration en première page du premier ouvrage destiné à l'apprentissage de la cornemuse irlandaise publié vers 1800 par un mystérieux professeur O'Farrell nous permet d'affirmer qu'elle n'était pourvue que d'un seul régulateur à cette époque (*voir illustration N°7*). Les régulateurs supplémentaires apparurent au cours du XIXe siècle et sont aujourd'hui, comme nous l'avons dit, au nombre de trois. Ce développement d'apparence anodine nous semble capital car, nous l'avons dit, la musique irlandaise est le plus souvent tenue, en raison de la prépondérance du chant, pour un art de soliste ne nécessitant pas d'accompagnement rythmique ou harmonique. En outre, le *uilleann pipes* est considéré par tous les amateurs de musique traditionnelle irlandaise comme l'instrument se rapprochant le plus de la voix humaine grâce aux nombreuses possibilités d'ornementations. Il apparaît pourtant évident à tous les commentateurs et chercheurs actuels que les régulateurs constituent un exemple parfait d'accompagnement de ce type en musique irlandaise, sans que cela semble choquer quiconque. Au contraire, l'utilisation des régulateurs est considérée comme le summum de l'art du *uilleann piper* (*voir les illustrations musicales N°3, 8, 12, 21 et 25*).

L'explication concernant le nom de cette cornemuse est aussi complexe que celle de son développement. Tous les musiciens actuels la nomment *uilleann pipes*, sur la base inconsciente des explications fournies en 1904 par W. H. Grattan Flood. Celui-ci considéra d'abord, dans l'enthousiasme patriotique de l'époque, que le terme *union-pipes* était une déformation de '*woollen bagpipes*', termes que l'on trouve dans "Le Marchand de Venise" de Shakespeare publié en 1600 (Acte IV, sc. I, l. 55). Il poursuivit en expliquant que ces termes seraient eux-mêmes une corruption du gaélique '*uilleann*', déclinaison au génitif de '*uillin*' (en gaélique, le 'coude', entre autres). Nous considérerons, avec le spécialiste Breandán Breathnach, qu'il serait difficile d'expliquer l'anglicisation du mot *uilleann* en '*woollen*' au XVI^e siècle, puis son adaptation en '*union*' au XVIII^e siècle. Il serait, en outre, pour le moins ardu de prouver que Shakespeare, mort en 1616, a pu rencontrer un instrument inventé dans le meilleur des cas un siècle plus tard. Nous laisserons à Breandán Breathnach le soin d'en finir une fois pour toutes avec ces suppositions et de répondre, sans le nommer, à Grattan Flood :

Il est assez extravagant de suggérer que dans l'expression '*woollen pipes*' de Shakespeare nous avons une mauvaise interprétation de *uilleann* et, sur cette hypothèse, de faire remonter l'origine de cette cornemuse au XVI^e siècle. Aucune explication n'est fournie sur la façon dont le gaélique irlandais *uilleann* a pu se corrompre pour donner l'anglais '*woollen*' dans l'Angleterre du XVI^e siècle, puis comment il s'est anglicisé en *union* au XVIII^e siècle. Cependant, le terme *uilleann* est si largement répandu aujourd'hui, même parmi les joueurs de cornemuse, qu'il serait ridicule de s'y opposer.⁷¹

⁷¹ " It is quite fanciful to suggest that in the '*woollen pipes*' of Shakespeare we have a misreading of *uilleann*, and on that surmise to place the origin of these pipes as far back as the sixteenth century. No explanation is offered as to how an Irish word *uilleann* could be corrupted into the English '*woollen*' in sixteenth-century England and anglicised into *union* in eighteenth-century Ireland. However the term *uilleann* is so widely used at present, even among pipers, that it is pedantic to object to it. " Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dance of Ireland*, op. cit., 1977 (1^{ère} éd. 1971), p. 77. Voir également sur le même sujet l'article de Nicholas CAROLAN, " Shakespeare's *uilleann pipes* ", *Ceol*, Vol. V, N°1, juillet 1981, pp. 4-9.

Francis O'Neill qui avait également constaté l'erreur manifeste de Grattan Flood dès 1913, mais n'avait ni le crédit ni l'aplomb nécessaire pour le contredire, expliquera même sans citer de source que ce nom datait du XVI^e siècle et faisait référence à la 'grande cornemuse' !⁷² Le terme *uilleann* est bel et bien une invention de William Henry Grattan Flood.

Comme l'indique la citation de Breandán Breathnach, la cornemuse irlandaise s'est d'abord nommée '*union pipes*' et c'est sous ce nom qu'on la trouve mentionnée dans tous les textes jusqu'en 1904, date de la parution de l'ouvrage de Grattan Flood. Un autre mythe existe et qui concerne cette appellation de '*union-pipes*' : on entend parfois quelque explication liant l'instrument à l'union de l'Irlande à la Grande-Bretagne en 1800 mais, comme nous l'avons dit, l'instrument existait déjà avant celle-ci et nous avons des exemples contenant le nom avant cette date⁷³. L'explication la plus rationnelle consiste à dire que l'alliance des régulateurs et du chalumeau constitue une union entre deux types de sons produits à volonté (contrairement aux bourdons), ce qui lui valut également au XIX^e siècle le surnom très répandu de '*organ pipes*'. Enfin, on entend souvent quelques commentaires sur l'émergence d'un jeu assis rendu nécessaire par l'interdiction de la cornemuse ; il semble incontestable que le nombre de joueurs de cornemuse diminua fortement en raison de la répression dont ils furent victimes (*voir illustration N°8*), mais nous avons vu à quel point les harpeurs itinérants continuèrent à exister même sous Cromwell : il est donc peu vraisemblable que la répression directe soit la cause de cette mutation. Il est, en revanche, très probable que la

⁷² Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1^{ère} éd. 1913) p. 42. Francis O'Neill expliquait en outre que le terme '*woollen*' avait été corrigé dans une édition de 1803, en '*swollen*' ; une édition récente nous indique pourtant '*woollen*' : *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Londres, Chancellor Press, 1982, p. 206, l. 55.

⁷³ Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dance of Ireland*, op. cit., 1977 (1^{ère} éd. 1971), p.76. Dans son livret : *How to play the Irish Uilleann Pipes* (p. 2, Cork, 1^{ère} éd. 1936), Tadhg Crowley précise que le premier *uilleann piper* dont nous avons connaissance est Lawrence Grogan de Johnstown Castle Co. Wexford, en 1725 ; il n'a cependant pas été possible de trouver d'autres références corroborant ou infirmant cette opinion.

disparition d'une nécessité militaire rendit l'instrument à son origine populaire et domestique.

Sur un plan strictement musicologique, la tonalité généralement utilisée aujourd'hui est le Ré ('concert pitch'), mais il s'agit là d'un développement relativement récent sans doute dû à l'utilisation du *uilleann pipes* dans des salles de spectacle américaines dès la fin du XIXe siècle (avant l'invention et la généralisation des microphones)⁷⁴, mais également pour faciliter le jeu de groupe. En effet, les modèles les plus anciens étaient tous accordés plus bas, en Do ou en Si bémol (ce sont les 'flat sets'⁷⁵), jusqu'à l'évolution généralement attribuée à William Taylor (ca. 1830-1901), fabriquant de cornemuses originaire de Drogheda ayant émigré à New York en 1872 et s'étant installé définitivement à Philadelphie en 1874. Il fut en cela suivi par R.L. O'Mealey du comté de Westmeath. Cependant, les tonalités plus graves donnant sans l'ombre d'un doute un caractère plus intime à l'instrument, il semble que ces dernières reviennent à la mode depuis quelques années, en particulier sous l'impulsion des principaux luthiers de *uilleann pipes*, Alain Froment (Kenmare, Co. Kerry) et Geoff Wooff (Miltown Malbay, Co. Clare). Notons au passage qu'aucun des deux n'est Irlandais mais qu'ils se sont installés en Irlande pour exercer leur activité avec, de l'avis général des *uilleann pipers*, une réussite très au-dessus de ce qui se fait chez d'autres luthiers actuellement. Ajoutons cependant que, parmi les meilleurs, Cíallian Ó Briain (Dingle, Co. Kerry) et Eugene Lambe (Fanore Co. Clare) sont irlandais, et que Alan Ginsberg est gallois.

Un élément intéressant et rarement souligné concernant le *uilleann pipes* mérite d'être étudié ici : si peu d'ouvrages (et surtout peu de musiciens) insistent sur les variations régionales de styles, deux techniques de jeu très distinctes cohabitent pourtant, démontrant le

⁷⁴ Certains *uilleann pipers* comme Patsy Touhey étaient très appréciés aux Etats-Unis à la fin du XIXe siècle.

⁷⁵ Un *uilleann pipes* sans bourdon est un 'practice-set' ou 'practice' (le terme est d'ailleurs passé en français dans le vocabulaire des joueurs de cornemuses francophones) ; complet, c'est un 'full-set' ; doté de bourdons mais sans régulateurs c'est un 'half-set' (à ne pas confondre avec le 'half-set' des danseurs !).

caractère universel de l'instrument. Le premier style est dit 'staccato' ou 'fermé' ('*close* [ou *tight*] *fingering* [ou *piping*']), les musiciens détachant toutes les notes, laissant le chanter sur la cuisse, ou plus exactement le '*pipers' apron*' en cuir, également appelé '*popping-pad*'. Le second est dit 'ouvert' ou 'legato' ('*open* [ou *loose*] *fingering* (ou *piping*')), les musiciens liant les notes, parfois jusqu'au glissando. Le point important tient aux statuts sociaux que ces deux styles de jeux dénotèrent longtemps : le premier, plus réservé, est utilisé par des gens à la situation plus confortable et que l'on appelle généralement des "*gentlemen pipers*". Willie Clancy ou Leo Rowsome figurent parmi les principaux instrumentistes historiques de cette catégorie⁷⁶. Le second style, plus extraverti et brillant sera notamment utilisé par les gens du voyage (les '*travellers*' ou '*itinerants*' ou '*tinkers*', quoique ce dernier terme soit péjoratif). Les frères Johnny et Felix Doran, ou Finbar Furey, sont les rares exemples historiques de cette catégorie pour lesquels nous disposons d'enregistrements. Bien que les statuts sociaux tendent à s'estomper de nos jours, et avec eux cette divergence de styles qui cède la place à une diversité de caractères et d'individualités, les différences restent encore très sensibles entre un '*gentleman piper*' flegmatique comme Liam Ó Flynn, héritier de Séamus Ennis⁷⁷, et Davy Spillane ou Paddy Keenan, revendiquant clairement la succession de Johnny Doran⁷⁸. Depuis Séamus Ennis, il semble établi qu'un nouveau style mêlant les deux techniques s'impose naturellement, ralliant ainsi tous les suffrages.

Nous l'avons dit, le *uilleann pipes* est, de l'avis des musiciens irlandais eux-mêmes, l'instrument le plus proche de la voix (avec le *fiddle*) par ses diverses possibilités de modulation. Il n'existe pas moins de trois ornements de base pour les mélodies de danses, qui sont également

⁷⁶ Voir la compilation *The Gentlemen Pipers*, Topic Records - Globestyle Irish, ORBD 084, 1994. Johnny Doran y figure d'ailleurs de manière tout à fait incompréhensible.

⁷⁷ Héritier du style de Séamus Ennis, Liam Ó Flynn l'est également de son superbe '*full-set*' de *uilleann pipes*.

⁷⁸ Voir la photo de Johnny Doran sur son premier disque, ainsi que son arrangement de mélodies traditionnelles comme "*Tribute to Johnny Doran*". Album *Atlantic Bridge*, Tara 3019, 1987.

utilisées par les flûtistes depuis quelques décennies : le *popping*, le *cranning* et le *rolling*⁷⁹. Elles sont toutes utilisées pour les mélodies de danse, mais très rarement dans les *slow airs*.

C'est pourtant dans ces *slow airs* que l'on pourra le mieux constater cette similitude du *uilleann pipes* avec la voix, en particulier chez de grands spécialistes comme Willie Clancy dans ses adaptations de chants irlandais, la musique lui venant, disait-il, de la langue irlandaise elle-même. Nous n'oublierons pas non plus un type tout à fait propre au *uilleann pipes*; quoiqu'en voie de disparition, les pièces de musique dite " descriptives " ou " imitatives " dépeignant, par exemple, une chasse au renard dans le légendaire " The Fox Chase " ⁸⁰.

Le *uilleann pipes*, après une période de défaveur qui lui fut presque fatale, est redevenu l'instrument traditionnel et populaire par excellence, et poursuit l'aventure de son développement, la musique se diversifiant et les instrumentistes devenant plus éclectiques. On trouvera ainsi une symphonie pour *uilleann pipes* et orchestre de Shaun Davey (le célèbre " Brendan Voyage ", créé au Festival Interceltique de Lorient en août 1980 et qui reste gravé dans les mémoires). Les *uilleann pipers* de renom comme Paddy Moloney (des Chieftains), Liam O'Flynn (ex-Planxty) ou Davy Spillane (ex-Moving Hearts) sont très demandés par des stars du rock comme Paul McCartney, Mick Jagger, Mike Oldfield, Kate Bush ou Gerry Rafferty⁸¹.

⁷⁹ Le *cranning* (la plus importante des ornements pour les *pipers*) est une succession de notes d'ornement ('*grace notes*'), essentiellement autour du Ré, quelquefois du Mi. Le *roll* est une ornementation entre deux notes similaires, et se pratique chez les *pipers* jouant selon le style staccato, de même que le *popping*, qui est l'accentuation d'une note en soulevant le '*chanter*' (le chalumeau) pour jouer la même note à l'octave supérieure.

⁸⁰ On trouvera deux exemples très différents de cette extraordinaire pièce dans les deux styles mentionnés ci-dessus, l'un plus posé et serein par Séamus Ennis (" *Séamus Ennis, 40 Years of Irish Piping* ", FFR001/2, Free Reeds Rec., Duffield, Derby, 1976) , l'autre plus extravagant par Finbar Furey (" *F. & E. Furey, The Collection* ", CCS165, Castle Comm., Londres, 1987) ce dernier étant précédé par quelques explications éclairantes.

⁸¹ Paddy Moloney joue sur les albums de Mike Oldfield " Ommadawn ", (qui est d'ailleurs une tentative de transcription phonétique du substantif gaélique *amadán*, 'fou') ." Five Miles Out ", 1982), de Paul McCartney (face B du 45t " Ebony and Ivory " avec Stevie Wonder, 1982), ou de Mick Jagger (" Primitive Cool ", 1987) à quoi nous

A l'image de la harpe il y a quelques années, le *uilleann pipes* semble de ce fait s'octroyer peu à peu la place convoitée de nouveau symbole de l'Irlande et d'une certaine confiance retrouvée, servant aujourd'hui à évoquer l'Irlande ou à vendre tout et n'importe quoi, y compris du beurre ou du courant électrique dans les publicités télévisées ou radiophoniques. Depuis quelques années, on trouve également des groupes de rock ayant décidé d'intégrer le *uilleann pipes* dans leur formation et dans leur musique : In Tua Nua fut l'un des premiers et des principaux, bientôt suivi par le groupe Cry Before Dawn et par de nombreux autres, moins célèbres.

Comme le joueur de harpe, le joueur de cornemuse reste pourtant un musicien soliste dans la musique et dans l'âme, sans doute en raison de la complexité de son instrument, objet chéri et vénéré qui devient souvent, lors de *session*, le point de départ et le centre d'une conversation animée sur le nom du luthier l'ayant enfanté, les qualités et défauts de l'instrument, les anches utilisées, les petits secrets généreusement transmis ou le style préféré du musicien. Car la musique traditionnelle irlandaise est cela avant tout : une extraordinaire convivialité et une irréductible sociabilité.

- Les flûtes.

Connue chez les sumériens plusieurs millénaires avant Jésus-Christ, la flûte a vraisemblablement fait son apparition en Irlande avec ses premiers habitants, vers 6000 av. J.C. Deux types de flûtes sont actuellement répandues, et cela depuis plusieurs décennies : le premier, le plus commun, est le petit *tin whistle* ; le second est la flûte traversière en bois, avec ou sans clés.

pourrions ajouter les albums des Chieftains avec Van Morrison, James Galway, The Who etc. ; Liam O'Flynn figure sur l'excellent " Hounds of Love " (1985) de Kate Bush et participe régulièrement aux compositions de Shaun Davey ; Davy Spillane, révélé par Moving Hearts, s'est peu à peu imposé comme le nouveau champion du *uilleann pipes*, participant entre autres à l'album " North & South " (1988) de Gerry Rafferty qui écrivit d'ailleurs le premier 'tube' des Furey Brothers (" Her Father Didn't Like Me Anyway ").

- Le tin whistle

Désignée dans le monde francophone par le vocable de ‘flûte irlandaise’, parfois appelée ‘flageolet’ par les musicologues, la première de ces deux flûtes produit un son lorsque l’on souffle directement dans l’embout ; quoiqu’on la trouve encore parfois sous le nom de “ *penny whistle* ”, son nom anglais de *tin whistle* (souvent abrégé en ‘*whistle*’, d’où des erreurs de traduction) provient du matériau autrefois utilisé pour sa fabrication, le fer blanc, ce qui dénote dans les deux cas un caractère bon marché et populaire. C’est donc généralement de cet instrument qu’apprennent à jouer en premier lieu tous les jeunes irlandais ayant quelque velléité musicale, à l’école ou entre amis. Cette qualité a cependant un revers, et l’on constate souvent une désaffection pour l’instrument à l’âge de l’adolescence au profit de la grande flûte ou du *uilleann pipes*, les joueurs de *tin whistle* étant souvent considérés comme des musiciens mineurs. D’accès facile, aisément transportable en toutes circonstances, son succès reste pourtant indéniable et le marché du *tin whistle* est sans aucun doute en pleine expansion, l’une des plus récentes inventions étant le *tin whistle* en deux parties, encore plus discret et transportable. Cette expansion est en grande partie dirigée vers le marché des touristes, pour qui le *tin whistle* constitue un souvenir très prisé car simple, bon marché et représentatif de ce qu’ils ont vu et entendu. On trouve ainsi un grand nombre de ‘paquets-souvenirs’ contenant un *tin whistle* et une méthode d’apprentissage quelconque, que la grande majorité des touristes rangent bien vite dans le dossier “vacances en Irlande”, et qu’ils ressortiront parfois, avec les diapositives.

Une deuxième tendance de cette expansion concerne davantage les musiciens du monde entier (amateurs ou professionnels), qui se tournent pourtant dans tous les cas vers les meilleures marques, qui sont, à l’heure actuelle et sans conteste, deux marques anglaises : *Clarke*, en Do, noire

et de forme conique, et *Generation*, dorée à embout rouge, ou argentée à embout bleu, le plus souvent en Ré, mais également dans toutes les tonalités habituelles. La marque irlandaise *Feadóg* (gaélique pour 'tin whistle'), généralement moins appréciée par les musiciens professionnels, est reconnaissable à son embout vert (*voir illustrations N°9 et N°10*).

Si l'on excepte l'album "Tin Whistle" de Paddy Moloney & Seán Potts, ainsi que les deux "Feadóga Stáin" de Mary Bergin⁸², on ne trouvera que très peu de disques de *tin whistle* dans le commerce (*voir illustration musicale N°2*); généralement utilisé comme second instrument, il figure sur les albums de certains *uilleann pipers* comme Paddy Keenan ou de certains flûtistes comme Paul McGrattan, ainsi que sur de nombreux albums de petites formations où il tient le rôle d'instrument soliste. Nous insisterons également sur l'importance d'un personnage comme Micho Russell, flûtiste de Doolin, Co. Clare, décédé en 1994 et qui, quoique partisan d'un style particulièrement sobre, a su se faire applaudir dans les festivals du monde entier par des publics jeunes.

- La flûte traversière en bois

Pour ce qui concerne la flûte traversière, sa présence serait attestée en Europe à l'époque préhistorique mais il semble qu'elle ait souffert d'une éclipse durant l'Antiquité et le début du Moyen Age. Le passage d'une tenue à gauche à une tenue à droite indique pour les spécialistes une réintroduction sous l'influence byzantine au XIIe siècle. Percée de six trous pour les doigts et d'un trou dans lequel on souffle un peu comme on soufflerait dans le goulot d'une bouteille pour produire un son, la flûte de la Renaissance connut un essor important grâce à des améliorations techniques à partir du XVIIIe siècle, date à laquelle elle était encore souvent appelée 'flûte allemande'. Son corps est depuis lors divisé en plusieurs parties, non pour des raisons pratiques de transport, mais sans

doute pour des raisons techniques permettant un meilleur contrôle de la perce. Le premier manuel du flûtiste fut publié à Amsterdam en 1707 et est dû à un luthier et musicien de la cour de Louis XIV, Jacques-Martin Hotteterre. La première publicité illustrée concernant la flûte traversière en Irlande parut en janvier 1747 dans le journal *The Dublin Courant*, et atteste de son implantation dans les milieux aristocratiques dès le XVIIIe siècle. Après bien des essais entre 1680 et le milieu du XIXe siècle, le perfectionnement final de la flûte classique est l'oeuvre de Theobald Boehm qui travailla particulièrement sur le mécanisme des clés et sur les possibilités de chromatisme entre 1832 et 1847, après quoi elle n'évolua plus guère. Cette révolution technique allait être capitale pour la musique traditionnelle irlandaise, bien que les conséquences sociales ne se soient précisées que beaucoup plus tardivement.

La flûte traversière en bois, appelée '*wooden flute*' ou plus couramment '*timber flute*', doit sans doute sa présence en Irlande à cette mutation qui fit que les musiciens classiques du XIXe siècle adoptèrent peu à peu la flûte traversière en métal, abandonnant de ce fait leurs flûtes en bois qui furent alors disponibles à des prix beaucoup plus abordables (*voir illustration N°11*). La plupart des flûtistes irlandais jouent ainsi sur des modèles en bois, les noms de Rudall & Rose, Potter, Hawks, Boosey, Prattern ou Nicholson figurant parmi les marques les plus cotées. Ces flûtes sont généralement dépourvues des clés qui, selon certains musiciens, entraveraient les techniques d'ornementations, quoique selon d'autres musiciens l'argument économique soit plus important, puisqu'il en coûte entre 500 FF et 800 FF par clé en cette fin de vingtième siècle. Quelques musiciens jouent cependant sur des flûtes en métal avec clés, mais à quelques rares exceptions près (dont autrefois John McKenna, puis Paddy Carthy et, plus récemment l'étonnante américaine Joannie Madden du groupe Cherish the Ladies), bien peu savent reproduire sur une flûte traversière classique l'incomparable chaleur du bois et la rapidité

⁸² P. Moloney & S. Potts "Tin Whistle", Claddagh, CC15 ; M. Bergin "Feadóga Stáin", Gael-Linn CEF C071.

d'exécution que permet la *timber flute* dans un contexte de musique traditionnelle.

Il serait cependant faux de croire que tous les flûtistes amateurs optèrent instantanément pour la grande flûte traversière dès le milieu du XIXe siècle et bien peu de facteurs de *uilleann pipes* semblent en avoir produit à cette époque, malgré les similitudes de fabrication.

On pourra aisément juger de la persistance de ce peu d'estime au début du XXe siècle en considérant son absence totale de l'ouvrage de W. H. Grattan Flood (1904) et du peu de place qui lui est accordé dans celui de Francis O'Neill (1913), la différence entre les chapitres respectifs réservés au *uilleann pipes* et à la flûte étant particulièrement révélatrice : à côté des 8 chapitres détaillés sur les *uilleann pipers* figure un maigre chapitre de huit pages où l'on ne trouvera que six noms de flûtistes, alors que O'Neill pratiquait lui-même cet instrument. L'affirmation située en introduction de ce chapitre selon laquelle " *Aucun instrument de musique n'est aussi courant parmi la paysannerie irlandaise que la flûte* " ⁸³ fait bien entendu référence aux petites flûtes, et non aux flûtes traversières.

Il semble donc avéré que la flûte traversière demeura durant de nombreuses décennies un instrument joué, à l'instar du *uilleann pipes*, par des '*gentlemen*'. Une autre preuve de ce caractère non-populaire de la flûte traversière nous est fournie par le peu d'enregistrements effectués au début du XXe siècle. Selon les recherches les plus récentes, ils ne débutent qu'en 1924 et sont généralement restreints à des durées de quelques minutes seulement, les principaux comprenant en particulier les noms de musiciens du centre-ouest de l'Irlande (Sligo, Leitrim, Roscommon, Galway, Clare) tels que John Griffin, Tom Morrison ou John McKenna⁸⁴. Il semble qu'à l'image de ce dernier, les flûtistes de l'époque aient été beaucoup moins puristes que leurs homologues actuels, la

⁸³ " No musical instrument was in such common use among the Irish peasantry as the flute ". Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1ère édition 1913), p. 409.

⁸⁴ Une liste exhaustive à la date de parution et établie par Nicholas Carolan figure en annexe de l'ouvrage de référence rédigé par le luthier (et flûtiste) S.C. HAMILTON,

preuve en étant apportée par une photo de John McKenna dont la flûte en bois comportait de nombreuses clés, ou par d'autres clichés de clubs irlandais tel que celui du *Irish Music Club* de Chicago sur lequel figurent de nombreux flûtistes, dont Francis O'Neill (*voir illustration N°12*).

C'est de cette époque que datent les premières productions massives de flûtes traversières à destination d'un public d'amateurs, ainsi que le développement des '*flute bands*' : sortes de fanfares de fifres au caractère militaire. Celles-ci disparurent relativement rapidement, bien que l'Irlande du Nord en ait conservé un certain nombre, principalement dans les milieux unionistes avec lesquels ils sont généralement associés de nos jours. Certains musiciens utilisent ces flûtes, généralement en Si bémol, comme des flûtes traversières normales (*voir illustration musicale N°19*). Ce n'est qu'à partir des années cinquante que les musiciens d'Irlande commencèrent à s'intéresser de très près à la flûte traversière en bois, avec Paddy Carthy, Josie MacDermott ou Jack Coen. Le renouveau 'folk' des années soixante et soixante-dix provoqua un engouement plus considérable encore, engendrant des flûtistes aussi importants que Séamus Tansey, Michael Tubridy, Matt Molloy, Cathal McConnell, Frankie Gavin, Paul Roche et plus récemment Conal Ó Grada, Desi Wilkinson, Fintan Vallely, Marcus Hennon, Hammy Hamilton, Frankie Kennedy, Kevin Crawford ou Paul McGrattan. A l'image de ce qui s'est produit pour les autres instruments, les quelques styles régionaux dont nous ayons connaissance se sont atténués relativement rapidement, sans doute parce qu'ils étaient moins marqués que pour le *uilleann pipes* ou le *fiddle* (*voir illustrations musicales N°6 et N°14*). Seule subsiste une distinction entre le style *legato* et le style *staccato*, nullement liée à un clivage social dans ce cas, contrairement à la différence des styles de *uilleann pipes*. Il existe également un jeu dépourvu d'ornementations, davantage axé sur un style personnel et superbement illustré par Micho Russell, de Doolin. Enfin, de nombreux musiciens et musicologues ne manquent pas de noter l'adaptation de techniques du *uilleann pipes* à la flûte, en particulier le

cranning (voir le *uilleann pipes*), introduit par Matt Molloy. Concluons ces quelques notes techniques en précisant que la plupart des flûtes sont accordées en Ré, mais que quelques musiciens utilisent parfois des flûtes en Mi bémol, voire plus rarement en Fa ou en Si bémol pour les plus téméraires (Matt Molloy...), le son produit étant alors d'une profondeur quasi magique.

La propagation de la flûte traversière en bois se poursuit en Bretagne, où les musiciens ont souvent tendance à regarder l'évolution musicale de 'l'île des cousins' comme une direction à suivre. Les exemples de Patrig Molard, Alan Cloatr et Jean-Michel Veillon sont à ce titre particulièrement représentatifs de cette nouvelle tendance.

- Le violon, ou fiddle

L'instrument et le terme 'violon' sont apparus en Europe au XVI^e siècle, la première référence étant une citation de 1529 dans les archives du Roi de France François 1^{er}. L'Italie du Nord, autour de Milan et Venise, semble cependant être son berceau le plus probable. L'affirmation de W. H. Grattan Flood selon laquelle " nous possédons également une trace du Violon en Irlande dès le VII^e siècle "⁸⁵ doit bien sûr être placée au rang des affabulations patriotiques, car une confusion manifeste est entretenue entre un instrument antique et l'instrument actuel. On peut cependant considérer que le violon trouva rapidement sa place dans les musiques populaires européennes en raison d'une relative simplicité de construction : il ne sera bien entendu pas question de considérer la fabrication des violons de luthiers comme simple, mais simplement de souligner qu'une simple boîte en bois (et parfois en métal dans le Donegal) pouvait tout à fait faire office de 'violon du pauvre' (*voir illustration N°13*). C'est sans doute cette possibilité qui rendit cet instrument extrêmement populaire avant sa fabrication en grande quantité à partir du XX^e siècle.

Ici encore, la langue anglaise nous permettra de différencier le violon du *fiddle*, bien que les deux termes soient issus d'une même racine, le Vieil-Anglais *fithle*, peut-être lui-même issu du latin médiéval *vitula*, dérivé de *vitulari*, " célébrer ". Cette différence n'est en fait que le premier reflet d'une distinction sociale, l'instrument étant rigoureusement le même ; seuls varient les techniques et positions de jeu, ainsi que le répertoire. On peut de ce fait considérer que la tenue de l'instrument n'est assujettie à aucune autre règle que l'habitude du musicien, voire sa morphologie : contre la poitrine, contre ou sur l'épaule, sous le menton ou dans certains cas contre la hanche. Les ornements sont pour la plupart communes

⁸⁵ " We also have a record of the Fiddle being used in Ireland as early as the seventh century ". William Henry GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1^{ère} éd. 1904), p. 25.

à la majorité des instruments joués en Irlande : les *fiddlers* sont ainsi souvent tentés d'imiter des techniques de '*rolling*' ou de '*cutting*' propres au *uilleann pipes*, mais disposent en outre du '*droning*' également utilisé en musique classique, où le musicien frotte simultanément deux cordes afin d'obtenir un bourdon sur la corde la plus grave tout en jouant la mélodie sur la corde la plus aiguë (voir *illustration musicale N°11*). En revanche, le vibrato si répandu dans la technique des instruments à cordes frottées en musique classique est quasiment absent, sinon honni, en musique traditionnelle irlandaise. L'archet est donc essentiel dans le jeu du musicien, à tel point que certains *fiddlers* considèrent qu'ils jouent de deux instruments : le violon et l'archet ; celui-ci sera tenu indifféremment très près ou très loin de l'extrémité, ce qui définira par là même un style de jeu qui tiendra plus du style personnel que du style local. Il existe cependant un très grand nombre de styles locaux très distincts parmi lesquels on distinguera principalement ceux du Donegal, du Sligo, du Clare et de l'Est du Clare, du Sliabh Luachra (régions limitrophes Limerick-Kerry-Cork), et du Sud Kerry - Ouest Cork. Ces styles se distinguent essentiellement par le type de jeu d'archet (le '*bowing*') et par la fréquence des différentes ornementsations⁸⁶. Pourtant, le monde de la musique traditionnelle en Irlande considère de manière unanime que ce sont les styles régionaux du *fiddle* qui se sont estompés les premiers, en particulier dès lors que les musiciens irlandais commencèrent à disposer des enregistrements de Michael Coleman, Paddy Killoran, James Morrison et quelques autres, effectués dans les années vingt aux Etats-Unis. Le style des comtés de Sligo est de ce fait souvent considéré actuellement comme le '*standard*' de la technique violonistique irlandaise, comme la '*received pronunciation*' du *fiddle* ce qui, nous l'avons dit, n'est pas sans déplaire fortement aux musiciens du Sliabh Luachra ou du Donegal, ces derniers étant plus particulièrement influencés par un jeu et par un style très écossais. On retrouvera encore sur des enregistrements de musiciens âgés (comme Julia Clifford dans le Sliabh Luachra ou Proinsias Ó

⁸⁶ On consultera à ce sujet les descriptions de Seán Ó RIADA, *Our Musical*

Maonaigh et John Doherty dans le Donegal ; voir *illustration N°14*), des styles très prononcés. Toutefois, des musiciens réputés plus jeunes tels que Tommy Peoples sont moins marqués par une seule région et plus enclins à absorber toutes les traditions régionales qu'il leur a été donné d'entendre pour se forger un style personnel. Le style du Donegal semble donc être l'un des derniers (avec le Sliabh Luachra) à résister à cette tendance uniformisatrice, au travers de musiciens tels que Máireád Ní Mhaonaigh ou les frères Kevin, Paddy & Seamus Glackin, à tel point qu'il influence des musiciens venus d'horizons différents tels que Dermott McLoughlin, Jerry Holland, etc.

Le *fiddle* est donc devenu, à côté du *uilleann pipes*, l'un des instruments fétiches des musiciens traditionnels irlandais, populaire chez les plus âgés comme chez les plus jeunes, présent dans les *sessions* ou sur scène (voir *illustrations musicales N°1, 8 et 21*). Il nous sera donc impossible de nommer tous les *fiddlers* un tant soit peu connus tant ils sont nombreux. Nous soulignerons cependant avec Seán Ó Riada une tendance qui débuta avec les enregistrements du *fiddle* au début du siècle et qui perdure : au grand regret de certains critiques ou commentateurs parfois fort agressifs, le piano est aujourd'hui communément employé comme support rythmique du *fiddle*.

Il semble donc incontestable que cet instrument, à l'image d'un grand nombre d'autres instruments irlandais, perde à l'heure actuelle cette diversité des styles régionaux acquis au cours des siècles précédents, au profit d'influences multiples et internationales. Chaque musicien se forge de ce fait un style beaucoup plus influencé par son caractère ou son goût propre que par une école stylistique, ce qui était le cas jusqu'au début du siècle pour des musiciens totalement à l'abri des influences extérieures. Outre les quelques *fiddlers* traditionnels mentionnés ci-dessus, citons également des musiciens tels que Charlie Lennon, Frankie Gavin, Kevin Burke, Tony Linnane, Mary Custy, Máire Ní Breathnach et Ciarán Tourish.

Mais de nombreux joueurs de *fiddle* en Irlande ont aujourd'hui une double formation ou, pour mieux dire, une double source d'inspiration. Seán Keane, *fiddler* au sein du groupe Les Chieftains, est issu d'une formation classique, ainsi que la jeune Nollaig Casey dont la participation à l'Orchestre Symphonique de RTE, la Radio-Télévision Irlandaise, s'est conjugüée avec quelques succès précoces dans les *Fleadh Cheoil* du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*. Dans une mouvance plus jazz Paddy Maguire fait figure de chef de file et Martin Hayes de relève innovatrice. Enfin, la violoniste de formation classique Eleanor McEvoy est également chanteuse de variété et tente de se lancer dans une grande carrière à la tête d'un groupe rock après une entrée fracassante dans le monde de la musique en Irlande comme initiatrice de l'incontournable disque '*A Woman's Heart*' et compositrice du titre-phare de cet album de 1992, classé meilleure vente de tous les temps en Irlande.

- Le bodhrán.

Le *bodhrán*⁸⁷ est l'un des instruments dont l'histoire est la moins limpide. Les percussions étant utilisées dans le monde entier, il apparaît clairement que son aire d'utilisation n'est pas restreinte à l'Irlande. Plusieurs explications sont disponibles en ce qui concerne ses origines : sa forme très proche de celle d'un tamis pousse certains commentateurs à considérer que l'idée même de tendre une peau sur un cadre arrondi vient de là. Il est exact que les *bodhráns* étaient à l'origine dépourvus des deux barres centrales croisées, aujourd'hui utilisées pour renforcer le cadre autant que pour maintenir l'instrument contre soi (*voir illustrations N°15 et N°16*).

Son association avec les fêtes des moissons dans certaines régions de l'est reste difficile à expliquer, bien que certains pensent qu'il ait pu servir à vanner le blé. Egalement associé avec les commémorations de la Toussaint (*Samhain*, prononcer "sawen") dans les comtés de Clare et de Limerick, il reste cependant attaché pour la plupart des Irlandais aux *Wren Boys* et à Saint Stephen's Day (le 26 décembre) dans tout le sud-ouest de l'Irlande.

Bien qu'il ait sans doute été frappé au départ avec la main, comme pour la vaste majorité des percussions dans le monde, l'habitude d'utiliser un bâton se répandit à une époque encore mal définie et constitue l'une des particularités irlandaises de cet instrument. En le maintenant debout sur les genoux, le musicien droitier tient le bâton comme un crayon dans la main droite et frappe la peau en utilisant les deux extrémités alternativement, uniquement grâce aux mouvements du poignet (*voir illustration N°17*). Lorsque l'on sait faire 'rebondir' l'extrémité haute du bâton sur la peau, les rythmes obtenus peuvent être particulièrement complexes, de nombreux musiciens se servant de leur autre main pour nuancer davantage le son en étouffant la peau par derrière avec la main gauche (toujours pour les droitiers), ce qui ne devait pas être le cas à l'époque où le grand *uilleann piper* Séamus Ennis aurait affirmé que la

meilleure façon d'en jouer était " avec un couteau " (" with a penknife "). Ceci explique sa quasi-disparition dans les années mille neuf cent cinquante ainsi, peut-être, que l'origine du terme *bodhrán* qui en gaélique moderne signifie 'personne sourde' ou 'assourdisseur', ce qui en dit long sur sa réputation.. C'est ici encore Seán Ó Riada qui, cherchant quelle percussion pourrait s'intégrer dans son ensemble expérimental *Ceoltóirí Chualann* en 1961, eut l'idée de remettre l'instrument à l'honneur et demanda à David Fallon de se joindre à l'expérience; le groupe (devenu les Chieftains) eut par la suite comme joueur de *bodhrán* Peadar Mercier jusqu'en 1979, puis Kevin Conneff ; le *bodhrán*, instrument plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, a donc quelques virtuoses reconnus comme Johnny 'Ringo' McDonagh (ex-De Dannan, ex-Arcady). C'est également l'instrument principal de Tommy Hayes et l'un des instruments de prédilection du chanteur Christy Moore qui continue de le frapper uniquement avec la main. La preuve de la vitalité de l'instrument est encore apportée par les multiples façons d'en jouer observables en Irlande aujourd'hui. Certains musiciens préfèrent accompagner le plus simplement et le plus sobrement possible la mélodie en se confondant avec elle (voir *illustrations musicales N°2 et N°19*). D'autres, plus extravertis, cherchent (avec parfois quelques succès) à imiter les batteurs de jazz ou de rock en se servant des arêtes ou des côtés de l'instrument qu'ils frapperont avec toutes sortes d'objets, des plus communs (des balais de batterie 'jazz') aux plus insolites (une brosse à cheveux...). D'apparence simple, le *bodhrán* attire de plus en plus de musiciens désireux de s'intégrer aux *sessions* de *pubs* sans pour autant s'investir dans une démarche d'apprentissage trop fastidieuse à leur goût ; en outre, les batteurs de rock sont de plus en plus nombreux à être fiers de pouvoir également jouer de cet instrument. On pourra considérer cette nouvelle tendance comme une illustration supplémentaire du grand vent de renouveau qui souffle sur la musique traditionnelle irlandaise depuis les années soixante-dix, ainsi qu'un indice

⁸⁷ On prendra garde de bien prononcer *bowrann* ou [baura:n].

intéressant soulignant une nouvelle fois les connivences manifestes entre la musique rock et les musiques traditionnelles.

- Les accordéons

- L'accordéon

Si l'oeil du profane se contente généralement d'identifier une variété d'instruments dénommés 'accordéons', les spécialistes et passionnés distinguent pour leur part un nombre si vaste de variantes qu'ils s'y perdent eux-mêmes. Dans la majorité des cas, seul le son importera puisque même celui-ci ne permet pas toujours de distinguer deux modèles proches (*voir illustration N°18*)⁸⁸.

Le tout premier brevet pour " accordion " fut déposé le 6 mai 1829 par le facteur d'orgues et de pianos Cyrill Demian et ses fils Carl et Guido à Vienne. L'instrument représentait en fait l'aboutissement de recherches menées durant de longues années sur diverses 'orgues à bouches' apparus en Europe au début du XIXe siècle et qui donnèrent entre autres naissance à l'harmonica (anglais *mouth organ* ou *blues harp*). Divers inventeurs proposèrent ainsi leurs solutions (dont l'allemand Friedrich Buschmann), et cet accordéon de la première génération comportait un clavier et un soufflet à trois plis. Apprécié dans les salons de la bourgeoisie dès le milieu du XIX siècle, il se transforma en instrument populaire quelques décennies plus tard grâce à son coût modeste. C'est ainsi qu'il est devenu l'un des instruments les plus utilisés au sein des musiques populaires du monde entier, et qu'il s'est parfaitement intégré à

⁸⁸ A titre d'exemple, John J. Kimmel (1866-1942, accordéoniste irlandophile et américain, né de parents allemands dans le quartier hollandais de New York) fut le premier musicien à enregistrer de la musique traditionnelle irlandaise à l'accordéon; les notes portées sur une récente compilation de ses enregistrements sont imprécises en ce qui concerne l'instrument utilisé: "*Whether this was a diatonic or chromatic instrument cannot be determined*"; disque " J. J. Kimmel , Early recordings of Irish Traditional Music ", Leader LED 2060, 1977.

la tradition musicale irlandaise (voir *illustrations musicales N°4, 10, 16 et 20*).

Nous n'en trouverons cependant pas trace dans les principales études du début du siècle déjà citées, en particulier celles de W. H. Grattan Flood et celles de F. O'Neill. Le succès est pourtant énorme et rapide dans toute l'Irlande dès la seconde moitié du siècle dernier, sans aucun doute relayé par la grande mode des *Céilí Bands* depuis le début de ce siècle.

Dès l'origine, les accordéons se scindèrent en deux types : les accordéons chromatiques produisent la même note que l'on tire ou que l'on pousse et permettent de jouer dans toutes les gammes ; les accordéons diatoniques, souvent plus petits, produisent une note différente selon le mouvement et ne permettent de jouer que dans deux gammes, une majeure et sa relative mineure. Ce sont ces derniers instruments qui ont la faveur des musiciens traditionnels.

Généralement peu associé à la musique traditionnelle irlandaise dans l'esprit du grand public non-irlandais, l'accordéon reste l'un des instruments favoris des écoles de musique du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* dans certaines régions de l'ouest et à Dublin. Dans de nombreux cas il ne s'agit cependant que de la variante appelée '*piano accordion*', parfois nommée en français 'piano à bretelles', simple greffe d'un clavier sur une mécanique d'accordéon chromatique. Ce dernier instrument est généralement considéré avec un certain dédain par les tenants du véritable accordéon, qu'il soit chromatique ou diatonique, lui-même dédaigné par bon nombre de musiciens traditionnels. En effet, si l'avantage de cet instrument est sans conteste d'être aisément transportable et de permettre rapidement de jouer entre amis, l'arrivée d'une nuée d'accordéonistes amateurs constitue l'angoisse de nombreux musiciens de *session*, en raison du volume sonore qui s'en dégage.

Seán Ó Riada avançait également une explication technique à ce qu'il considérait comme l'inadaptation de l'accordéon à la musique

traditionnelle irlandaise dans sa série radiophonique “ *Our Musical Heritage* ” :

Les joueurs de *fiddle* ou de cornemuse font les notes avec leurs mains, les joueurs de flûte et de *tin whistle* avec leur bouche et leurs mains. Ils sont en permanence en contact direct avec les notes qu'ils produisent et ils en sont les maîtres. Ils les contrôlent, variant la puissance et la force, le ton et l'intonation. L'accordéoniste ne peut faire cela. Il ne produit pas les notes, elles sont déjà là, prêtes à sortir si l'on appuie sur un bouton, produites de manière totalement mécanique.⁸⁹

Si une telle vision semble aujourd'hui totalement dépassée, on ne peut s'empêcher de noter que l'accordéon, nécessitant un matériel technique de précision pour sa fabrication (plusieurs milliers de pièces sont mises en oeuvre), a remplacé un instrument populaire à l'origine produit de manière artisanale, la cornemuse, preuve tangible d'une influence de la technologie sur la tradition. En outre, l'accordéon est l'un des rares instruments à s'être implanté aussi bien dans les milieux ruraux (Irlande, France, Europe de l'Est...) que dans les milieux urbains (Bals Musette, Afrique du Sud, Etats-Unis...), facilitant peut-être en partie le passage de l'un à l'autre pour la musique traditionnelle irlandaise au XXe siècle.

Enfin, de nombreux observateurs notent que l'accordéon est devenu un instrument masculin, les plus grands noms lui restant attachés étant (hormis la présence de Annie Conroy au sein du groupe Oisín) ceux de Joe Cooley, Paddy O'Brien, Sonny Brogan, Bobby Casey et Johnny O'Leary par le passé, Tony MacMahon, Séamus Begley et Máirtín O'Connor plus récemment. La plus jeune de ses adeptes, Sharon Shannon (souvent décriée pour son style très proche des 'variétés

⁸⁹ “ The fiddle-player and the piper make the notes with their hands, the flute-player and the whistle-player with their mouths and hands. They are at all times in direct contact with the actual notes they make (...) This the accordion player cannot do. He does not make the notes, they are already there, ready to sound at the pressing of a button, produced in an entirely mechanical fashion”. Seán Ó RIADA, *Our Musical Heritage*, op. cit., 1982, p. 69.

internationales' ou '*world music*'), a aujourd'hui le double mérite d'avoir connu un véritable triomphe dès 1992 dans un milieu très masculin et d'avoir mis à l'honneur un instrument honni par les plus traditionalistes des musiciens. Souhaitons simplement que, loin des querelles habituelles sur lesquelles nous reviendrons bien évidemment, le succès remporté par Sharon Shannon puisse contribuer à une plus large pratique de l'accordéon, et donc à l'élévation du niveau des musiciens.

- *Le concertina*

Le concertina, de la même famille d'instruments, fut inventé la même année que son grand frère, en 1829, par le physicien anglais de renom Charles Wheatstone. Certains musiciens irlandais se plaisent à faire remarquer qu'il s'agit là du seul instrument jamais inventé par un anglais. De section généralement hexagonale ou octogonale, le concertina est un petit accordéon également subdivisé en plusieurs types, toujours suivant le principe susmentionné de 'tirer-pousser'. L'invention de Charles Wheatstone était à l'origine un instrument relativement complexe pour la production duquel son inventeur ouvrit une usine et se lança dans les affaires; instrument chromatique, il est aujourd'hui appelé concertina "anglais", alors que son cousin est dénommé concertina "anglo-allemand" (ou "anglo") : ce dernier est un instrument diatonique à l'origine moins cher que son prédécesseur en raison d'une qualité moindre et de moins grandes possibilités. Très répandu aux Etats-Unis dès le milieu du XIXe siècle, il a acquis dans le grand public l'image d'un instrument de cirque en raison de sa grande popularité chez les clowns américains. En Irlande, où il se développa dans les milieux populaires grâce à son bas prix, il est généralement associé au comté de Clare où sa légèreté en a fait un instrument féminin depuis le XIXe siècle, tandis que l'accordéon devenait surtout populaire auprès des hommes. Relativement

discret en *session* et dans la discographie irlandaise, il a pourtant connu quelques grandes figures telles que Elizabeth Crotty ou Mrs Dalton, et est aujourd'hui plus particulièrement attaché au nom de Noel Hill, Mary MacNamara ou John Williams (*voir illustrations musicales N°13 et N°24*).

- Le XXe siècle : divers

Depuis le début du XXe siècle, il est communément fait usage du **piano** en musique traditionnelle irlandaise, le plus souvent en accompagnement rythmique. S'il est particulièrement utilisé par les *Céilí Bands* depuis les années dix-neuf cent vingt, il semble que ce soit les joueurs de *fiddle* qui, à l'origine, souhaitèrent se voir accompagner ainsi sur les premiers enregistrements effectués aux Etats-Unis, bien que dans de nombreux cas leur avis ait été de peu d'importance. On en retrouvera de ce fait la trace sur les 78 tours de Michael Coleman, de James Morrison ou de Paddy Killoran dans les années mille neuf cent vingt. Le mode d'accompagnement proprement dit était généralement peu original et principalement fondé sur le '*pumping style*' (on dit d'ailleurs en français d'un musicien de bar qu'il 'fait la pompe'). Les critiques à l'égard du piano sont depuis quelques décennies fort virulentes, à la suite de Seán Ó Riada qui expliquait dès le début des années soixante que l'utilisation du piano était

(...) une balafre, une plaie sur le visage de la musique irlandaise, qui révèle l'ignorance de ceux qui l'autorisent ou l'encouragent. Il est aisé de comprendre pourquoi. Il est évident que nous souffrons dans ce pays d'un complexe national d'infériorité. Nous avons élaboré, pour nous en débarrasser, un certain nombre de procédés qui sont censés faire croire aux autres que nous sommes meilleurs que nous le sommes en réalité - mais nous ne trompons que nous-mêmes. Le piano est l'un de ces 'trucs'. C'est devenu un symbole de respectabilité. La maison qui en possède un toise celle qui n'en a pas, même si personne n'en joue jamais.⁹⁰

Le reste du paragraphe est de la même virulence que ce passage.

⁹⁰ “ (...) a scar, a blight on the face of Irish music and displays ignorance on the part of those who allow or encourage it. The reason for it is easy to see. It is a truism to say that we suffer in this country from a national inferiority complex. To combat it we have developed a number of tricks which we hope will fool others into thinking we are better than we are - while we are fooling only ourselves. The piano is such a 'trick'. It has become a symbol of respectability. The house that has a piano looks down the house that hasn't, even if the piano is never played ”. Seán Ó RIADA, *Our Musical Heritage*, op. cit., 1982, p. 58.

Il apparaît ainsi très clairement que l'intérêt premier du piano n'est pas musical, mais bel et bien social ; instrument éminemment bourgeois, il confère à la musique une certaine respectabilité et pallie ce complexe d'infériorité mentionné dans la citation précédente. A l'image de la harpe, le piano, instrument de salon lourd et difficilement déplaçable, avait acquis un caractère aristocratique qui faisait alors défaut à la musique traditionnelle irlandaise après la disparition définitive des harpeurs de cour : en l'introduisant, les musiciens du début du siècle cherchaient sans doute inconsciemment à remplacer la harpe et à redorer le blason bien terni d'une musique pluriséculaire aux origines en partie aristocratiques.

Depuis quelques années, un nouveau style de jeu est apparu qui fait une plus grande place à la légèreté et à la simplicité d'accompagnement ; Charlie Lennon en est l'un de premiers exemples, bien qu'il soit à l'origine un *fiddler* émérite, ce qui n'est pas étranger à ce renouveau stylistique plus respectueux du jeu de l'instrumentiste. En outre, des musiciens particulièrement doués utilisent également le piano comme instrument soliste, le plus célèbre d'entre eux étant l'un des successeurs de Seán Ó Riada à l'université de Cork, Mícheál Ó Súilleabháin, aujourd'hui responsable du département de musique de l'Université de Limerick.

Mais Seán Ó Riada ne se contenta pas de déplorer l'usage du piano, il proposa et préconisa au sein de son groupe *Ceoltóirí Chualann* l'utilisation du **clavecin**, expliquant que sa sonorité métallique rappelait celle de la harpe bardique (*voir illustration N°19*). A vrai dire, cette innovation ne rencontra pas un grand succès, mais il détestait tant la harpe à cordes en boyau qu'il préféra utiliser le clavecin (dont il savait jouer), en l'absence provisoire de harpe à cordes métalliques. Cette décision fut l'une des plus controversées qu'il ait eu à prendre, bien qu'il ait pris soin de ne pas tenter d'imiter le son de ces dernières au clavecin.

Il utilisait le clavecin en grande partie comme un piano, avec de larges accords et une fréquente utilisation des modulations (...). La couleur duale de l'instrument convient parfaitement à la musique traditionnelle, mais

c'est un son nouveau, un nouvel instrument traditionnel à part entière, et il ne peut réellement être considéré comme une alternative à la harpe.⁹¹

C'est à Seán Ó Riada que revenait le rôle de claveciniste dans son groupe expérimental *Ceoltóirí Chualann* dans les années soixante, et le disque " O'Riada's Farewell "⁹², entièrement joué au clavecin et publié peu après sa mort, est une illustration d'un style qu'il souhaitait sans doute voir développé. Force sera pourtant de constater qu'il n'a guère été suivi, si ce n'est par Triona Ní Dhomhnaill (ex-Skara Brae, Bothy Band et Relativity) qui utilise plus précisément un cousin du clavecin, l'épinette, ainsi que quelques claviers électroniques et synthétiseurs pouvant simuler ce son métallique. Micheál Ó Súilleabháin fit également quelques recherches dans ces directions, mais utilise le clavecin de façon moins constante.

La **Guitare** dite 'folk' (c'est-à-dire à cordes en métal) fit son entrée en force dans le monde de la musique traditionnelle dans les années dix-neuf cent soixante et doit sans doute beaucoup à l'influence de musiciens tels que Bob Dylan, et donc en dernier ressort à Woody Guthrie, à Hughie Leadbelly et aux musiciens itinérants des Etats-Unis. Plus épaisse que la guitare classique, elle se distingue également par des cordes en acier et un manche moins large. Les guitares de ce type forment cependant plusieurs catégories qu'il ne nous appartiendra pas de détailler ici. Nous nous intéresserons, en revanche, aux différentes manières d'utiliser la guitare à cordes métalliques. Sous l'influence des musiciens de jazz, elle fut tout d'abord employée comme instrument rythmique : on sait que l'influence de Django Reinhardt et de son Hot Club de France (1934-1939), puis celle de Charlie Christian au sein du Benny Goodman

⁹¹ " He used the harpsichord largely as he would have used the piano, with full chords and plentiful use of modulations (...). The two tone colour of the instrument suits traditional music very well, but it is a new sound, a new traditional instrument in its own right, and cannot be regarded as a real alternative to the harp ". Gráinne YEATS, "The Rediscovery of Carolan", *Integrating Tradition : the Achievements of Seán Ó Riada*, Terrybaun Co. Sligo, Irish Humanities Centre & Keohanes, p 85.

⁹² " O'Riada's Farewell ", Claddagh CC12, 1972.

Orchestra (1939-1940), furent prépondérantes, même si la discographie n'apparaît guère riche en matière de guitare rythmique. La première utilisation connue de guitare en musique traditionnelle irlandaise figure sur les enregistrements de Michael Coleman datant de novembre 1934 et sont le fait d'un certain Michael 'Whitey' Andrews⁹³. Ce choix, effectué par Michael Coleman lui-même, ne fut cependant guère suivi dans le monde de la musique traditionnelle irlandaise où le piano semblait sans doute plus approprié.

Suivant l'exemple des autres instruments, la guitare a récemment trouvé une nouvelle utilisation comme instrument soliste en musique irlandaise sous l'influence d'excellents musiciens tels que Paul Brady ou Arty McGlynn en Irlande, Dan Ar Braz en Bretagne, Don Baker et David Evans aux Etats-Unis, et quelques autres ; elle reste cependant globalement absente des compétitions solo du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, essentiellement en raison d'une interdiction l'ayant longtemps éloignée des cercles 'officiels' de la musique traditionnelle en Irlande ; on la rencontrera toujours dans les soirées entre amis et autres *sessions* (voir *illustration musicale N°1*).

Généralement accordée comme la guitare classique en Mi-La-Ré-Sol-Si-Mi, on trouve de plus en plus souvent des musiciens utilisant un accord issu des milieux folk-rock des années soixante-dix, le Ré-La-Ré-Sol-La-Ré, généralement appelé DADGAD, du nom des notes de musique en Anglais. Son avantage est essentiellement de fournir un bourdon qui convient particulièrement bien à la musique irlandaise, ainsi qu'à d'autres musiques traditionnelles.

Enfin, si la guitare classique (à cordes en nylon) ne s'est pas implantée en musique traditionnelle irlandaise, nous ne pouvons passer sous silence l'irlando-australien Steve Cooney qui en fait une utilisation

⁹³ Harry BRADSHAW, *Michael Coleman 1891 - 1945*, Dublin, Viva Voce, 1991, pp. 92 & 93 (il s'agit du livret accompagnant les enregistrements de Michael Coleman : Viva Voce 004). Michael 'Whitey' Andrews figure également sur certains enregistrements d'un autre *fiddler*, Paddy Killoran, mais les dates ne sont pas définies avec précisions : voir Shanachie Records 33003, 1977.

rythmique prodigieuse en accompagnement de l'accordéoniste Phil Begley, dans leur village de Dingle.

Le **Banjo** est un instrument d'origine africaine qui fit son apparition au XVII^e siècle dans le Nouveau Monde sous le terme de banza, puis banjar (ou banjer) et y devint populaire à partir de 1840. Cette popularité ne cessa de croître et devint considérable vers 1890, date à partir de laquelle nous savons que les musiciens irlandais aux Etats-Unis étaient nombreux. Par la suite, ce banjo comportant cinq cordes (c'est-à-dire le banjo en Sol des Appalaches) fut supplanté par le banjo ténor à quatre cordes, au manche plus court, que l'on trouve en Irlande depuis les années dix-neuf cent vingt, en particulier dans les *Céilí bands*. C'est toujours ce dernier qui à la faveur des musiciens irlandais (*voir illustrations musicales N°9 et N°18*).

Il existe dans l'esprit des musiciens irlandais d'aujourd'hui une distinction formelle très nette entre ces deux types de banjo : le second des deux jouit d'un statut plus envié que le premier, de nouveau utilisé par les musiciens de Blue-Grass depuis la deuxième guerre mondiale (sous l'influence de Pete Seeger) et généralement considéré comme 'plus américain'. Il fit cependant une entrée remarquée en Irlande grâce au succès des Clancy Brothers & Tommy Makem aux Etats-Unis à partir de 1961, date à partir de laquelle la victoire de John F. Kennedy aux élections présidentielles rendit tout élément irlandais digne d'intérêt : Ed Sullivan s'empressa ainsi d'inviter dans sa célèbre émission ce nouveau phénomène irlandais dont l'autre influence prépondérante fut de relancer la production des pulls d'Aran. L'utilisation du banjo jusqu'à cette époque était cependant essentiellement rythmique ; Il fallut encore attendre quelques années et des musiciens tel que Barney MacKenna (des Dubliners), pour assister au développement d'un style soliste et pour voir le banjo associé quasi systématiquement à la mélodie 'The Mason's Apron' grâce à la formidable virtuosité du barbu susnommé. Mick Moloney, résidant aujourd'hui aux Etats-Unis, et plus récemment Seamus Egan ou

Gerry O'Connor perpétuent à présent l'utilisation du banjo dans la musique traditionnelle irlandaise.

Ici encore, l'influence des Etats-Unis apparaît manifeste : il semble que les tout premiers enregistrements de musique irlandaise soient le fait de musiciens de jazz américains. Et l'habitude prise dans les années soixante de jouer dans les *pubs* avantagea sans aucun doute cet instrument au timbre caractéristique et qui peut se faire entendre dans le *pub* le plus bruyant. Enfin, les musiciens irlandais comprirent rapidement que tout instrument, quelle que soit son origine, peut être accordé selon ce que l'on souhaite en faire, indépendamment de toute théorie ; les quatre cordes du banjo furent alors accordées comme celles du violon (Sol-Ré-La-Mi), engageant de ce fait un processus qui se répéta par la suite pour d'autres instruments.

La **Mandoline**, petit instrument doté de quatre choeurs de deux cordes, est une version courte de la mandole, instrument ancien et récemment remis au goût du jour (vide infra); elle connut d'abord une forte popularité en Italie où elle apparut à la fin du XVI^e siècle sous le nom de 'mandore' et où l'on en distingue deux sortes : la mandoline à dos plat (dite "milanaise", la plus courante à l'heure actuelle en Irlande) et la mandoline à dos rond (dite "napolitaine"). Il apparaît difficile aujourd'hui de dater l'arrivée de la mandoline en Irlande, mais il semble établi que son adoption par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* pour ses compétitions du Fleadh Cheoil annuel ait facilité son développement. Elle doit également sa popularité à un volume sonore important, quoique moins important que celui du banjo, et à son accord identique au violon. Courante en *session*, il faut pourtant constater que, contrairement aux instrument reconnus, peu de musiciens célèbres l'utilisent comme instrument principal : elle n'apparaît pas comme instrument prédominant dans la production discographique récente (voir *illustration musicale N°15*); Mick Moloney (natif de Limerick et universitaire aux Etats-Unis) en a néanmoins fait l'un de ses instruments de prédilection, à côté du banjo.

L'introduction du **Bouzouki** (et de ses cousins : **Cistre, Mandole, Mandoloncelle**) apparaît d'ores et déjà comme l'un des éléments les plus intéressants des vingt dernières années en matière de musique traditionnelle irlandaise, et atteste sans équivoque de sa capacité à intégrer des données nouvelles, et donc de sa faculté de renouvellement. Il nous faut cependant dès à présent indiquer que le terme de 'bouzouki' désigne en Irlande un instrument bien différent de son ancêtre grec importé au cours des années soixante. Il est probable que l'usage courant du terme pour désigner une série d'instruments très divers est dû à son introduction avant le 'cistre' et autres 'mandole'. Accoutumés au mot de 'bouzouki', les musiciens prirent sans doute rapidement l'habitude d'appeler ainsi tout instrument à cordes doublées accompagnant la musique irlandaise.

Tous les termes employés dans cette étude semblent plus ou moins interchangeables d'un musicien à l'autre, et la précision est rarement de mise, hormis chez les luthiers..

Le groupe Sweeney's Men, qui fit ses débuts en 1966 et se sépara définitivement en 1969, était composé de Andy Irvine, Johnny Moynihan et Terry Woods (remplaçant le membre d'origine Joe Dolan après 1967) ; c'est dans cette formation que l'on vit apparaître pour la première fois un bouzouki, joué par Johnny Moynihan. Les dernières recherches indiquent que cet instrument (muni de trois choeurs de deux cordes) était en fait un cadeau de l'un de ses amis, Tony French, revenant de vacances en Grèce. Il semble également que Johnny Moynihan acquit en 1966 un modèle conçu et réalisé en 1963 par le luthier londonien John Bailey comportant cette fois-ci quatre choeurs de deux cordes et, pour la première fois, un dos plat⁹⁴. Mais c'est surtout Andy Irvine qui, aux yeux

⁹⁴ Voir la citation de Johnny Moynihan et, pour toute cette section, diverses explications dans Nollaig Ní FHÍOGHAILE, *The Adoption and Adaptation of the Greek Bouzouki in the Irish Music*, M. Mus. d'Ethnomusicologie, Université de Londres, septembre 1990, p. 13.

d'un grand nombre de musiciens irlandais, assura la pérennité de l'utilisation du bouzouki lorsque, après ses longs séjours dans les Balkans à la fin des années soixante, il rentra en Irlande pour fonder les légendaires Planxty avec quelques amis. Membre du même groupe, Donal Lunny fut très rapidement convaincu de l'intérêt de cet instrument et développa l'idée d'un bouzouki électrique au sein des descendants de Planxty : Moving Hearts. Il fut un temps question d'un instrument tout à fait similaire appelé 'Blarge'⁹⁵ commandé en 1979 par le même Donal Lunny aux luthiers dublinois Andrew Robinson et Anthony O'Brien : muni de cinq choeurs de deux cordes, il s'agissait cette fois d'un instrument plus proche de la guitare électrique '*solid body*' (au corps plein) inventée par Les Paul que d'un instrument purement acoustique (*voir illustrations N°20 à 23*).

Il faut également, pour être complet, signaler que Alec Finn utilise au sein du groupe De Dannan, depuis ses débuts en 1973, un bouzouki grec à trois choeurs de deux cordes, bien qu'il ne manque jamais de rappeler dans ses interviews qu'il souhaitait obtenir un luth mais qu'un ami lui ramena un bouzouki.

On comprendra rapidement qu'un tel état de fait favorisait la création par des luthiers d'instruments sur mesure, et qu'il n'y eut jamais d'importation massive de bouzoukis grecs de fabrication industrielle⁹⁶. D'autres sources de soucis, ayant accru la demande auprès de luthiers, tenaient à la fragilité des bouzoukis grecs et à la propension trop courante des manches à se tordre après quelque temps. Ceci expliquera également les difficultés actuelles de nomenclature, car tout luthier pouvait alors choisir le nom qui lui convenait le mieux pour décrire son instrument. Il est ainsi notoire que le terme de cistre (en anglais *cittern*) fut remis à la mode

⁹⁵ Le nom peut apparaître comme une contraction de '*bouzouki large*' mais il aurait en fait été inventé par Séamus Heaney pour désigner les personnes bruyantes, indiscrettes et exubérantes. Le poète semble d'ailleurs particulièrement apprécié des musiciens irlandais : à titre d'exemple, le *uilleann piper* Liam O'Flynn le remercie pour la suggestion du titre de l'album sur plusieurs de ses pochettes, dont le dernier en date "The Given Note", Tara 3034, 1995.

⁹⁶ Signalons en outre qu'il n'existe pas de bouzoukis fabriqués industriellement en Grèce, car tous proviennent de petits artisans-luthiers. Aujourd'hui encore, les musiciens

par le luthier anglais Stefan Sobell qui cherchait dans les années dix-neuf cent soixante-dix un mot pour désigner ce qu'il fabriquait, sorte de bouzouki à dos plat. Cet élément organologique, loin de n'être qu'un détail, apparaît comme l'un des éléments clés permettant de distinguer un instrument de la famille du luth (à dos arrondi, comme le bouzouki grec, l'oud arabe ou le saz turc) d'un instrument de la famille du cistre (à dos plat, ou très légèrement bombé)⁹⁷. Il est vraisemblable que cette modification fut rendue nécessaire par la présentation scénique de groupes tels que The Bothy Band qui, contrairement aux musiciens traditionnels (solistes ou membres de *céilí bands*) jusqu'ici, se produisaient debout, imposant ainsi une nouvelle tenue des instruments. C'est ainsi que, popularisé par Andy Irvine et Donal Lunny, le bouzouki devint l'instrument d'accompagnement par excellence, autorisant le simple jeu en accord, mais permettant également le contrepoint, voire le jeu en soliste grâce à la sonorisation électrique de l'instrument.

Le bouzouki apparaît aujourd'hui comme un instrument complet et qui, en outre, n'eut pas dès le départ l'image par trop négative de la guitare. Très rapidement, les meilleurs musiciens surent en faire un instrument polyvalent, imaginatif et ne souffrant pas des pires défauts de la guitare : suffisamment puissant pour être utilisé en solo durant une *session*, il peut également jouer le rôle d'instrument d'accompagnement rythmique, sans que sa présence couvre excessivement l'instrument du soliste.

Son adoption dans les milieux amateurs fut apparemment facilitée par plusieurs facteurs : d'une part, sa petite cousine la mandoline s'était déjà frayé un chemin en musique irlandaise. Accordé comme elle en Sol-Ré-La-Mi ou Sol-Ré-La-Ré (bien qu'en musique traditionnelle grecque il soit le

irlandais jouant du bouzouki original l'ont pour la plupart acheté ou fait acheter à Athènes, en particulier (bien sûr) sur le marché de Plaka.

⁹⁷ Rappelons que le cistre est à l'origine un instrument à cordes métalliques en usage en Europe occidentale depuis le XIIIe siècle au moins, et particulièrement populaire au Portugal depuis le XVIIIe siècle, où il est utilisé pour accompagner le *fado* sous le nom de *chitarra*, c'est-à-dire de 'guitare', d'où le nom français de 'guitare portugaise'. Les instruments de Stefan Sobell n'ont qu'une lointaine ressemblance avec l'instrument médiéval mais la sonorité du mot anglais lui plut suffisamment pour prévaloir sur la stricte conformité à l'original.

plus souvent accordé en Do-Fa-La-Ré et plus récemment en Ré-Sol-Si-Mi), le bouzouki fut facilement adopté par des musiciens sachant jouer du banjo ténor ou du *fiddle*⁹⁸. En outre, les musiciens dotés de mains épaisses trouvaient là un instrument plus à leur mesure que la petite mandoline. On considère parfois également que de nombreux guitaristes des années soixante découvrirent dans le bouzouki un instrument d'accompagnement dont la sonorité était moins omniprésente que celle de la guitare dans un contexte de scène ou d'enregistrement, monopolisant moins l'espace sonore. Plus encore, ils trouvèrent là un instrument dénué de toute 'tradition' préétablie, ceci permettant à chacun de s'approprier une musique sans pour autant passer par l'apprentissage long et fastidieux d'un instrument comme le *fiddle*, le *uilleann pipes* ou la harpe. L'enthousiasme général des années soixante-dix en matière de musique traditionnelle irlandaise fit sans doute beaucoup pour l'acceptation du bouzouki par les esprits les plus chagrins. L'adoption de l'instrument ne s'accompagna d'ailleurs pas de celle du style grec et un style irlandais se développa de ce fait rapidement, à tel point que dans certains cas l'expression 'bouzouki irlandais' s'applique d'avantage à une technique de jeu qu'à l'instrument proprement dit ; on trouve aujourd'hui cassettes et livres sous le titre " The Irish Bouzouki "⁹⁹.

Remarquons enfin que le bouzouki n'a pas transité par le reste de l'Europe continentale avant d'arriver en Irlande, et que son introduction est un bel exemple positif des échanges culturels directs qui existent dorénavant entre pays ou régions du monde. On pourra également constater, à la suite de ces échanges d'instruments, une nette propension des musiciens irlandais à interpréter de la musique bulgare et macédonienne, le point d'orgue étant en 1992 l'album " *East Wind* " de Andy Irvine et Davy Spillane¹⁰⁰.

⁹⁸ Outre les deux accords les plus courants cités ici, on rencontrera également Sol-Ré-La-Ré, Ré-La-Ré-La, La-Ré-La-Ré ou Ré-La-Ré-Sol, mais toujours une octave plus bas que le *fiddle*.

⁹⁹ Niall Ó CALLANÁIN & Tommy WALSH, *The Irish Bouzouki*, Dublin, Walton's, 1989, 48 p.

¹⁰⁰ Tara records, CD 3027, 1992.

L'introduction du bouzouki en Irlande, ainsi que son adaptation, apparaît comme l'une des preuves les plus éclatantes de la vitalité de sa musique aujourd'hui. Son apparition coïncide en outre, et comme le font remarquer de nombreux musiciens, avec le renouveau de la musique traditionnelle en Irlande et son accession au rang de produit commercial digne d'intérêt à l'échelle planétaire.

Finissons ce chapitre avec le terme anglais de *mandocello* (traduction française "mandoloncelle") qui semble avoir été utilisé pour la première fois par la compagnie Gibson pour les grandes mandolines qu'elle fabriquait dans les années vingt pour les orchestres de mandolines. Elles seraient donc destinées à un accord Do-Sol-Ré-La, soit une octave sous l'accord de la viole, mais elles peuvent également être accordées en Sol-Do-La-Mi. Elles sont, à vrai dire, bien peu courantes en *sessions*, mais on en rencontre parfois la mention sur quelque pochette de disque (*voir les illustrations musicales N°4, 7, 10, 12, 16 et 23*).

Le **Low Whistle** est également un instrument très récemment introduit en musique traditionnelle irlandaise : il s'agit d'une sorte de variante basse du *tin whistle*. Son histoire est celle d'un *uilleann piper* et joueur de tin whistle, Finbar Furey (des Furey Brothers) qui possédait au début des années dix-neuf cent soixante une flûte indienne en bois dont il appréciait particulièrement le son profond et chaleureux. A la suite d'un accident elle fut endommagée et un luthier anglais du nom de Bernard Overton lui proposa d'en fabriquer une en métal qui produirait le même son ; Il fut satisfait du résultat, et l'instrument existe toujours sous la même marque, ainsi que sous la marque " *Walton's* ", célèbre magasin de Dublin depuis le début du XXe siècle. Davy Spillane (ex-Moving Hearts) fut son principal utilisateur dans les années quatre-vingt, popularisant un instrument au doigté délicat dont le son hante aujourd'hui les compositions les plus lentes et les plus romantiques (*voir l'illustration musicale N° 17*).

Par coïncidence, ou pour des raisons encore difficiles à cerner, il semble que le *low whistle* soit joué par des *uilleann pipers* du style *legato* (*vide supra*, le *uilleann pipes*) tels que Davy Spillane, Paddy Keenan ou Finbar Furey ; on imagine en effet mal le *uilleann piper* Liam O'Flynn (un '*Gentleman-Piper*') en jouer.

L'**Harmonica** (anglais *mouth organ*, *blues harp* ou *harmonica*) se rencontre parfois en *sessions*. Le fait est rare, mais la raison de cette présence en Irlande est extrêmement simple : lorsqu'en 1951 le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* s'efforça de relancer l'intérêt pour la musique irlandaise, l'un des principaux axes de relance de la musique traditionnelle irlandaise fut de la rendre accessible à tous, essentiellement en privilégiant les instruments les plus simples : à côté du *tin whistle*, l'harmonica trouva une place modeste mais sûre. Quelques musiciens s'en sont fait une spécialité, tels les frères John, Pip et Phil Murphy, ainsi que Eddie Clarke, et des disques paraissent parfois.

Autre instrument percussif, moins courant que le *bodhrán*, Les **Bones** (à moins que l'on n'opte pour une traduction directe du terme en français : les " os ") sont, à l'origine, deux côtes de mouton que l'on entrechoque et qui produisent un claquement rythmique difficilement descriptible qui n'est pas sans rappeler celui des castagnettes. Elles sont aujourd'hui remplacées par des plaques en bois, voire en plastique. Quelques musiciens plus imaginatifs les ont avantageusement remplacées par de simples **Cuillères** et parviennent à en tirer des rythmes assez extraordinaires ; pourtant, qui n'a jamais eu à subir une soirée entière dominée par ces ustensiles métalliques bruyants ne peut comprendre pourquoi elles font fuir les musiciens.

Signalons également l'arrivée depuis les années dix-neuf cent quatre-vingt d'un instrument traditionnel australien popularisé par Steve Cooney et quelques autres : le ***Doodgeridoo*** (orthographe variable). Il s'agit d'un tube en bois d'environ deux mètres de long ouvert aux deux extrémités, dans lequel on souffle de manière continue pour obtenir un bourdon et que l'on peut frapper d'un bâton pour marquer un rythme. De nombreux musiciens traditionnels préférant l'innovation à la pureté musicale l'ont introduit dans leurs arrangements, où il remplace avantageusement le synthétiseur et son bourdon trop artificiel¹⁰¹. Pour l'anecdote, signalons que lors d'un concert dont nous fûmes témoin à la fin des années quatre-vingt, Steve Cooney remplaça sans le moindre problème son *doodgeridoo* oublié à son domicile de Dingle par un tube en plastique acheté chez un simple plombier sur le lieu du concert.

Après avoir ainsi fait le tour de la quasi-totalité des instruments joués en Irlande au cours des vingt derniers siècles, quelques remarques sur le sens de l'évolution paraissent nécessaires. Il ne fait, au premier chef, aucun doute que les diverses influences entre pays ont toujours existé d'une part, et, d'autre part, que l'Irlande a autant emprunté à l'Europe qu'elle a pu lui apporter. Ainsi, la harpe classique telle que nous la connaissons doit énormément à l'Irlande et en particulier à ses musiciens du XVI^e siècle ; en ce qui concerne les cornemuses, il est patent que le *uilleann pipes* en est la variante la plus complexe au monde, en raison de son système de régulateurs, tout à fait unique.

Il est pourtant tout aussi naturel de considérer comme 'irlandais' des instruments comme le *fiddle*, le *tin-whistle* ou la flûte traversière en bois. Ajoutons également à ceux-ci : l'accordéon, autre influence européenne ; le banjo et la guitare, influences américaines ; le piano, influence à caractère plus social que géographique . Enfin, l'arrivée du bouzouki au cours des années 1970, démontre que la musique traditionnelle irlandaise

¹⁰¹ Steve Cooney figure par exemple sur le premier album de Déanta (1990, SCD

est encore en mesure d'adopter et d'adapter des instruments venus d'horizons divers. Tous ces signes pointent sans hésitation vers une véritable tradition d'adaptation, que nous pourrions être tentés de définir comme une tradition non-stagnante ou comme une tradition dynamique.

Car tous ces éléments sont sans conteste le fruit d'une élaboration non-irlandaise : c'est donc, plus encore que les instruments, la musique et la mélodie sur lesquels elles sont jouées qui pourront nous éclairer sur ce qui peut être considéré comme de la musique traditionnelle irlandaise.

Nature et fonction

Il existera bien entendu plusieurs façons de répertorier la musique, suivant le contexte qui nous préoccupera ou l'époque étudiée. Dans tous les cas, ces divisions devront être considérées comme arbitraires car, outre le peu d'intérêt qu'elles ont aux yeux de tous les acteurs quotidiens de ce fait social, elles n'auront pour principale caractéristique que d'offrir le point de départ nécessaire à toute étude de ce genre. Nous avons ici choisi de remonter le cours de l'Histoire afin d'appréhender les différentes facettes des types de mélodies aujourd'hui les plus connus de tous, mais qui ne constituent pourtant que la partie émergée de l'iceberg de la musique traditionnelle irlandaise. Puis nous reviendrons, à travers les liens qui unissent la danse et la musique, sur les formes qui les ont précédées. Ces différentes étapes nous permettront sans doute, dans un troisième temps, d'émettre quelques opinions sur ce qui peut être aujourd'hui considéré comme de la musique traditionnelle irlandaise.

- La création musicale

L'une des méthodes pertinentes consisterait à distinguer les différentes fonctions de la musique. Il apparaîtrait ainsi qu'une première fonction d'intériorisation, comprenant essentiellement les musiques religieuses, sans doute à l'origine du chant, répondrait à une deuxième fonction d'extériorisation comprenant les musiques de fêtes, de festivals et de rencontres. Une musique de recueillement intérieur compléterait alors naturellement une musique de fête : la première serait une musique personnelle et inclurait, outre les chants s'adressant à Dieu, tous les

chants à caractère funéraire, tandis que la seconde, incluant les activités de groupe, aurait avant tout une valeur sociale. Il serait possible d'intégrer dans cette section les chants de travail ou de quelque activité que ce soit. C'est, bien entendu, cette dernière catégorie qui sera, dans tous les pays, la plus développée par le peuple.

Mais il apparaîtra rapidement que, dans l'optique où nous nous plaçons pour cette étude, c'est-à-dire celle de la musique du plus grand nombre, la première catégorie ici définie présente un intérêt moindre, sans qu'elle en soit pourtant totalement dépourvue. Nous respecterons donc une autre vision, issue d'une représentation irlandaise acquise au fil des recherches effectuées par divers érudits et aujourd'hui considérée comme représentative du corps de la musique irlandaise : la musique chantée et la musique instrumentale en sont les deux faces. Nous pourrons également, à l'intérieur de ces deux catégories, en étudier différents aspects et différentes fonctions.

- La musique chantée

Comme nous l'avons fait remarquer dans notre chapitre sur les instruments et la voix, l'essence de la musique traditionnelle irlandaise tient aux nombreuses et diverses ornementsations ; il faudra nécessairement voir là l'influence originelle du chant soliste, dont nous avons vu l'importance primordiale (voir page 48, et pages 54 *et infra*).

Une première classification distinguera plusieurs catégories à l'intérieur du vaste corps de la musique chantée : les chants religieux, les chants de travail ou d'activité, les chants à danser, les chants patriotiques ou de guerre. L'intérêt d'un tel classement résidera ici principalement dans l'étude de l'origine de chaque chant, ainsi que dans son évolution.

Il est communément admis que, en Irlande comme ailleurs, les chants religieux sont les plus anciens ; cependant force sera de constater qu'ils sont fort peu nombreux pour des raisons liées à la répression du

catholicisme. Trois catégories peuvent être établies : la poésie religieuse du XVIII^e siècle due à des poètes connus, et chantée sur des airs populaires ; les textes anonymes chantés sur des airs préexistants ; les chansons populaires dont le texte et la musique furent collectés conjointement. L'une des principales caractéristiques de ces chants est leur association à la Vierge Marie, ce qui leur confère tantôt la qualité de berceuse, tantôt celle de lamentation, mais dans les deux cas, le rôle maternel est prépondérant. On retrouve également ici une distinction sociale déjà mentionnée entre les chants à caractère communautaire d'une part, et les chants plus intimes d'autre part. Nóirín Ní Riain, chanteuse reconnue et appréciée du grand public, mais également chercheuse, est sans nul doute la plus grande spécialiste des chansons à caractère religieux, dont on pourra retrouver des exemples sur ses albums enregistrés en compagnie des moines de l'abbaye de Glenstal¹⁰².

Mentionnés dans le paragraphe précédent, les berceuses et les chants funèbres peuvent également l'être pour ce qui concerne les chants à caractère féminin, relativement rares dans l'ensemble du corps chanté de la musique traditionnelle irlandaise. Une telle pénurie fut relevée par Carmel Ó Boyle qui jugea nécessaire de publier un recueil uniquement composé de chansons écrites par des femmes pour des femmes, notant avec regret qu' " autrefois, on n'encourageait pas les irlandaises à chanter, mais plutôt à écouter " ¹⁰³. Cette absence de choix ne semble pas constituer un problème majeur pour les chanteuses actuelles, et il n'est pas rare d'entendre l'une d'entre elles louer allègrement la beauté d'une femme, voire la blancheur d'un sein, sans que personne s'en offusque dans un pays pourtant très catholique.

Les chants funèbres, (les *caoineadhnte*, d'où l'anglais *keen*), en gaélique pour la plupart, semblent nombreux mais sont de moins en moins

¹⁰² Voir à ce propos Nóirín Ní RIAIN, " The Female Song in the Irish Tradition ", *Irish Women: Image and Achievement*", Dublin, Arlen House, 1985 pp. 73-84, ainsi que Nóirín Ní RIAIN, *The Music in Traditional Religious Songs in Irish*, unpublished MA Thesis, UCC, 1980, Préface, i-iii.

¹⁰³ " Irish women were not encouraged in the past to sing, but rather to listen ". Ó Carmel BOYLE, " The Irish Woman's Songbook ", Cork, The Mercier Press, 1986, p. 4.

souvent chantés ; en outre, ces chants sont très peu enregistrés, les chanteurs (et chanteuses) potentiels jugeant sans doute inconvenant ou indécent d'enregistrer un chant d'une telle nature. Les berceuses, quant à elles, faisaient (et font encore) partie des activités quotidiennes des femmes (entre autres). Ce genre semble sous-représenté dans le corps des chansons irlandaises en gaélique, bien que les Irlandais apprennent encore certaines d'entre elles, non plus de leurs parents, mais de leurs instituteurs et institutrices lors des cours de gaélique à l'école primaire.

Contrairement aux trésors légués par la tradition écossaise (ces extraordinaires *waulking songs*, chants de foulage du tweed), nous n'avons que peu d'exemples irlandais de chansons de travail centrées sur les activités quotidiennes, que ce soit pour les hommes (il n'existe à notre connaissance aucun chant de marins en gaélique) ou pour les femmes (bien peu d'exemples de chants de tissage ou de filage). On retrouvera cependant quelques chants liés à la garde des troupeaux qui, débarrassés des obligations rythmiques des chants de travail habituels, présentent généralement des mélodies beaucoup plus travaillées et ornementées, car plus lentes. En revanche, nous ne connaissons pas de chants de moisson ou de travaux des champs.

Les chants d'amour constituent la majeure partie du corps chanté survivant en cette fin de XXe siècle. Notons cependant qu'ils furent dans leur majorité composés aux XVIIe et XVIIIe siècle en anglais, alors que disparaissait une autre catégorie en gaélique, largement inspirée par l'amour courtois cher aux troubadours provençaux du haut Moyen Age et sans doute introduite en Irlande grâce aux influences normandes. Cette catégorie connaîtra son apogée poétique dans les *aislingí* (ou 'visions') du XVIIIe siècle et perpétuera l'identification de l'Irlande à une femme dans l'imagerie que nous connaissons encore aujourd'hui, de *Cáitlín Ní hUallacháin* à la *tSeanbhean Bhocht* en passant par *Cáit Ní Dhuibhir*, *Síle Ní Gabhra* et *Róisín Dubh*. L'existence de ces *aislingí* au caractère patriotique et composés en gaélique, explique peut-être la relative rareté de véritables chants en gaélique à caractère patriotique. Ce n'est que plus

tard que des chansons de ce type commencent à circuler en Irlande, mais en anglais. Elles sont aujourd'hui relativement communes, sans doute en raison des nombreux textes écrits sur des mélodies préexistantes à propos des nombreux soulèvements survenus en Irlande, de 1798 à 1916. La plus grande partie date, comme nous l'avons mentionné précédemment, du milieu du XIXe siècle, avec la parution de textes et de musiques dans le journal *The Nation*¹⁰⁴, mais également du début du XXe siècle, à la suite du soulèvement de Pâques 1916.

En ce qui concerne le passage de la langue gaélique à la langue anglaise, nous avons déjà expliqué l'importance de ce qu'il est convenu d'appeler la Grande Famine du milieu du XIXe siècle. De nombreux chants en gaélique disparurent à cette époque où la langue se voyait rejetée pour des raisons économiques, mais surtout sociales. Elle céda peu à peu la place à la langue administrativement et économiquement prépondérante. Il ne semble pas que les chansons qui existaient en gaélique à cette époque aient été traduites en anglais, mais plus vraisemblablement qu'une nouvelle catégorie ait émergé, sur un ton parfois humoristique. Il n'y eut donc pas à proprement parler de bouleversement linguistique dans l'optique qui nous occupe, et les exemples de chansons mêlant les deux langues (*macaronic songs*, voir page 52) sont encore très courants, telle la chanson appelée *A Stór Mo Chroí* ('Trésor de mon Coeur'), dont seul le refrain est en gaélique. En ce qui concerne la chanson en gaélique de nos jours, la plupart des chanteurs sont de vieilles personnes résidant dans les *gaeltachtaí* de l'ouest, et le style adopté (nommé *sean-nós*, voir page 48, et pages 54 et *infra*), indique bien cette conscience de produire quelque chose en voie de disparition. Insistons une dernière fois sur le caractère essentiel de l'ornementation dans la musique traditionnelle irlandaise, où une syllabe peut correspondre à plusieurs notes chantées. Les musicologues nomment cette suite de notes un mélisme, du grec 'μελισμα', 'mélodie', d'où l'appellation 'chant mélismatique'. Ce type de

¹⁰⁴ Voir à ce propos Desmond KENNY, "The Ballads of *The Nation*", *Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises*, N°3, Rennes, 1978, pp. 31-45.

chant doit nécessairement se faire sans accompagnement, question centrale du développement actuel de la musique traditionnelle irlandaise : ainsi, le groupe Les Chieftains n'accompagne jamais son chanteur (et joueur de bodhrán), Kevin Conneff, qui ne chante par ailleurs qu'en anglais.

De nos jours, la catégorie comprenant les chants en anglais est la plus importante. Essentiellement répandue dans les villes avant la Grande Famine, la langue gagna peu à peu les campagnes et, en raison de son universalité, n'a jamais été remplacée depuis. On considère depuis quelques années que le *sean-nós* peut également être chanté en anglais, mais il semble que les chanteurs faisant usage de cette langue utilisent moins d'ornementations.

Le type de chanson le plus rencontré en Irlande aujourd'hui est bien entendu la *ballad*, chant racontant une histoire et, en Irlande plus qu'ailleurs, ayant quelques connotations militantes pour bon nombre d'entre elles. Nous avons déjà montré à quel point l'influence des nationalistes du XIXe siècle fut grande dans cette orientation qui perdure encore dans les chansons entendues dans les *pubs* ou sur les disques, des meilleures aux pires.

- La musique instrumentale

La musique classique telle que nous la connaissons aujourd'hui est, elle aussi, issue de la musique à danser et la rejoint encore parfois. Les deux éléments furent longtemps totalement dépendants l'un de l'autre : nul ne pouvait imaginer une danse de cour sans un support musical, aussi tenu soit-il ; et nul n'aurait imaginé non plus des musiciens jouant pour être écoutés¹⁰⁵. Il fallut attendre le XVIIe siècle pour que cet état de fait change avec l'introduction de la sonate, laissant entrevoir de nouvelles perspectives pour la musique ; par la suite, Brahms, Berlioz ou Liszt se

¹⁰⁵ On prendra garde à ne pas classer les harpeurs des Haut-Rois d'Irlande dans la catégorie des musiciens que l'on écoutait, car leur rôle musical était avant tout d'accompagner, sur leurs instruments, des récits historiques, des élégies ou des généalogies.

firent les champions de la 'musique-image', la musique classique 'à danser' devenant de ce fait 'à écouter' au travers de l'évocation d'une histoire.

Il ne semble pas malvenu de considérer aujourd'hui que la musique traditionnelle suit un chemin semblable, et plusieurs faits en apportent la preuve : la musique traditionnelle irlandaise est aujourd'hui parfaitement bien intégrée au monde du spectacle et, à cet égard, ne dépareille pas sur une scène de spectacle. Il est rare dans un tel contexte de rencontrer des groupes accompagnés de danseurs et de danseuses. Notons cependant que les Chieftains ont à plusieurs reprises tenté l'expérience et que, d'autre part, l'incroyable succès du spectacle '*Riverdance*'¹⁰⁶ en 1995 pourrait donner de bonnes idées à beaucoup de musiciens.

Une deuxième raison tient à l'influence des techniques d'enregistrement. Le support enregistré ne constitua longtemps qu'une reproduction infidèle des prestations que proposaient certains musiciens solistes ou en groupes. Les nouvelles technologies d'enregistrement multipistes modifièrent profondément ce point de vue, et le support enregistré constitue, depuis les années soixante, la base de toute prestation pour la plupart des groupes actuels de musique populaire ; le concert n'est plus qu'une reproduction infidèle de leurs enregistrements¹⁰⁷. La même remarque pourrait être faite pour la (les ?) musique(s) de jazz, ainsi que pour la musique classique dans une moindre mesure. Toutes ont bénéficié et bénéficient encore des progrès techniques, ainsi les publicités

¹⁰⁶ Le spectacle *Riverdance* était essentiellement fondé sur l'intermède chorégraphique et musical proposé au public lors de l'émission télévisée du Concours Eurovision de la Chanson, le 30 avril 1994. Devant le succès remporté par ces 7 minutes de spectacle, il fut décidé de développer l'idée autour de la personnalité de Michael Flatley, chorégraphe et principal danseur, et de la musique de Bill Whelan. Le succès remporté à partir de 1995, tant en Irlande qu'en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, fut phénoménal.

¹⁰⁷ A ce titre, deux éléments doivent être soulignés : tout d'abord la décision prise en 1964 par le musicien classique Glen Gould de ne plus se produire en concert et de dispenser sa passion musicale grâce aux enregistrements ; deux ans plus tard, le 29 août 1966 les Beatles donnent leur dernier concert public au Candlestick Park de San Francisco, avant de se consacrer uniquement aux enregistrements de studio et à la révolution sonore que l'on connaît. En France, Jacques Brel annonça cette même

de la firme Deutsche Gramophon vantant les avantages de sa nouvelle technique d'enregistrement, le '4D', pour mieux séduire les mélomanes aussi avides de perfection technique que de beauté musicale.

Ce qui vient d'être dit pour le monde de la musique pop-rock, pour le jazz et pour la musique classique vaut bien entendu pour la musique traditionnelle ; l'Irlande, grâce à la qualité de ses studios, est sans doute l'un des pays où la musique traditionnelle profite le plus de ces nouveautés technologiques. Un grand nombre de musiques enregistrées aujourd'hui par des groupes irlandais considérés comme traditionnels par le grand public, ne pourraient que difficilement être accompagnées par des danseurs¹⁰⁸.

Il serait pourtant partiellement faux d'affirmer que cette évolution ne tient qu'aux nouvelles techniques d'enregistrements. Le *uilleann piper* Séamus Ennis (1903-1982) avait notoirement horreur que ses prestations ne soient pas attentivement suivies dans le silence le plus respectueux qui soit. On sait également qu'un certain "Piper Gaynor" expliquait au romancier irlandais William Carleton au XIXe siècle : "*ma musique n'est pas pour les pieds ou pour le sol, mais pour l'oreille et pour le coeur ; il y a plein de joueurs de cornemuses pour les pieds, mais c'est pas pour moi*".¹⁰⁹

Un autre exemple plus récent concernant cette dichotomie entre musique à danser et musique à écouter figure dans les souvenirs d'un musicien du Donegal, Paddy Tunney :

Ce fut une superbe soirée de musique, avec quelques chansons pour faire bonne mesure, mais c'est surtout la variété des styles des *fiddlers*

intention le 10 octobre 1966. Ces choix ont eu une importance capitale sur l'histoire de la musique au XXe siècle, qu'il y aura sans doute lieu d'étudier un jour.

¹⁰⁸ Comment, à titre d'exemple, imaginer des danseurs évoluant sur les versions irlandaises de 'Hey Jude' (Les Beatles) ou de 'L'arrivée de La Reine de Saba (à Galway)' (Vivaldi) par le groupe De Dannan ? Que penser d'une chorégraphie traditionnelle sur 'Bonaparte's Retreat' des Chieftains ? Et nous ne parlons pas de musique chinoise jouée par les mêmes Chieftains, de musique bulgare par Planxty, ou de musique yiddish par De Dannan, pour ne citer que trois des principaux groupes de musique traditionnelle issus des années soixante-dix.

qui fut passionnant. Ceux qui venaient d'au-delà du *lough* jouaient de la musique que l'on avait plaisir à écouter, à notre avis, mais ceux de Mulleek faisaient danser.¹¹⁰

Un exemple marquant et révélateur de l'évolution actuelle vers une musique instrumentale et de la disparition de certaines formes anciennes chantées est donné par ce que les musiciens irlandais appellent les *slow airs*, expression que nous nous garderons bien de traduire pour en conserver toute la saveur. Ceux-ci sont en effet des chants, le plus souvent de la catégorie des chants d'amour, devenus au cours du XXe siècle des instrumentaux sous l'influence principale de deux instruments : le *fiddle* et le *uilleann pipes*, peut-être les deux instruments les plus proches de la voix humaine car capables de reproduire ces ornements propres à la musique traditionnelle irlandaise.

En ce qui concerne les types de musique aujourd'hui les plus répandus, la première référence à la *jig* figure dans un texte de l'archevêque de Dublin, Dr Talbot, datant de 1674 et critiquant sévèrement la vie menée par Peter Walsh et ses disciples :

Appelez-vous *souffrance*, de voir ces enfants spirituels, les vôtres, revenir à vous les poches pleines d'argent, et vous invitant fastement avec votre délégué à l'enseigne de la *Harp and Croun* presque tous les soirs, avec force rires, danses, et *Danes*, et *Cronans* irlandais ; particulièrement ce célèbre *Macquillemone* ; qui fut désigné, dans une lettre à Rome, comme *Cantio barbara & aggestis* ; et appelé par les soldats de la Garde à Dublin (qui entendent cela tous les soirs à minuit) Frère Walsh et Frère N. chantant des Psaumes ? Appelez-vous *souffrance* de voir vos dignes Protestataires danser des *Giggs* et des danses paysannes, pour vous divertir, vous et votre délégué, qui y était tout aussi disposé que n'importe

¹⁰⁹ " My music isn't for *the feet* or *the floor*, but for *the ear* and *the heart* ; you'll get plenty of foot pipers, but I'm none o'them ". Cité par Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1ère édition 1913), p. 202.

¹¹⁰ " It was a mighty night's music and dancing with the odd song thrown in for good measure but the greatest excitement was generated by the contrasting styles of the fiddle players. The fiddlers from beyond the lough played music you would like to listen, we decided, but the Mulleek fiddlers made you dance ". Paddy TUNNEY, *The Stone Fiddle*, Skerries Co. Dublin, Gilbert Dalton, 1979, p. 54.

lequel de ses Encaisseurs ? Mais on me dit qu'en vérité vous dansiez avec plus de grâce que tout autre.¹¹¹

Ajoutons à cela la remarque de Breandán Breathnach concernant la prétendue influence de O'Carolan dans l'introduction de la *jig* :

Le terme '*jig*' provient sans aucun doute de l'italien, et il a été suggéré que la musique elle-même avait une origine italienne, arrivant ici depuis l'Italie grâce aux harpeurs. Cette idée provient du fait que Carolan, qui était fasciné par la musique italienne en vogue à Dublin à son époque, concluait certaines de ses compositions par un thème de seize mesures auquel fut attribué le terme de '*jiga*'. Mais la seule similitude entre ces thèmes et la musique de danse réside dans le nombre de mesures, et elles sont si radicalement différentes de par leur structure et leur langage que l'on peut réfuter l'idée que l'une provient de l'autre.¹¹²

Il paraît donc certain que la *jig* en 6/8 telle qu'elle est encore jouée de nos jours provient de la lente agrégation entre un substrat sans aucun doute irlandais, provenant peut-être des anciennes marches de clans, et de quelques influences extérieures qui restent à définir. On peut, à ce propos, rapprocher le terme *jig*, du terme allemand *Geige* signifiant un

¹¹¹ " Call you *suffering*, to see these your spiritual Children return home to you with money in their purses, and treat you and your commissary, very splendidly at the sign of the Harp and Croun in Dublin, almost euery night, with good Cheer, dancing, and *Danes*, or Irish *Cronans* ; especially that famous *Macquillemonne* ; which was stiled in a letter to Rome, *Cantio barbara & agrestis* ; and call'd by the Soldiours of the Guards in Dublin (hearing it euery night at midnight) Friar Walsh, and Friar N. singing Psalmes ? Call you *suffering* to see your graue Remonstrants dance Giggs and Country dances, to recreat your-self and the Commissary, who was as ready and nimble at it, as any of his Collectors ? But indeed its said, you danc't with a better grace than any of the company ". Cité par Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1971), p. 58.

¹¹² " The word '*jig*' undoubtedly derives from the Italian, and it has been suggested that the music itself may also have an Italian origin, coming here from Italy through the harpers. This idea derives from the fact that Carolan, who was fascinated by the Italian music in vogue in his time in Dublin, concluded some of his compositions with a piece of sixteen bars to which the title *jiga* was prefixed. But the only similarity between these pieces and the native dance music is in the number of bars, and they differ so radically in structure and idiom that one may dismiss the idea that one derives from the other ". Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977 (1ère éd. 1971), p. 57.

'violon' ; il a également été fait ci-dessus mention d'une influence italienne dans certains cas, mais elle ne semble pas s'étendre au-delà de la simple influence étymologique¹¹³.

Comme nous venons de le faire remarquer, la *jig* ne fait son apparition qu'en 1674 sous la forme 'Gigg' ; elle est encore mentionnée par l'un des principaux voyageurs du XVIIIe siècle, Arthur Young, qui effectua plusieurs visites en Irlande entre 1776 et 1779. En revanche, celui-ci ne fait aucunement mention du *reel* ou du *hornpipe*, ce qui nous pousserait à penser que ceux-ci ne firent leur apparition qu'un peu plus tard, sans doute dans le dernier quart du XVIIIe siècle. De l'avis général, le *reel* (en 4/4) est une introduction due aux Ecossais, tandis que le *hornpipe* (en 2/4 et au rythme particulièrement sautillant) était une danse en vogue dans les cours européennes à cette époque et fut vraisemblablement introduit en Irlande via l'Angleterre, puis se développa dans sa forme actuelle vers 1760.

Parmi les mélodies parfois mentionnées par les musiciens eux-mêmes figurent les *slow reels*. Il n'existe pas, à ce propos, de *slow jigs* ou de *slow hornpipes* et il ne nous a guère été possible jusqu'à présent de déterminer si les musiciens entendent par là un simple *reel* joué de façon lente, ou s'il s'agit d'un type de mélodie spécifique. Aucune étude sérieuse ne figure dans les nombreuses revues consacrées à la musique traditionnelle irlandaise, et aucun musicien irlandais n'a pu apporter jusqu'ici de réponse suffisamment précise ; il semble cependant qu'il n'y ait pas de danse basée sur ces *slow reels*. Il existe, à l'inverse, un type de mélodie souvent cité par les chercheurs mais qui fait défaut dans la musique réellement entendue en Irlande de nos jours : les *descriptive pieces* sont, comme leur nom l'indique, des suites relativement longues de mélodies entrecoupées de bruits divers et généralement interprétées au *uilleann pipes*. La plus célèbre de ces *descriptive pieces* s'intitule "The Fox Chase" et décrit musicalement la poursuite d'un renard par une meute, sa fuite, son 'chant du cygne' et sa capture. La version de Finbar Furey, *uilleann piper* utilisant

¹¹³ Voir également à ce propos Breandán BREATHNACH, "An Italian Origin for the

un style propre aux *itinerants*, rend toute la sauvagerie et le pathétique de cette scène, tandis que Séamus Ennis l'évoque dans un style plus retenu¹¹⁴. Bien que cette pièce "imitative" ait été publiée pour la première fois vers 1800 dans la toute première collection réalisée par un musicien traditionnel pour les musiciens traditionnels, "*O'Farrell's Pocket Companion for the Irish or Union Pipes*", bien peu de musiciens amateurs savent en rendre toute la saveur, ce qui explique sa totale absence des *sessions* en *pub* ou domestiques.

Nous n'avons prêté attention jusqu'ici qu'aux mélodies dans leur contexte historique, en considérant qu'il s'agissait, comme c'est effectivement le cas, de la partie émergée de l'iceberg, celle visible par tous et connue de tous aujourd'hui. Il nous faut maintenant nous tourner vers l'origine sociale de ces mélodies, et en particulier vers un élément qui en est absolument indissociable pour beaucoup d'Irlandais, les danses et leur histoire.

- Musique et danse

Nous l'avons vu, la musique de danse constitue l'un des principaux apports, mais non le seul, aux différents types de mélodies existant en Irlande car, ici comme ailleurs, le développement de la musique et de la danse furent longtemps étroitement imbriqués. Cependant, les références à la seconde sont beaucoup moins nombreuses que les références aux instruments, évoqués dans la première partie. En effet, si les textes mythologiques nous offrent quelques exemples de moments musicaux, aucun ne fait état d'une activité de danse. Cela ne signifie pas que la danse n'existait pas, comme il a parfois été hâtivement conclu, car cela paraîtrait peu vraisemblable, mais plus certainement que la danse ne faisait pas partie des activités suffisamment aristocratiques pour être

Irish Jig", *Béaloidéas*, 39-41, 1971/1973, pp. 69-78.

¹¹⁴ Voir note 79.

évoquée dans ces récits. Il faut patienter encore quelques siècles pour trouver les premières références à la danse dans un contexte irlandais.

Ainsi, Patrick W. Joyce¹¹⁵ fera remarquer qu'une traduction de la *Passion de Saint Jean Baptiste* en gaélique datant du XIIe siècle utilise les termes *Clesaigecht*, *Lemenda* et *Opaireacht* (bonds, sauts et déplacements) pour rendre le latin *saltavit* ('elle dansait') lors de la danse de Salomé.

De même, le célèbre poème du début du XIVe siècle qui inspira en 1929 à William B. Yeats son '*I am of Ireland*'¹¹⁶, est originaire du sud de l'Angleterre et n'atteste en aucune manière de la pratique de la danse en Irlande à cette époque :

<i>I cham of Irlaunde</i>	Je suis d'Irlande
<i>And the holy londe of Irlaunde</i>	Et de la sainte terre d'Irlande
<i>God sir pray ich ye</i>	Je vous en prie, monseigneur,
<i>For of saynte charite</i>	Par sainte charité
<i>Come ant daunce wyt me</i>	Venez danser avec moi
<i>In Irlaunde</i>	En Irlande ¹¹⁷

On sait, enfin, que le *carol* fut introduit par les Anglo-Normands à partir de la fin du XIIe siècle. Il s'agissait alors d'une danse en groupe accompagnée d'une chanson menée par un chanteur principal et reprise par tous, sur un modèle peut-être proche du *kan ha diskan* encore chanté (et dansé) en Bretagne aujourd'hui.

Comment, cependant, imaginer une société où la musique tiendrait la place évoquée dans la première partie de notre étude mais où la danse serait inconnue ? Breandán Breathnach évoquait ainsi la même idée :

¹¹⁵ Patrick Weston JOYCE, *Social History of Ancient Ireland*, N°11, p. 445-446.

¹¹⁶ Il s'agit plus précisément de la strophe XX du long poème intitulé "*Words for Music Perhaps*", (William Butler YEATS, *The Works of W. B. Yeats*, Wordsworth Ltd, Ware, Hertfordshire, 1994, pp. 227-228) rédigé en 1931 et publié en 1933 dans "*The Winding Stairs and Other Poems*".

¹¹⁷ Voir les explications sur ce poème de Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, Miltown-Malbay Co. Clare, Dal gCaís publications, N°1, 1983, p. 11. Bien qu'incomplet en raison de son volume, cet ouvrage reste la référence en la matière. L'ensemble de ce chapitre lui doit beaucoup.

L'habitude consistant à se tenir immobile pendant un récital de musique est extrêmement récente et le besoin irrésistible de danser en entendant de la musique entraînante n'est pas encore totalement éradiqué, même après 1500 ans de Chrétienté.¹¹⁸

La première référence à la danse en Irlande date du début du XVe siècle, dans un récit rapportant la visite du premier magistrat de la ville de Waterford au château des O'Driscoll, à Baltimore, Co. Cork, au soir de Noël 1413 :

Le Maire s'avança dans la grande salle où O'Driscoll, les siens et ses amis, assis à des tables, s'apprêtaient à dîner (...). Ainsi le dit Maire emmena danser O'Driscoll et son fils, le Prêtre et le Moine, les trois frères de O'Driscoll, son oncle et sa femme (...) et après avoir chanté un *carrol* s'en alla, conduisant à bord dudit navire le dit O'Driscoll et sa société, déclarant qu'il leur faudrait aller avec lui à Waterford pour chanter leurs *carrols*, et pour célébrer Noël dans la joie.¹¹⁹

Le terme de *caroling* fut plus tard restreint au fait de chanter en groupe, sens qu'il a conservé jusqu'à nos jours.

A partir du XVIe siècle, les références deviennent beaucoup plus nombreuses, et l'on voit apparaître le terme gaélique de *damhsa*, à l'évidence copié sur les substantifs français et anglais, 'danse' et 'dance'. Notons dès à présent que le terme *rince* aujourd'hui utilisé pour désigner la danse est un emprunt à la langue anglaise effectué dès la fin de ce XVIe siècle : on trouve la toute première référence en gaélique de ce vocable dans un texte datant de 1588 et louant Tomás Dubh, dixième Comte d'Ormond. On y apprend ainsi que les principaux plaisirs auquel peut

¹¹⁸ " The practice of sitting motionless during a musical recital is quite a late one and the irresistible urge to dance on hearing a music with a lift in it is one not wholly eradicated even after 1,500 years of Christianity ". Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, p. 10.

¹¹⁹ " The Maior walked into the greate Hall, where O'h-Ildriskoll and his kinsmen and friends, sitting at boordes made ready to supp (...). With that the said Maior toke up to daunce, O'h-Ildriskoll and his Sonne, the Prior of the Friary, O'h-Ildriskoll's three brethern, his uncle and his wife, and leaving them in their daunce (..) and so after singing a carroll came away, bringing them aborde the said shipp the said O'h-Ildriskoll and his company, saying unto them they should go with him to Waterford to sing their carroll, and to make merry the Christmas ". Cité par Seán Ó TUAMA, *An Grá in Amhráin na nDaoine* Dublin, An Clóchombar, 1978 (1ère éd. 1960), p. 209.

goûter le comte, outre l'amour et le vin, comprennent *rainge timcheall teinne ag buidhin tseinbmhir treinneartmhuir*, “une danse autour de brasiers par des personnes gracieuses, vives et vigoureuses”¹²⁰. On retrouvera sensiblement le même vocable dans le texte de Ó Cianain datant de 1609, *Flight of the Earls*, dans le sens de 'patiner sur glace' et dans le sens de 'danser' (*lucht ciuil agus muissice agus raingee*)¹²¹, indiquant par là même l'origine du terme ainsi que le glissement de sens auquel il s'est prêté.

Sur le plan chorégraphique, trois types de danses sont cités dans les textes dont nous disposons, la *Hay*, le *Fading* et le *Trenchmore*.

La **Hay** (*Haye*, *Hey* ou *Haie*) est à la fois une danse et une figure, cette dernière ayant vraisemblablement donné son nom à la première. Plusieurs explications existent quant à l'origine du terme : selon Breandán Breathnach, la figure mentionnée ci-dessus pourrait avoir comporté une file de danseurs formant un 'huit', d'où l'image de la 'haie' empruntée au français ; il pourrait également s'agir de l'emprunt de l'interjection 'hé', commune dans les chansons françaises. Quoi qu'il en soit, cette danse d'origine continentale aurait atteint l'Irlande vers 1500, via l'Angleterre, comme en atteste ici l'existence d'un *hay-for-three*, d'ailleurs semblable au *reel-for-three* écossais.

La plus ancienne représentation iconographique d'une danse irlandaise daterait du premier quart du XVI^e siècle, et il s'agirait selon Breandán Breathnach de la *hay* (bien qu'il soit également fait mention d'une autre danse, appelée 'danse des brins', en légende de l'iconographie)¹²². Elle figure sur une plaque en os préservée au National Museum de Dublin et porte les armes des Desmond Fitzgerald : parmi les cinq hommes représentant peut-être un groupe plus important, le premier

¹²⁰ “A dance around fires by a slender, swift, vigorous company”. Voir James Carney *Poems on the Butlers*, 1945-79, cité par Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., p. 14.

¹²¹ R.A. BREATHNACH, *Cork Historical and Archeological Society Journal*, N°LX, p. 93, cité par Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, p. 14.

¹²² Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, p. 16.

et le cinquième tiennent chacun un chapeau à la main, les troisième, quatrième et cinquième forment une chaîne liée par des brins d'osier et celui du centre porte une épée. Le second sur la gauche ne porte aucun objet et est également le seul à ne pas bouger, les quatre autres semblant courir. Enfin, tous portent un costume gaélique aristocratique : kilt, veste à manches bouffantes, etc. Malheureusement, aucune description ou légende ne l'accompagne et nous en sommes réduits à des suppositions bien vagues quant au type de danse ou à son origine.

Le *Fading* est source de discussions beaucoup plus enflammées depuis que l'érudit shakespearien Edward Malone a commenté son apparition dans *The Winter's Tale*¹²³ en expliquant qu'il s'agissait d'un type de danse irlandaise dont le nom exact, *rince fada* en gaélique, signifie simplement 'danse longue'. On en trouve la trace dans grand nombre de pièces de théâtre de l'époque, mais essentiellement en Angleterre. S'il est donc établi que ce type de danse existait, il semble malheureusement que le rapprochement entre les deux termes soit bien fragile dans l'état actuel de nos connaissances et reste pour le moins à préciser.

Nous ne possédons que peu de textes apportant un véritable éclairage chorégraphique sur la *rince fada*, bien que l'on sache qu'elle fut dansée à Dublin pour le Duc d'Ormond, le 27 juillet 1662 et à Kinsale pour le roi Jacques II, le 14 mars 1689 ; voici une description beaucoup plus tardive de la *rinthead fada* observée vers 1780 :

Trois personnes torsées nus, chacune tenant l'extrémité d'un mouchoir blanc, [qui] se déplaçaient tout d'abord de quelques pas en avant au rythme d'une musique lente : les autres danseurs suivaient deux par deux, un mouchoir blanc entre chaque. Puis la danse commençait. La musique devenait plus vive, les danseurs passaient d'un pas rapide, sous les mouchoirs des trois devant eux, s'enroulaient en demi-cercles, formaient toute une série d'évolutions plaisantes et vivantes, émaillées de

¹²³ William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, IV (3), 191-195, op. cit. p. 329 :

Servant : *He hath songs, for man, or woman, of all sizes (...). The prettiest love-songs for maids ; so without bawdry, which is strange ; with such delicate burdens of "dildos" and "fadings"*. D'autres versions de la pièce indiquent l'acte IV, scène 4, (voir William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, Harmondsworth, Middlesex, 1947, p. 87).

chants complets ou de coupures, se retrouvaient de nouveau à leurs places initiales en arrière, et s'arrêtaient.¹²⁴

Il existe malheureusement bien peu de descriptions chorégraphiques aussi éclairantes que celle-ci.

Le terme de **Trenchmore** fait son apparition au XVI^e siècle et un exemple est publié en Angleterre en 1651, dans l'ouvrage de Playford, *The Dancing Master*, où figurent de nombreux airs irlandais. Breandán Breathnach estime qu'il ne s'agit là que d'une danse en file à caractère libre. En ce qui concerne l'étymologie, W. H. Grattan Flood (1904) puis O'Keeffe & O'Brien (1954) et Breandán Breathnach (1983) considèrent tous qu'il faut voir dans ce vocable une déformation des termes gaéliques *rince mor* ('grande danse'), le terme 'trink' étant, comme 'ring' ou 'trenk', une déformation de l'anglais 'rink', cité plus haut. L'expression *rince mor* est encore utilisée de nos jours pour désigner certaines danses irlandaises.

Deux autres références nous prouvent l'existence, outre celles répertoriées plus haut, de danses sans doute plus rares :

Rinnc an ghadairigh ag aicme den choip

sin

Rinnc an chlaidhimh do dhligh gach ordeir

Rinnc treasach le malarthaibh ceolta

Is rinnc fada le racaireacht oghhan

La danse des brins par quelques
compagnons

La danse de l'épée qui exige de l'ordre

¹²⁴ " Three persons abreast, each holding the end of a white handkerchief, [who] first moved a few paces forward to slow music : the rest of the dancers followed two by two, a white handkerchief between each. Then the dance began. The music suddenly changing to brisk time, the dancers passed with a quick step, under the handkerchiefs of the three in front, wheeled round in semi-circles, formed a variety of pleasing, animating evolutions, interspersed with entire chants or cuts, united and fell again into their original places behind, and paused." Joseph Cooper WALKER, *Historical Memoirs of the Irish Bards*, Londres, T. Payne, G.G.J. & J. Robinson, 1786, xii + 166 + 124 p.

La danse en rang avec changement de tempo
Et la longue danse et le jeu des jeunes filles¹²⁵

En dehors de la *rinnce fada* (danse longue) et de la *rinnce an ghadairigh* (danse des brins), déjà mentionnées, nous trouvons dans cet extrait d'une élégie datant de 1669 la *rinnce an chladhimh* (danse de l'épée) et la *rinnce treasach* (danse en rang), sans qu'il soit possible de savoir, ici encore, comment se déroulaient ces danses.

Enfin, ce poème composé à l'occasion de l'intronisation de Jacques II (1685) fait également allusion aux mêmes danses de l'épée et des brins :

Deinidh rinnce is bidh go meannach
Is teinnte chamh ó shraid go falla agaibh ;
Ní nar sileadh tríd gach sparra libh
Rinnce an chladhim is rinnce an ghadaraigh.

Dancez et soyez heureux
Allumez des feux de joie de la rue jusqu'au mur ;
Une chose inattendue, hors des remparts de la
ville
La danse de l'épée et la danse de brins¹²⁶

Les danses que nous connaissons encore aujourd'hui ne font leur apparition qu'à partir du XVII^e siècle, en particulier dans les nombreux récits de voyageurs ou de proto-ethnographes dont nous disposons à partir de cette période. Tous évoquent l'importance des moments de danse parmi la population, ainsi que la facilité avec laquelle chacun peut danser,

¹²⁵ Extrait d'une élégie de de Domhnall Garbh Ó Súilleabháin dont la première ligne est *Cread an Fraoch So Air Spirthibh Eorpa*, Manuscrit 23 N 12, 157, *Royal Irish Academy*, Dublin, cité par Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, p. 16. Traduction d'après Breandán Breathnach :

“ *The withy dance by some of the company,
The sword dance which demands order,
The dance in ranks with change of tempo,
And the long dance with the sporting of maidens.* ”

¹²⁶ D'après la traduction de Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, p. 17 :

“ *Dance and be cheerful,
Have bonfires from street to wall ;
A thing never expected, through the gates of the town,
The sword dance and the withy dance* ”.

que ce soit Richard Head dès 1670 : “ *le dimanche est leur principal jour de repos (...); dans chaque champ un violon et des filles foulant le sol jusqu'à être en nage* ”.¹²⁷

ou Arthur Young un siècle plus tard :

les noces sont toujours célébrées par une profusion de danses ; et le dimanche se passe rarement sans qu'ils dansent. Bien peu d'entre eux hésiteraient, après une longue journée de travail, à parcourir joyeusement dix kilomètres à pied pour danser.¹²⁸

Comme nous l'avons vu, Arthur Young ne fait aucunement référence au *reel* ou au *hornpipe*, et il est donc certain que ceux-ci apparurent à la fin du XVIIIe siècle. Le *reel* doit sans doute son nom à l'une des figures de la *hay* (voir pages 153 *et infra*) alors en voie de disparition, le *reel-of-three*, cette figure laissant elle-même place au *eight-hand reel* vers le milieu du XIXe siècle. Le *hornpipe* fut introduit sous l'influence de l'Angleterre où une danse de ce nom existait déjà. Cependant, et comme dans le cas du *reel*, là où la danse originelle était une danse de groupe, elle fut adaptée en Irlande et transformée pour devenir une danse de pas (*step dance*), c'est-à-dire une danse où les figures de groupe laissent la place à des solistes effectuant des mouvements complexes des pieds. On considère donc en général que l'essence même de la culture chorégraphique irlandaise au XIXe siècle est fondée sur la connaissance des pas et non sur la connaissance des figures. On retrouvera également ces deux facettes en Bretagne, où les danses traditionnelles sont en majorité des danses de pas et non des danses de figures. Dans tous les cas, les danses en couples sont une occurrence tardive.

Outre le fait que Arthur Young évoque dans la citation précédente l'introduction du menuet (voire du cotillon) en Irlande dès la fin du XVIIIe

¹²⁷ “ Their Sunday is the most leisure day they have (...); in every field a fiddle and the lasses footing it till they are all of foam ”. Richard HEAD, *The Western Wonder*, cité par Edward MacLYSAGHT, *Irish Life in the Seventeenth Century*, Dublin, Irish Academic Press, 1979 (1ère éd. 1939), p. 36.

¹²⁸ “ Weddings are always celebrated with much dancing ; and a Sunday rarely passes without a dance ; there are very few among them who will not, after a hard day's work, gladly walk seven miles to have a dance ”. Arthur YOUNG, *Arthur Young's Tour of Ireland (1776-1779)*, op. cit., 1892, tome 1, p. 446.

siècle, ses observations présentent pour principal intérêt d'être la première source concernant les *dancing-masters*, ces maîtres à danser itinérants qui représentèrent au cours du XIXe siècle le principal vecteur de communication et d'introduction des nouvelles danses dans les campagnes irlandaises (*voir illustration N°24*).

La danse est particulièrement répandue chez les pauvres. Presque universelle dans la moindre chaumière. Des maîtres à danser de leur rang traversent le pays de chaumière en chaumière, avec un joueur de cornemuse ou de violon aveugle ; et la solde est de six pence par résidence. C'est un système d'éducation complet.¹²⁹

Leur importance est attestée par le nombre de références à leur fonction, ainsi que par la longueur de ces références ; voici un extrait d'une autre citation, datant du début du XIXe siècle, due à l'écrivain irlandais William Carleton :

Comme la plupart des membres de la profession itinérante, l'ancien maître à danser irlandais était généralement célibataire, sans domicile fixe, mais allant de maison en maison dans son périmètre de marche, dont il ne sortait guère ou pas du tout. Les fermiers étaient sa clientèle, et sa visite donnait inmanquablement un air de vacances à leur maison. Lorsqu'il venait, il y avait toujours une soirée de danses après le travail, et il exécutait lui-même la musique avec entrain. (...) En échange, les 'gars' réunissaient auprès des danseurs une petite somme se montant peut-être à environ une demi-couronne (...). Effectivement, l'ancien maître à danser possédaient quelques traits de caractère bien particuliers. Son habit, par exemple, était toujours bien plus beau que celui du *fiddler*. (...) La limite extrême de leur ambition semblait être cette propreté désinvolte qui indiquait l'extraordinaire légèreté et l'activité qu'attendaient d'eux les gens, pour qui le bas le plus fin, le soulier le plus léger et la jambe la plus symétrique indiquaient sans hésitation le plus accompli des professeurs.¹³⁰

¹²⁹ " Dancing is very general among the poor people. Almost universal in every cabbinn. Dancing-masters of their own rank travel through the country from cabbinn to cabbinn, with a piper or blind fiddler ; and the pay is six pence a quarter. It is an absolute system of education ". Arthur YOUNG, *ibid*.

¹³⁰ " Like most persons of the itinerant profession, the old Irish dance master was generally a bachelor, having no fixed residence, but living from place to place within *his*

Ce sont donc les *dancing-masters* qui introduisirent en Irlande et adaptèrent aux mélodies irlandaises préexistantes les danses qu'ils avaient apprises à Dublin ou dans quelque autre ville, et qui venaient elles-mêmes d'Angleterre ou du continent. Breandán Breathnach estime pour sa part que la fonction de *dancing-master* vit le jour durant le troisième quart du XVIIIe siècle dans le sud-ouest de l'Irlande, et peut-être plus précisément dans le Kerry où ils furent très nombreux¹³¹. L'une de leurs principales innovations, il est vrai avec un certain nombre de soldats de retour des guerres napoléoniennes (1800-1815), fut l'introduction du quadrille qui arriva à Dublin en 1816 et se propagea petit à petit dans les campagnes irlandaises jusqu'à la fin du XIXe siècle. Cette danse, une fois de plus originaire du continent (et sans doute dérivée d'une danse anglaise du XVIIIe siècle transposée en France), devint, lorsque 5 ou 6 figures furent fixées, un '*set of quadrilles*', puis par la suite plus simplement un '*set*' lorsque quatre couples dansaient, ou '*half-set*' pour deux couples seulement. Le terme '*set*' a de fortes chances de n'être qu'une déformation du français 'suite' (*voir illustration musicale N° 12*). Ces danses sont généralement pratiquées sur des suites de mélodies dont le nombre est parfaitement répertorié, et les régions où elles sont restées bien établies disposent d'une suite portant leur nom.

Breandán Breathnach cite un exemple concret de cette introduction et de cette adaptation réussie :

Le Chevalier de Glin ordonna que tous les maîtres à danser sur son territoire enseignent la nouvelle danse, comme elle était pratiquée en

own walk, beyond which he seldom or never went. The farmers were his patrons, and his visit to their house always brought a holiday spirit along with them. When he came, there was sure to be a dance in the evening after the hours of labor, he himself good-naturedly supplying them with the music. (...) In return for this the 'boys' would get up a little underhand collection for him amounting probably to half a crown or so (...). Indeed, the old dancing master had some very marked outlines of character peculiar to himself. His dress, for instance, was always far above the fiddler's. (...) The utmost limit of their ambition appeared to be such a jaunty neatness as might indicate the extraordinary lightness and activity which were expected from them by the people, in whose opinion the finest stocking, the lightest shoe, and the most symmetrical leg, uniformly denoted the most accomplished teacher". William CARLETON cité par O'NEILL Francis, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1ère édition 1913), p. 422.

¹³¹ Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, pp. 24-25.

France et au Portugal. C'est ce qu'ils firent, mais ils l'adaptèrent et la modifièrent également selon leur propre goût. A l'origine, le quadrille exigeait tout une gamme de pas et de mouvements mais ceux-ci, n'étant pas à la portée de la vaste majorité des danseurs, furent réduits à quelques pas marchés ou chassés. Les maîtres à danser s'inspirèrent des danses déjà pratiquées pour en accélérer le rythme ; ils firent également usage des pas déjà pratiqués dans les mouvements. Ainsi modifiés, les quadrilles se répandirent dans tout le pays, donnant à chaque fois naissance à des formes locales et particulières. Le nom jugé trop long fut abrégé en '*seʹ*' lorsque quatre couples dansaient et en '*half-seʹ*' quand deux couples occupaient la piste.¹³²

Ainsi introduits en Irlande, les quadrilles rebaptisés *sets* eurent une conséquence particulièrement heureuse et appréciée par les musicologues modernes, car il est indéniable qu'un grand nombre de mélodies auraient disparu si elles n'avaient pas été adaptées à ces *sets*. Ils permirent également l'introduction de nouvelles mélodies et de nouveaux rythmes qui apportèrent un air frais au répertoire irlandais déjà conséquent.

Cependant, le succès de ces *sets* fut si important que les danses en solo telles que *jigs*, *reels*, *hornpipes* disparurent, ainsi que les figures de groupes dont elles constituaient la base, sans doute au désespoir des *dancing-masters* pour lesquels ces *step-dances* représentaient, outre l'essence même de leur enseignement, une occasion de briller en démontrant leur habileté de danseur. Témoignage de leur capacité à s'adapter aux danses en groupes et de leur profonde influence, la fonction de *dancing-master* perdurera jusqu'à la fin du XIXe siècle et, dans certaines régions plus reculées, jusqu'au début du XXe siècle ; ainsi

¹³² " The Knight of Glin gave orders that all dancing masters in his territory should teach the new dance, as it was performed in France and in Portugal. This they did but they also began to adapt and fashion after their own liking. Originally the quadrille demanded a range of steps and movements but these, being beyond the ability of the vast majority of dancers, were reduced simply to a matter of walking and sliding. The dancing masters increased the pace to that of the native dances ; they also made use of the native steps in the movements. Thus modified, the quadrilles spread throughout the countryside, developing everywhere into particular local forms. The long title was shortened into a set when four couples were involved, a half-set when only two couples took the floor ". Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, 1983, op. cit., p. 28.

l'expliquait en 1929 dans " L'Homme des Îles " Tomás Ó Criomhthain, né en 1855 et premier des grands auteurs des Îles Blasket :

Un maître à danser vint nous rendre visite quelque temps : il organisa durant un mois une école de danse. Il se faisait payer quatre shillings par personne (...). Le bruit était ce qu'il y avait de mieux dans cette affaire, au moins au début, mais bientôt ils prirent seuls, ou deux par deux, le chemin de l'école.¹³³

Les *dancing-masters*, souvent accompagné d'un musicien dans leurs pérégrinations, disparurent sans doute lorsque apparurent les danses de salon telles que la valse, la polka, etc. : ces nouvelles danses eurent effectivement une influence dévastatrice sur la pratique des *sets* et *half-sets*, comme ceux-ci l'avaient précédemment eu avec les *step-dances*. Remarquons dès à présent que, si les *reels*, *jigs*, ou *hornpipes* figurent toujours en bonne place dans les ouvrages touchant à la musique irlandaise, les polkas et autres *slides* brillent par leur absence, comme si elles n'étaient pas considérées comme partie intégrante du patrimoine chorégraphique irlandais. Cela est pour le moins surprenant.

Parmi les principales danses totalement éludées dans la plupart des études consacrées aux danses irlandaises figurent les mazurkas et les *barndances* du Donegal, les *slides* et les polkas du Kerry. Ces dernières sont vraisemblablement originaires d'Ecosse et furent sans doute importées par les premiers fermiers bénéficiant des fameuses *Plantations* à partir de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e (*Voir illustration musicale N°6*), tandis que les mazurkas au rythme ternaire proviennent de Pologne, et plus précisément de la province de Mazurie, au nord de Varsovie (dans la partie nord-est du pays si l'on en considère les frontières actuelles). En revanche, la polka (en 2/4) n'est pas originaire de Pologne bien que cette explication soit souvent accréditée, mais de Bohême ; un chercheur français écrivait en 1898 :

A propos de danse, sait-on que le rythme de la polka, analogue à certains rythmes polonais, nous est, assure-t-on, originairement venu de

¹³³ Tomás Ó CRIOMHTAIN, *L'Homme des Îles*, Lausanne, Favre éditions, 1989 (1^{ère} éd. Dublin, 1929, traduction Jean Bühler & Una Murphy), p. 112.

Bohême ? Il aurait été imaginé par une servante de race tchèque, Anne Slezák. Un maître d'école Joseph Neruda, qui vivait encore en 1866, donna une forme régulière à cette danse, qui se répandit par tout le pays, pénétra à Vienne en 1839 et fut importée à Paris, où elle fit fureur, en 1840.¹³⁴

Quelle que soit la véracité concernant la paternité ou, pour mieux dire, la *maternité* de cette danse, nous insisterons sur son origine bohémienne car, contrairement à une étymologie populaire largement répandue, il semble que le mot 'polka' dérive simplement du tchèque '*pulka*', qui signifie 'une / la moitié', peut-être en raison de son rythme en 2/4¹³⁵. Elle arriva dans les capitales française et anglaise en 1840 et fit probablement son apparition à Dublin la même année ou l'année suivante, avant de se répandre dans les campagnes durant les décennies suivantes. Les polkas sont encore très répandues dans le Kerry où elles s'implantèrent de manière particulièrement vivace, jusqu'à nos jours. En ce qui concerne la mazurka, les musiciens irlandais considèrent parfois que son implantation dans le Donegal est due à la préférence des instrumentistes du nord-ouest pour un rythme simple et non-synopé, accentué principalement sur le premier temps, tandis que les musiciens du sud-ouest tendent à apprécier davantage les mélodies accentuées sur le contretemps, comme dans le cas de la polka. Il y eut également dans le comté de Clare des mélodies appelées '*cudreels*', forme anglo-gaélicisée du terme 'quadrille', mais elles semblent avoir totalement disparu aujourd'hui.

Nous avons mentionné plus haut l'influence de l'implantation écossaise en ce qui concerne deux danses, le *reel* et les *barndances* ; il nous reste à préciser que, à l'image de ce qui s'est produit pour l'accent irlandais, relativement différent dans le nord du pays, les musiciens du nord ont également un style très particulier qu'il est tout aussi difficile d'expliquer.

¹³⁴ Albert SOUBIES, *Histoire de la Musique - Bohême*, Cercle des Bibliophiles, 1898, p. 59-60.

En 1864, le pape Pie IX frappa d'interdiction les polkas et autres danses dites 'rapides' (mazurkas, gavottes, bourrées...), sans que cela ait un grand retentissement en Irlande¹³⁶. Ce furent les militants de la Ligue Gaélique eux-mêmes qui portèrent un coup d'arrêt à l'évolution d'une majorité de ces danses : ils organisèrent des cours en groupes et crurent bon d'interdire toute danse considérée comme 'étrangère', ne retenant qu'une partie de ces *sets* et *half-sets*. Pourtant, un grand nombre de membres de la Ligue Gaélique ne manquèrent pas de faire remarquer que ces danses sélectionnées et autorisées étaient, elles aussi, dérivées des *quadrilles* ; ils le firent, non pour les autoriser toutes, mais pour les interdire toutes et, peut-être, pour en inventer de nouvelles répondant aux canons artificiels des intellectuels. En outre, certains musiciens et danseurs ne manquent pas de faire remarquer que cette élimination des danses populaires de couples au profit des danses de solistes - où les bras restent collés au corps - tendait à gommer la dimension sexuelle de la danse, incompatible avec la notion idéale de pureté irlandaise.

C'est donc de cette époque que date la naissance de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler les *céilí* (ou *céilídh*, selon le pluriel gaélique). La première soirée de *céilí* eut lieu en Angleterre à la fin du XIXe siècle à l'instigation des membres de la Ligue Gaélique cherchant, au-delà des mouvements de promotion de la langue gaélique qui ne touchaient peut-être qu'une petite partie lettrée de la population, à atteindre l'ensemble des Irlandais. Il est d'ailleurs remarquable que, en musique comme pour le théâtre ou la littérature quelques années auparavant, ce mouvement vit le jour à Londres plutôt qu'à Dublin. Autre fait remarquable, ces militants durent, afin d'améliorer leur enseignement, adapter quelques danses existantes à leurs nouveaux besoins. Ils en interdirent également d'autres, cherchant en cela à 'purifier' la danse traditionnelle irlandaise : ce faisant, ils condamnèrent malheureusement un grand nombre de danses à l'oubli tout en privilégiant un certain nombre de

¹³⁵ Voir Hugo SIEBENSCHINA, *Cesko-Německý Slovník / Tschechisch-Deutsches Wörterbuch*, Prague, Statni Pedagogické Nakladatelství, 1968, 2 vol., 641 p. + 1523 p.

¹³⁶ Pour l'influence de la religion sur la musique irlandaise, voir pages 221 *et infra*.

figures et de danses guère plus 'irlandaises' que les autres, toutes étant issues des danses de salons européennes des XVIIe et XVIIIe siècles. Les danses de *céilí* sont toutes des danses en chaînes croisées et ne sont pas, contrairement aux *set dancing*, dansées par quatre couples, mais par un nombre illimité de participants. De nos jours, même si de nombreuses soirées portent ce nom de *céilí*, il ne s'agit en fait que de la réutilisation du terme d'origine et qui signifie tout simplement une soirée entre amis, et les *sets* y sont toujours à l'honneur.

Comme nous l'avons dit, ces soirées organisées pour l'enseignement en groupes eurent comme effet de développer à outrance cette catégorie de danses, neutralisant ainsi pour de nombreuses années l'intérêt pour les danses solistes, plus anciennes en Irlande. Il fallut attendre le milieu du XXe siècle et un mouvement de renouveau concrétisé par l'organisation des *Fleadhanna Cheoil* pour voir enfin revenir un intérêt pour ces *step-dances* de solistes. Malheureusement, elles ne sont plus aujourd'hui dansées que dans le cadre de concours et les règles très strictes imposées aux danseurs et danseuses éliminent dans la plupart des cas le simple plaisir de danser, fondement même de la danse.

Il est souvent de mise dans les milieux musiciens de critiquer l'action des tenants du renouveau des années cinquante et du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, principale organisation liée au développement et à la promotion de la danse en Irlande. Il est effectivement flagrant que leur vision de la musique traditionnelle irlandaise est extrêmement conservatrice et laisse souvent peu de place à l'imagination. Mais il est tout aussi indéniable que ces mêmes militants permirent à la fonction de musicien de perdurer et de traverser le début de ce siècle, alors qu'il est notoire qu'un grand nombre de musiques traditionnelles ont justement disparu à la même époque en quantité inverse des enregistrements qui leur étaient consacrés. Il est d'autant plus attristant de voir aujourd'hui les militants du même *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* recourir de plus en plus souvent aux enregistrements pour leurs soirées et leurs cours, sous prétexte que les professionnels ont

plus de respect pour les rythmes et qu'il est de ce fait plus facile pour les débutants d'apprendre : où est le plaisir du contact humain ?

Un autre élément introduit pour et par les concours de danses est le costume pseudo-celtique porté par les femmes, ou pour mieux dire par les filles, tant les demoiselles semblent le plus souvent enclines à quitter leurs écoles de danses à l'issue de l'adolescence. Ce costume porté lors des concours ou de représentations publiques peut être considéré selon deux points de vue : il s'agit tout d'abord d'une pure création des enthousiastes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Paré de symboles, il renvoie à une perception presque mythique de l'Irlande : broche "de Tara", entrelacs... Une telle remarque n'enlève toutefois rien à ses qualités intrinsèques, mais nous nous contenterons d'en souligner le caractère pseudo-celtique et la parfaite intégration au monde du spectacle en cette fin de XXe siècle. Ce costume peut, en second lieu, être considéré comme une simple publicité visuelle destinée à fasciner le regard des plus jeunes, l'attirail de médailles et de récompenses générées par les concours attirant sans doute un grand nombre d'entre eux vers les clubs de danse, le plus souvent organisés par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (Voir illustration N°25).

Mais, ici encore, la vitalité de la musique traditionnelle irlandaise se traduit par une évolution constante et le prodigieux succès du spectacle musical *Riverdance* depuis le milieu des années quatre-vingt dix a ouvert de nouvelles perspectives dans ce domaine : outre une évolution nette vers des costumes féminins beaucoup plus sobres, on a pu constater pour la première fois que la danse irlandaise, débarrassée de son unique finalité compétitive, pouvait être qualifiée de 'sexy' par les Irlandais eux-mêmes, ainsi qu'en atteste cet échange entre un journaliste et Michael Flatley, premier danseur-vedette du spectacle *Riverdance* :

Q : Mais n'était-ce pas également une affirmation de la sexualité (...) d'une manière qui défiait l'ancien code moral imposé par ces Maîtres à Danser et, plus tard, par la Ligue Gaélique qui préférait clairement prétendre que la danse irlandaise ne comportait aucune dimension sexuelle ?

R : Et bien, pour ce qui est de l'utilisation de mes bras, j'ai toujours dansé comme cela. (...) Et en travaillant avec notre troupe j'ai pris conscience du fait qu'ils en avaient grande envie également. (...) C'est cette affirmation d'une énergie qui faisait peur aux gens, qu'on la qualifie de sexuelle ou de spirituelle (...).¹³⁷

Quelle révolution, dans une Irlande où la danse, après avoir symbolisé le mal, était devenue dans les années trente - grâce aux organisations comme que la Ligue Gaélique ou le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* - la nouvelle représentation d'une jeunesse saine et digne de l'image que se faisait de lui-même un Etat affirmant son catholicisme dans sa Constitution de 1937.

Résumer les différentes caractéristiques de la danse traditionnelle en Irlande nous amènera donc à établir trois catégories : un ensemble de danses de soliste, les *step-dances*, longtemps les plus répandues dans le pays, mais aujourd'hui essentiellement confinées aux concours du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* ; le *set dancing*, danses en groupes sur le modèle des danses européennes et généralement dansées par 4 couples : longtemps ignorées par le grand public, elles connaissent actuellement un net regain d'intérêt. Le *céilí dancing*, forme artificielle adoptée à la fin du siècle dernier par quelques enthousiastes nationalistes, connut son heure

¹³⁷ " Q : But wasn't it also an assertion of sexuality (..) in a way that defied the old moral code imposed by those Dancing Masters and, later, the Gaelic League, who clearly preferred to pretend there was no sexual dimension to Irish dancing at all ?

A : Well, in terms of using my arms, that's always been the way I danced. (...) And from working with our troupe I realised they were dying to do it too. (...) It was that assertion of energy people were scared of, whether you want to call it sexual or spiritual (...). " Michael FLATLEY, interview de Joe Jackson, *Hot Press*, Vol. 20, N° 8, 1er mai 1996, p. 13.

Suite au succès mondial remporté par le spectacle *Riverdance*, une controverse s'est engagée avec la troupe *Trinity Dance Company* de Chicago à propos de la paternité du style *Riverdance*, de la chorégraphie aux costumes. Voir Michael FLATLEY, *Hot Press*, *ibid.*, 1er mai 1996, p. 13-14.

de gloire dans les années 30 et 40 et ne survit aujourd'hui que dans les campagnes de l'ouest¹³⁸.

- Premières définitions

La seule question que l'on puisse légitimement se poser après un tel cheminement historique, géographique et social à travers la musique traditionnelle irlandaise concerne sa définition. Nous n'y avons en effet pas répondu de manière concrète. Plusieurs visions s'offrent ainsi à nous : une première méthode consisterait à en donner une définition 'en extension', c'est-à-dire en fixer un corpus fini mais perpétuellement ouvert à de nouveaux arrivants ; une telle solution présente évidemment plus d'inconvénients que d'avantages car, outre le peu d'intérêt qu'un ensemble ainsi défini pourrait avoir pour les musiciens eux-mêmes, elle reposerait sur la validité discutable d'une autorité statuant sur une valeur difficilement mesurable en termes sociaux ou économiques.

Une seconde solution consisterait à prendre quelques exemples représentatifs et à tenter de définir différentes 'étiquettes' à l'intérieur même de la musique traditionnelle irlandaise. Il conviendrait également de se demander si une musique traditionnelle se doit d'être la musique du plus grand nombre, musique anonyme ayant pour fonction première l'activité sociale et comme intérêt premier la définition du groupe. Il serait ainsi possible de mettre en évidence l'image de la musique traditionnelle irlandaise, sans doute parallèle à celle de la langue gaélique, de définir le rôle des classes sociales et des sexes selon les instruments, les époques ou les régions.

Dans tous les cas, il apparaîtra que la musique traditionnelle irlandaise fait intrinsèquement partie de la société qui l'engendre et qu'elle en est à coup sûr un reflet encore peu étudié. Il nous appartiendra donc

¹³⁸ Voir, à propos du regain d'intérêt actuel pour les différentes formes de danses irlandaises, Pat MURPHY, *Toss the Feathers - Irish Set Dancing*, The Mercier Press, Cork, 1995, 222 p.

dans le prochain chapitre de mettre en lumière les différents aspects de la relation que peut entretenir l'Irlande avec sa musique, et d'en souligner le caractère très particulier, voire unique : en effet, il semble que l'évolution de la musique traditionnelle en Irlande ait bénéficié de plusieurs facteurs essentiels, dont la relation privilégiée avec les U.S.A. constitue l'une des pierres angulaires pour l'accession au monde moderne. A la croisée des chemins entre une tradition solidement ancrée, car socialement pertinente, et un modernisme outrancier voyant dans le jeune et le nouveau l'unique bouée de sauvetage, l'Irlande peut sans aucun doute beaucoup apprendre au reste du monde.

Si, au vu des pages qui précèdent, nous pouvons établir que le XXe siècle fut le témoin d'une accélération d'un certain nombre de processus affectant particulièrement la musique traditionnelle irlandaise, nous pouvons également considérer que celle-ci, bien que fournissant sans nul doute une représentation sans cesse renouvelée de l'Irlande, souffre également d'un manque de reconnaissance dans son propre pays, comme en témoigne une campagne intitulée J.I.M. (*Jobs in Music*) lancée en 1993 par le magazine *Hot Press* (voir pages 288-289 et page 295).

Comment, d'autre part, ignorer cette étonnante et permanente dichotomie établie entre tradition et modernité par la plupart des observateurs de ce fait social qu'est la musique. Ne pourrait-on considérer que cette incompatibilité ne résulte en fin de compte que d'une vision occidentale et figée de la tradition ? En effet, la musique traditionnelle ne saurait être considérée autrement que comme une réponse à un environnement, qu'il soit urbain ou rural,.

Dans ces conditions, tenter de donner une définition de la musique traditionnelle irlandaise ne saurait signifier autre chose que définir ce qui, au sein de cette formidable source artistique, peut être considéré comme irlandais. Se pose alors naturellement ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler un problème d'identité : il constituera l'objet principal du chapitre suivant.

II - Un univers de musiciens

For the Great Gaels of Ireland
Are the men that God made
mad,
For all their wars are merry
And all their songs are sad.
Gilbert K. Chesterton (1874-
1936)
Ballad of the White Horse ;
1911.

[*For the young Gaels of Ireland*
Are the lads that drive me mad,
For half their words need footnotes
And half their rhymes are bad.
Arthur Guiterman (1871-1943)
The Young Celtic Poets, stanza
2.]

La musique, traditionnelle ou non, en Irlande ou ailleurs, ne peut se voir résumée à des éléments épars et désordonnés qui se contenteraient d'égayer l'ordinaire de petites vies rurales. Elle forme, bien au contraire, un tout cohérent appartenant au monde qui l'engendre et dont elle se fait le reflet. Elle constitue un univers global, génère une atmosphère, provoque des débats, des affrontements, des regroupements. Elle participe donc à la mise en place constante et diffuse d'une structuration interne de la société, que l'on raisonne en termes de classes d'âges, de groupes sociaux-professionnels, de secteurs géographiques.

La particularité irlandaise réside, comme nous l'avons montré dans notre partie chronologique ainsi qu'à travers notre description diachronique des instruments, dans l'omniprésence et la vitalité de la musique au sein d'une société restée fondamentalement rurale jusqu'à une époque fort récente.

Nationalisme culturel et identité

- Nationalismes et identités au XIXe siècle.

Il semble utile ici de rappeler quelques faits concernant les origines du nationalisme en Europe au XIXe siècle. L'Italien Giuseppe Mazzini (1805-1872), sans doute influencé par le mouvement révolutionnaire français de la fin du XVIIIe siècle, fut l'un des premiers patriotes à rechercher une certaine unité des mouvements européens dits nationalistes au XIXe siècle ; il fonda ainsi le mouvement Jeune Italie en 1831, puis ceux de la Jeune Allemagne et de la Jeune Suisse en 1835. C'est à cette cause que quelques Irlandais souhaitèrent se rallier dès 1847 lorsque l'Italien fonda sa Ligue Internationale des Peuples, établie en 1847 depuis sa résidence forcée de Londres. Le refus qu'essayèrent alors de la part de Mazzini ces futurs Jeunes Irlandais (*Young Irelanders*) fut fondé sur une méconnaissance assez évidente de l'Irlande. Il considérait tout simplement que celle-ci n'offrait pas suffisamment de différences culturelles avec l'Angleterre pour être admise en tant que nation indépendante :

[La situation de l'Irlande] ne présentait pas de principe vital ou de système législatif distinct, découlant de particularités locales et contrastant radicalement avec les besoins et les désirs de l'Angleterre.¹³⁹

C'est à partir de cette date que les nationalistes irlandais, déjà convaincus que l'affirmation de la différence représentait la seule vision d'avenir pour l'Irlande, se mirent en quête des éléments les plus manifestes et les plus marquants de la personnalité irlandaise, arguant tout d'abord de la position géographique, ou mettant en avant la particularité linguistique de l'île. Le but était ainsi davantage de donner un visage tangible à la culture irlandaise afin que le monde extérieur sache la

¹³⁹ " [Ireland's situation] did not plead for any distinct principal of life or system of legislation, derived from native peculiarities, and contrasting radically with English wants and wishes ". Cité par Bolton KING, *Mazzini*, London, Dent, 1902, p. 106-107, cité par Joseph J. RYAN, " Nationalism and Irish Music ", *Music and Irish Cultural History (Irish Musical Studies N°3)*, Dublin, Irish Academic Press, 1995, p. 110.

reconnaître que de redonner confiance aux Irlandais en leur propre culture. Les premiers militants ne considérèrent pourtant pas l'élément linguistique comme essentiel, la langue anglaise étant déjà fortement associée à l'idée de progrès et n'ayant pas encore attiré l'attention des partisans du renouveau, qui ne s'intéressèrent à sa défense au sein de la Ligue Gaélique qu'à partir de 1893. Ce fut tout d'abord la littérature qui attira l'attention, car si l'idée de tradition musicale engendrait déjà de nombreuses querelles stériles entre les progressistes et les conservateurs, la littérature offrait une vision raisonnable et perpétuellement remodelable de la société irlandaise, au gré de l'écriture de chaque auteur :

Affaibli par la division et incapable d'élaborer une expression logique, la musique se retrouva marginalisée durant le XIXe siècle. Une époque extrême exigeait une réponse claire, et la musique fut éclipsée par la littérature.¹⁴⁰

Tous les arguments recevables furent alors véritablement " enrôlés " dans un processus qui n'a cessé depuis lors, se perpétuant jusqu'au paroxysme de la neutralité irlandaise lors de la seconde guerre mondiale, sur décision personnelle du Président Eamon de Valera. Parmi les arguments considérés par la suite, la musique s'avéra un élément facilement exploitable, comme elle l'était déjà dans un grand nombre de pays en Europe.

- Patrie et musique aux XIXe et XXe siècles

Le XIXe siècle vit l'explosion d'un passe-temps apparu quelque temps plus tôt au sein de l'aristocratie irlandaise : le collectage de chants et mélodies populaires. Si les XVIe et XVIIe siècles avaient connu cette vaste remise en cause du monde, occasionnée par la découverte en 1492 d'un continent entier, le XVIIIe siècle sut approfondir la question. Ainsi

¹⁴⁰ " Debilitated by division and unable to fashion a consistent expression, music moved to the cultural fringe in the nineteenth century. An extreme age demanded a clear

naquirent, grâce aux nombreux récits de voyageurs revenant des Amériques, les prémises d'une ethnologie tournée vers l'inconnu. Ce n'est qu'au XIXe siècle qu'apparurent quelques figures portant le même intérêt à ces civilisations 'barbares' (les 'bons sauvages') et au monde familier du 'bon peuple'¹⁴¹.

Ce phénomène se produisit d'ailleurs à l'échelle européenne, et débuta sous la forme de collectages et de publications diverses au cours du XVIIIe siècle :

Retenons parmi les plus grandes figures de cette période, Charles Perrault (1628-1703) qui publia dès 1696 en France ses célèbres *Contes de ma Mère l'Oye*, tandis qu'en Suisse Johann Jakob Bodmer (1698-1783) découvrait les chants d'amour courtois (*Minnesang*) de *Parzival* et des *Nibelungen* (ca. 1200), et que Johannes Müller (1752-1809) écrivait une *Histoire de la Confédération Suisse* prenant en compte les légendes populaires. En Allemagne, Johann Gottfried Herder (1744-1803) découvrit ce qu'il nomma 'L'Esprit du Peuple' ('*Volkgeist*'), Ludwig Achim von Arnim (1781-1831) & Clemens Brentano (1778-1842) publièrent les 3 volumes du recueil *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), et les Frères Jacob (1785-1863) & Wilhelm Grimm (1786-1859) les 3 volumes des célèbres *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1814).

Le succès de ces vastes collectages fut tel que des oeuvres populaires retravaillées par d'habiles écrivains furent publiées, leur succès ne s'amointrissant pas, même après de longues querelles publiques. En Finlande, les runes du *Kalevala* furent d'une certaine manière 'reconstruites' par Elias Lönnrot (1802-1884) ; en Grande Bretagne, Thomas Percy (1729-1811) publia en 1765 les *Reliques of Ancient English Poetry* ; en Bretagne, les chants du *Barzaz Breiz* (1839) collectés par Théodore Hersart de la Villemarqué (1815-1895) furent sans doute exagérément admirés puis exagérément critiqués. Ajoutons à ces

response and music was eclipsed by literature ". Joseph J.RYAN, " Nationalism and Irish Music ", op. cit., 1995, p. 114.

quelques exemples la plus éclatante supercherie, les célèbres *Fragments of Ancient Poetry* publiés en 1760 par le préromantique James MacPherson (1736-1796) sous le pseudonyme d'Ossian.

Ce vaste engouement trouva une concrétisation et une systématisation en France dès 1804 grâce à la fondation de l'Académie Celtique, qui devint en 1815 la Société des Antiquaires, et organisa des collectages pour tenter par la suite d'analyser ces connaissances populaires. Deux motifs essentiels conduisaient l'action de ses membres, ainsi que de la grande majorité des collecteurs en ce début de XIXe siècle.

Si les siècles précédents avaient été témoins d'avancées importantes dans les domaines intellectuels, ils n'en avaient pas moins laissé dubitatifs de nombreux admirateurs de la sagesse populaire. Alors que les philosophes du Siècle des Lumières considéraient comme pur non-sens tout ce qui touchait aux superstitions ou croyances, les premiers 'ethnologues' estimaient au contraire qu'il s'agissait de vestiges des temps passés, tous respectables et dignes d'études. C'est là leur premier trait caractéristique.

Ils eurent pourtant le tort de conférer très rapidement un caractère sacré à ces survivances du passé et - c'est là leur seconde particularité - se transformèrent bien souvent en patriotes exaltés.

Le seul problème qui restait à résoudre était, une fois de plus, le nom que devaient porter ces nouvelles études, ce à quoi répondit en 1846 un discret ethnologue du nom de William Thoms grâce au terme de 'folklore', remplaçant à partir de cette période les termes de " littérature populaire " ou " d'antiquités ". Ainsi passa-t-on progressivement d'une tentative de compréhension des civilisations et peuples éloignés à un examen approfondi des univers plus familiers de nos campagnes européennes.

Dans le même temps, un grand nombre de compositeurs ressentirent tout au long du XIXe siècle le besoin de marier racines populaires et art

¹⁴¹ Voir pour toute cette partie Giuseppe COCCHIARA, *The History of Folklore in Europe*, ISHI, Philadelphia, Pa., 1980 (trad de l'éd. originale *Storia de folklore in Europa*, par John N. McDaniel, Editore Boringhieri, S.p.A., Turin, 1952).

classique. Ici encore, l'influence du nationalisme politique fut prépondérante. S'il existait déjà des tendances musicales différentes d'un pays à l'autre, engendrant ce qu'il est convenu d'appeler des "écoles" de composition, ce XIX^e siècle fut témoin d'un véritable engouement pour une expression identitaire plus marquée, notamment au travers de la musique. Cette tentative de différenciation fut en grande partie une réaction à l'uniformisation subie durant le XVIII^e siècle sous l'influence de la musique italienne.

Il apparaît important, dans notre perspective, de retracer succinctement l'historique des mouvements musicaux dits 'nationalistes' ou 'patriotiques', en rappelant qui furent leurs principaux fondateurs ou artisans, ainsi que les compositeurs influencés par l'esprit romantique européen. Nous présenterons également les quelques compositeurs irlandais ayant suivi cette voie identitaire, et nous serons témoins tout au long de ce chapitre de l'influence réciproque entre musique classique et musiques traditionnelles.

Ces caractéristiques indépendantistes s'implantèrent tout d'abord dans les pays de l'Europe de l'Est, longtemps en proie aux grandes guerres napoléoniennes, et confrontés aux douloureux problèmes des dominations extérieures. La question de l'identité tchèque se posa ainsi de manière aiguë en Bohême, où Frantisek Skroup composa dès 1826 *Le Chaudronnier* (" *Dratenik* "), premier livret en langue tchèque de l'histoire de la musique. En outre, de nombreuses mélodies utilisées dans ses oeuvres proviennent du fonds musical populaire bohémien. Par la suite, Bedrich Smetana (1824-1884) ou Antonín Dvorák (1841-1904) se firent, entre autres, les chantres de la musique aux accents 'slavistes', tous deux faisant preuve d'un grand amour pour leur patrie et pour ces sources populaires tchèques. Le premier ne traita que des livrets en tchèque et évoqua son fleuve préféré, *La Moldau*, dans un cycle de poèmes symphoniques intitulé *Ma Patrie* ; le second composa, par exemple, deux splendides cycles de seize *Danses Slaves*. En Hongrie, les principaux animateurs de l'esprit musical patriotique furent Béla Bartók (1881-1945),

et son ami et collègue Zoltán Kodaly (1882-1967). Le premier parcourut son pays, mais également les Balkans, la Turquie, et l'Afrique du Nord à la recherche de mélodies populaires ; tous deux créèrent ensemble une importante série d'études, d'anthologies et d'arrangements sur les thèmes musicaux populaires collectés. Le Hongrois Franz Liszt (1811-1886) emprunta également aux thèmes populaires de son pays, quoique de façon moins constante, et composa pour sa part dix-neuf *Rhapsodies Hongroises*, plus véritablement tziganes que hongroises. Elles devinrent célèbres tout autant par leur sonorité particulière que par la sympathie qu'éprouvaient certains Européens à l'égard des Hongrois, en lutte contre les Prussiens et les Autrichiens durant le XIXe siècle. De son côté, Frédéric Chopin (1810-1849) n'oublia pas ses origines et composa, outre ses célèbres et brillantes *Polonaises*, de nombreuses *Mazurkas*. En Russie, Alexandre Borodine (1833-1887) composa les *Danses Polovtsiennes* pour son opéra *Le Prince Igor* et utilisa régulièrement une thématique folklorique. Nicolaï Rimsky-Korsakov (1844-1908) composa également certaines de ses oeuvres sur des thèmes populaires et harmonisa, par exemple, 150 airs populaires russes. Ils participèrent en outre tous deux à la fondation du célèbre "Groupe des Cinq" qui comprenait également Mily Alexeïevitch Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918) et Modest Petrovitch Moussorgski (1839-1881). Très influencés par le Russe Mikhaïl Ivanovitch Glinka (1804-1857), l'Allemand Robert Schumann (1810-1856) le Français Hector Berlioz (1803-1869), ainsi que par le romantisme alors en vogue, ils n'en combattirent pas moins les excès du nationalisme politique russe. Dans une moindre mesure et malgré d'épuisantes controverses sur le sujet du nationalisme musical, le compositeur Piotr-Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) sut parfois exprimer des spécificités musicales nationales, de la *Danse Russe* du ballet *Casse-Noisette* à son *Capriccio Italien*. En Roumanie, Georges Enescu (1881-1955) s'inspira des possibilités harmoniques et modales des mélodies populaires de son pays pour composer, et fut également le

maître du violoniste virtuose Yehudi Menuhin, dont on connaît le profond attachement aux musiques traditionnelles du monde entier.

Bientôt, le reste de l'Europe suivit la tendance amorcée par l'Europe de l'Est, et certains compositeurs furent sensibles à la fibre nationale, parfois héritée du romantisme.

En Allemagne, on sait avec quel brio le compositeur Johannes Brahms (1833-1897) s'inspira de danses populaires hongroises collectées : il ne leur attribua pas de numéro d'opus contrairement à l'habitude, ce qui tendrait à démontrer qu'il ne les considérait pas comme ses propres compositions. Richard Wagner s'inspira également de thèmes populaires pour ses plus grandes oeuvres, parmi lesquelles *Parsifal* (1882) ou *L'Anneau du Niebelung* (1860-1876). En Norvège, Edvard Grieg (1843-1907), influencé par le jeune compositeur R. Nordraak, partit à la recherche du génie populaire que l'on retrouve dans ses *Danses Norvégiennes* ou dans la musique de scène de *Peer Gynt*. En Finlande, Julius Christian Sibelius (1865-1957) s'inspira du folklore finlandais pour créer sa première oeuvre célèbre, *Kullervo*, en 1892, et devint ainsi la figure emblématique du patriotisme finlandais, prolongeant son oeuvre avec des symphonies telles que *Finlandia* en 1900. En Espagne, Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granados Y Campiña (1867-1916) Manuel De Falla (1876-1946), entre autres, tentèrent de retrouver le génie populaire espagnol, le premier à travers son *Iberia*, ses *Chants d'Espagne* ou sa *Rhapsodie Espagnole*, le second dans ses *Zarzuelas* et dans ses *Danses Espagnoles* pour piano, le troisième également dans des *Zarzuelas*, mais essentiellement dans ses *Goyescas* et ses sept *Chansons Populaires*. Les musiciens européens furent nombreux à reconnaître l'influence de l'Espagne, du *Capriccio Español* de Nicolaï Rimsky-Korsakov (1844-1908) à la *Rhapsodie Espagnole* de Maurice Ravel (1875-1937), en passant par l'*España* d'Alexis Emmanuel Chabrier (1841-1894), la *Périchole* de Offenbach (1819-1880), *El Contrabandista* de Liszt ou *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875). Quelques oeuvres rendent également hommage à l'Italie, du *Capriccio Italien* de Tchaïkovski

susmentionné, à la *Suite Italienne* (1934) d'Igor Stravinsky (1882-1971), ou à la *Symphonie Italienne* de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), qui composa également une *Symphonie Ecossaise*.

En Grande-Bretagne, on sait que les XVII^e et XVIII^e siècles connurent une grande mode pour les airs populaires irlandais, généralement insérés dans des opéras (Voir 'Les collecteurs'). A titre d'exemple, l'Anglais William Shield composa en 1782 et avec l'aide de son librettiste dublinois John O'Keefe *The Poor Soldier*, en utilisant quasi exclusivement des airs populaires irlandais. Plus récemment, l'un des plus célèbres compositeurs tentés par la musique populaire fut Sir Arnold Bax (1883-1953), qui vécut en partie en Irlande à partir de 1902 sous les pseudonymes de Dermot McDermott et de Dermot O'Brien. Il composa des oeuvres aux titres aussi évocateurs que *Cathleen Ní Houlihan*, *In the Faery Hills* ou *Roscatha*, ainsi que *Into The Twilight* et *In Memoriam*, cette dernière oeuvre étant dédiée à Patrick Pearse. Il retourna plus tard en Angleterre et fut fait chevalier par le Roi George VI en 1937, puis devint Maître de la Musique du Roi en 1941. Ralph Vaughan Williams (1872-1958) est également connu pour ses quelques emprunts à des thèmes irlandais, le principal étant bien entendu son arrangement du célèbre *Green Sleeves*, dont la source n'est pas encore totalement élucidée mais qui, de l'opinion de la majorité des musiciens classiques, serait d'origine irlandaise. Citons également, dans cette veine celtique, le *Mal Dun* de John Ireland (1879-1962) et, en France, des oeuvres telles que la mélodie *Irlande* (op. 2) d'Hector Berlioz (1803-1869) l'*Elégie* de Henri Duparc (1848-1933) d'après Thomas Moore, *Viviane* ou *Le Roi Arthus* d'Ernest Chausson (1855-1899), l'opéra *Myrddin*, la *Suite Bretonne*, ou la *Rhapsodie Gaélique* de Paul Ladmirault (1877-1944), ou encore *Le Roi d'Ys* d'Edouard Lalo (1823-1892), *Le Pays* et quelques *Poèmes Symphoniques* de Joseph Guy Ropartz (1864-1985), élève de César Franck. La Bretagne ne fut pas la seule région française célébrée par ses enfants et l'on retrouvera les Cévennes dans la *Symphonie Cévenole* (1886) de Vincent d'Indy (1851-1931), ou l'Auvergne dans les *Chants d'Auvergne* (1923-1930) de Marie-Joseph Canteloube de

Malaret (1879-1957) ou la *Rhapsodie d'Auvergne* (1884) de Camille Saint-Saëns (1835-1921).

En Irlande, on connaît l'immense influence qu'eut le harpeur aveugle Turlough O'Carolan (1670-1738) sur le répertoire des musiciens irlandais traditionnels et baroques, et l'on sait combien sa musique était teintée des accents italiens alors en vogue. Quelque temps plus tard, et sous l'influence de la mode évoquée plus haut à propos de la Grande-Bretagne, quelques opéras utilisèrent des airs populaires irlandais, dont le *Beggar's Wedding* (1728) de Charles Coffey et l'*Aria di Camera* (ca. 1730) de Daniel Wright. Rappelons également l'immense popularité que connurent les textes de Thomas Moore (1779-1852) publiés en 1807 sous le nom de "*Irish Melodies*"; les mélodies recueillies à cet effet furent, en réalité, harmonisées par Sir John Stephenson. Celles-ci ne jouissent certes plus de l'immense popularité qu'elles obtinrent au XIXe siècle, mais elles n'en influencèrent pas moins de nombreux compositeurs, de la "Variation à 4 mains sur un air national" (1828) de Frédéric Chopin (1810-1849) aux Lieder op. 25 N° 17 & 18 (1840) de Robert Schumann (1810-1856), ainsi que de nombreux autres. On pourra également relever l'influence incontestable du dublinois John Field (1782-1837) dans la naissance du Nocturne en tant que forme musicale (ca. 1812), bien qu'il soit aisé (mais contestable) de minimiser l'influence qu'eut sur lui l'Irlande en soulignant son émigration définitive en 1802; retenons également à son propos qu'il fut, durant ses longs et nombreux séjours à Moscou, le maître du futur compositeur russe Mikhaïl Glinka, éminent compositeur patriotique cité plus haut.

Au XIXe siècle et au début du XXe siècle, quelques compositeurs irlandais s'essayèrent à la célébration patriotique si réussie en Europe de l'Est: citons la *Fantasia on Irish Airs* de Sir Robert Stewart, (1825-1894), une *Irish Symphony* en mi mineur de Sir Arthur Sullivan (1842-1900), une autre *Irish Symphony* et six *Irish Rhapsodies* de Sir Charles Stanford

(1852-1924), encore une *Irish Rhapsody*, de Victor Herbert (1859-1924), un poème musical *With the Wild Geese*, une orchestration du célèbre *Londonderry Air* et encore une *Irish Symphony*, de Sir Hamilton Harty (1879-1941).

Peut-être sous l'influence de John F. Larchet (1884-1967), qui enseigna la composition à *University College Dublin* et au *Royal Irish Academy of Music* à partir de 1921 et pendant près de quarante ans, la première moitié du XXe siècle vit naître les premières oeuvres classiques d'inspiration gaélique, dont *Muirgheis* (1903) de O'Brien-Butler, *Eithne* (1909) de Robert O'Dwyer, les six *Irish Rhapsodies* et la *Troisième Symphonie* de Carl Hardebeck, ainsi que quelques oeuvres de Eamonn Ó Gallchobhair, Seoirse Bodley, Aloys Fleischmann, et plus tard Brian Boydell, parfois influencées par les mélodies traditionnelles, le plus souvent cherchant à recréer cet esprit à travers quelques phrasés caractéristiques de la musique traditionnelle irlandaise. Citons également les arrangements d'airs populaires proposés par Walter Beckett, Proinsias Ó Ceallaigh, Arthur Duff, Éamonn Ó Frighil, Frederick May, Fachtna Ó hAnnracháin, Archie Potter, Dónaill Suibhne et quelques autres¹⁴². Dans l'ensemble, ces oeuvres ne rencontrèrent que très peu d'échos dans les milieux classiques européens : en effet, l'un des principaux problèmes rencontrés par ces compositeurs résidait dans la définition de la tradition musicale irlandaise et dans une apparente inadaptation à la musique classique. Joseph J. Ryan explique à ce propos :

Le problème essentiel, et prévisible, rencontré par les personnes souhaitant façonner une musique distincte fondée sur un idiome populaire, était que la composition même de la tradition, de par son caractère linéaire et sa structure sommaire, la rendait inadaptée à la création d'une composition de grande ampleur ; la chanson populaire ne peut pas être adaptée aux compositions de ce genre ; il lui manque un critère essentiel : l'aptitude au développement.¹⁴³

¹⁴² On retrouvera un grand nombre des compositeurs et arrangeurs cités ici sur le disque "Ceol na hÉireann - Music of Ireland", Gael-Linn CEF 019, 1970.

¹⁴³ "The principal and predictable problem faced by those ambitious to fashion a distinctive music founded on a folk idiom was that the very constitution of the tradition,

Parmi les rares femmes ayant pu se frayer un chemin dans l'univers masculin de la musique classique, citons Augusta Holmès (1847-1903), compositrice d'origine irlandaise particulièrement prolifique mais inconnue du grand public malgré ses quelques 130 chants patriotiques à la gloire de l'Irlande, et Elizabeth Maconchy, qui vécut toute sa vie à Dublin bien que née en Angleterre en 1907. Plus près de nous, Joan Trimble composa un opéra, *Blind Raftery*, en hommage au poète gaélique du XVIIIe siècle pour la B.B.C. Celui-ci n'a jamais été joué en Irlande.

Nous nous permettrons ici quelques remarques sur l'absence de succès international, regrettée par tant d'arrangeurs irlandais. Mis à part le réel problème d'inadaptation expliqué plus haut (mais que Johannes Brahms ou Franz Liszt avaient intelligemment contourné), nul ne saurait nier aujourd'hui l'absence de délicatesse des arrangements généralement proposés ; l'ensemble est souvent plus proche des musiques de films muets du début du siècle que de la fougueuse vitalité des coups d'archets de Brahms.

Il faut également souligner ici le travail très important réalisé par John Reidy, plus connu sous le nom de Seán Ó Riada, qui obtint un immense succès dès 1959 avec ses arrangements classiques de thèmes populaires comme *Róisín Dubh* pour le film *Mise Éire*¹⁴⁴.

Les compositeurs irlandais les plus récents tendent davantage à interpréter de manière personnelle l'identité musicale irlandaise : Shaun Davey obtint un immense succès avec sa suite orchestrale pour *uilleann pipes*, *The Brendan Voyage* en 1980, puis par la suite avec *Granuaile* ou

with its linear character and small structure, left it unsuited as the basis of extended composition ; folksong is simply not the stuff of extended composition; it fails the essential criterion that it is not capable of development. " Joseph J.RYAN, " Nationalism and Irish Music ", op. cit., 1995, p. 110.

¹⁴⁴ " Mise Éire ", Gael-Linn CEF080, 1979 ; il s'agit en fait d'une réédition comprenant les enregistrements de *Mise Éire* (CEF 002, 1959), *Saoirse ?* (GL1, 1960) et *An Tine Bheo* (GL 12, 1966), précédemment publiés en 45t ; ajoutons à cela la musique du film *Ceol na Laoi* (GL14), non rééditée. On retrouvera l'exposé le plus complet de l'oeuvre de Seán Ó Riada dans Bernard HARRIS & Grattan FREYER (dirs.), *The Achievement of Seán Ó Riada*, op. cit., 1981, 205 p.

*The Pilgrim*¹⁴⁵. Mícheál Ó Súilleabháin est à l'heure actuelle l'un des compositeurs les plus prolifiques et les plus inventifs dans le domaine des combinaisons entre musique classique et musique traditionnelle irlandaise. Il dirige depuis 1994 le *Irish World Music Center* du département de musique de l'Université de Limerick. Bill Whelan enfin, après un court passage dans le groupe Planxty à la fin des années soixante-dix et la fortune mitigée de sa *Seville Suite*, connaît depuis 1994 un succès sans précédent grâce à ses compositions pour le spectacle *Riverdance*¹⁴⁶, axées en grande partie sur la recherche des fusions entre diverses musiques traditionnelles, dont la musique irlandaise, et sur le renouvellement de l'aspect scénique de la danse traditionnelle irlandaise.

Enfin, il serait intéressant de noter que les échanges entre musique classique et musiques traditionnelles ne se limitèrent jamais à de simples emprunts à sens unique de thèmes populaires, de rythmes ou de phrasés caractéristiques : on peut ainsi retrouver certaines danses ou certains instruments considérés comme traditionnels dans de nombreuses oeuvres du répertoire classique, de façon parfois surprenante. Dans la majorité des cas cependant, ces échanges ne témoignent pas d'une démarche d'affirmation identitaire, contrairement aux divers emprunts musicaux évoqués jusqu'ici, et n'auront donc pas leur place dans cette étude. Nous poursuivrons donc avec les répercussions en Irlande de ces multiples affirmations nationales et musicales en Europe.

- Le patriotisme culturel irlandais

Il semble que Gavan Duffy ait été parmi les premiers à prendre conscience du caractère éminemment symbolique, quoique anodin en apparence, de la musique dans le contexte irlandais du XIXe siècle. Co-

¹⁴⁵ "The Brendan Voyage", Tara records, Tara 3006, 1980 ; "Granuaile", Tara records, Tara 3017, 1984 ; "The Pilgrim", Tara records, Tara 3011, 1984.

¹⁴⁶ "Riverdance", Celtic Heartbeat / K-Tel, K 370, 1995.

fondateur du journal *The Nation* en 1842 avec Thomas Davis et John Dillon, il demanda à ses lecteurs de composer de nouvelles ballades sur des thèmes musicaux familiers : le journal connut alors une très grande popularité, peut-être grâce à cette rubrique, et les résultats dépassèrent ses espérances, amorçant de ce fait un renouveau, voire une renaissance de la ballade irlandaise.

Les ballades de *The Nation* constituent une part importante de la chanson nationaliste de l'Irlande contemporaine. Elles font partie du répertoire de tout orchestre de parade, et l'une d'entre elles, " A Nation Once Again ", fut presque adoptée comme hymne national. Elles sont enseignées dans les écoles en tant que représentantes éminentes de notre tradition nationaliste chantée, et, encore aujourd'hui, peu de soirées musicales se passent sans que l'une d'entre elles au moins soit chantée.¹⁴⁷

Ainsi, de 1842 à 1845 furent publiées plus de 800 ballades, toutes écrites en anglais, la plupart aujourd'hui oubliées. Ce problème de langue n'est pas le seul apparaissant à l'examen du répertoire composé à cette époque : la volonté d'affirmer une identité conduisait fâcheusement les apprentis-poètes de *The Nation* à décrire davantage une culture rêvée qu'une réalité quotidienne. Desmond Kenny explique à ce propos :

Ainsi, de nombreuses ballades [de *The Nation*] sont à la forme impérative, comme par exemple " Attendez votre Heure " et " Soyez Patient ", ou encore une ballade pouvait comporter une morale, telle que " Aide-toi et Dieu t'aidera ". Dans ce cas de figure, *The Nation* s'adresse de façon condescendante au peuple, au lieu de chanter pour lui, et nous percevons le sentiment implicite de supériorité (...). Les ballades historiques de *The*

¹⁴⁷ " The ballads of *the Nation* are an important part of the official nationalist balladry in Ireland to-day. They form an integral part of every parading band's repertoire, and one of them, " A Nation Once Again " was very nearly adopted as the national anthem. They are taught in the schools as the great songs of our nationalist tradition, and, even yet, few ballad sessions do not include at least one of them ". Desmond KENNY, " The Ballads of *The Nation* ", op. cit., 1978, p. 32, article que l'on pourra consulter pour tout ce qui concerne ce chapitre. Voir également une compilation des chansons les plus appréciées par le public parue en 1845 et rééditée récemment, " The Spirit of *The Nation* ", Dublin, Gilbert Dalton, 1981 (1ère éd. 1845), 347 p.

Nation furent également écrites dans un but bien défini, et bien souvent la leçon à donner était plus importante que le récit lui-même.¹⁴⁸

Nous touchons dans ce cas au problème très sensible des classes sociales à une époque où les classes moyennes, ici représentées par Duffy, Davis et Dillon, se sentaient vraisemblablement plus proches culturellement de “l’Ascendancy” aristocratique que du petit peuple gaélophone.

Les organisations culturelles patriotiques jouèrent cependant un rôle particulièrement important pour la conservation et la pérennité musicale dont nous avons parlé, à partir des années 1840 et jusqu’à nos jours. Comme ils le firent pour la littérature ou le théâtre, ces militants de la fin du siècle dernier considérèrent très tôt que l’identité d’un pays passe naturellement par ses expressions artistiques et, tinrent l’affirmation musicale de l’Irlande pour l’un des éléments fondateurs témoignant de son existence à la face du monde.

La première de ces organisations fut le G.A.A. (de son nom anglais *Gaelic Athletic Association*, en gaélique *Cumann Lúth-Chleas Gael*), fondée dans le Hayes Hotel, à Thurles Co. Tipperary le 1er novembre 1884 par le sportif Maurice Davin, le républicain Michael Cusack et le Dr Croke, archevêque de Cashel, dans le but de “restaurer” les sports nationaux. En réalité, et comme cela fut souligné à de nombreuses reprises, le but consistait essentiellement à contrer les quatre sports considérés comme “anglais” : le Cricket, introduit en Irlande vers 1792, le Rugby, introduit vers 1850, le Football, introduit en octobre 1878, et le Hockey, sport plus ancien. Afin d’établir une “identité” sportive irlandaise et d’instaurer cette stricte distinction considérée comme nécessaire entre

¹⁴⁸ “ Thus, many of the Ballads [of *The Nation*] are in the imperative, such as “ Bide your Time ” and “ Be Patient ”, or a ballad would have a moral to it, such as “ Aid Yourself and God will Aid You ”. Here, *The Nation* is talking down to, rather than singing with the people, and we are conscious of its implicit feeling of superiority (...). The historical ballads of *the Nation* were also written with a very definite aim in mind, and quite often the teaching of the lesson was more important than the telling of the story ”. Desmond KENNY, “ The Ballads of *The Nation* ”, op. cit., 1978, p. 43.

les deux cultures, il fut d'ailleurs longtemps interdit aux membres des clubs de sports dits " gaéliques " de pratiquer ces quatre sports. On fit également remonter les origines du *hurling* (ou *hurley* au XIXe siècle) aux héros mythiques tels que Cúchulain ou Fionn Mac Cumhaill, grâce à quelques interprétations très libres des textes des sagas. Il est ici intéressant de constater que la première grande association à but identitaire en Irlande s'appuya, non pas sur des idéaux intellectuels démesurés, mais sur l'une des préoccupations quasi quotidiennes de tout peuple, à forte valeur émotionnelle et culturelle : le sport.

Les années 1890 furent essentiellement témoins du grand renouveau littéraire de l'Irlande, et virent l'émergence de sa figure emblématique, William B. Yeats. Illuminé par sa rencontre avec l'ancien leader Fenian John O'Leary en 1884, il publia dès 1889 *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, puis en 1892 *The Countess Cathleen and various Legends and Lyrics*, fonda en 1891 le *Rhymer's Club*, action qu'il poursuivit à Dublin en fondant en 1892 la *National Literary Society*.

La littérature et le théâtre tiennent ainsi, en Irlande plus que partout ailleurs, une place prépondérante tant fut grande la contribution des écrivains et des dramaturges à la vie intellectuelle et politique du pays, au travers des scandales émaillant les premières théâtrales ou de la participation directe mise en pratique par Yeats. Dans son ouvrage intitulé " Les Irlandais ", Seán O'Faolain consacre d'ailleurs aux écrivains (curieusement placés entre les prêtres et les politiciens) l'un des chapitres les plus complets de cet essai retraçant l'Histoire de l'esprit irlandais :

Le renouveau littéraire résume l'ensemble de cette transformation d'une race séculaire, défaite, puis déprimée, presque entièrement privée de ses traditions, en un peuple plus ou moins moderne, car le processus se poursuit et est loin d'être parvenu à son terme.¹⁴⁹

Seán O'Faolain démontre ainsi le lien discret mais permanent existant entre un pays et sa littérature, l'importance des écrivains dans la

¹⁴⁹ Seán O'FAOLAIN, *Les Irlandais*, op. cit., 1994 (1ère éd. 1947, Pelican), p. 131.

reconstruction mentale du pays dès la fin du siècle dernier, et le rôle joué par la littérature irlandaise sur le plan international. Il est donc incontestable que celle-ci contribua à concrétiser l'existence de l'Irlande en tant que nation intellectuellement indépendante dans l'esprit de nombreux observateurs étrangers. Il y aurait d'ailleurs fort à parier qu'un tel ouvrage, s'il était publié aujourd'hui, inclurait un chapitre (ou pour le moins quelques paragraphes) sur l'importance de la musique et des musiciens dans le renouveau de l'esprit irlandais, et plus particulièrement sur l'acceptation des influences extérieures ainsi que sur les nécessaires adaptations qui en découleraient.

La métamorphose de l'esprit irlandais entre le début et la fin du XIXe siècle apparaît ainsi de manière flagrante au travers de ses écrivains. Ceux qui participèrent au renouveau littéraire que nous venons d'évoquer, tous anglophones, la plupart anglo-irlandais, amorcèrent un double virage de la vie irlandaise : ils permirent non seulement à l'Irlande de figurer sur la carte mentale que portent en eux les hommes et les femmes de cette planète, mais ils le firent en y associant la langue considérée auparavant (et pour quelque temps encore) comme la langue de l'envahisseur, le symbole de l'opresseur, rendant l'Irlande bilingue pour de longues décennies.

La troisième étape de la reconquête de soi-même, celle de la langue, n'aurait donc pu se produire sans cette reconstruction des mythes irlandais entreprise dans la décennie précédente par Yeats ou Lady Gregory. L'entreprise était cette fois beaucoup plus ardue tant la langue gaélique était associée à la vie misérable des campagnes de l'ouest de l'Irlande.

Douglas Hyde pouvait alors affirmer le 25 novembre 1892 devant la *National Literary Society* de Dublin qu'il était devenu nécessaire de 'désangliciser' l'Irlande, ajoutant même sans sourciller :

Ce que nous ne devons jamais oublier, c'est cela, que l'Irlande d'aujourd'hui est l'héritière de l'Irlande du VIIe siècle (...). Il est exact que des hommes venus du Nord se sont timidement installés aux IXe et X siècles, il est exact que les Normands se sont installés plus largement au

cours des siècles suivants, mais aucune de ces invasions n'a interrompu la continuité de la vie sociale sur cette île.¹⁵⁰

La Ligue Gaélique (*Conradh na Gaeilge* ou *Gaelic League*) fut donc fondée, en grande partie à la suite de ce discours, le 31 juillet 1893 sous la houlette de Douglas Hyde et de Eoin McNeill. Son but n'était d'ailleurs pas uniquement de retrouver toute la vitalité de la langue, mais également de redonner à tous les Irlandais suffisamment confiance en leur culture pour qu'ils n'en aient plus honte. La musique et la danse représentaient également deux bons moyens pour cela : c'est à cet effet que des cours en groupes, plus simples à gérer, furent très rapidement instaurés en Irlande et en Angleterre, et l'on assista rapidement à la naissance des *Céilí Dances* à Londres en 1897, puis à celle des concours musicaux. La Ligue Gaélique devint par la suite une organisation gouvernementale et compte environ deux cents branches, en Irlande, aux Etats-Unis, en Australie ou en Grande-Bretagne.

Les premiers signes de renouveau gaélique furent extrêmement encourageants : pour la première fois depuis le recul sensible de la langue gaélique, des prénoms gaéliques étaient donnés à des enfants. Ce qui, à l'époque, ne constituait qu'une mode est beaucoup plus fortement ancré aujourd'hui dans les habitudes irlandaises, comme tout un chacun pourra s'en convaincre en consultant les registres des naissances. Mais ces tentatives eurent également pour effet négatif de sacraliser une langue considérée comme moribonde, alors que se perpétuait parmi les locuteurs gaéliques cette honte toujours associée à l'image tenace de pauvreté qu'elle véhiculait. Le vaste mouvement romantique du XIXe siècle, vecteur d'associations plus ou moins heureuses entre culture et nationalisme, comptait encore beaucoup d'adeptes.

¹⁵⁰ " What we must never forget is this, that the Ireland of today is the descendant of the Ireland of the seventh century (...). It is true North men made some minor settlements in it in the ninth and tenth centuries, it is true that the Normans made extensive settlements during the succeeding centuries, but none of these broke the continuity of the social life of the island ". Extrait du discours de Douglas Hyde, " The Necessity for De-Anglicizing Ireland ", 25 novembre 1892 prononcé devant la National Literary Society

La musique ne fut jamais exclue de ce mouvement : le célèbre Thomas Moore (1779-1852) dont nous avons parlé plus haut eut le grand mérite d'attirer l'attention sur le répertoire musical de l'Irlande. Mais les premiers signes du renouveau musical irlandais sont antérieurs et, comme cela est souvent le cas, sont le fait d'initiatives individuelles.

Les premiers festivals de harpe eurent lieu à Granard de 1784 à 1786 (voir pages 33-34). Mais le plus important de tous ces rassemblements se tint à Belfast les 11, 12 et 13 juillet 1792. Dix harpeurs répondirent à l'appel des organisateurs, dont six aveugles, et une seule femme (Rose Mooney) ; le plus vieux, Denis Hempson, avait 97 ans et était le dernier des harpeurs à jouer avec les ongles ; le plus jeune, William Carr, avait 15 ans.

Voici dans quel état d'esprit se situaient alors les organisateurs de ces rencontres de harpeurs de la fin du XVIIIe siècle :

Quelques citoyens de Belfast (..) se proposent d'ouvrir une souscription qu'ils entendent utiliser pour tenter de ranimer et de perpétuer les antiques musique et poésie d'Irlande. Ils désirent ardemment préserver de l'oubli les quelques fragments qui sont parvenus à survivre, monuments du génie et du goût raffiné de nos ancêtres. (...) Si l'on considère combien intimement sont liés l'esprit et le caractère d'un peuple avec sa musique et sa poésie nationales, les patriotes et politiciens irlandais ne considéreront sans doute pas cela comme indigne de leur soutien et de leur protection.¹⁵¹

de Dublin, in Charles Gavin DUFFY, Douglas HYDE & George SIGERSON, *The Revival of Irish Literature*, Londres, Fisher-Brown, 1894, p. 126.

¹⁵¹ "Some citizens of Belfast (...) propose to open a subscription which they intend to apply in attempting to revive and perpetuate the ancient music and poetry of Ireland. They are solicitous to preserve from oblivion the few fragments which have been permitted to remain as the monuments of the refined taste and genius of our ancestors.(...) When it is considered how intimately the spirit and character of a people are connected with their national poetry and music, it is presumed the Irish patriot and politician will not deem it an object unworthy of his patronage and protection". Conclusion du prospectus de la Belfast Harp Society appelant au soutien à un grand festival de harpes, 1791, cité par Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1ère éd. 1913), p. 84, cité par FERGUSON Lady, *Sir Samuel Ferguson and the Ireland of his Day*, Edimbourg & Londres, W. Blackwood, 1896, Vol. 1, p. 48, cité par

Malgré le relatif échec à court terme de ces manifestations, dû en grande partie à des querelles de personnes, un pas important avait été franchi pour la sauvegarde de la musique traditionnelle irlandaise, essentiellement au travers de l'image de la harpe. On ne saurait oublier que cet instrument fut l'emblème de la *Society of United Irishmen*, qui vit le jour à Belfast le 14 octobre 1791 grâce à Theobald Wolfe Tone. Notons ici que les dissensions entre protestants et catholiques étaient beaucoup moins vives qu'aujourd'hui, et qu'un grand nombre de ces enthousiastes étaient protestants, tout comme la majorité des collecteurs, comme nous l'avons signalé¹⁵².

A ce stade de notre étude, et après examen des différents éléments évoqués, il nous paraît intéressant d'aboutir à une première réflexion sur un lien historiquement fondamental entre musique, nationalisme et identité : la harpe. En grande partie sauvée par son instrument emblématique, la musique traditionnelle irlandaise semble pourtant le délaissier. Très discrète dans la discographie actuelle, elle ne représente plus l'Irlande qu'à l'extérieur de l'île, relayée à l'intérieur par la cornemuse, comme nous l'avons montré. Cette dichotomie tend à souligner deux éléments cruciaux dans la perception actuelle de l'identité irlandaise. Comment, en effet, ignorer que la survie de la musique traditionnelle irlandaise est due davantage à l'image de la harpe au XIXe siècle, considérée comme valeur symbolique d'un ensemble culturel et historique, qu'à la musique de harpe proprement dite ? Si les organisateurs des grands rassemblements de Granard et de Belfast eurent à cœur de faire noter par un musicien le plus grand nombre de mélodies possible, ils avaient essentiellement pour but de démontrer la pérennité d'une culture plus que millénaire et sa survie au travers des pires désastres et vicissitudes. La chance fut également au rendez-vous en la personne

Patrick RAFROIDI, *L'Irlande et le Romantisme*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1972, pp. 228-229.

¹⁵² On pourra consulter, à propos de l'apport protestant à la culture irlandaise : Padraig Ó SNODAIGH, *Hidden Ulster, Protestants and the Irish Language*, Belfast, Lagan Press, 1995, 144 p.

d'Edward Bunting, qui sut mettre en valeur ce patrimoine musical (voir 'Les collecteurs').

Comment, dans ces conditions, ne pas discerner dans cette relative discrétion contemporaine de la harpe une contradiction entre l'image idéale de l'Irlande telle qu'imaginée par les patriotes du XIXe siècle, et la réalité économique et culturelle du XXe siècle ? Notons cependant que des efforts isolés existent pour rendre la harpe plus populaire, tels que ceux entrepris par Janet Harbison au sein du Belfast Harp Orchestra¹⁵³.

Durant une bonne partie du XIXe siècle, la musique connut une éclipse, et il fallut attendre le regain d'intérêt pour la harpe, à la fin de ce même siècle, pour voir de nouveau quelque attention portée à ce domaine. Les premières études plus complètes sur le sujet firent également leur apparition : la première du genre, due à William Henry Grattan Flood, fut publiée en 1904 et s'intitule *A History of Irish Music*. Il présente ainsi sa recherche :

Bien que la verte Erin soit l'incarnation de la Chanson Populaire, il n'est encore paru aucune Histoire de la Musique en Irlande digne d'intérêt - c'est-à-dire de la véritable musique irlandaise celtique et de la musique anglo-irlandaise. Nous ne possédons pas le moindre document résumant cet 'art divin' dans lequel les Celtes excellaient.¹⁵⁴

La présence répétée des Celtes dans ce paragraphe d'introduction de l'ouvrage témoigne à elle seule de la prédominance de la fin sur les moyens. Il importait essentiellement, en définitive, de démontrer à quel point l'Irlande était parvenue à rester purement celtique et, pour ce qui concernait Grattan Flood, autant en matière musicale que littéraire.

¹⁵³ On retrouvera le Belfast Harp Orchestra, dirigé par Janet Harbison, sur le disque des Chieftains " The Celtic Harp - Tribute to Edward Bunting ", RCA-Victor 09026 61490 2, 1993.

¹⁵⁴ " Although Erin is symbolical of Minstrelsy, there has never yet appeared anything like a trustworthy History of Music in Ireland - that is to say of genuine Celtic-Irish and Anglo-Irish Music. We have absolutely no compact record of the 'divine art', wherein the Celts of Ireland pre-eminently excelled ". William Henry GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1ère éd. 1904), préface de la 1ère édition, p. V.

Quelques années plus tard, Francis O'Neill, éminent collecteur s'il en est, concluait ainsi son ouvrage majeur, *The Dance Music of Ireland* :

Etant conscient du fait que le livre parfait reste à écrire, nous souhaitons témoigner pour cette entreprise visant à pallier un manque reconnu, une considération aussi généreuse que l'on peut raisonnablement en attendre pour un effort dénué de tout intérêt personnel afin de promouvoir un dessein patriotique.¹⁵⁵

Les traces de cet engouement patriotique hérité du XIXe siècle surgissent encore ici et là dans les études les plus sérieuses, bien qu'elles semblent de moins en moins nombreuses. Quelque temps avant sa mort, le très respecté Seán Ó Boyle dégagea ainsi des similitudes entre le fameux alphabet Ogham, utilisé en Irlande à partir du IVe siècle, et la notation musicale, en insistant sur le fait que le dieu Lug fut le premier destinataire d'un *ogham* (inventé par le dieu Ogma). Il a de ce fait proposé comme explication de cette écriture encore mal comprise la notation musicale pour la harpe sous forme de tablatures¹⁵⁶. Il ne semble pourtant pas avoir été suivi sur ce point car, sans entrer dans l'éternel débat sur la valeur langagière de la musique, de telles affirmations semblent une fois de plus relever du simple fantasme collectif¹⁵⁷.

Mais c'est ainsi que la musique est devenue pour certains l'objet d'une vénération aussi puissante que celle portée à la langue irlandaise par les adeptes du "tout gaélique". C'est également ainsi que l'on rencontre aujourd'hui des musiciens pénétrés d'une mission d'évangélisation musicale s'érigeant en censeurs devant toute forme d'hybridation mélodique, rythmique ou instrumentale.

¹⁵⁵ "Being not unmindful that the perfect book has yet to be printed, we would bespeak for this endeavor to supply a recognized want, such a generous consideration as may reasonably be expected for an earnest and unselfish effort undertaken for the promotion of a patriotic purpose". Conclusion de l'introduction originale, Francis O'NEILL, *The Dance Music of Ireland*, Dublin, Walton's, 1986 (1ère édition 1907).

¹⁵⁶ Seán Ó BOYLE, *Ogam, the Poets' Secret*, Dublin, Gilbert Dalton Ltd, 1980, 65 p. Précisons cependant que ce livre fut publié de manière posthume et qu'il n'est pas certain que l'auteur aurait été suffisamment persuadé de la validité de ses arguments pour le faire paraître de son vivant.

¹⁵⁷ Voir en réponse aux thèses posthumes de Seán Ó Boyle, la critique de l'ouvrage par Nicholas CAROLAN, *Ceol*, vol. V, juillet 81, N°1, pp. 30-32.

A l'heure actuelle, et de façon légèrement divergente, le nationalisme musical irlandais semble s'être concentré sur les six comtés d'Irlande du Nord au travers de la copieuse production républicaine, en particulier durant les années soixante-dix. Les musiciens loyalistes existent également, mais sont cependant moins nombreux.

Il faudra également, dans ce contexte, établir une différence très nette entre la musique chantée d'une part, très populaire dans les deux camps, et la musique instrumentale d'autre part. En ce qui concerne cette dernière, la situation culturelle particulière de l'Irlande du Nord a établi un clivage très précis entre les deux camps, et la musique traditionnelle a parfois rejoint la langue gaélique comme symbole de la tradition républicaine. Ainsi, les catholiques forment l'écrasante majorité des classes d'instruments organisées par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, et les quelques musiciens émergeant des six comtés sont, ici encore, catholiques dans leur grande majorité. Notons également que peu de groupes d'Irlande du Nord parviennent à se faire connaître à Dublin, bien que quelques efforts soient faits pour réunir des musiciens de l'Irlande du Nord et de l'Irlande du Sud, comme au sein du label discographique C.B.M. (*Cross-Border Media*). On sait également que la *Irish Traditional Music Archive* est soutenue financièrement par le *Arts Council* de la République et par le *Arts Council of Northern Ireland* ; enfin, la section d'ethnomusicologie (département d'anthropologie sociale) de *Queen's University*, longtemps dirigée par John Blacking à Belfast, consacre certaines de ses recherches à la musique traditionnelle irlandaise.

La composition de ballades est, en revanche, un phénomène bien ancré dans les deux communautés d'Irlande du Nord, les textes permettant à chacune d'entre elles d'exprimer leurs opinions et les échanges n'étant pas impossibles, comme en atteste cet exemple situé dans le comté d'Armagh :

Jim O'Neill, alors âgé de 27 ans, était un tisserand portant des favoris à la Parnell, un passionné de football gaélique et jouait du tambour dans la fanfare du village. Bien que républicain, il apprit de nombreuses chansons

grâce au tenancier de son *pub*, un orangiste farouche passé maître dans l'art du tambour Lambeg.¹⁵⁸

L'une des principales caractéristiques des chansons engendrées par les événements d'Irlande du Nord tient tout d'abord à la pérennité d'un style de ballade utilisant le moindre incident, la moindre petite histoire, pour la composition de nouveaux couplets sur des mélodies le plus souvent préexistantes. Elles perpétuent en cela les habitudes établies au XIXe siècle par Thomas Davis (voir pages 51 et 193-195) ; elles en diffèrent cependant en ce qu'elles ne tendent pas à apporter une quelconque 'bonne parole' au peuple, mais se contentent de relater un fait, généralement de manière tendancieuse. On sait, à titre d'exemple, que la chanson " The Men Behind the Wire " de Paul McGuigan fut un immense succès commercial en 1971 en Irlande du Nord¹⁵⁹.

Si l'on examine l'ensemble de la production discographique véritablement militante durant les 25 dernières années, un seul groupe semble émerger et perdurer, les Wolfe Tones, dont le répertoire est fondé presque exclusivement sur les ballades républicaines revendicatives. Bien que très peu apprécié en Irlande (en tous cas ouvertement¹⁶⁰), ce groupe de quatre musiciens s'est taillé une belle réputation en Europe continentale où l'on ne manquera jamais de vous rappeler leur existence lors de toute conversation sur la musique traditionnelle irlandaise. A vouloir ne considérer la musique que sous l'angle du message partisan, ce groupe

¹⁵⁸ " Jim O'Neill was aged 27 ; a weaver with Parnell side-whiskers, Gaelic football supporter and a drummer in the village band. Although himself a Republican, he learned many of his songs from his local publican, who was a staunch Orange man and master of the Lambeg Drums ". Peter KENNEDY, notes pour l'album " Traditional Songs of Ireland ", Saydisc CD-SDL 411, 1995, p. 6.

¹⁵⁹ " The Men Behind the Wire ", Outlet Records, RCL 3001, 1971. Pour tout ce qui concerne la discographie de cette période, voir l'article de Richard DEUTSCH, " Sélection Discographique des Ballades Inspirées par les Evénements d'Irlande du Nord : 1968-1974 ", *Etudes Irlandaises*, 1ère série, N° 3, 1974, pp. 75-80. On retrouvera une description de cet univers dans la pièce de Stewart PARKER, *Catch Penny Twist*, Gallery Books, Dublin, N° 56, 1980, 72 p.

¹⁶⁰ Aucune référence à ce groupe ne figure dans les divers ouvrages généraux publiés durant ces 10 dernières années, tels que Nuala O'CONNOR, *Bringing It All Back Home* (Londres, BBC Books, 1991, 176 p.) ou P.J. CURTIS, *Notes from the Heart* (Dublin, Torc, 1994, 180 p.).

s'est pourtant aliéné une grande partie de la population irlandaise pour laquelle une telle attitude reste avant tout l'expression d'un extrémisme facile et opportuniste.

Ce n'est donc pas la volonté consciente et partisane des Irlandais qui est à l'origine du renouveau de la musique traditionnelle puisqu'une alliance similaire n'a pas fonctionné pour la langue gaélique, et l'on se bornera à constater que quelques touristes (français en particulier) croient les Wolfe Tones représentatifs de la musique traditionnelle irlandaise, s'imaginant peut-être que tous les Irlandais sont par essence nationalistes et révolutionnaires.

Les Irlandais adorent chanter (...), Malheureusement, ce plaisir social du chant a été particulièrement exploité ces derniers temps par des chanteurs aux motivations politiques (...); des 'chansons 'rebelles' cocardières pour patriotes de comptoir en sont fâcheusement venues à symboliser la chanson irlandaise pour les auditeurs occasionnels.¹⁶¹

The Dubliners figurent également au firmament des '*ballad groups*', depuis leur fondation en 1962 sous le nom de The Ronnie Drew Group, et sans doute grâce à leur longévité plus qu'à leur attachement à un répertoire particulier. A l'aise dans tous les styles, y compris instrumentaux, ils n'en privilégient pas moins le répertoire chanté des ballades irlandaises avec une tendance pro-républicaine nettement marquée. Nul ne pourra non plus douter du talent de Christy Moore qui sait parfois, quoique plus discrètement, agrémenter ses disques et concerts de chansons visiblement pro-républicaines : "Back Home in Derry" (de Bobby Sands) ou "The People's Own M.P." en sont de bons exemples¹⁶².

Mis à part ces trois exemples, les musiciens irlandais les plus présents dans les médias sont généralement muets sur la question d'Irlande du Nord. Ajoutons encore à cette liste quelques velléités

¹⁶¹ "The Irish love to sing. (...) Sadly, this latter delight in communal singing has been much exploited in recent times by politically motivated singers (...) - jingoistic 'rebel songs' for barstool patriots - have unfortunately come to represent Irish singing to the more casual listener". Ron KAVANA, notes de pochette du disque "Hurry the Jug", Irish Globestyle, CDORBD 090, 1995, p. 2.

républicaines passagères chez les Pogues (avec “ Young Ned of the Hill ”) ou chez U2 (avec “ Sunday Bloody Sunday ”¹⁶³) et l’on aura fait le tour des musiciens irlandais célèbres concernés par le problème. Faut-il croire que la musique en Irlande, victime d’un certain conservatisme, n’est plus aussi rebelle qu’elle le fut, ou plus aussi rebelle qu’elle l’est encore ailleurs ?

Il serait cependant vain de vouloir réduire l’univers de la musique traditionnelle irlandaise à l’histoire figée de ses ardents défenseurs ou de ses militants enthousiastes. Clairement identifiée par les habitants de la planète, en partie grâce à eux, et plus vivante que jamais, elle ne cesse d’évoluer et de s’ouvrir vers de nouveaux horizons. Ceci nous semble en grande partie dû à la multiplicité et au renouvellement incessant des éléments qui la composent, que nous allons maintenant entreprendre d’analyser, avant de tenter d’apporter quelques réponses aux questions évoquées précédemment.

¹⁶² Toutes deux figurent sur l’album “ The Spirit of Freedom ”, WEA Ireland IR0840, 1983.

¹⁶³ Pour le premier, sur l’album “ Pogues ”, Pogue Mahone records, WEA 246 086-2, 1988. Pour U2, sur l’album “ War ”, Island Records, 811 148-2, 1983. Ajoutons pour l’anecdote les deux seuls anglais ayant brièvement chanté ce combat : John Lennon avec “ The Luck of the Irish ” et “ Sunday, Bloody Sunday ” (11 ans avant U2, album “ Sometime in New York City ”, Apple PCSP 716, 1972) et Paul McCartney avec “ Give Ireland Back to the Irish ” (45t de son groupe Wings, Apple R 5936, 1972). Ajoutons également que Sinéad O’Connor aborde parfois le problème des relations entre la Grande-Bretagne et l’Irlande, l’exemple le plus marquant étant la chanson *Famine*, sur l’album “ Universal Mother ” (Ensign 830549-2, 1994).

La scène musicale irlandaise¹⁶⁴

Prendre en compte l'ensemble des éléments composant le monde de la musique traditionnelle irlandaise aujourd'hui signifiera nécessairement en examiner tous les acteurs. Mais cela signifiera également appréhender un phénomène nouveau et globalement représentatif de l'ensemble des phénomènes culturels mondiaux : la mondialisation des échanges d'information. S'il est en effet possible de définir historiquement quels furent les facteurs directement ou indirectement associés à la genèse de la musique traditionnelle irlandaise, on ne saurait oublier à quel point celle-ci est devenue bien plus qu'une simple expression culturelle, débordant largement des cadres de l'île, exerçant une influence sur les musiques les plus variées, accueillant volontiers les apports extérieurs, se transformant par là même en l'une des industries les plus florissantes de l'île.

- Acteurs directs

- Les lieux

Avant même la présence de musiciens ou de danseurs, tout développement d'une culture musicale repose sur le contexte qui la produit. Parmi ceux-ci, les lieux ayant accueilli la musique traditionnelle irlandaise à travers les âges sont, somme toute, relativement peu nombreux : utilisée à des fins festives à toutes les époques, elle fut sans doute longtemps confinée aux cours des clans gaéliques et aux fêtes populaires. Mais c'est avant tout dans les *pubs* qu'on la rencontre

aujourd'hui, que l'on soit Irlandais ou touriste, voire les deux. Cette association, apparemment parfaite entre un lieu et une fonction, semble à ce point aller de soi qu'on pourrait la croire issue du fond des âges.

Quatre types de lieux se dégagent de l'énumération qui vient d'être proposée, selon leur fonction plus que selon leur apparition chronologique.

Comme nous l'avons expliqué, les premiers renseignements dont nous puissions faire état avec certitude concernent la fonction musicale au sein des cours de clans gaéliques, les musiciens étant dans ce contexte protégés par un chef de clan, ceci jusqu'au XVIIe siècle (voir pages 29-30). Il s'agit dans ce cas de lieux de prestations de musiciens, catégorie dans laquelle il sera naturel de classer les scènes des festivals du XXe siècle sur lesquelles se produisent les musiciens d'aujourd'hui. Ce raccourci proposé entre les cours gaéliques et les scènes de festivals pourra bien entendu paraître surprenant, mais dans les deux cas le musicien est un professionnel, dans les deux cas, il se produit pour être écouté et non pour la danse, dans les deux cas, les musiciens effectuent des 'tournées' les menant là où ils trouveront un engagement et une protection, qu'elle soit morale, physique ou sociale.

Si, dans le premier cas, les musiciens furent victimes des évolutions de la société gaélique aux XVIIe et XVIIIe siècles (voir la 'Chronologie' et 'Les Musiciens'), le deuxième cas est l'un des événements les plus récents en matière de musique traditionnelle irlandaise.

Les premiers festivals en Irlande furent organisés dès le début du siècle par la Ligue Gaélique sous les noms de *Oireachtas* ('festival') et de *Feis* ('fête'), auxquels participaient de nombreux petits clubs de musiciens disséminés dans tout le pays, les '*Pipers' Clubs*'. Ces festivals ayant pour première fonction d'encourager l'utilisation de la langue gaélique surent prendre en compte tous les aspects musicaux de la culture irlandaise

¹⁶⁴ Ce chapitre sera fondé sur nos recherches antérieures partiellement publiées dans Erick FALC'HER-POYROUX & Alain MONNIER, *La Musique Irlandaise*, Spezet, Coop Breizh, 1995, 116 p.

(instruments, mélodies, danses), et connurent quelque succès durant toute la première moitié du XXe siècle.

S'inspirant largement de ce modèle, quelques membres passionnés de ces *Pipers' Clubs* (comme le *uilleann piper* Leo Rowsome et son père Tom) décidèrent lors du grand *Feis* de la Ligue Gaélique en 1951 (organisé à Mullingar Co. Westmeath) de créer leur propre festival principalement orienté vers la musique et les concours de musiciens. C'est à la suite de ce premier *Fleadh Cheoil na hÉireann* (Festival de Musique d'Irlande, pluriel *Fleadhanna Cheoil*), que fut fondée en octobre 1951 l'organisation *Cumann Ceoltóirí Éireann*, qui devint en 1952 le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (Voir pages 273-277).

Depuis cette date, les meilleurs musiciens d'Irlande se réunissent chaque année dans une ville différente après des sélections locales puis régionales (*Fleadh Cheoil* locaux et régionaux) pour désigner le *All-Ireland Champion*, le meilleur d'entre eux (et elles) dans chaque discipline. Ils sont également rejoints par les musiciens sélectionnés en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis bien que, depuis quelques années, ces derniers fassent piètre figure dans des concours au niveau devenu élevé. Notons à ce propos la différence entre un *File Cheoil*, simple festival où la musique n'est qu'un prétexte à la fête, et un *Fleadh Cheoil*, festival où les compétitions représentent l'intérêt principal. Dans tous les cas, la présence de très nombreux musiciens constitue une attraction majeure pour tout ceux ne souhaitant pas se présenter aux concours mais simplement rencontrer quelques passionnés inconnus, apprendre quelques nouvelles mélodies ou techniques d'ornementation dans des *sessions* inoubliables. Le véritable attrait de ce genre de festival tient donc à l'incroyable concentration de musiciens venus participer, et dont le principal souci est le choix du *pub* dans lequel ils rencontreront d'autres musiciens en *session*. Une petite ville comme Listowel ou Clonmel peut ainsi se retrouver plongée dans une atmosphère incomparable l'espace d'un week-end ou d'une semaine.

Les années dix-neuf cent soixante-dix et dix-neuf cent quatre-vingt ont vu fleurir une multitude de petits et grands festivals, la plupart extrêmement intéressants. Presque tous sont associés au nom ou à la région d'un musicien, parfois aux deux ; c'est le cas de l'incontournable *Willie Clancy Summer School* de Miltown Malbay, organisée par *Na Píobairí Uilleann* en l'honneur du plus célèbre des citoyens de cette ville et *uilleann piper* (voir page 269). Le *Slógadh*, organisé depuis 1970 par *Gael-Linn* (voir page 281), joue le même rôle que le *Fleadh Cheoil* mais est réservé à la découverte de jeunes talents, essentiellement dans les domaines du théâtre ou de la musique, et encourage l'utilisation de la langue gaélique. La *Scoil Éigse*, enfin, est une semaine de stages et de rencontres organisée la semaine précédant le *Fleadh Cheoil*, dans la même ville que celui-ci.

D'autres festivals rappellent un événement ou un personnage historique : c'est le cas du festival de Nobber commémorant le harpeur aveugle Turlough O'Carolan. Citons enfin, parmi les plus récents, le festival consacré au *uilleann piper* Séamus Ennis, se déroulant à Dublin au mois d'octobre et sans doute appelé à une longue vie. Dans la plupart des cas cependant, l'élément économique tient une place essentielle dans l'esprit des organisateurs, et l'on commence à apprendre depuis quelques années quels événements peuvent attirer l'attention puis retenir les dizaines de milliers de touristes présents en Irlande durant l'été : c'est le cas du *Pan-Celtic Week*, organisé chaque année par *Bord Failte* (l'Office du Tourisme Irlandais) à Pâques. On a ainsi pu constater que la ville de Killarney, dans laquelle s'est longtemps déroulé ce festival, se l'est vu retirer pour la simple raison que l'engagement financier et publicitaire n'était pas à la hauteur des espérances de *Bord Failte*.

Une telle évolution de la notion de festival dans le cadre du fait musical irlandais doit nécessairement nous amener à une réflexion sur l'évolution de la société irlandaise elle-même. En effet, force sera de constater que deux sortes de festivals cohabitent en Irlande comme ailleurs. Les premiers, plus anciens, jouent le rôle de regroupement et de

rassemblement de musiciens pour le simple plaisir de *participer* à une fête ; les seconds plus récents mais plus nombreux, ont dans la plupart des cas une fonction de vitrine culturelle et économique d'une région. Notons cependant que ces deux catégories peuvent parfaitement cohabiter sous les auspices d'un seul et même festival et par conséquent remplir les deux fonctions, comme c'est le cas par exemple du *Fleadh Cheoil de Comhaltas Ceoltóirí Éireann* ou, hors des frontières du pays, du Festival Interceltique de Lorient. Cette différence essentielle entre les deux fonctions est ainsi analysée par René Alleau :

A la différence des sociétés modernes, les sociétés traditionnelles ne comptent que des acteurs ; elles excluent le spectateur ainsi que l'intervalle de la réflexion critique. Aussi rien n'est-il plus différent du théâtre que la fête, car on ne peut sans mensonge à la fois regarder ceux qui jouent et participer vraiment à un jeu. L'expression spontanée de la communauté traditionnelle est la *fête*, origine des cérémonies par lesquelles, chacun étant accordé à tous, la même unité intemporelle opère tout en chacun et réconcilie la nature et les dieux avec l'homme.¹⁶⁵

Depuis la fin du XIXe siècle, la musique traditionnelle irlandaise a donc franchi le pas qui la séparait de la scène. Aux Etats-Unis d'abord, puis en Irlande et en Grande-Bretagne, certains musiciens traditionnels comprirent que leur art n'a rien à envier aux formes musicales plus savantes. Parallèlement à l'introduction du disque, le monde du spectacle chercha à conquérir l'ensemble des marchés potentiels dès 1890, principalement celui des populations d'immigrés européens, italiens ou irlandais ; rapidement, les Irlandais s'y bâtirent une solide réputation. De nombreux musiciens faisaient ainsi la tournée des cabarets et des cirques, comme le *uilleann piper* Patsy Touhey qui fut également le premier musicien irlandais à s'intéresser aux potentialités du marché des immigrés irlandais. On assista ainsi à cette époque à la réappropriation par les Etats-Unis du personnage aujourd'hui qualifié de "*stage Irish*", (l' "Irlandais de scène") sorte de caricature simpliste ou grossière de

¹⁶⁵ René ALLEAU, "Tradition", *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopedia Universalis France, 1992, Tome 22, p. 827b.

l'Irlandais fainéant et bagarreur apparu dans le théâtre anglais dès le XVIIe siècle :

Les premières compagnies de disques - Victor, Edison et Columbia - avaient depuis leurs origines publié des enregistrements visant spécifiquement le marché des émigrés irlandais, mais ceux-ci étaient généralement le fait d'imitateurs irlandais de la catégorie " irlandais de scène ". Un changement positif intervint en 1916 grâce au courage et à la détermination de Ellen O'Byrne, émigrante originaire de Cork qui, avec son mari, dirigea la *O'Byrne DeWitt Irish Grafonola and Victor Shop* sur la Troisième Avenue de New York. Elle était persuadée que des disques de musique et de chansons irlandaises par de vrais artistes irlandais se vendraient si on les rendait disponibles. (..) Le succès de ces disques fut immédiat et dans une communauté irlandaise enthousiaste. L'industrie phonographique de la musique traditionnelle irlandaise était née.¹⁶⁶

Il faut bien sûr comprendre, si l'on considère que le renouveau de la musique traditionnelle irlandaise est également dû à l'émergence d'un mouvement folk aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne durant les années dix-neuf cent soixante, que ce mouvement ne considérait plus la musique comme support à la danse, mais comme art indépendant : c'est sans aucun doute l'une des grandes nouveautés du XXe siècle qui ouvre aux musiques traditionnelles les mêmes horizons qu'aux autres musiques, et en particulier les mêmes horizons qu'à la musique classique depuis le XVIIe siècle. C'est également, car la médaille a son revers, une obligation d'adaptation de cette musique aux nécessités commerciales, et un détachement de ses origines.

¹⁶⁶ " The early recording companies - Victor, Edison and Columbia - had, from their beginnings issued material aimed at the Irish emigrant market, but this was usually performed by Irish imitators of the stage-Irish variety. But a change for the better came about in 1916 through the courage and determination of Cork-born emigrant Ellen O'Byrne who, with her husband, managed the O'Byrne-DeWitt Irish Grafonola and Victor Shop on New York's third avenue. Ellen's belief was that records of Irish music and song made by real Irish performers would sell, if they were made available. (...) These records were eagerly bought and were an immediate success. The Irish traditional music record industry was launched (...) ". Harry BRADSHAW, *Michael Coleman 1891 - 1945*, op. cit., 1991, pp. 47-48.

Ces deux pôles historiquement éloignés que constituent les cours de châteaux et manoirs d'une part, et les festivals et scènes du monde d'autre part, ne représentent cependant qu'une partie des lieux de musique en Irlande, celle que nous avons qualifiée de "lieux de prestations". Le deuxième type de lieu que nous voulons étudier est constitué par les "lieux de fête et de danse", dans lesquels les musiciens trouvèrent longtemps refuge, qu'ils soient musiciens itinérants ou non.

De tout temps, la maison fut le lieu privilégié pour les longues soirées d'hiver entre amis : pour écouter quelque conteur (un *seanchaí*) ou simplement pour discuter entre amis (en anglais *cabin hunting*, en gaélique *céilí* ou, dans certaines régions, *cuaird*). Le village comptait parfois dans ses rangs quelques musiciens, et dans le cas contraire il était tout à fait possible de faire danser l'assemblée avec sa voix grâce au *lilting* (voir 'La voix'). Mais les plus grandes occasions résultaient toujours de la venue de quelque musicien itinérant ou d'un *dancing-master* (voir page 159), chaque famille se battant pour héberger l'hôte et organiser les festivités.

Longtemps, les *pipers* ou *fiddlers* itinérants se promènèrent de maison en maison (de pauvres petites *cabins*), cherchant quelque récompense chez les amateurs de musique, propriétaires ou fermiers. Ils disparurent progressivement entre le XVIIIe et le XXe siècle. Bien souvent, la musique ne pénétrait dans les foyers les plus modestes que par ce biais ; parfois, certains villages comptaient parmi leurs habitants une ou plusieurs familles entretenant une réputation musicale locale suffisante pour faire d'elles les premières invitées de tout événement social : naissance, mariage ou décès. Aujourd'hui encore, ces événements et bien d'autres sont l'occasion de réunions entre amis, le plus souvent en comité restreint comme pour goûter encore davantage le caractère intimiste de ces mélodies. S'il n'est donc pas rare aujourd'hui de voir des musiciens se réunir chez l'un d'entre eux pour le simple plaisir de partager une passion, il faut cependant admettre que la musique à la maison se résume actuellement le plus souvent à une radio ou à une chaîne stéréo.

Autre tradition courante jusqu'au début du XXe siècle, les rencontres de danseurs, généralement les plus jeunes, aux carrefours des petites routes de campagnes le dimanche (le *crossroads dancing*), lorsque le temps le permettait. Ces rendez-vous champêtres disparurent lorsque le clergé commença à y voir une occasion de débauche.

La première partie du XXe siècle vit ainsi cohabiter les soirées amicales, ces *House Dances* de moins en moins tolérées, et les soirées plus organisées, c'est-à-dire dans la plupart des cas un " *céilí*". La fin du XIXe siècle avait vu l'apparition de *Céilí Houses*, simples salles de bal. La mode s'était vite répandue et chaque village s'était empressé d'organiser ses propres *Céilí Dances*. Une remarque, plus sociologique que musicale, s'impose ici sur l'origine de cette " re-création " due aux nationalistes du XIXe siècle et aujourd'hui omniprésente. Le mot *céilí*, emprunté au gaélique écossais, signifie avant tout, et plus particulièrement dans les régions du nord de l'Irlande, une soirée entre voisins et amis ; il correspond à ce que l'on appelait autrefois en France une 'veillée'. La musique n'y était qu'un élément parmi d'autres, et c'est donc le caractère social de ces réunions qui importait, plus que la défense d'un patrimoine musical. C'est pourtant ce terme de *céilí* qui avait été choisi pour la première de ces soirées, organisées d'abord en Angleterre (et non en Irlande) par la Ligue Gaélique, pour le plus grand bonheur de tous les Irlandais déracinés ; la première eut lieu à Londres le 30 octobre 1897, au Bloomsbury Hall, près du British Museum. Les *Céilí Bands*, groupes de musiciens adaptant des airs de danses traditionnelles à une rythmique de type jazz, n'apparurent que plus tard pour accompagner les danseurs dans de telles occasions. Ils connurent leur moment de gloire à partir des années dix-neuf cent trente et provoquèrent un engouement certain pour la musique irlandaise, encourageant de nombreux irlandais à écouter et à acheter les disques produits aux Etats-Unis.

C'est alors qu'arrivèrent des mêmes Etats-Unis le Fox-Trot et le Quick-Step, et que se répandirent les *dance-halls*, les salles de bal. Elles devinrent rapidement contrôlées par le gouvernement grâce à

l'instauration en 1935, et sous la pression de l'Eglise Catholique, du *Dance Hall Act* qui interdisait purement et simplement le *House Dancing* et le *Crossroads Dancing*, et obligeait toutes les salles de danse à posséder un permis. Interdisant du même coup toute rencontre musicale informelle entre amis, dans une ferme ou sur les routes de campagne, cette législation poussa certains musiciens, privés de leur scène naturelle, à abandonner la partie et à émigrer. Les *Céilí Dances*, désormais considérées comme la seule forme décente de danse populaire, profitèrent (avec les *Céilí Bands*) de ces nouvelles dispositions.

Cependant, on pourra encore rencontrer aujourd'hui dans les régions rurales de nombreuses soirées appelées (*Farm*)*House Dancing*, soirées hivernales le plus souvent organisées chez un bienveillant fermier, bien difficiles à trouver pour l'amateur de passage car uniquement fondées sur le " bouche-à-oreille ".

Il fallut, en fait, attendre le début des années dix-neuf cent soixante pour voir la musique traditionnelle pénétrer dans les *pubs*, lorsque les *show-bands*, groupes de variétés pop-rock se contentant de rejouer les tubes du moment, évincèrent à leur tour les *Céilí Bands* des salles de bal.

Troisième étape dans ce panorama des lieux de musique, le *pub* est devenu en quelques décennies un véritable lieu de transmission du savoir musical et de communion entre musiciens. Il est également, depuis quelques années, le lieu où la musique se fait produit touristique : les *sessions*, où les musiciens viennent par plaisir et non pour le gain, ne sont en réalité que de simples réunions de musiciens. Elles sont extrêmement simples à reconnaître : les instruments et les voix n'y sont pas amplifiés, et les musiciens (plus nombreux à mesure qu'approche l'heure de fermeture) ne se sentent nullement obligés de jouer, car une *session* n'est pas une représentation publique¹⁶⁷. Il va sans dire que de telles conditions sont

¹⁶⁷ Cet élément pose actuellement de réels problèmes aux responsables des droits d'auteurs irlandais car il est pour l'instant hors de question de faire payer une taxe aux propriétaires des *pubs* si l'on considère que la musique jouée n'a pas véritablement d'auteur. Mais que faire si les musiciens se lancent naïvement dans une mélodie plus

suffisamment faciles à reproduire pour que les tenanciers de *pubs* organisent en été des *sessions* où un noyau de quelques musiciens sera payé plusieurs fois par semaine, et autour duquel viendront se greffer leurs amis au gré de leurs disponibilités, sans autre rémunération que quelques pintes offertes par le *pub*. On pourra, au passage, remarquer que le terme *session* n'était pas au départ réservé à la musique et que son évolution en Irlande n'est pas sans rappeler celui du terme *party* en anglais : appliqué à toute réunion de personnes, il y eut d'abord des *talking sessions* (simples réunions informelles pour bavarder) et, depuis le début des années dix-neuf cent soixante, des *musical sessions*. Notons enfin qu'elles sont parfois appelées *seisúin* par les dublinois depuis quelques années, ce néologisme anglo-gaélique leur conférant sans doute une ruralité idéalisante.

Les *sessions* d'été telles que nous les avons décrites peuvent parfois être aussi intéressantes que celles, plus informelles, où les musiciens de plusieurs villages s'invitent à tour de rôle dans un *pub* pendant les longues soirées d'hiver. Si la *session* idéale n'existe pas, il sera cependant fort agréable de ne pas voir un *fiddle* ou un *uilleann pipes* lutter seul contre une armée d'accordéons, beaucoup plus bruyants. On espérera également entendre quelques flûtes, tout en souhaitant que les joueurs de 'cuillères' (les *spoons*) et 'd'os' (les *bones*) sauront être discrets, ainsi que le joueur de *bodhrán*. On attendra confiant l'intervention d'un chanteur de *sean-nós* en gaélique, pourvu que les clients soient à leur tour silencieux, tout en sachant que l'on aura plus de chances d'entendre une ballade en anglais. On s'interrogera sur la différence entre les banjos, mandolines, bouzoukis, cistres, etc. Quant à la harpe, mieux vaudra ne pas y compter : l'atmosphère agitée et surchauffée des *pubs* ne convient guère à la délicatesse de ses cordes, et c'est parfois bien dommage.

D'hiver ou d'été, une *session* reste un moment privilégié de la vie d'un hameau, d'un village ou de toute communauté. Le spectateur extérieur peu familiarisé n'y verra la plupart du temps qu'une suite de rythmes binaires

récente composée par un auteur connu ? L'année 1997 apportera sans doute de

ou ternaires peu variés et joués de manière aléatoire. Rien n'est pourtant le fait du hasard car les musiciens savent y respecter quelques simples règles de savoir-vivre, ce qu'il est convenu d'appeler "*the session etiquette*". Il ne saurait être question, sauf exception très rare, qu'un seul musicien régenté toute l'organisation de la soirée ; au contraire, chaque musicien pourra à son tour proposer un air de son choix, soit de sa propre initiative, soit à l'invitation d'une personne plus âgée ou plus respectée. Il saura faire court si les autres musiciens ne connaissent pas cet air et se fera un plaisir de le leur apprendre : regardez avec quelle délectation chacun proposera, suivant l'humeur, un air connu pour que tout le monde participe, même les plus jeunes, ou une mélodie rare qui fera le bonheur des plus anciens. Ecoutez-les discuter de l'origine supposée de cet air, que l'un d'entre eux tient peut-être d'un ami du grand-oncle ; sentez-les hésiter lorsque, après avoir joué un air, ils attendent que le meneur reparte sur le suivant sans interruption ; épiez ces échanges de coups d'oeil entre musiciens... Il n'y a donc pas, à proprement parler, d'improvisation. Même la structure d'un air, si elle n'est pas déjà évidente, pourra se contenter d'un rapide accord entre musiciens sur le nombre de répétitions de chaque partie¹⁶⁸.

Si les retombées en termes de ventes discographiques sont absolument nulles, elles sont en revanche plus intéressantes pour l'économie locale. Comme nous l'avons déjà expliqué, une bonne *session* comporte au moins trois ou quatre musiciens acoustiques ; de telles conditions n'étant pas particulièrement difficiles à reproduire, les *publicans* ne s'en privent pas. Il suffira de se promener en début de soirée dans une petite ville touristique durant l'été pour saisir l'importance que revêtent ces *sessions* pour les touristes. Bien qu'organisées, celles-ci peuvent se révéler aussi bonnes que celles, plus improvisées, se déroulant l'hiver, pour autant que l'on ne cherche pas délibérément à piéger le touriste

profondes modifications dans ce domaine des droits d'auteurs en Irlande.

¹⁶⁸ Voir l'étude de S. Colin HAMILTON, *The Session, a Socio-musical Phenomenon in Irish Music*, unpublished MA Thesis, Belfast, Queen's University, 1977, 187 p.

comme cela devient de plus en plus courant autour de temples du tourisme, tel Killarney.

L'habitude de se réunir dans les *pubs* est donc bien ancrée chez les musiciens irlandais aujourd'hui, mais le phénomène touristique n'est sans doute pas l'élément principal : on pourra rencontrer dans ces *sessions* des musiciens professionnels réputés dont la venue tient, comme nous l'avons dit, à cette nouvelle fonction de transmission du savoir musical, ainsi résumé par un musicien anonyme :

Un 'professeur' me dit de jouer avec plus d'énergie, un autre me suggère une façon de jouer les répétitions, un autre encore déplore la disparition de l'ancien style, et me donne quelques indications pour jouer de cette façon. En conséquence, je n'ai jamais eu de professeur au sens strict du terme mais, en revanche, je bénéficie des conseils de plusieurs professeurs traditionnels.¹⁶⁹

On assiste, depuis quelques années, au développement d'une quatrième catégorie de lieux de musique, que nous nommerons " lieux de médiation ", avec l'arrivée sur les chaînes irlandaises de radio et de télévision de certaines émissions entièrement consacrées à la musique traditionnelle irlandaise. C'est sans doute à Ciarán MacMathúna et Séamus Ennis que revient le mérite d'avoir pris l'initiative dans le domaine radiophonique. Ici encore, il nous faudra admettre que l'exemple venait des Etats-Unis, à l'image de Jean Ritchie, célèbre musicienne et ethnologue américaine qui vint dans les années dix-neuf cent cinquante enregistrer de nombreux chanteurs ou musiciens renommés, de Sarah Makem à... Séamus Ennis lui-même. La confusion règne malheureusement de plus en plus sur les ondes des grandes stations irlandaises entre une musique " irlandaise " et une musique " en irlandais ",

¹⁶⁹ " One 'teacher' tells me to play with more punch, another advises me on how to move through repeats, still another laments the passing of the old style, and gives me some pointers on how to play that way. As a result, I've never had a formal teacher, but instead, enjoy the guidance of a number of traditional teachers". Chris CORRIGAN, discussion Internet de la liste *IRTRAD-L@IRLEARN.UCD.IE*, 'Thread' : " *Re: Why do we play so many instruments ?* ", 20 Décembre 1995.

le plus souvent mâtinée de *country & western* d'un goût douteux. Cette confusion est telle que sera considérée comme '*Irish song*' toute chanson, en gaélique ou non, parlant de l'Irlande ; citons entre autres "When Irish Eyes are Smiling", "Mother Machree", "If you're Irish", etc.

Nous n'oublierons pas non plus dans cette quatrième catégorie un développement récent dû à ce nouveau caractère "institutionnalisé" de la musique : le magasin de disques. Il faudra bien sûr distinguer la petite boutique indépendante et spécialisée d'une part, et le représentant local d'une grande chaîne internationale de l'autre. Le premier saura sans doute bien mieux vous conseiller que le second, bien qu'il ne faille pas sous-estimer la capacité des multinationales à s'adapter au marché, car c'est bien de cela qu'il s'agit. Il faudra également comprendre que les chaînes de magasins (telles que celles installées sur Grafton Street, à Dublin) disposent généralement de leur propre maison de disques, et sont donc autant le reflet que les responsables (dans tous les sens du terme) du développement de ce marché.

S'il convenait d'examiner ici l'ensemble des lieux où vit la musique traditionnelle en Irlande, nul ne manquera de remarquer son absence dans certains environnements bien particuliers : stations-service, supermarchés, aéroports, gares... Une raison simple peut être avancée : de tels univers sont des lieux dénués de toute vie ou, pour mieux dire, ce sont des zones où les échanges et les relations humaines n'existent pas car telle n'est pas leur fonction. Il conviendrait d'ailleurs de parler, sur un plan social, de véritables "non-lieux". Les musiques traditionnelles ne peuvent donc y trouver un terrain propice à leur bon développement car, comme nous l'avons vu, elles ne peuvent s'épanouir que dans les relations humaines et les rencontres, c'est-à-dire dans un contexte vivant et pourvu d'un réel sens social : le rite musical apparaît donc comme un rite de rencontre nécessitant des espaces adéquats. Pourtant, nul ne saurait nier que ces espaces tendent à disparaître, en particulier en raison du développement

des médias, et que les temps de rencontre tendent parallèlement à se faire rares¹⁷⁰.

Ainsi, le développement des médias, symbole de communication passant outre l'occupation de l'espace et la présence physique, tend à faire diminuer les moments de rencontre ainsi que les espaces leur étant réservés. Ce rite de la rencontre apparaît donc comme l'une des fonctions essentielles des musiques traditionnelles, liant en une unité indivisible le temps et l'espace dans le cadre des activités sociales et artistiques les plus unificatrices auxquelles l'homme puisse s'adonner, la musique et la danse.

Une plus forte divergence entre les musiques traditionnelles et leurs lieux de vie ou de rencontre signerait vraisemblablement leur arrêt de mort, comme cela fut le cas au cours des dernières décennies, bon nombre de musiciens se voyant alors privés d'un espace d'expression satisfaisant.

- Les musiciens

Si l'idée d'atemporalité et d'omniprésence peut et doit s'appliquer à la tradition musicale, elle n'en passe pas moins nécessairement par l'interprétation d'une mélodie donnée par un musicien mortel sur son propre instrument. La tradition recréée se trouve alors effectivement ancrée dans une réalité concrète et unique. Plus poétiquement, Tomás Ó Canainn explique :

¹⁷⁰ Le lien avec l'espace ici évoqué ne saurait d'ailleurs être dissocié du rapport au temps, car on sait que le temps musical constitue l'une des ritualisations les plus patentes du temps humain et social : " Le rapport au temps est essentiel. Parce que la musique est un effort pour maîtriser le temps, procure une illusion de maîtrise du temps grâce aux effets conjugués du rythme, du mètre et du tempo ; des oppositions entre le silence et l'émission sonore ; des contrastes entre durées ", Denis-Constant MARTIN, " Quelle Méthodologie pour l'Analyse des Phénomènes Musicaux ", op. cit., 1993, p. 33.

Dans cette perspective, la relation entre une musique et son espace privilégié, abandonnée par la plupart des musiques au XXe siècle, reste l'une des caractéristiques fondamentales de la musique traditionnelle, qui s'affirme comme lien essentiel entre ces deux dimensions humaines.

A chaque prestation, [le musicien] déplace le centre de gravité de la tradition vers lui et, aussi imperceptible que cela puisse paraître, établit une nouvelle hiérarchie des musiciens d'hier et d'aujourd'hui (...) L'idée même d'un style traditionnel dépend de cette considération pour le rôle du musicien traditionnel.¹⁷¹

Nous l'avons vu, un musicien traditionnel ne prendra effectivement aucun plaisir à jouer la même mélodie de la même façon deux fois de suite et c'est avec consternation que les plus connus d'entre eux découvrent que leurs styles sont copiés à partir des enregistrements commerciaux qu'ils ont publiés.

Cette fonction créatrice nécessite donc de la part du musicien un véritable effort qui va bien au-delà de ce que l'on peut imaginer en l'entendant jouer, bien qu'il s'agisse à l'évidence d'une opération parfaitement inconsciente. Elle inclut cependant la mise en oeuvre et l'intégration des valeurs passées, ainsi que leur réactualisation permanente. Il s'agit donc véritablement de l'exercice d'équilibre qu'évoquait plus haut Tomás Ó Canainn, et qu'exprima également l'écrivain T.S. Eliot (voir page 310) dans son essai "La Tradition et le Talent Individuel".

Aucun artiste ne peut hériter directement de la tradition. Il doit au contraire y accéder au prix de grands efforts ; le musicien, pour sa part, n'a pas d'autres possibilités que d'en hériter oralement, auprès d'un intermédiaire. Mais le rôle du musicien ne se limite pas seulement à l'effort fourni pour acquérir ce précieux savoir, car jouer un air de musique est à chaque prestation une re-création : re-création des ornements, et peut-être re-création de la tradition elle-même (qui sait si ce musicien n'est pas influencé par un disque de musique américaine ou bulgare écouté la veille).

¹⁷¹ " With every performance, he [the musician] is, as it were, shifting the centre of gravity of the tradition towards himself, however minutely, and is re-establishing the hierarchy of musicians past and present (...), the very idea of a traditional style depends on such a view of the traditional performer's role ". Tomás Ó CANAINN, *Traditional Music in Ireland*, op. cit. p. 41.

Très peu de musiciens ont laissé une trace tangible dans l'Histoire de la musique traditionnelle irlandaise, démontrant ainsi que chacun d'entre eux n'est qu'un maillon d'une longue chaîne ; pour un Turlough O'Carolan ou un Michael Coleman, combien d'illustres inconnus ? Il serait d'ailleurs faux de croire qu'un *O'Rourke's Reel* ou une *Whelan's Jig* tirent leur nom de leur compositeur ; dans la plupart des cas, et avec certaines exceptions notables plus récentes, il ne s'agira que de la personne l'ayant popularisé, et c'est déjà beaucoup !

L'un des éléments les plus fascinants, en ce qui concerne ces musiciens traditionnels irlandais, est l'étendue de leur répertoire : si sa transmission se fait essentiellement de manière orale, il ne faudra cependant pas négliger à partir du début du XXe siècle les nouveaux modes de transmission que sont l'enregistrement et les partitions¹⁷². Dans tous les cas, les musiciens traditionnels irlandais connaissent par coeur plusieurs centaines de mélodies, généralement sans se soucier le moins du monde de leur origine ou de leur titre (*voir illustration N°26*). Il suffira que l'un des musiciens de la *session* entame un air connu pour que les autres suivent. Et, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les musiciens sauront dans tous les cas faire participer les plus jeunes en proposant un grand classique ou fasciner les plus anciens en dénichant un air inconnu de tous. L'ampleur du répertoire est telle que toutes les tentatives effectuées jusqu'ici pour réunir l'ensemble des mélodies et airs irlandais dans un seul ouvrage se sont révélées infructueuses. Seules les *Irish Traditional Music Archives* s'approchent chaque jour du but inaccessible en offrant aux visiteurs de son centre un service informatique regroupant un très grand nombre de mélodies et d'airs, proposés dans plusieurs versions.

¹⁷² Notons que si le collectage et la publication de partitions existent depuis longtemps, y compris en Irlande, il est généralement admis que Francis O'Neill fut le premier musicien traditionnel irlandais à obtenir un réel succès auprès de ses pairs, au début du XXe siècle (*vide infra*, Les Collecteurs).

L'histoire du musicien irlandais professionnel (la seule catégorie pour laquelle nous ayons des sources relativement constantes) peut ainsi se voir résumer en trois ou quatre étapes. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, les premières références à la musique dans les cycles mythologiques placent le musicien au rang des membres les plus nobles de la cour ; cet état de fait perdura sans doute au-delà du XVI^e siècle, époque à laquelle l'ancien " Ordre Gaélique " commença à décliner de façon définitive. Peu à peu, la fonction musicale s'était transformée en profession itinérante, les musiciens étant accueillis par les propriétaires terriens ou par les villageois. Beaucoup parmi eux émigrèrent, bien que les raisons fussent dans ce cas uniquement économiques.

Musicien de cour, pourchassé sous le règne Tudor, déconsidéré, relégué au rang de personnage itinérant dans bien des cas, il aurait donc dû disparaître si l'Histoire ne l'avait pas transformé en artiste de scène ou en musicien de *pub*. Car il faudra bien dissocier dans l'Irlande contemporaine ces deux catégories. Une constellation de musiciens amateurs d'une part, jouant parfois uniquement entre amis, mais le plus souvent en *sessions* (et trouvant parfois dans ces *sessions* une source de gain non négligeable, voir pages 388-89). D'autre part un monde professionnel et organisé, éminemment symbolisé par les Chieftains, ayant à faire face au même public et aux mêmes exigences que U2 ou les Cranberries, et exerçant en fait le même métier. Il serait en effet bien difficile pour quiconque de trouver la moindre différence entre la vie d'un groupe de rock en tournée, et celle d'un groupe de musique irlandaise sillonnant le monde des festivals. Soumis aux mêmes exigences professionnelles, ces groupes de musique traditionnelle appartiennent presque davantage au monde du spectacle, qu'ils côtoient durant de longues tournées, qu'à leur univers d'origine.

Une autre révolution doit également être mentionnée ici et concerne le musicien irlandais considéré comme l'essence même de la musique traditionnelle irlandaise. De manière assez paradoxale, à l'heure où

l'individu prend le pas sur la musique qu'il compose (que l'on qualifiera volontiers de néo-traditionnelle) car elle lui appartient, les nouvelles tendances du XXe siècle ont renversé les habitudes antérieures, favorisant le développement du groupe au détriment des musiciens solistes. Ceci est en grande partie dû à l'influence des musiques les plus populaires aux Etats-Unis au XXe siècle, le jazz tout d'abord, puis le rock.

La première apparition d'un groupe en musique traditionnelle irlandaise date de l'invention du *Céilí Band*, dont nous avons parlé, et qui apportait aux airs de danses traditionnelles une rythmique influencée par le jazz du début du siècle. Après deux décennies de gloire, avant la seconde guerre mondiale, ils cédèrent leur place dans les *dance-halls* aux *show-bands* de l'époque. La seconde vague intervint à la fin des années cinquante par l'intermédiaire des Etats-Unis et du succès phénoménal des Clancy Brothers, Irlandais émigrés chantant et jouant en groupe des *ballads* irlandaises.

Puis vinrent les années soixante et le groupe 'expérimental' de Seán Ó Riada, *Ceoltóirí Chualann*, qui devint par la suite les Chieftains. La musique, essentiellement instrumentale, était cette fois jouée avec des arrangements très travaillés, et non plus à l'unisson comme le faisaient déjà les groupes existant auparavant. Puis vinrent les *MacPeakes* de Belfast, *Na Fíilí* de Cork, tandis que les Dubliners et les Wolfe Tones perpétuaient la tradition des *ballads*.

Une première influence de la vague pop-rock se fit sentir en 1966 avec *Sweeney's Men*, premier groupe folk électrique irlandais, avec "Old Maid in the Garrett", un 45t qui monta à la deuxième place des ventes en Irlande. On retrouva un membre de ce groupe (Andy Irvine) dans les légendaires Planxty en 1973 qui, entre autres, permit à la musique traditionnelle irlandaise de négocier un virage capital dans son Histoire :

L'arrivée de groupes tels que les Chieftains, Planxty ou the Bothy Band ouvrit la musique à un public encore plus jeune. (...) C'est grâce à cela qu'un musicien comme Micho Russell peut aujourd'hui se produire seul

sur une scène en Allemagne et recueillir des tonnerres d'applaudissement pour son style pur et unique au *tin whistle*.¹⁷³

La formule du groupe de musique traditionnelle irlandaise paraissait déjà bien établie à cette époque, et les deux univers, traditionnel et rock, se rapprochèrent encore davantage avec l'arrivée de Clannad en 1973 qui, bien que considéré comme traditionnel à ses débuts, a depuis évolué vers des tendances beaucoup plus pop-rock. C'est également la même année qu'apparut à Galway le groupe De Dannan, bientôt suivi par d'innombrables autres tels que Sixteen Ninety-One (1974) The Bothy Band (1975/1978), Moving Hearts (1981-1985 principalement). La plupart des jeunes auditeurs découvrant la musique irlandaise à travers ces formations étaient immédiatement frappés par la nouvelle et puissante énergie qui s'en dégagait, et faisait sortir la musique traditionnelle de son cadre rural et social d'origine.

Si les faits cités plus haut témoignent de l'apparition d'une nouvelle forme de musique traditionnelle irlandaise, plus arrangée et moins "à l'unisson", ces formations consacraient le groupe comme élément durable de la vie musicale traditionnelle en Irlande, à tel point que l'on entend aujourd'hui couramment dire de tel musicien qu'il est "ex-De Dannan" ou "ex-Bothy Band".

- Les auditeurs

L'évolution de la musique au XXe siècle a généralement conduit à considérer qu'il existe une barrière totalement infranchissable entre le public et les musiciens. Nous avons, dans la partie précédente, défini le

¹⁷³ " The arrival of groups such as the Chieftains and Planxty - later to have a more viable successor in the Bothy Band - opened the music to an even younger audience. (...) It is because of this that musicians like Micho Russell can now sit alone on a stage in Germany and receive tumultuous applause for playing his tin whistle in his own pure style ", Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN, cité par P.J. CURTIS, *Notes from the Heart*, op. cit., pp. 25-26.

terme de *session*. Il reste cependant à ajouter aux éléments déjà cités l'un des aspects essentiels de l'insertion exemplaire de ce fait musical dans la société irlandaise. Une *session*, au sens où l'entendent encore la plupart des Irlandais, ne saurait comporter de barrière entre le public et les musiciens car, comme nous l'avons vu dans notre partie précédente, elle n'est pas une représentation publique ; la société irlandaise restée plus traditionnelle que celles des autres pays européens devrait donc, en théorie, comporter moins de spectateurs que d'acteurs.

Reconnaissons pourtant que la majorité de la population irlandaise n'est pas musicienne au sens strict du terme ; le succès de cette renaissance de la musique traditionnelle irlandaise tient donc essentiellement au fait que les gens commencèrent à l'écouter d'une oreille nouvelle. On pourrait de ce fait considérer que ce ne sont pas tant les musiciens que les auditeurs qui se passent le relais. C'est cette idée qui fut mise en avant par les auteurs d'une étude réalisée en 1994 par le *Arts Council* :

Le concept de participation et d'accès est un point essentiel de la sociologie des arts, qui considère en premier lieu la nature sociale des arts, dans leur production, leur distribution et leur réception. (...) Dans cette optique, le spectateur, le lecteur ou le public est activement impliqué dans l'élaboration de l'oeuvre d'art, et sans acte de réception ou de consommation, le produit culturel est incomplet.¹⁷⁴

D'autre part, ces deux mondes n'étant en aucun cas hermétiques, une *session* est, en définitive, un moment où chacun est appelé à participer en

¹⁷⁴ “ The concept of participation and access is a key concern in sociological literature on the arts, a sociology of the arts having as a primary focus the social nature of the arts, in their production, distribution and reception. (...) In such terms, the viewer, reader or audience is actively involved in the construction of the work of art, and without the act of reception or consumption, the cultural product is incomplete ”. COLLECTIF, *The Public and the Arts - A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland*, Dublin, the Arts Council, University College Dublin, Graduate School of Business, Business Research Programme, 1994, p. xiv. Les enquêtes sur la musique étant très rares en Irlande, on pourra consulter celle-ci (ainsi que celle qui l'avait précédée : *The ARTS COUNCIL, Audiences, Acquisitions & Amateurs - Participation in the Arts in Ireland*, Dublin, 1983 [Étude de Lansdowne Market Research Ltd, Commentaires de Richard Sinnott & David Kavanagh], 43 p.) pour tout ce qui concerne, entre autres, la pratique musicale en Irlande.

chantant, en jouant, en appréciant, voire en encourageant le chanteur ou le musicien. Signalons, entre autres, l'habitude consistant à " offrir " une chanson à un ami en lui tenant la main pendant qu'il vous encourage à chanter par quelques interjections telles que " *Good Man* " ou " *Ó Thuaidh* " (littéralement " Vers le Nord ", cette expression étant particulière au Kerry ; voir *illustration N°27*).

En définitive, quiconque cherchera à savoir qui, du public ou du musicien oriente le choix, est condamné à errer indéfiniment sur un cercle vicieux car nul ne sait où se situe la frontière entre ces deux groupes ; l'un n'existe pas sans l'autre. Toute personne à qui l'on demandera de chanter lors d'une *session* ne saurait refuser plus de dix secondes (pour la forme) sans risquer de se placer elle-même à l'écart du groupe social auquel elle appartient. Le fait musical est, bien sûr et entre autres, l'une des façons de former et de structurer une société humaine.

Ce que nous avons déjà dit plus haut concernant la *session* pourra s'appliquer ici, mais une autre habitude devra également être relevée : il fut une période où les " nouveaux musiciens ", ceux du renouveau des années dix-neuf cent soixante-dix, passaient des heures à enregistrer sur de petits magnétophones des *sessions* qu'ils réécoutaient tranquillement chez eux ; et tous n'étaient pas des touristes français ou allemands, loin s'en faut. Cela pose tout d'abord le problème de la personnalisation du morceau entendu : tout musicien sait (consciemment ou non) que l'on doit adapter la musique à son style, son caractère, sa personnalité et son instrument. Beaucoup de ces " collecteurs amateurs " ignorent ce fait et, s'ils pensent jouer de la musique traditionnelle, ils ne jouent en aucun cas traditionnellement. Cette attitude revient également au problème du " savoir-vivre " en *session* : au même titre que les musiciens, le public est inséré dans un groupe social qu'il doit respecter. Il n'est en rien défendu de trahir son enthousiasme par quelques cris appropriés et opportuns : à la fin d'une suite de mélodies, au passage d'une mélodie à une autre, lorsqu'une ornementation est particulièrement réussie ; on pourra même applaudir, bien que cela implique une distanciation entre le public et les

musiciens qui fausse la relation et n'est pas propre à la musique traditionnelle. Il sera en revanche malvenu d'enregistrer des musiciens sans leur demander auparavant la permission, bien que les meilleurs enregistrements de *sessions* aient été réalisés *incognito*. Toutes ces règles, tacites et invisibles pour le profane, sous-tendent non seulement la soirée en cours mais également l'ensemble des *sessions* du *pub* concerné. Chacun d'entre eux aura ses particularités qu'il faudra découvrir pour mieux comprendre le milieu dans lequel on vit. Cela peut prendre du temps.

Un événement récent semble susciter une évolution du public irlandais : l'introduction quasi générale de la télévision dans les foyers d'Irlande et dans les *pubs*, depuis le 31 décembre 1961, a été fatale aux conteurs traditionnels (les *seanchaithe*) et a certainement nui aux musiciens. De l'avis général, l'auditeur irlandais est devenu aussi inactif qu' impatient, et n'apprécie plus autant que son homologue d'il y a un siècle les longues mélodies propres au *sean-nós singing*.

Tel est, pour une part, le résultat de la saturation de musique à laquelle sont soumis les habitants des régions les plus touristiques (Kerry, Cork, West-Clare, Connemara, Donegal) ou, dans certains cas, la conséquence d'un mode de vie plus urbanisé (Dublin, Cork, Limerick, Galway). Il n'est pas rare, à certaines occasions, de voir une partie du public présent dans un *pub* regarder la télévision entre amis plutôt que de participer contre son gré à un semblant de fête dont il sait pertinemment qu'elle est essentiellement destinée aux touristes de passage.

En définitive, une *session* apparaît donc comme un moment privilégié d'une communauté où toute personne se doit de participer car la musique n'est ici encore qu'un facteur de formation du groupe social. Par conséquent, si la tradition musicale irlandaise évolue, c'est essentiellement parce que l'auditoire évolue, ce dont nul ne saurait douter. Nombreux sont aujourd'hui les musiciens regrettant cet effet décourageant et pervers de la télévision qui semble porter l'auditoire à se laisser divertir par les musiciens présents sans se sentir le moins du monde l'envie de participer,

un tel état de fait se trouvant concrétisé par les applaudissements, symboles ultimes de la distanciation entre acteurs et spectateurs.

- Les danseurs

En marge d'une expression musicale débarrassée de sa finalité sociale pour beaucoup, raison d'être de la musique traditionnelle pour les autres, la danse demeure l'une des activités favorites des Irlandais ruraux durant les longues soirées d'hiver. Bénéficiant encore d'une grande popularité, les danses traditionnelles sont le plus souvent enseignées dans des clubs animés par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, dont nous avons déjà parlé. Un *pub*, ou la maison d'amis bienveillants, servira souvent de refuge à ces danseurs que l'on retrouvera également dans de simples soirées dansantes entre amis, où seules les danses traditionnelles sont pratiquées.

Comme nous l'avons vu (voir page 230), les danses irlandaises considérées au XIXe siècle comme totalement innocentes, furent sévèrement contrôlées à partir de 1935 et de l'introduction du *Dance Hall Act* sous la pression du clergé. On ne manquera donc pas de s'étonner aujourd'hui en constatant avec certains auteurs que, par une jolie pirouette de l'Histoire,

La danse irlandaise aujourd'hui, du moins celle enseignée dans les écoles, en est venue à symboliser un idéal clérical de la pureté catholique, face aux excès du Swing, du Twist ou du Pogo, ou tout autre manifestation de la culture commerciale à la mode : à tel point que l'on offre aujourd'hui aux fidèles le spectacle de jeunes groupes costumés dansant dans les allées des églises¹⁷⁵.

¹⁷⁵ " Now Irish dancing, at least of the school variety, has come to embody a clerical ideal of catholic purity, a stance against the wilder excesses of the jitterbug, the Twist, the Pogo-dance, or whatever manifestation of commercial culture is in vogue at the time : so much so, that Mass-goers are now treated to the spectacle of costumed teams of youngsters jigging in the aisles ". Ciarán CARSON, *Irish Traditional Music*, Belfast, The Appletree Press, 1986, p. 45.

De la même manière que nous avons pu distinguer dans notre première partie deux types de danses dans l'Irlande du XXe siècle, il nous faudra également dissocier deux types de danseurs bien distincts. La première catégorie, la plus nombreuse, est formée par l'ensemble des amateurs recherchant simplement dans les soirées de danses en groupes un divertissement et une occasion de lier connaissance : cette catégorie est en forte augmentation depuis la fin des années quatre-vingt, sans doute grâce au travail de fond effectué depuis des décennies par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (voir pages 273-277). La seconde catégorie, beaucoup plus restreinte, ne comprend que les danseurs de concours. On remarquera que la majorité de ces danseurs de concours sont en réalité des danseuses, ce qui constitue une autre pirouette de l'Histoire : en effet, les danses de solistes (les seules qui fassent l'objet de concours) furent longtemps un passe-temps essentiellement masculin, sans doute en raison du caractère itinérant de la profession de maître à danser.

Si l'on peut globalement considérer que les musiciens ne sont plus "en voie de disparition", il n'en va pas encore de même pour les danseurs. Malgré les efforts du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, de ses professeurs et de leurs cours du soir répandus dans la plupart des villages, le danseur traditionnel (c'est-à-dire dansant pour son propre plaisir, entre amis et sur des musiques irlandaises) se fait rare, bien que l'on puisse observer un certain regain d'intérêt depuis le début des années quatre-vingt-dix. Deux écoles s'affrontent donc assez nettement sur ce sujet : faut-il laisser la tradition opérer de manière naturelle et faire confiance au jugement des Irlandais ou, au contraire, relancer des activités de danse au travers de concours artificiels ? Un seul phénomène semble avéré : la musique a survécu malgré la disparition de sa fonction initiale, abandonnant les danseurs sur le bord de la route.

- Les techniciens

Bien que l'influence des techniciens sur l'évolution de la musique traditionnelle irlandaise ne puisse être considérée comme primordiale, elle n'en reste pas moins l'un des principaux facteurs de développement des trente dernières années.

Le premier studio d'enregistrement de Dublin ne fut ouvert qu'en 1937, soit extrêmement tard au regard des avancées technologiques de l'époque. Jusqu'à cette date, tous les musiciens résidant en Irlande allaient enregistrer à Londres ; bien entendu, ceux résidant aux Etats-Unis disposaient de très nombreux studios d'enregistrement et étaient fort sollicités par les compagnies de disques.

Le studio d'enregistrement marque la fin de ce que l'on pourrait appeler "l'ère acoustique", et sonne les grands débuts d'une nouvelle époque musicale, celle du micro, de la sonorisation, de 'l'orchestrateur' et du mixage.

Les studios irlandais furent longtemps en deçà de la qualité des groupes irlandais ; les meilleurs d'entre eux ont maintenant acquis une solide réputation internationale, et l'on ne pourra s'empêcher de songer aux célèbres Windmill Lane Studios, situés dans Temple Bar au centre de Dublin. Généralement spécialisés dans le rock (avec à leur actif de nombreux albums de U2 et une multitude d'autres grands noms), ils font également les délices des musiciens "traditionnels-progressistes" dans la lignée de Moving Hearts et de l'incontournable Donal Lunny. L'augmentation du nombre de studios, ici comme ailleurs, va de pair avec la démocratisation du matériel, permettant à un nombre toujours croissant de musiciens de s'offrir des "maquettes" dignes de ce nom. Il y aurait une centaine de locaux d'enregistrement en Irlande, sans compter les studios non-commerciaux (chez les particuliers ou intégrés aux entreprises) ainsi que les studios de *Radió Téalíís Éireann* et des autres radios. Enfin, l'un des studios ayant le plus la faveur des musiciens traditionnels aujourd'hui semble être le discret Súlan Studio, de Ballyvourney, comté de Cork.

Sur scène, le micro et la sonorisation rendirent possible des orchestrations totalement différentes, permettant de ce fait à la voix de se retrouver au même niveau sonore que tous les instruments placés derrière. On retrouva ces influences au sein de la musique irlandaise dès les années dix-neuf cent vingt avec l'arrivée des *Céilí Bands*. Sur disque, l'idée fut reprise dans un contexte de groupe dès le début des années soixante par Seán Ó Riada, que l'on peut considérer comme le premier véritable orchestrateur (ou 'arrangeur') pour musique traditionnelle irlandaise. Par la suite, il est notable que cette nouvelle façon d'enregistrer les musiciens sur disque eut une nouvelle répercussion sur leur façon de se produire sur scène : la fin de "l'ère acoustique" fut ici marquée par l'arrivée de ce qui est nommé 'retour (ou 'moniteur') de scène', simple enceinte acoustique posée près de chaque musicien et lui permettant d'entendre (tant bien que mal) ce que jouent les autres. La technique est à ce point poussée que tout concert d'un groupe traditionnel comme les Chieftains, De Dannan, Altan, etc., nécessite (comme tout concert de rock ou de pop) une double sonorisation : une amplification dite 'de façade' est dirigée par la table de mixage placée dans la salle et permet au public d'entendre les musiciens ; d'autre part, une seconde amplification totalement indépendante de la première est gérée par une table de mixage placée en coulisse, uniquement tournée vers les musiciens et infiniment plus complexe. En effet, si le son présenté au public se contente de mixer les instruments pour les rendre tous audibles, il n'est pas rare qu'un groupe, fût-il traditionnel, exige plusieurs mixages différents pour les retours de scène : ainsi le harpeur préférera-t-il se baser sur le *fiddler*, tandis que celui-ci se basera sur la voix ou sur le flûtiste¹⁷⁶. Un groupe de cinq musiciens peut ainsi exiger cinq mixages différents dans ses moniteurs de scènes : à chacun son mixage personnalisé. Bien évidemment, les musiciens ignorent totalement ce qu'entend le public. On comprend ainsi l'importance des responsables techniques d'un concert, et

¹⁷⁶ Il est d'ailleurs facile de repérer un concert dont les retours de scènes sont mal réglés : le (la) chanteur (-euse) appuie d'un doigt sur son oreille pour s'entendre chanter.

de nouveau, la différence ténue entre les prestations des Chieftains et celles de Sinéad O'Connor¹⁷⁷.

On retrouvera cette influence des techniciens lors du travail d'enregistrement en studio, où leur présence est de plus en plus ressentie comme indispensable. Chaque groupe de musique traditionnelle irlandaise souhaitant enregistrer doit aujourd'hui choisir, comme n'importe quel groupe de rock, un ingénieur du son et un producteur artistique (ou 'arrangeur', ou 'orchestrateur'). A ce titre, l'un des personnages les plus importants depuis les années soixante-dix est Donal Lunny, co-fondateur de Planxty, du Bothy Band ou de Moving Hearts, et aujourd'hui cité sur près d'un disque de musique irlandaise sur deux. Parfois considéré comme le gourou de la musique traditionnelle irlandaise, il apparaît à d'autres observateurs comme omniprésent et omnipotent. Une telle influence d'un seul musicien sur l'ensemble de la production discographique irlandaise est, de ce point de vue, particulièrement représentative des nouvelles tendances de la musique, considérée comme objet commercial depuis l'avènement des enregistrements et de leur diffusion sur les médias. Elle semblerait symboliser à elle seule la supériorité de l'individu sur le groupe, ce qui, convenons-en, est tout à fait contraire au concept de tradition populaire. Empressons-nous d'ajouter que Donal Lunny reste l'un des grands artisans du renouveau de la musique traditionnelle irlandaise qui, sans lui, n'aurait sans doute pas la notoriété qu'on lui connaît aujourd'hui.

- Les Intermédiaires

- Musique et religion¹⁷⁸

¹⁷⁷ Malgré quelques progrès notables depuis les années soixante-dix, nous ne manquerons pas ici de remarquer que les techniciens européens ont généralement une estime bien moindre pour les musiques traditionnelles que pour les musiques qu'ils sont habitués à sonoriser, essentiellement le pop-rock. Cette attitude se retrouve même dans la grande majorité des festivals, où les groupes de musiques traditionnelles sont de plus en plus demandés.

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, la religion est sans aucun doute à l'origine du fait musical, en Irlande comme ailleurs.

Ainsi, la principale divinité de la mythologie irlandaise, le Dagda, était-il le détenteur de la harpe magique dans laquelle étaient présentes toutes les mélodies :

Lug, le Dagda et Ogme allèrent cependant à la poursuite des Fomoiri qui avaient emmené avec eux le harpeur du Dagda, dont le nom était Uaitne. Ils atteignirent la maison du banquet (...). La harpe était là, accrochée au mur. C'était dans cette harpe que le Dagda avait lié toutes les mélodies et elles ne retentirent pas avant que le Dagda, par son appel, ne les ait nommées (...).¹⁷⁹

Du point de vue social, la classe sacerdotale - selon la tripartition fonctionnelle des sociétés indo-européennes mise en évidence par Georges Dumézil, comprenait elle-même trois branches, subdivisées en différentes catégories. C'est dans l'une de ces catégories que peut être classé le *cruitire*, le harpeur de cour. Son importance dans la société irlandaise médiévale était certaine, allant parfois jusqu'à prendre le pas sur celle du roi dont il était le protégé.

En ce qui concerne la période médiévale, les sources se font beaucoup plus rares, et l'on ne peut que supposer l'existence d'une forme particulière à l'Irlande de chant en latin avant le douzième siècle, avec l'arrivée dans l'île de la réforme grégorienne affirmant la primauté romaine. En effet, depuis St Grégoire le Grand (540-604), l'Eglise Catholique Romaine semble avoir du mal à accepter que la musique puisse sortir de son giron et de son influence. C'est en effet à ce pape qu'est généralement attribuée la paternité du chant grégorien, volontairement moins sensuel que celui pratiqué auparavant, sans doute davantage influencé par les musiques du Moyen-Orient et par le chant byzantin, plus

¹⁷⁸ On pourra ici se référer à l'ouvrage de Gerard GILLEN & Harry WHITE (dirs.), *Music and the Church (Irish Musical Studies N°2)*, Dublin, Irish Academic Press, 1992, 354 p.

¹⁷⁹ Christian-Jacques GUYONVARCH, *Textes Mythologiques Irlandais*, op. cit., 1980 (2e édition), § 161, p. 58.

mélismatique. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que l'on peut établir avec certitude l'existence de chants religieux écrits par des poètes connus, mais l'ensemble reste extrêmement discret pour des raisons évidentes liées cette fois-ci à l'influence de la Réforme du XVI^e siècle et à la répression du catholicisme à partir de cette période¹⁸⁰.

Davantage encore que le chant, la danse semble avoir souffert des foudres de la hiérarchie catholique et de ses représentants dans les villages irlandais. Les exemples sont fort nombreux de prêtres faisant irruption en pleine effervescence d'une soirée de danse entre amis, fustigeant tous les présents et brisant les instruments. De tels récits figurent effectivement dans bon nombre de romans et, surtout, dans toutes les autobiographies du début du siècle¹⁸¹. Cela n'est cependant pas l'apanage de la seule Irlande, et de tels faits sont également relatés à propos d'autres régions du monde particulièrement catholiques, certaines régions de Bretagne n'ayant, par exemple, pas été épargnées par ces foudres puritaines. Le sujet fut considéré à ce point important par le collecteur Francis O'Neill qu'il décida de lui consacrer un petit chapitre de son ouvrage *Irish Minstrels and Musicians* pour démontrer l'innocence de telles soirées, expliquant :

Pour beaucoup, la danse ne semble être qu'une futile perte de temps et d'énergie, tandis que d'autres la considèrent simplement comme une exhibition puérile tolérée. Pour le puritain et le collet monté, sa pratique est un vice, et c'est cette attitude qui opéra un aussi profond bouleversement dans les pratiques sociales en Irlande durant la dernière moitié du XIX^e siècle. (...) De tels passe-temps n'ont jamais empêché les Irlandais de faire leurs dévotions car, avant la réforme, seules les heures du service divin étaient sacrées, et le reste de la journée 'pouvait être passée à se divertir si les gens le souhaitaient (...)'¹⁸².

¹⁸⁰ Voir notre partie sur 'La musique chantée' dans le premier chapitre de cette étude.

¹⁸¹ On trouvera une étude de ce phénomène et quelques exemples tirées d'autobiographies dans l'ouvrage de Pat MURPHY, *Toss the Feathers - Irish Set Dancing*, The Mercier Press, Cork, 1995, pp. 33-38.

¹⁸² " To many, dancing appears to be a frivolous waste of time and energy, while others regard it merely as an exhibition of tolerated childishness. To the straight-laced

Mais cette attitude de dénigrement face à une simple activité populaire persista bien après la publication de ces quelques lignes, et l'on trouve encore en 1927 l'opinion de l'Eglise Catholique exprimée ainsi par la voie hiérarchique :

Ces derniers temps ont vu, entre autres choses déplaisantes, un relâchement de l'autorité parentale, un irrespect pour la discipline en famille, et une impatience générale sous la contrainte qui pousse les jeunes gens à négliger les droits sacrés de l'autorité et à emprunter des voies bien capricieuses. (...) Le malin lance éternellement ses filets sous les pieds imprudents. En ce moment, les innocents sont essentiellement victimes de la salle de bal, du mauvais livre, de la revue indécente, du film, de la mode féminine impudique - et de tout ce qui tend à anéantir les vertus caractéristiques de notre race.¹⁸³

Effectivement, la grande mode du jazz venue d'Amérique menaçait la pureté intellectuelle et culturelle de l'Irlande, et la solution idéale trouvée par l'Eglise fut de prendre en charge elle-même la gestion de ces *dance-halls*, grâce à une vaste campagne menée au début des années trente et qui vit la promulgation en 1935 de la loi intitulée *Dance Hall Act* (voir page 230). C'est cependant parce que cette loi était pratiquement impossible à appliquer que certains représentants de l'Eglise continuèrent à sillonner les campagnes à la recherche des dernières soirées informelles susceptibles de provoquer leur courroux¹⁸⁴.

and puritanical, its practice is demoralizing and it was this attitude which worked such a radical change in the social customs of Ireland in the last half of the nineteenth century. (...) Such pastimes never interfered with religious devotions, for before the reformation only the hours for divine service were held sacred, and the rest of the day 'could be spent in sports if people so chose (...)'. Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987 (1ère édition 1913), chapitre XXVIII, 'Dancing, a legitimate amusement', pp. 417-420.

¹⁸³ "These latter days have witnessed, among many other unpleasant sights, a loosening of the bonds of parental authority, a disregard for the discipline of the home, and a general impatience under restraint that drives youth to neglect the sacred claims of authority and follow its own capricious way. (...) The evil one is ever setting his snares for unwary feet. At the moment, his traps for the innocent are chiefly the dance-hall, the bad book, the indecent paper, the motion picture, the immodest fashion in female dress - all of which tend to destroy the virtues characteristic of our race". Cité par Terence BROWN, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, p.40.

¹⁸⁴ Voir Flann O'BRIEN, "The Dance Halls", *The Bell*, Vol 1, N° 5, février 1941, pp. 44-52, pour une évocation des *Dance-Halls* en Irlande dans les années quarante sur un

Sur un plan beaucoup plus positif, signalons l'influence du Concile Vatican II, qui autorisa à partir de 1964 l'utilisation de la langue vernaculaire pour la messe parlée et chantée¹⁸⁵. C'est donc à partir de cette date qu'apparurent des messes chantées en gaélique, et Seán Ó Riada saisit cette occasion pour composer trois messes en irlandais mêlant *sean-nós* et plain-chant. Son but était évidemment de réhabituer les oreilles irlandaises à un langage musical propre au pays, et sa messe choisie par le clergé catholique pour la liturgie irlandaise n'a jamais été remplacée. Il est cependant notoire qu'il n'existe pas de mélodie reconnue pour chanter le 'Notre Père' ou le 'Je vous Salue Marie' en gaélique.

- Les collecteurs.

La tradition orale voudrait que la musique ne soit transmise que directement d'un musicien à un autre ; tel n'est plus le cas depuis plusieurs décennies, ce qui ne va pas sans poser de nombreux problèmes que nous exposerons ici à propos des principales " *collections* ". L'habitude voudrait également que l'on ne considère que les 'collecteurs', célèbres ou non, ayant compilé *par écrit* des airs et mélodies, mais il nous faudra également étudier l'apport plus récent des collections *enregistrées*, de plus en plus nombreuses depuis le début du XXe siècle.

On distinguera, parmi les collections écrites, les ouvrages d'amateurs ou d'érudits passionnés (s'adressant plus particulièrement à un public lettré ou intellectuel) de ceux, généralement plus proches des mélodies d'origine, rédigés par des musiciens traditionnels. Une troisième catégorie, moins importante quantitativement, s'est développée au XXe siècle : les collections réunies par des musiciens pour leurs élèves, souvent dans un système de notation personnel. La très grande majorité des auteurs

ton... digne de l'auteur. Voir également l'étude de Valerie Ann AUSTIN, *Influences on the Decline of Indigenous Irish Music in the XXth Century : the Dance Halls Act of 1935*, University of Florida, M. Mus., déc. 1993.

¹⁸⁵ Constitution du Concile Vatican II, articles 36, 40 et 54.

d'ouvrages sur l'histoire de la musique traditionnelle irlandaise insistent sur le rôle essentiel des collecteurs dans sa survie. Ils omettent pourtant constamment de noter que ces tenants d'un patriotisme culturel étaient tous anglo-irlandais¹⁸⁶.

Il est vraisemblable que de nombreux airs irlandais se sont frayé un chemin dans la société anglaise dès le XVI^e siècle, voire avant cette période. La toute première référence à une mélodie irlandaise et à son texte gaélique figure en effet dans le livre pour luth de William Ballet, probablement antérieur à 1600 ; il s'agit d'un air intitulé “ Callino Casturame ” que l'on retrouve dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. Mais la plus intéressante de toutes ces références parallèles se trouve sans conteste dans la pièce de Shakespeare datant de 1599, *Henri V* ; voici un extrait du texte d'origine :

Pistol : Yield, cur !

Soldat Français : Je pense que vous estes le gentilhomme de bonne qualité.

Pistol : Quality ! Callino, castore me ! (...)¹⁸⁷

Des générations d'érudits se sont penchées sur cette dernière phrase (en particulier Edmond Malone au XVIII^e siècle) et plusieurs gaélophones ont donné leur avis sur sa signification. Il s'agirait de la prononciation approximative du refrain d'une chanson en gaélique publiée dans une collection anglaise quelques années auparavant : “ Caílín ó Chois tSiúre mé ”, signifie “ Je suis une fille des rives de la (rivière) Suir ”. La mélodie

¹⁸⁶ Francis O'Neill, en 1910, analyse leur rôle dans les trente-trois pages des chapitres XII et XIII de *Irish Folk Music*, puis en 1913 dans les vingt-quatre pages du chapitre XIV de *Irish Minstrels and Musicians* ; en 1952, Donal O'Sullivan leur consacre vingt-deux des soixante-six pages de *Irish Folk Music, Song and Dance* ; en 1971, Breandán Breathnach les répertorie dans les seize pages du chapitre neuf de *Folk Music and Dances of Ireland* ; en 1978, Tomás Ó Canainn leur consacre également seize pages et un chapitre dans *Traditional Music in Ireland*.

¹⁸⁷ William SHAKESPEARE, *Henry V*, Acte IV, Scène 4 .

est d'ailleurs une variante d'un thème musical ayant pris et gardé par la suite le nom de " The Croppy Boy ".¹⁸⁸

Le XVIII^e siècle voit donc la continuité d'un mouvement qui ne prendra de véritable ampleur qu'au siècle suivant. De nombreux airs irlandais apparaissent tout d'abord dans des collections anglaises (*The Dancing Master* de John Playford en 1676 et, plus tard, les sept volumes de *Pills to Purge Melancholy* de Thomas D'Urfey [ou Tom Durfey] publiés entre 1719 et 1720). Beaucoup de ces airs sont publiés à Londres au sein de collections plus générales comportant des airs écossais ou anglais ; dans le cas des chansons, des textes anglais originaux sont toujours substitués aux paroles gaéliques par les collecteurs et, sauf cas exceptionnel, on ne connaît malheureusement pas les paroles originales.

L'opéra prend par la suite le relais de cet intérêt pour les mélodies irlandaises. Vers 1728, Charles Coffey compose le *Beggar's Wedding* (sur le modèle du *Beggar's Opera*, c'est-à-dire *L'Opéra des Gueux* de John Gay [1685-1732]), uniquement avec des airs irlandais, dont certaines premières versions connues (" Eileen Arroon ", " Cruskeen Lawn "). Entre 1728 et 1730, Daniel Wright compose son *Aria di Camera* empruntant quelques airs aux frères Neale (voir paragraphe suivant), ainsi que des airs anglais et écossais. En 1782, le compositeur anglais William Shield, avec l'aide de son librettiste John O'Keefe (originaire de Dublin) compose *The Poor Soldier* où la plupart des airs sont irlandais.

Mais la toute première collection uniquement composée d'airs irlandais est due à deux frères, John et William Neale (parfois Neill, voire O'Neill) : *A Collection of the Most Celebrated Irish Airs* paraît à Dublin en 1724, selon les recherches les plus récentes de Nicholas Carolan. Ils publient également en 1726 leurs propres airs, *A Choice Collection of Country Dances*; c'est d'ailleurs dans le 'Musick Hall' qu'ils firent construire

¹⁸⁸ Voir à ce propos l'explication de Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit. (1977, 1^{ère} éd. 1971), p. 18. On pourra également consulter, pour l'ensemble des références à la musique traditionnelle irlandaise dans Shakespeare les explications de W. H. GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1^{ère} éd. 1904), chapitre XII.

en 1741 dans Fishamble Street qu'eut lieu la première représentation du Messie de Händel, le 13 avril 1742.¹⁸⁹

Entre 1742 et 1745, le flûtiste irlandais Burk Thumoth publie deux recueils, tandis que J. Oswald fait paraître une série de douze volumes entre 1742 et 1764 intitulée *Caledonian Pocket Companion*. Les années 1780 laissent percevoir un net frémissement dans l'intérêt pour la musique irlandaise, et John Lee publie une première collection en 1774 (une *Collection of O'Carolan's Tunes* parue en 1780 pourrait être son oeuvre ou celle d'un homonyme), tandis qu'en 1786 paraîtra *Historical Memoirs of the Irish Bards* de Joseph Walker, ouvrage qui marquera son époque.

Mais la véritable prise de conscience des trésors 'nationaux' se produisit à la fin du XVIIIe siècle ; outre les quelques publications de l'époque, *A Curious Selection of Fifty Irish Airs* de Brysson, à Edimbourg vers 1790, et une " Selection of 21 Favourite Original Irish Airs " par Cooke à Dublin en 1793, c'est en 1791 que fut fondée par Theobald Wolfe Tone la *Society of United Irishmen*, prenant comme emblème la harpe et comme devise " Recordée, elle se fera entendre ". Quelques années auparavant, la ville de Granard de 1784 à 1786 avait accueilli les premiers festivals de harpe (voir pages 33-34), bientôt suivis par le célèbre rassemblement de Belfast en 1792.

C'est à l'occasion de ce dernier rassemblement que fut confié au jeune Edward Bunting (Co. Armagh 1773-1843) la tâche d'écrire les airs joués par les dix harpeurs réunis les 11, 12 et 13 juillet 1792 (voir page 201). Bunting se prit de passion pour cette musique et n'eut de cesse d'en collecter dans toute l'Irlande et auprès de tous les harpeurs qu'il lui était donné de rencontrer. Comme ceux qui poursuivirent son oeuvre par la suite, et comme tous les ardents explorateurs de l'identité irlandaise, Bunting était anglo-irlandais.

Edward Bunting est ainsi considéré comme le premier collecteur à avoir transcrit directement les mélodies et le jeu de musiciens en action et l'ensemble de son oeuvre constitue aujourd'hui l'essentiel de nos

¹⁸⁹ Voir Brian BOYDELL, " Music in Eighteenth Century Dublin ", *Four Centuries of*

connaissances sur les techniques des harpeurs du XVIIIe siècle. Plusieurs des airs notés ces jours-là seront d'ailleurs discrètement repris par un certain Thomas Moore pour le premier volume de ses *Irish Melodies* publiées de 1808 à 1834, et célébrées dans le monde entier dans des versions édulcorées qui, à chaque génération, conquièrent le cœur des plus romantiques, de Hector Berlioz à William B. Yeats.

Le premier volume du jeune Edward Bunting, *Ancient Music of Ireland*, paraît donc en 1796 et comporte 66 airs transcrits pendant les compétitions de Belfast quatre années auparavant. Il décide alors de se lancer en 1802 dans une véritable 'tournée' de collectage dans les provinces du Connaught (à l'ouest) et du Munster (au sud-ouest). Il sera cette fois le premier à compléter quelques partitions par les paroles d'origine des chants, avec l'aide d'un gaélophone, Patrick Lynch. Un deuxième volume comportant 77 airs paraîtra en 1809 : mais pris par les usages de l'époque, il présente vingt airs traditionnels accompagnés de paroles composées par quelques amis 'poètes' (dont Thomas Campbell). Il s'installe alors à Dublin, devient organiste de l'église St George et semble cesser toute activité de collectage ; un troisième et dernier volume paraîtra malgré tout en 1840, essentiellement composé de matériau collecté avant 1809.

Il va sans dire que de telles notations écrites étaient pour la plupart dépourvues des ornements complexes dont les musiciens agrémentaient toujours leurs prestations ; en outre, la récente popularisation par Johann Sebastian Bach (1685-1750) d'une gamme dite 'tempérée' conçue par A. Werckmeister (1645-1706) gommait partiellement les particularités des musiques fondées sur la gamme 'naturelle', dont la musique traditionnelle irlandaise. L'habitude était donc courante à cette époque de modifier et d'arranger les mélodies pour les adapter aux tonalités de la musique classique : certaines des mélodies sont ainsi écrites dans des tonalités inutilisables par les harpeurs que côtoyait Bunting. Mais cette approche de la musique traditionnelle n'est

peut-être pas aussi déplacée que l'on pourrait le croire : les musiciens ont toujours raisonné de la sorte, adaptant les mélodies à leur époque, à leurs humeurs et à leurs goûts.

Un mystérieux professeur de musique nommé O'Farrell (prénom inconnu) et originaire de Clonmel publie à Londres entre 1797 et 1810 plusieurs volumes d'airs irlandais destinés à l'apprentissage du *uilleann pipes* (ou *union pipes*, selon la terminologie en vigueur jusqu'au début du XXe siècle). Les deux principaux sont *O'Farrell's Collection of National Irish Music for the Union Pipes*, et *O'Farrell's Pocket Companion for the Irish or Union Pipes* qui comporte, parmi 300 airs, la première version connue de "The Fox Chase" (voir pages 88 et 148). Cette publication constitue un véritable événement car O'Farrell lui-même musicien traditionnel et professeur de cornemuse irlandaise, et sa vision est radicalement différente de celle des collecteurs issus des milieux aisés de Dublin : il s'agit là du premier ouvrage rédigé par un musicien pour des musiciens.

Entre 1840 et 1850, William Forde, de Cork, collecte près de deux mille airs qui restent à ce jour inédits, bien que de nombreux éditeurs aient été intéressés par ce travail. A la même époque, Henry Hudson tente au travers du magazine *The Citizen* (1840-41), puis du *Dublin Monthly Magazine* de partager ses collectes, qui n'ont jamais été publiées en recueil. Dans le même esprit, et comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, Thomas Davis, co-fondateur du journal *The Nation*, demande à ses lecteurs de composer de nouvelles ballades sur des thèmes musicaux connus : les résultats dépassent ses espérances et l'on assiste au renouveau de la ballade patriotique entre 1842 et 1848, mais principalement dans la première moitié de cette période. On pourra également trouver les traces de ce renouveau dans le collectage de John Edward Pigot, membre du mouvement Jeune Irlande et de la *Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland*, qui s'intéressa particulièrement au nationalisme culturel, mais dont les manuscrits

restèrent sans suite jusqu'à leur publication en 1909 par P.W. Joyce (*vide infra*).

En 1851 fut fondée La *Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland* sous l'impulsion de George Petrie (1789/1866). Ingénieur des *Ordnance Survey* (l'Office de Cartographie), il avait l'occasion de parcourir la campagne irlandaise, mais malgré tous ses efforts et les espoirs exprimés par sa *Society*, seul un volume de 147 airs de ses *Ancient Music of Ireland* fut publié de son vivant, en 1855 ; un autre volume de 39 airs suivit en 1882, seize ans après sa mort. Francis Hoffman publia également deux cents de ses mélodies arrangées pour piano sous le titre *Selection from Petrie* en 1877. Il fallut attendre le début du XXe siècle pour voir l'ensemble des manuscrits de Petrie, soit 2148 airs, confié à Sir Charles Stanford qui publia 1582 d'entre eux sous le titre de *The Complete Petrie Collection* entre 1902 et 1905. Petrie, comme Stanford et Bunting, n'était malheureusement pas un musicien traditionnel et arrangea lui aussi les mélodies selon l'air du temps.

Le violoniste R.M. Levey (de son vrai nom O'Shaughnessy, Dublin 1811-1903), fut l'un des rares musiciens classiques amoureux de la musique traditionnelle et collecta 100 mélodies publiées à Londres entre 1858 et 1873. Professeur du compositeur William Stanford, il est, grâce à ces publications, l'auteur de la première collection uniquement consacrée à la musique de danse, généralement peu étudiée par les collecteurs puisque ne permettant pas l'adaptation de nouvelles paroles, tandis que James Goodman, originaire du Kerry, est pour sa part le premier gaélophone à avoir collecté, en particulier auprès d'un ami *uilleann piper* (un certain Kennedy), essentiellement entre 1860 et 1866.

Cette passion transmise de Bunting à Petrie fut perpétuée par de jeunes collecteurs tels que Patrick Weston Joyce du comté de Limerick (1827-1914). Lui-même collecteur depuis son adolescence, il avait offert un grand nombre des airs rassemblés à Petrie puis, après la mort de ce dernier en 1866, s'était décidé à publier lui-même quatre volumes : tout d'abord *Ancient Irish Airs* en 1873, contenant 100 mélodies ; puis deux

petits volumes, *Irish Music and Song* et *Irish Peasant Songs*. Enfin, en 1909, son oeuvre principale *Old Irish Folk Music and Songs* contenant 842 airs, dont certains d'origine écossaise ou anglaise. Généralement plus proche de la mélodie que ses prédécesseurs, il pécha néanmoins par son inclination à altérer les paroles, parfois même remplacées par des vers de son frère. Cette tendance, qu'elle soit du XIXe siècle ou d'aujourd'hui, est sans doute l'un des éléments nuisant le plus à la culture populaire, la dénaturant sans volonté de la desservir mais sans véritablement la comprendre.¹⁹⁰

De 1923 à 1946, fut publiée dans le journal *The Northern Constitution* de Coleraine, une série aujourd'hui appelée la *Sam Henry Collection*, du nom de son collecteur. Mais le plus grand des compilateurs de collections écrites aux yeux des musiciens actuels, bien qu'il ait été fort critiqué de son vivant, fut un Irlandais émigré aux Etats-Unis. Originaire du comté de Cork et arrivé à New York à l'âge de 17 ans, Francis O'Neill (Bantry 1849 - Chicago 1936) fut longtemps considéré par les professionnels de la recherche musicale comme un aimable amateur manquant de la rigueur universitaire dont pouvaient se targuer ses prédécesseurs. Sa première compilation, *The Music of Ireland*, publiée en 1903 avait effectivement été réalisée de manière simpliste avec l'aide de James O'Neill, un collègue sachant écrire la musique. Elle contenait pourtant 1850 morceaux de musique et eut un vif succès aux Etats-Unis, où le capitaine Francis O'Neill était devenu chef de la police de Chicago. Il décida par la suite, et en raison d'une constante demande, de rééditer les airs de danses contenus dans le premier volume ; *The Dance Music of Ireland* publié en 1907 est aujourd'hui considéré par la plupart des musiciens irlandais comme la 'Bible' de tout musicien traditionnel. Il publia également le résultat de ses recherches dans *Irish Folk Music, a Fascinating Hobby* (1910) et *Irish Minstrels & Musicians* (1913), ainsi que deux petites collections : *Irish Music et Waifs & Straifs of Gaelic Melody*.

¹⁹⁰ Pour une liste plus exhaustive, bien qu'aujourd'hui considéré comme approximative, des collecteurs et de leurs ouvrages, voir W. H. GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1ère éd. 1904), appendice A.

Les Etats-Unis constituent donc aujourd'hui une part importante des ressources en matière de musique traditionnelle irlandaise : la Bibliothèque du Congrès Américain (*Library of Congress*), créée en 1800 et basée à Washington D.C., détient, parmi ses 88 millions de documents, une grande quantité de manuscrits et d'enregistrements de musique irlandaise réalisés par des chercheurs (en particulier depuis la fin du XIXe siècle) et maintenant réunis au sein du *American Folklife Center*.

Au XXe siècle, les collections importantes se font beaucoup plus rares et nous ne pourrions citer comme oeuvres d'envergure que les trois tomes de *Ceol Rince na hÉireann* publiés par Breandán Breathnach, ainsi que les deux volumes des *Irish Street Ballads* de Colm Ó Lochlainn. Les publications de matériaux inédits sont également exceptionnelles aujourd'hui, et nous citerons à titre d'exemple le récent ouvrage de Pádraig Ó Braoin *Liam de Noraidh, Cill Úird* qui rassemble l'essentiel des collectages effectués au début du XXe siècle par Liam de Noraidh. Ríonach Uí Ógáin et Tom Munnely sont parmi les seuls, avec certains animateurs de radio cités plus loin, à continuer ce travail de collectage dans l'ouest de l'Irlande. Il semble donc que les collections manuscrites et imprimées importantes s'arrêtent à l'apparition des techniques modernes d'enregistrement. Cette remarque débouche en fait sur deux notions essentielles. Le premier problème concernant la notation écrite est simple : à moins de présenter une partition fortement surchargée, aucun musicien ne pourra restituer, pour une mélodie donnée, l'ensemble de ses ornements, qui constituent pourtant un trait essentiel de la musique traditionnelle irlandaise. On rejoint ici un problème que connaissent bien les musiciens baroques, et qui provoque encore aujourd'hui des discussions enflammées. De la même manière, imaginerait-on sérieusement de noter toutes les ornements d'un flamenco ?

On constate, en second lieu, que de nombreux apprentis-musiciens (en Irlande et, surtout, hors d'Irlande) passent des heures devant leurs partitions, croyant bien faire lorsqu'ils jouent les bonnes notes au bon moment. Mais la musique irlandaise ne se résume pas à des points entre

des lignes, et seule la pratique entre amis peut mener à l'indicible, prouvant une fois encore, si cela était nécessaire, que la musique traditionnelle irlandaise n'est que la façade d'un monde en perpétuel mouvement qui ne saurait être fixé, fût-ce avec un appareil photo, une caméra, un magnétophone ou un stylo.

- Les associations

Après l'engouement soudain suscité par le collectage massif de mélodies, un certain nombre d'Irlandais décidèrent de se regrouper afin de poursuivre et de prolonger l'action des collecteurs et de favoriser le développement des diverses facettes de la musique traditionnelle irlandaise : ainsi naquirent les diverses associations ayant pour objet la promotion de cette musique.

En Irlande comme ailleurs deux types d'associations existent à deux niveaux différents : les associations locales sont en général plus récentes et ont d'ordinaire un but plus précis et plus limité, perpétuant le plus souvent le souvenir d'un musicien au travers d'un festival. Les associations nationales (voire internationales) sont pour la plupart les fruits du renouveau gaélique de la fin du XIXe siècle et de l'indépendance de 1922.

Les premières sont extrêmement nombreuses et nous n'essaierons pas ici de les recenser. A titre d'exemple, les festivals annuels organisés en septembre par la *Coleman's Society* à Gurteen (comté de Sligo) et la *Carolan's Society* à Nobber (comté de Meath) ont un double rôle : au premier chef, ils perpétuent le souvenir du fiddler Michael Coleman et du harpeur Turlough O'Carolan, prouvant ainsi à quel point la musique traditionnelle irlandaise est fortement ancrée dans l'univers quotidien des Irlandais. Mais ils constituent également un apport non négligeable en termes touristiques, mettant en valeur une région et sa culture ; ce dernier point n'est pas anodin, et les Irlandais prennent peu à peu conscience du

fait que la musique peut constituer l'un des principaux fondements économiques de leur société. De ce fait, le tourisme du premier type, développé à partir des années cinquante essentiellement fondé sur les paysages et sur les richesses architecturales ou littéraires passées, se trouve peu à peu enrichi par des apports culturels plus récents et à forte valeur économique locale.

La plus importante de ces manifestations par son ampleur et son retentissement a lieu chaque année en juillet à Miltown Malbay, dans le comté de Clare, depuis la mort de son citoyen le plus célèbre : c'est la *Willie Clancy Summer School*, surnommée *Willie Week*. Pendant une semaine, concerts et conférences, ateliers et sessions se succèdent dans la ville de l'éminent *uilleann piper* décédé en 1973 ; mais si un tel événement attire les meilleurs musiciens d'Irlande et crée un irremplaçable forum d'échanges, un séjour sur place vous confirmera qu'il attire encore davantage de touristes que de musiciens, ce qui n'a rien d'étonnant ni de néfaste.

La deuxième catégorie concerne les associations au niveau national, la plus importante d'entre elles étant sans nul doute la Ligue Gaélique¹⁹¹ (*Conradh na Gaeilge* ou *Gaelic League*) fondée le 31 juillet 1893 sous la houlette de Eoin McNeill et de Douglas Hyde, qui devint en 1938 le premier président de l'Irlande. Nous l'avons vu, elle constitue l'un des meilleurs exemples de ce regain d'intérêt pour la langue qui apparut au XIXe siècle, et son but premier était essentiellement de redonner confiance aux Irlandais. La musique et la danse furent également utilisées dans des festivals, les *Feis Cheoil* (ou 'Fêtes de Musique'), ou le grand rassemblement annuel du *Oireachtas*, bien que la Ligue Gaélique soit rarement associée à la musique dans l'esprit des Irlandais. Mais il ne fait aucun doute pour la majorité d'entre eux que, dans sa recherche d'une identité irlandaise, la Ligue Gaélique suscita ce mouvement de reconquête de la confiance perdue qui, par la suite, profita de manière plus directe à la

musique. Seule ombre au tableau cependant, la recherche d'une pureté culturelle idéale l'emporta parfois, et le caractère normatif des définitions partisans prit le pas sur la simple visée descriptive d'éléments musicaux. Mais le succès de la Ligue Gaélique ne resta pas confiné aux classes favorisées de la population, contrairement à ce qui s'était souvent produit jusqu'à cette période pour ses prédécesseurs. Il faut également mettre à l'actif de la Ligue Gaélique la création en 1897 à Londres des grands *Céilídhé*, ces soirées de danse en groupe qui connurent leur apogée dans les années quarante et cinquante et relancèrent de ce fait la mode de la danse dans un contexte irlandais (voir page 223). On constatera cependant que le nombre de sections de la Ligue Gaélique, après une forte poussée durant la première décennie (227 sections en 1901, 600 en 1904 et jusqu'à 819 en 1922), connut un fort déclin dès l'accession à l'indépendance avec seulement 139 sections en 1924¹⁹².

En grande partie sous l'influence de la Ligue Gaélique fut fondé à Cork par William Phair et Seán Wayland le *Cork Pipers' Club* en 1898, absolument unique en son genre à l'époque. Tombé en désuétude, le *uilleann pipes* n'attirait plus les musiciens et il fallut convaincre d'anciens instrumentistes de retrouver le chemin du chalumeau et des régulateurs : parmi eux Robert Thomson ou Shane O'Neill. Deux ans plus tard les *uilleann pipes* de Dublin décidèrent à leur tour de se constituer en club, le *Cumann na bPíobairí* ('Association des Sonneurs de Cornemuse'), dont l'un des fondateurs se nommait Eamon Ceannt, futur leader de la rébellion de 1916.

Bien qu'en apparence restreints à l'intérêt unique des *uilleann pipes*, ces clubs n'en représentent pas moins l'une des facettes essentielles de la transmission du savoir d'une génération à l'autre pour l'ensemble de la musique traditionnelle irlandaise. Sans ceux-ci, des mélodies aujourd'hui célèbres ou des savoirs aussi essentiels que la fabrication des anches

¹⁹¹ Voir à ce propos Seán Ó TUAMA (dir), *The Gaelic League Idea*, Cork, The Mercier Press, 1972, 109 p.

auraient pu être irrémédiablement perdus. En outre, et bien que ces deux clubs se soient éteints respectivement en 1930 et 1926 pour diverses raisons, ils n'en demeurent pas moins représentatifs de l'une des phases essentielles de la musique irlandaise à laquelle nous avons déjà fait allusion auparavant : l'urbanisation de la tradition musicale, annonciatrice des grandes tendances des années soixante-dix et de son adaptation à un nouveau contexte mondial, essentiellement citadin.

Les *Pipers' Clubs* ne disparurent cependant pas totalement d'Irlande car en 1934 fut fondé *Na Píobairí Uilleann* par Seán Reid, Tommy Reck, Jim Seery et le célèbre Leo Rowsome, qui fut élu premier président de l'association qui, malgré quelques éclipses, existe encore aujourd'hui (*vide infra*).

Vraisemblablement concernés par le fait culturel musical, les milieux politiques subventionnèrent dès 1930 la *Folklore of Ireland Society* (fondée en 1926) qui devint alors le *Irish Folklore Institute*, puis en 1935 la *Irish Folklore Commission*. Enfin, celle-ci fut admise au sein de *University College Dublin* (U.C.D.) en 1971 sous le nom de *Department of Irish Folklore*. Bien qu'extrêmement active, sa principale richesse reste constituée par les collectages effectués entre 1940 et 1947 par Liam de Noraidh dans le Munster et Séamus Ennis dans le Connaught et l'Ulster ; l'ensemble compte une centaine d'airs de danse et environ 1000 chansons en gaélique ; à cela s'ajoutent les paroles de milliers de chansons collectées depuis quelques décennies par ce département universitaire dont fait également partie la *Irish Folklore Society*. Le but de cette dernière est également de collecter toute forme de culture traditionnelle et de développer l'intérêt du public pour ses travaux à travers son journal annuel *Béaloidéas*. Toutes ces collections sont consultables à la Bibliothèque de *University College Dublin*.

De leur côté, quelques membres du *Pipers' Club* de Dublin ressuscité (le *Conradh na bPíobairí*) décidèrent, le 4 février 1951 dans le Midland

¹⁹² Voir Terence BROWN, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, pp. 53-55 et Brigitte SECQUEVILLE, *The Survival of Irish Traditional Music*, Reims, mémoire de Maîtrise, 1982, pp. 22-25.

Hotel de Mullingar, d'organiser une grande fête musicale annuelle rassemblant l'ensemble des musiciens traditionnels irlandais durant le week-end de Pentecôte, en mai de la même année. La fête, intitulée *Fleadh*, eut également lieu à Mullingar sous la présidence du *uilleann piper* Leo Rowsome. L'association, alors appelée *Cumann Ceoltóirí na hÉireann* ('Association des Musiciens d'Irlande'), se réunit pour la première fois de manière formelle le 14 octobre 1951 dans la demeure appelée Arus Ceantt (en l'honneur de Thomas Ceantt), Thomas Street, Dublin, afin d'élire ses premiers représentants. Elle devint, le 6 janvier 1952 au St Mary's Hall de Mullingar, *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* ('Association [ou 'Confrérie] des Musiciens d'Irlande'), aujourd'hui considérée comme l'élément déterminant du renouveau de la musique irlandaise, bien que ses effets ne se soient pas fait sentir directement avant les années soixante-dix. Il fallut tout d'abord attendre 1956 pour que l'événement musical annuel révèle les premiers signes d'un véritable engouement national, lors du *Fleadh* de Ennis. Depuis lors, les *Fleadhanna* se succèdent inmanquablement, chacun apportant une nouvelle pierre et quelques nouveautés à l'édifice. Ainsi, des compétitions locales furent rapidement nécessaires pour sélectionner les meilleurs représentants locaux, tant le nombre de candidats augmentait ; on en compte une quarantaine aujourd'hui, essentiellement en Irlande (au nord, comme dans la République), mais également en Angleterre et aux Etats-Unis. On tenta également de relancer l'intérêt de tous les Irlandais, même les plus défavorisés, pour la musique irlandaise, en créant des compétitions pour les instruments les plus populaires, comme le *tin-whistle* ou l'harmonica, au risque, dans le dernier cas, de mécontenter quelques puristes. Dans le même esprit de développement fut également ouverte une compétition de *whistling*, ou l'on se contente de siffler les airs et mélodies d'Irlande, ce qui est encore moins onéreux. Aujourd'hui le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* compte près de 500 branches de par le monde (dont plus d'une centaine hors d'Irlande), et organise de très nombreuses tournées pour les vainqueurs des compétitions afin de témoigner de la vitalité de la musique

et de la danse en Irlande, tout en accordant une place toute particulière à la langue gaélique. Mais ces compétitions ne sont pas les seuls moyens d'action du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* en faveur de cette composante de la vie irlandaise. L'association compte également des archives nationales (disponibles au *Cultúrlann na hÉireann*, l'Institut Culturel Irlandais), et un magazine ('*Treoir*') publié depuis 1967. Elle tente également depuis 1995 une entrée dans le monde virtuel du *World Wide Web*, nouvelle vitrine commerciale et 'grand public' du réseau Internet¹⁹³.

Difficile de comprendre, dans ces conditions, qu'une quelconque hostilité puisse régner à l'égard du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*. Et pourtant, elle existe bel et bien chez un grand nombre de musiciens aujourd'hui.

En effet, le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* est loin de faire l'unanimité parmi les musiciens d'Irlande, en particulier en raison d'une trop grande rigidité de fonctionnement et de raisonnement ; on trouve ainsi dans les écrits des spécialistes du XXe siècle des phrases soulignant le fossé séparant aujourd'hui la danse de concours et la musique traditionnelle irlandaise :

Un tempo de danse strict ne signifie pas jouer exactement dans le temps (...). C'est le tempo qu'une commission de juges a décidé d'agréer comme le tempo adéquat pour la danse considérée. Les danseurs sortis des écoles se trouvent souvent en difficulté lorsqu'ils sont confrontés à des musiciens inapprivoisés.¹⁹⁴

L'une des principales critiques à l'égard du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* tient donc à la façon dont sont dispensés les cours et les connaissances musicales. Nous avons déjà vu que l'enseignement de la danse en groupe est une invention relativement récente au sein de la musique irlandaise. C'est pourtant de cette manière qu'elle est diffusée,

¹⁹³ On trouve à l'heure actuelle un site américain consacré au *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* sur Internet en : <http://www.albany.net/~vnicotin/comhalt.html>.

¹⁹⁴ "Strict dance tempo is not playing strictly on time (...). It is the tempo which some body of adjudicators had decided to be the appropriate one for the particular tune in question. Pupils from the school frequently find themselves in difficulty when confronted

grâce aux nombreuses compétitions organisées dans toute l'île. De ce fait, les membres du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* apparaissent tout à la fois comme les instigateurs d'un renouveau, comme les acteurs de ce renouveau, et comme les seuls juges de la qualité et de la validité de toute musique revendiquant une identité irlandaise¹⁹⁵. Une telle hégémonie déplaît donc fortement aux tenants d'une musique traditionnelle libre de ses mouvements et de ses évolutions. De plus, si l'association prêche un strict apolitisme et une indépendance religieuse totale, certains de ses membres (et non des moindres) se présentant à des élections furent officiellement soutenus par l'organisation, à grands renforts de publicités dans les colonnes du journal *Treoir*¹⁹⁶. C'est donc cette contradiction manifeste entre les buts affichés et les tendances réelles qui semble expliquer aujourd'hui la constante désaffection des jeunes musiciens et danseurs dès lors qu'ils parviennent à l'âge adulte, outre bien entendu leur entrée dans le monde du travail.

Ces quelques réserves faites, il faut reconnaître le rôle éminemment positif joué par les multiples actions de *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* dans le renouveau de la musique traditionnelle irlandaise au XXe siècle, à une époque où celle-ci n'avait pas encore regagné la popularité qu'elle connaît aujourd'hui et ne bénéficiait pas encore des effets de mode à intervalles réguliers, si favorables aux musiques celtiques.

C'est en partie en raison de divergences avec le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* que fut fondé (ou plus exactement refondé) *Na Píobairí Uilleann* (c'est-à-dire le 'Club des Joueurs de Cornemuse Irlandaise') le 26 octobre

with music played by untamed musicians". Breandán BREATHNACH, *Dancing in Ireland*, op. cit., 1983, p. 52.

¹⁹⁵ Nous ne pouvons passer sous silence la réflexion offerte par un juré à l'annonce des résultats d'une compétition du *Fleadh Cheoil* de 1994 (Clonmel, liling, over-eighteens). Alors que nous nous interrogeons sincèrement sur le barème utilisé, il justifia la victoire discutable d'une candidate en s'exclamant, à bout d'arguments, " Ah ! But she's been competing so long, you know... ".

¹⁹⁶ Voir *Treoir*, Vol. 25 N°1, 1993, p. 2 de couverture, pour le franc soutien du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* à Labhrás Ó Murchú (rédacteur en chef du journal et directeur général du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*) lors des élections sénatoriales. La tentative fut un échec.

1968 grâce à Breandán Breathnach et à Séamus MacMathúna. Cinq buts furent fixés concernant cet instrument : promouvoir et encourager sa pratique, collecter et préserver ses mélodies spécifiques, réunir toutes les informations le concernant, effectuer et publier des recherches, et enfin encourager les luthiers de *uilleann pipes*. L'activité essentielle consiste donc à publier des périodiques (*An Píobaire*, *Ceol na hÉireann - Irish Music*), des enregistrements, ainsi que des ouvrages d'étude de la musique traditionnelle irlandaise. *Na Píobairí Uilleann* organise en outre de nombreux cours et stages, un rassemblement (*Tionól*) et un grand concert annuels de *uilleann pipes* en septembre au *National Concert Hall*. Elle est bien évidemment présente dans toutes les manifestations où le *uilleann pipes* est en vedette, organisant ou co-organisant la *Willie Clancy Summer School*, la *South Sligo Summer School* et la *Joe Mooney Summer School*. Petite association très dynamique, elle regroupe aujourd'hui plus de 700 joueurs de *uilleann pipes* en Irlande et à l'étranger, la branche allemande semblant très active.

Nous citerons enfin, parmi les associations d'importance, l'*Irish Traditional Music Archive* qui, depuis 1987, s'est lancée dans un vaste programme de collectage et de reconquête de la culture musicale irlandaise, avec à sa tête le discret mais efficace Nicholas Carolan. L'une des grandes originalités de ces archives ouvertes au public depuis 1991 est d'avoir été créées par le *Arts Council* de la République d'Irlande (le "Conseil des Arts", sorte d'Académie des Arts et Lettres) et d'être soutenue par le *Arts Council of Northern Ireland*. Le fonds est essentiellement constitué par la collection privée de Breandán Breathnach, l'un des grands spécialistes du XXe siècle en matière de musique traditionnelle irlandaise, décédé en 1985, collection à laquelle s'ajoutent toutes les publications concernant de près ou de loin la musique traditionnelle irlandaise. L'ensemble situé dans le centre de Dublin comprend une énorme collection de photographies, livres et périodiques, films et vidéos, accessible à tous les passionnés ; la section principale

incluant les “ enregistrements ” est en plein essor et comporte autant d’airs et de mélodies que les recherches actuelles en ont révélé, ainsi que toutes les variantes collectées de chacun d’entre eux. L’ensemble de ces données est catalogué sur ordinateur, facilitant énormément le travail de recherche sérieux qui ne fait que commencer en matière de musique traditionnelle irlandaise. Enfin, les Archives publient des études et réimpriment des ouvrages oubliés, essentiellement grâce à Nicholas Carolan.

Bien entendu, un certain nombre d’organisations plus officielles jouent un rôle important dans le soutien au monde musical irlandais, et nous étudierons plus en détail ce thème des relations entre la musique et la politique.

- L’industrie phonographique¹⁹⁷

Comme nous l’avons dit (voir page 246), les tout premiers enregistrements de musique traditionnelle irlandaise n’ont pas été effectués en Irlande, mais aux Etats-Unis et en Angleterre, car le premier studio dublinois ne vit le jour qu’en 1937. On sait que la compagnie G & T enregistra à la fin du XIXe siècle un joueur de *uilleann pipes* à Londres et que quelques autres furent enregistrés en Irlande, mais il fallut attendre l’essor de l’industrie phonographique américaine pour voir les (futures) grandes compagnies tenter de conquérir l’énorme marché des immigrants, qu’ils soient italiens, français ou irlandais. Le *uilleann piper* Patsy Touhey fut le premier musicien irlandais aux Etats-Unis à comprendre l’avenir des enregistrements et il acheta même une “ machine à enregistrer ” Edison vers 1900. Celle-ci n’enregistrait malheureusement que sur des cylindres et la valeur des rares enregistrements ayant survécu est plus historique que sonore. Les premiers 78t apparurent au début du XXe siècle sous les premiers labels nommés *Columbia*, *Edison* et *Victor*, relayés dans les

¹⁹⁷ Voir les annexes pour la liste des compagnies de disques et leurs coordonnées.

années dix-neuf cent vingt par *Brunswick, Cameo, Celtic* (ou *Keltic*), *Decca, Emerald, Gaelic, Gennet, Lincoln, New Republic, O'Byrne-De Witt, Okeh, Pathé, Shannon, Vocalion*. Bientôt, il ne resta que trois grandes compagnies : *Parlophone, H.M.V.* et *Columbia*, réunissant la plupart des musiciens irlandais ayant une audience importante. C'est de cette époque que datent les enregistrements historiques des *fiddlers* James Morrison et Michael Coleman, pour ne citer que les deux principaux. L'impact des nouvelles technologies sur la musique traditionnelle irlandaise fut énorme : des dizaines de musiciens en Irlande purent tout à coup écouter Michael Coleman ou James Morrison, Patsy Touhey ou Paddy Killoran. Pour la première fois, ils pouvaient étudier de près et apprendre chez eux les techniques d'un maître sans le rencontrer ; très rapidement ceux-ci furent copiés et les styles régionaux commencèrent à disparaître, cédant peu à peu la place à une uniformisation des styles que certains regrettent parfois.

En Irlande, les principaux efforts en matière de publication phonographique furent longtemps à mettre au seul crédit de *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* et de l'organisation gouvernementale *Gael-Linn*, fondée en 1953, et qui fit faire son entrée dans le monde du microsillon à la musique traditionnelle irlandaise. Bien que le but de *Gael-Linn* soit d'aider tous les gaélophones dans leur vie quotidienne et de promouvoir tout ce qui touche à la culture gaélique, sa plus grande réussite est sans conteste sa filiale discographique, ainsi que ses festivals de musique appelés *Slógadh*, destinés à repérer les jeunes talents. Nous retiendrons également, parmi les premiers éditeurs de musiques celtiques, les disques Topic en Angleterre, petit label indépendant né d'une volonté militante de sauvegarder la culture populaire et, aux Etats-Unis, les disques Folkways, ainsi que l'incontournable *Library of Congress* américaine, déjà citée (voir page 266).

Aujourd'hui, outre les multinationales ayant pignon sur rue à Dublin, une multitude d'éditeurs discographiques indépendants se concentrent sur la musique traditionnelle irlandaise : *C.B.M., Claddagh, Cló Iar-*

Chonnachta, Dara, Dolphin, G.T.D., Homespun, Hummingbird, Ossian, Outlet, Tara, Triskel, plus récemment *Celtic Heartbeat*. L'arrivée sur le marché irlandais de nouveaux labels est d'ailleurs, de ce point de vue, parfaitement représentative de la bonne santé actuelle de la musique traditionnelle irlandaise, tant du point de vue de ses acteurs (les musiciens) que du point de vue de ses auditeurs (le marché).

Ajoutons à cette liste irlandaise les principaux éditeurs américains que sont *Green Linnet, Rounder* et *Shanachie*, produisant et distribuant essentiellement du folk celtique. On pourra bien évidemment retrouver de nombreux artistes irlandais sur des labels tels que *Cara, Nimbus, Globestyle, Saydisc* ou *Real World* en Angleterre, *Ocora* ou *Arfolk* en France, *Wundertüte* en Allemagne... et bien d'autres encore.

En ce qui concerne le second aspect de l'industrie du disque, les studios irlandais furent longtemps peu nombreux et relativement discrets. Les meilleurs d'entre eux ont désormais acquis une solide réputation internationale, par exemple *Windmill Lane Studios*, généralement spécialisés dans le rock, mais qui sont également fréquentés par les musiciens traditionnels (voir page 247).

Comme nous avons pu le voir, quelques associations citées dans les parties précédentes se transformèrent en éditeurs d'enregistrements, afin de pallier le manque d'intérêt des grandes compagnies pour la musique traditionnelle irlandaise. Il est en effet notoire que ces dernières ont de plus en plus tendance à ne se préoccuper que des seules musiques présentant un intérêt commercial certain, à une période où la publication d'un disque à grande échelle peut présenter quelques risques de pertes financières. Ainsi, l'avènement du disque-compact fut-il accompagné d'une réédition massive des succès des décennies précédentes, laissant proportionnellement moins de place aux musiques du moment. Deux périodes cependant bénéficièrent aux musiques celtiques : les années soixante-dix, et les années quatre-vingt dix, soit immédiatement avant et après l'avènement du disque-compact.

Portées par le premier de ces deux mouvements, quelques compagnies de disques naquirent cependant, prenant commercialement le relais des pionnières. Depuis l'introduction des techniques d'enregistrement à la fin du XIXe siècle, de nombreuses compagnies de disques, en particulier aux Etats-Unis, avaient en effet pressenti l'intérêt économique d'un tel marché. Sans parler de véritable collectage systématique, les mélodies 'mises en boîte' durant la première moitié du XXe siècle sont extrêmement nombreuses et nous permettent pour la première fois dans l'Histoire de juger objectivement de l'évolution naturelle suivie par la musique traditionnelle irlandaise en Irlande, en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Inutile de rappeler de manière trop exhaustive ici le recul dont les musiciens du XXe siècle sont les premiers à bénéficier : il va de soi que les musiciens du XIXe siècle n'avaient aucune idée des techniques mélodiques et instrumentales de leurs prédécesseurs ; il est même vraisemblable que cela n'avait pas la moindre importance pour eux. Aujourd'hui, la plupart des musiciens traditionnels professionnels connaissent parfaitement les enregistrements du *uilleann piper* Patsy Touhey ou du *fiddler* Michael Coleman.

- Les médias

Nous l'avons vu, les collecteurs des XVIIe et XVIIIe siècles avaient souvent eu l'occasion de publier le résultat de leurs recherches dans divers périodiques, mais il fallut attendre l'introduction de la radio en Irlande, le 1er janvier 1926, pour voir les travaux de collectage enregistrés commencer à faire leur apparition, tant en Irlande qu'aux Etats-Unis ou dans tous les pays ayant accueilli la diaspora irlandaise. Les collectes plus organisées, effectuées en prévision de diffusions radiophoniques, ne virent cependant le jour qu'à la fin de la seconde guerre mondiale.

Ce développement massif des enregistrements et leur diffusion eut rapidement pour conséquence leur utilisation sur les premières chaînes de

radio et de télévision aux Etats-Unis, puis en Irlande. Pour des raisons strictement économiques, ces enregistrements remplacèrent de plus en plus souvent les musiciens jouant autrefois en direct. Cela devint également l'un des principaux moyens de promotion d'un produit musical essentiellement destiné à la consommation directe. L'aboutissement de cette tendance fut la naissance, dans les années cinquante aux Etats-Unis, du métier de *disc-jockey*.

Les émissions de musique traditionnelle irlandaise à la radio connurent leur véritable essor dans les années dix-neuf cent cinquante avec *A Job of Journeywork* et *Ceolta Tíre* de Ciarán MacMathúna sur *Radió Éireann* (qui devint plus tard RTE, *Radió Téléfis Éireann*, la Radio Télévision Irlandaise), et *As I Roved Out* de Séamus Ennis à la B.B.C.. On constatera cependant que les motifs de mécontentement semblaient nombreux, comme en témoignent ces quelques lignes de Breandán Breathnach, en 1963 :

Il n'est pas exagéré de dire que les gens intéressés par la musique irlandaise sont fortement déçus par Telefis Éireann. Lorsque nous parlons des gens intéressés par la musique irlandaise, nous ne faisons pas référence à un petit groupe de personnes dont le goût diffère profondément de celui du grand public.¹⁹⁸

Il eut lui-même l'occasion de mettre ses idées en pratique quelques années plus tard, ainsi que Seán Ó Riada (avec *Our Musical Heritage*), puis Tomás Ó Canainn, Jackie Small, Nicholas Carolan, Harry Bradshaw, pour ne citer que les principaux.

Dans les années dix-neuf cent quatre-vingt, Radio 1 (de RTE) a accueilli d'excellentes émissions telles que *Aisling Gheal*, *The Long Note* (présentée par de nombreux animateurs dont Tony McMahon, Paddy Glackin et Philip King), *An Droichead Beo* (c'est-à-dire " le pont vivant ", titre très révélateur de Philip King), et dans les années quatre-vingt dix

¹⁹⁸ " It is no exaggeration to say that the people interested in Irish Music are bitterly disappointed with Telefis Éireann. When we say people interested in Irish Music, we are not referring to a small group of people with a taste very different from that of the general public ". Breandán BREATHNACH, *Ceol - A Journal of Irish Music*, 1965, vol. 2, N°1, p. 3.

Failte Isteach, Sounds Traditional de Áine Hensey et *Céilí House* de Peter Browne ; mais la plus longue contribution radiophonique de ces dernières décennies reste celle de Ciarán MacMathúna et de son émission hebdomadaire du dimanche matin, *Mó Cheol Thú*. La première radio de RTE (Radio 1) étant diffusée sur le satellite Astra, ces émissions peuvent être entendues par la diaspora irlandaise en Europe. La radio du Gaeltacht, *Raidió na Gaeltachta*, propose une émission hebdomadaire, *Sessions*, ainsi que de nombreuses émissions agrémentées de musique traditionnelle, et possède également un fonds d'enregistrements très riche. Quelques radios dublinoises s'intéressent également à la musique traditionnelle irlandaise de manière régulière, dont Raidió Na Life (*An Port Ard, Rogha Ceol* et *An Gob Fliuch*) et Anna Livia F.M.

Aux Etats-Unis enfin, Fiona Ritchie propose depuis de nombreuses années un panorama hebdomadaire des musiques celtiques très apprécié des auditeurs du réseau N.P.R. (les radios nationales américaines) : *The Thistle and the Shamrock*.

Développée essentiellement après la seconde guerre mondiale, la télévision n'arriva en Irlande que le 31 décembre 1961. Les émissions consacrées à la musique traditionnelle irlandaise sont ici beaucoup moins nombreuses. Outre les émissions régulières telles que *The Pure Drop*, petit bijou présenté au fil des années par de nombreux musiciens renommés, une autre forme d'étude de la musique traditionnelle irlandaise est apparue avec la multiplication de séries télévisées extrêmement intéressantes telles que *Come West Along the Road* (présentée par Nicholas Carolan), *Bringing It All Back Home*, produite par Philip King et Donal Lunny, ou *A River of Sound* de Philip King et Mícheál Ó Súilleabháin. La première nommée est une série basée sur des archives télévisuelles, la deuxième cherche à interpréter " le voyage, l'influence et le développement de la musique irlandaise " (essentiellement aux Etats-Unis)¹⁹⁹, et la dernière tente d'apporter quelques explications plus poussées sur le passé, le présent et l'avenir de la musique traditionnelle

irlandaise, ainsi que sur son adaptation au XXe siècle. Enfin, la création à la fin de 1996 d'une chaîne de télévision en gaélique pourrait favoriser la production d'émissions concernant la musique traditionnelle irlandaise.

Jusqu'au début des années dix-neuf cent quatre-vingt-dix, tous les enregistrements audio et vidéo mentionnés plus haut n'étaient malheureusement pas accessibles au grand public, et restaient encore difficiles d'accès pour les chercheurs. L'*Irish Traditional Music Archive* de Dublin a, depuis 1991, pris le parti de réunir l'ensemble des collectages déjà effectués par tous les passionnés, anonymes ou célèbres, ainsi que l'ensemble de la production discographique irlandaise et irlando-américaine.

Une dernière remarque concernant la musique en Irlande s'impose : peu de revues véritablement spécialisées sont disponibles en kiosques. Petite dernière, la revue *Irish Music* a vu le jour en août 1995 et semble vouloir concilier toutes les approches de la musique traditionnelle irlandaise et tous les courants qui la composent. *Hot Press*, bimensuel politico-musical de l'Irlande jeune et frondeuse, mérite une mention particulière, puisqu'il est le seul magazine musical comparable aux innombrables périodiques musicaux britanniques ou américains - tels que le *New Musical Express* ou *Rolling Stone* - traitant de musique traditionnelle. Abordant autant les problèmes de société ou de politique que de musique, *Hot Press* ne se limite pas, loin s'en faut, à la musique traditionnelle irlandaise, mais reste souvent le seul lien entre celle-ci et les jeunes Irlandais. Si elle fut longtemps absente de ses colonnes, les articles qui lui sont consacrés se multiplient de manière fort révélatrice depuis deux ou trois ans, illustrant la réappropriation de cette musique par les jeunes Irlandais urbains, dont *Hot Press* est à coup sûr l'un des principaux porte-parole, ainsi que la percée de la musique traditionnelle irlandaise à l'extérieur des frontières de l'île. Dans la presse quotidienne généraliste, Bill Meek (aujourd'hui remplacé par Nuala O'Connor et Fintan Vallely) publia une chronique régulière dans le *Irish Times* tandis que Tony O'Brien

¹⁹⁹ " The journey, influence and development of Irish music ", in Nuala O'CONNOR,

a pris la relève de Willie Dillon au *Irish Independent*. Ces divers éléments attestent du nouveau destin de la musique traditionnelle irlandaise, devenue simple produit de consommation et en tout point comparable, dans cette optique, à la musique pop-rock. C'est le magazine *Hot Press* qui mène depuis 1993 une vigoureuse campagne afin de favoriser le développement de l'industrie musicale en Irlande, dernier élément en date dans la longue histoire des relations entre la musique et les instances gouvernementales successives.

- Musique et politique

Comme nous y avons fait allusion dans la première partie de cette étude, la musique traditionnelle fut longtemps considérée avec moins d'égards que les autres éléments de la culture par les différents gouvernements de la République : la première subvention à l'*Irish Folklore Society* ne fut octroyée qu'en 1930 par le gouvernement Fianna Fáil et, dans l'ensemble, la musique ne semblait guère attirer les regards des responsables du pays²⁰⁰. Héritiers du XIXe siècle, les politiciens utilisèrent bientôt la musique traditionnelle irlandaise à des fins d'expression nationale, bannissant toute idée de brassage musical et recherchant dans le passé la pureté musicale qui, seule, pouvait traduire ce qu'il était convenu d'appeler 'L'Esprit Irlandais'. Il en résulta bien évidemment un isolement total de la population irlandaise :

Le parti (...) allait ériger de nouvelles barrières autour de 'notre peuple' qui, dorénavant, serait protégé, industriellement par des taxes, culturellement par la censure, et moralement par l'interdiction du divorce, de la contraception et des bals en plein air (*crossroads dancing*).²⁰¹

Bringing It All Back Home, op. cit., 176 p. 5.

²⁰⁰ Voir Terence BROWN, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, p. 147.

²⁰¹ "The Party [Fianna Fáil] (...) was to erect new barriers around 'our people' who, from now on, would be protected, industrially by tariffs, culturally by censorship and

L'Irlande ne prit véritablement la mesure de l'enjeu culturel qu'avec la fondation du *Arts Council* (ou *Chomhairle Ealaíon*), organisation subventionnée par l'Etat, créée en 1951 (comme le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*) afin de promouvoir la connaissance et la pratique de tous les arts dans le grand public. Le gouvernement fit également publier en 1952 un petit opuscule sur la musique traditionnelle irlandaise, rédigé par le professeur Donal O'Sullivan de l'université de *Trinity College, Dublin* : une vision patriotique y perdurait et la musique traditionnelle irlandaise ne s'y voyait définie que comme élément homogène, représentatif de la vision irlandaise du monde, à l'exclusion de toutes les catégories hybrides, tant sur le plan de la forme (certaines ballades) que sur le fond (le jeu en groupe).²⁰²

Bien que le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* ait été formé un an avant la publication de cet opuscule, il fallut attendre 1968 pour voir la première subvention de l'Etat lui être attribuée. Dans le même temps, les universités commençaient à organiser des départements de musique où la musique traditionnelle irlandaise faisait partie des sujets de recherche. Ainsi, la *Folklore of Ireland Society* (née en 1926), devenue en 1930 le *Irish Folklore Institute*, puis en 1935 la *Irish Folklore Commission*, fut incluse en 1971 dans le département 'folklore' de l'Université de Dublin (*University College Dublin*) et l'aide du Ministère de l'Education permit en 1972 la mise en place de la *National Archive of Folk Music*. Depuis lors, des départements de musique se sont ouverts dans les universités de Cork et, plus récemment, de Limerick, et la musique traditionnelle irlandaise y figure en bonne place.

Autre action de l'Etat en faveur des artistes, la section 2 du *Finance Act* promulgué par le gouvernement *Fianna Fáil* de Charles Haughey en 1969, mise à jour par la section 14 du *Finance Act* de 1994 sous l'égide du *Arts Council* et du Ministère des Arts, de la Culture et du Gaeltacht : c'est

morally by prohibitions on divorce, contraception and crossroads dancing". Dick WALSH, *The Party, Inside Fianna Fáil*, Dublin, Gill & Macmillan, 1986, p. 46.

²⁰² Voir Donal O'SULLIVAN, *Irish Folk Music Song and Dance*, Cork, Cultural Relations Committee of Ireland - The Mercier Press, 1969 (1ère éd. 1952), 62 p.

la célèbre *Artists Exemption*. Grâce à celle-ci, les artistes de toutes nationalités résidant en Irlande peuvent profiter d'une exemption totale de l'impôt sur le revenu provenant de leurs oeuvres, à condition que celle-ci soient reconnues comme originales, créatives et dotées d'un mérite culturel ou artistique dans l'une des cinq catégories proposées : les musiciens sont classés dans la section (c), 'une composition musicale'. Il est communément admis en Irlande que la grande majorité des artistes bénéficiant de ces dispositions sont des écrivains, mais il semble parfaitement impossible d'établir de façon irréfutable un tel état de fait ²⁰³.

Dans les années soixante-dix, et à la suite de la formidable explosion de la musique traditionnelle irlandaise, on vit apparaître un certain regain d'intérêt pour celle-ci dans les milieux gouvernementaux, et le célèbre *fiddler* Paddy Glackin (ex-Bothy Band) fut même nommé *Music Officer for Traditional Music* auprès du *Arts Council* en 1980. Il a depuis été remplacé par Dermot McLoughlin, et la fonction s'est étendue jusqu'à inclure également la musique classique et le jazz. L'Irlande et sa classe politique semblent avoir été bien longues à saisir les enjeux de la scène musicale irlandaise. Ciarán Benson, Professeur de Psychologie à *University College Dublin* et actuel président du *Arts Council* (nommé par le Ministre de la Culture Michael D. Higgins en 1993), est le premier à le reconnaître :

Il est indéniable que le domaine de la musique tel qu'il était entendu par le Conseil des Arts ne comprenait pas la musique traditionnelle, et cela jusqu'à la fin des années soixante-dix. Et ce n'est qu'à la fin des années quatre-vingt qu'il a compris la musique populaire. Maintenant nous visons le jazz (...). Mais n'oublions pas que le conseil des Arts n'est qu'un élément du soutien de l'Etat. J'aimerais beaucoup voir les autorités locales intervenir plus énergiquement à cet égard.²⁰⁴

²⁰³ Malgré nos contacts poussés auprès des *Revenue Commissioners*, il nous a été impossible de nous procurer les informations précises concernant le pourcentage de musiciens bénéficiant de cette fameuse loi, le sujet des impôts restant naturellement secret, en Irlande comme ailleurs.

²⁰⁴ " It certainly is true that the area of music as understood by the Arts Council didn't include the traditional music until the late 1970's. And it was not until the late 1980's that it included popular music. And now we're targeting jazz (...). But let's not forget that the Arts Council is only one element of State support. I would love to see local

Le *Arts Council*, subventionné par les impôts sur le revenu et par les recettes émanant des loteries nationales, semble maintenant avoir les faveurs de l'Etat car son budget est passé de £13,30 millions en 1994 à £16,25 millions en 1995, soit une augmentation de 22% en un an, bien que les besoins aient été évalués à environ £20 millions²⁰⁵. Seuls les festivals, ainsi que les activités liées à la danse, ont vu leurs subventions baisser depuis 1986²⁰⁶. Il est également réconfortant de constater que 60% des Irlandais considèrent comme nécessaire le soutien aux différents domaines artistiques, y compris dans une période de crise telle que celle que nous traversons actuellement. Deux petits points noirs cependant : un effort important reste à faire en matière d'éducation artistique, en particulier sur le plan scolaire, bien qu'une telle intervention paraisse difficile étant donné le peu d'influence du *Arts Council* sur les programmes scolaires et sur les instances éducatives en général. En outre, il semble que les politiques menées jusqu'à une période récente aient favorisé un soutien plus important en direction des professionnels des disciplines artistiques au détriment du monde des amateurs, moins visible mais omniprésent, et vital pour l'avenir.

En ce qui concerne les milieux musicaux professionnels irlandais, l'une des idées les plus répandues à l'heure actuelle consiste à considérer la musique en Irlande comme l'une des principales industries de l'île, tant les groupes célèbres de musique pop-rock qui en sont originaires sont nombreux. L'organisation *Music Network* fut ainsi fondée en 1986 par le *Arts Council* afin de développer, plus particulièrement hors de Dublin, l'accès à toutes les musiques. *Music Network* constitue aujourd'hui une entité indépendante et promeut les artistes irlandais contemporains en encourageant les initiatives locales. Pour sa part, la musique dite

authorities coming in strongly in this respect". Ciarán BENSON, interview par Joe Jackson, *Hot Press*, 1er Novembre 1995, Vol. 19, N°21 p. 15. Remarquons qu'un réseau de *Arts Officers* nommés par les autorités locales est en train de se mettre en place depuis 1985, date de la première nomination par le Clare Co. Council (équivalent du Conseil Général en France) ; une vingtaine d'entre eux sont aujourd'hui en exercice.

²⁰⁵ Ibid. p.15.

²⁰⁶ COLLECTIF, *The Public and the Arts - A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland*, op. cit., 1994, p. 10.

'populaire' (c'est-à-dire essentiellement le pop-rock) s'est vu attribuer en septembre 1992 une organisation qui lui est entièrement consacrée, nommée *Music Base*, et qui joue le rôle précédemment rempli par le représentant officiel du *Arts Council* (Keith Donald, ex-Moving Hearts) dans les années quatre-vingt. C'est ainsi qu'est née en Irlande, sous l'impulsion de Eoin Holmes, l'idée d'une campagne visant à intensifier l'aide et le soutien de l'Etat à la musique, relayée par certains médias tel que le journal *Hot Press*. Cette campagne est tout simplement intitulée *Jobs in Music* :

Il ne fait absolument aucun doute que des emplois supplémentaires et des richesses peuvent être créés dans le domaine de la musique en Irlande. Au risque de nous répéter, la musique est l'une des grandes ressources naturelles de ce pays. L'Afrique du Sud a ses diamants, le Moyen Orient son pétrole, la France sa cuisine - nous avons notre musique (...). De grandes choses ont été accomplies sans la moindre stratégie gouvernementale. Il reste encore beaucoup à faire.²⁰⁷

Incluse dans cette vaste conquête du marché mondial, la musique traditionnelle irlandaise se verrait hissée au rang de produit commercial, le but restant essentiellement, et dans tous les cas, de développer l'image d'une Irlande culturelle fidèle à sa grande tradition de " l'Irlande, pépinières d'artistes ". Le second objectif, avoué de plus en plus ouvertement par les

²⁰⁷ " There is absolutely no doubt that additional wealth, and jobs, can be created in the music industry in Ireland (...). At the risk of being repetitious, music is one of this country's greatest natural resources. South Africa has its diamonds, the Middle-East its oil, France its food - we have our music. (...) Irish bands, songwriters and artists have proven that they - that we - are very good at this thing. Without any kind of government strategy an enormous amount has been achieved. Much more can be ". Niall CRUMLISH, " Industry Special : Irish Music - The Blueprint ", *Hot Press*, Vol. 17, N° 16, 25 août 1993, p. 43. Ce sont, de façon étonnante, des termes similaires qu'employa George Martin pour l'Angleterre à l'occasion de la remise de son titre : " Martin, who co-founded AIR Studios in 1965, once said that the marriage between pop and classical elements in The Beatles' music contributed greatly to the breakdown of musical prejudice in the 1960's. Asked whether his knighthood would narrow the gap even further, he replied, 'Not really, but perhaps it will make people realise that the music business and the record industry in particular is a very good thing for this country' ", Mark CUNNINGHAM, " Due Reward for Hard Day's Knight " *Pro Sound News Magazine*, édition européenne, Vol. 11, N° 7, juillet 1996, p. 3. Rappelons que George Martin fut le cinquième Beatle, leur ingénieur du son tout au long de leur carrière.

acteurs de la scène culturelle irlandaise, est d'améliorer sensiblement la balance commerciale :

Un deuxième problème et une nouvelle tendance de la politique culturelle, récemment identifié comme apport au courant principal et résultant des évolutions en matières économiques au sein des pays industrialisés, a été défini comme la politique culturelle 'de contribution' (...). Ceci implique de tirer profit de projets et d'investissements culturels afin d'atteindre des buts dans des domaines autres que culturels. De tels buts peuvent concerner l'investissement et le profit, le développement du tourisme, la création d'emplois, ou la rénovation urbaine, et leur contribution réside dans la présentation d'une culture ou d'un projet culturel considéré comme un moyen et non comme une fin en soi.²⁰⁸

Ce qui, reformulé par le président du *Arts Council* dans la presse musicale devient plus simplement :

La fonction du Conseil des Arts est de créer les conditions pour que l'argent arrive en plus grande quantité, autant pour l'artiste que pour la communauté artistique. Et, pour en revenir aux origines du Conseil des Arts en Irlande, il faut que, lorsque cet argent arrive, il soit libre de toute interférence gouvernementale.²⁰⁹

On retrouve sensiblement le même raisonnement réceptif aux arguments économiques lorsque surgit le problème des droits d'auteur, mettant en relief une nette opposition de point de vue entre le monde de la musique pop-rock et celui de la musique traditionnelle. Ce thème,

²⁰⁸ " A second issue and a new strand in cultural policy which has recently been identified as a tributary to the mainstream and flowing from changes in the economic circumstances in developed countries has been defined as 'instrumental' cultural policy (...). This involves using cultural ventures and investments as a means to obtain goals in areas other than the cultural. Such goals can relate to the investment and profit, attracting tourism, creating employment, or urban renewal and their instrumental aspect lies in emphasising culture and cultural ventures as means rather than ends in themselves". COLLECTIF, *The Public and the Arts - A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland*, op. cit., 1994, p. 12.

²⁰⁹ " The function of the Arts Council is to create the conditions for more money to come in, both for the artists and for the arts community. And going back to the origin of the Arts Council in Ireland, the point is that when this money comes in, it has to be free from Government interference ". Ciarán BENSON, *Hot Press*, 1er Novembre 1995, op. cit., p. 14.

beaucoup plus important qu'il n'y paraît, sera abordé plus en détail dans notre dernière partie.

Nous l'avons vu lors de notre étude historique, et le fait s'est clairement confirmé dans cette étude sociale : nul ne saurait considérer sérieusement les éléments constitutifs de la musique traditionnelle irlandaise (ou de toute autre musique) comme immuables, éternels et inaltérables. Ouverte sur le monde qui l'entoure, elle saisit au vol les influences les plus diverses, les instruments qui lui conviennent ou les thèmes qui lui plaisent. Mais, tout autant, elle essaime et disperse, offrant au monde entier sa force et sa vitalité.

Convenons donc avec George Russell que cette synthèse perpétuellement provisoire nommée musique traditionnelle irlandaise n'a pu prospérer, comme tout élément culturel, que grâce à un esprit de complète reconnaissance des influences extérieures, quelle que soit l'époque :

Nous souhaitons que l'esprit irlandais se développe autant qu'il en est capable, et nous avons toujours cru que la population actuelle de l'Irlande, une nouvelle ethnie composée d'apports gaéliques, scandinaves, normands et saxons, possède des capacités intellectuelles infiniment plus grandes que l'ancienne ethnie qui existait avant la venue de l'étranger. L'union d'ethnies a produit une mentalité plus complexe. Nous ne pouvons pas plus nous débarrasser de ces nouveaux éléments dans notre sang et notre culture que nous ne pouvons nous débarrasser du sang gaélique.²¹⁰

²¹⁰ " We wish the Irish mind to develop to the utmost of which it is capable, and we have always believed that the people now inhabiting Ireland, a new race made of Gael, Dane, Norman and Saxon, has infinitely greater intellectual possibilities in it than the old race which existed before the stranger came. The union of races has brought about a more complex mentality. We can no more get rid of these new elements in our blood and culture than we can get rid of the Gaelic blood ". George RUSSELL, *Irish Statesman*, 5

Cette reconnaissance était fâcheusement absente de l'esprit des premiers militants et il fallut attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour assister à une inversion de cette tendance introvertie. Car, nous espérons l'avoir démontré, la scène musicale irlandaise a profondément évolué au cours des cinquante dernières années. Considérée au sortir de la seconde guerre mondiale comme l'un des parents pauvres de la culture officielle, reléguée au rang des accessoires nostalgiques chez les émigrés, guère pratiquée dans les écoles et à la maison, elle se retrouve considérée, moins de cinquante ans plus tard, comme l'un des symboles de l'Irlande, tant dans le cadre de l'île qu'au-delà de ses frontières et, par conséquent comme l'un des chevaux d'une bataille économique-culturelle se déroulant sous nos yeux incrédules.

Comment croire, dans ces conditions, que les multiples séismes qu'a connu ce monde bouillonnant de la musique traditionnelle irlandaise au cours des trente dernières années aient pu se produire sans générer de profondes réflexions sur l'entité propre de l'Irlande ? De façon beaucoup plus globale, comment imaginer que de tels bouleversements aient pu se produire sans que surgissent les questions fondamentales de l'existence humaine liées aux interactions, voire aux tensions et oppositions, entre les concepts de tradition et de modernité ? Le dernier chapitre de notre étude sera ainsi pour nous l'occasion d'établir quelles forces contradictoires fondent l'identité de la musique irlandaise et, davantage encore, de saisir à quel point la musique traditionnelle est devenue plus largement un élément incontournable d'une identité irlandaise s'élaborant sous nos yeux.

III - Evolutions et révolutions

“ *Eppur', si muove* ”
Galilée (1564 - 1642)

La question de l'évolution humaine, et des nécessaires querelles qui en découlent, n'est certes pas nouvelle, que l'on débattenne de domaines artistiques ou scientifiques : on pourra bien entendu songer à la *Défense et illustration de la langue françoise* (1549) de Joachim du Bellay, aux *Recherches de la France* (1560) d'Etienne Pasquier ou à la querelle des Anciens et des Modernes, à la fin du XVIIe siècle. En architecture, on ne pourra omettre de mentionner l'oeuvre de Viollet-le-Duc et la formidable controverse qu'elle provoqua dès les premiers travaux de restauration de Notre-Dame de Paris en 1844. Il fallut pourtant attendre la fin du XIXe siècle pour que cette théorie évolutionniste, tout d'abord appliquée aux valeurs culturelles de l'être humain, le soit également à ses origines et à sa nature même, grâce à Charles R. Darwin et à sa célèbre théorie (1859)²¹¹.

En matière musicale, cette notion de devenir, aujourd'hui considérée comme essentielle à la compréhension de l'Homme, fut cependant plus

²¹¹ On pourra consulter, pour plus de détails sur les idées évoquées : Joachim DU BELLAY, *Défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, Bordas, 1972, 127 p. ; Etienne PASQUIER, *Des Recherches de la France*, Paris, Gilles Robinot, 1581, 246 f. (recto-verso) ; Francois FENELON, *Lettre à l'Académie*, Paris, France-expansion, 1973, XXVI + 246 p. ; Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, Paris, France-expansion, 1973, 10 vol., 4500 p. ; Charles DARWIN, *On the Origin of Species*, Londres, W. Pickering, 1988, X + 360 p.

longue encore à être prise en considération : il fut en effet impossible d'imaginer ce qu'avait pu être la production des ancêtres jusqu'à l'apparition des enregistrements à la fin du XIXe siècle, comme nous l'avons montré. Bien sûr, quelques exemples rédigés dès le Moyen Age marquent une certaine évolution des conventions et des goûts, mais il ne s'agissait là que de symbolisations de quelques oeuvres musicales grâce à la notation, et non des oeuvres elles-mêmes²¹². Nous ne savons donc rien de ce que pouvaient rendre pour l'oreille humaine les musiques jouées antérieurement au XXe siècle. Nous ne le saurons jamais. Ceci est une donnée fondamentale et constitue, de ce fait, une différence essentielle entre la musique et la quasi-totalité des domaines artistiques reconnus comme tels depuis longtemps.

En effet, le recul nécessaire à la réflexion sur la tradition musicale ne put intervenir avant une ou deux générations après l'invention susmentionnée, liée à la sauvegarde des sons, et son application généralisée. Le XXe siècle constitue donc à nos yeux une étape essentiellement nouvelle dans la représentation que nous nous faisons de la tradition populaire. Il est ainsi naturel que le monde de la musique connaisse aujourd'hui les mêmes débats et affrontements passionnés que connurent (et que connaissent encore) la littérature ou l'architecture.

Dans notre optique, il importe de mieux comprendre les tensions existant à l'heure actuelle dans le monde de la musique traditionnelle irlandaise et l'importance que revêt son évolution au sein de la société irlandaise au cours des dernières décennies. En nous plaçant au coeur de ce débat toujours brûlant, nous évaluerons les diverses connotations et valeurs attribuées aux termes de 'tradition' et de 'modernité', nous déterminerons les influences respectives de l'Histoire, des mythes et de l'urbanisation, avant d'établir ce que furent les conséquences pour la

²¹² Voir les exemples nombreux au XVe siècle : citons l'ouvrage de Philippe de Vitry (1291-1361) *Ars Nova* rédigé vers 1320 ; celui de Johannes de Muris, *Musica Speculativa*, également publié vers 1320 ; celui de l'anglais Simon Tunstede (†1369), *De*

société irlandaise de ces apports et de ces tensions. Enfin, nous tenterons de définir le plus clairement possible la musique irlandaise d'aujourd'hui et de demain.

quatuor principalibus musicae. Ce mouvement rénovateur provoqua d'ailleurs l'ire du pape Jean XXII en 1324.

Des traditions

Les débats au sein de la musique traditionnelle irlandaise mentionnés plus haut reflètent assurément des interrogations plus profondes sur la société irlandaise et témoignent en surface du bouillonnement culturel que connaît l'Irlande depuis les années soixante, c'est-à-dire depuis l'époque où l'autarcie économique fut abandonnée au profit d'un néo-capitalisme de bon aloi, symbolisé par le fameux "livre blanc" rédigé sous la direction de T. K. Whitaker dès 1958. L'écrivain Seán O'Faolain estime ainsi qu'un vent nouveau souffla sur la société irlandaise à partir de 1959 : "*cette année-là, M. de Valera se retira du devant de la scène politique et fut remplacé par un homme tout à fait différent, M. Seán Lemass*"²¹³.

La grande mutation économique eut ainsi lieu entre cette succession et 1963, période pendant laquelle fut mis en oeuvre le Premier Programme d'Expansion Economique, avec le succès que l'on sait. Ce n'est qu'à partir de cette époque que les Irlandais commencèrent à s'interroger sur ce qui, depuis l'accession à l'indépendance, avait fondé les conceptions culturelles, philosophiques et culturelles de leur pays : l'attachement au passé et à l'Histoire.

- Histoire et passé

La multiplication des commémorations d'anniversaires nationaux et internationaux de nos jours dans l'ensemble des pays occidentaux ou industrialisés témoigne de l'importance de l'Histoire dans l'affirmation d'une identité, au sein de sociétés ostensiblement tournées vers l'avenir et

²¹³ "In that year, Mr de Valera retired from active politics and was replaced by a very different type of man, Mr Sean Lemass". Tim Pat Coogan suggère pour sa part que les prémisses du changement et la fin de '*the long stagnation*' se firent sentir dès les élections de 1957 "*qui démontra que dans l'attente désespérée du changement, les gens étaient prêts à voter pour la violence*", c'est-à-dire pour l'I.R.A. Voir Seán O'FAOLAIN, *Les Irlandais*, op. cit., 1994, p. 177.

les tendances modernistes, ce que nous verrons dans notre prochaine partie.

Bien que le concept d'Histoire soit vraisemblablement originaire de Chine, les compilations réalisées à cet effet à partir du VIII^e siècle av. J.C. n'eurent jamais la valeur investigatrice que lui conférèrent trois siècles plus tard les premiers historiens grecs que furent Hérodote d'Halicarnasse (ca. 485-424 av. J.C) et Thucydide (ca. 460-400 av. J.C.) : l'Histoire dépassait à cet instant la simple relation d'actes mythiques ou de légendes liées aux dynasties d'origines divines pour se concentrer sur l'homme et l'humain. Si les civilisations occidentales développèrent dès lors l'idée de mémoire collective, elles consacrèrent essentiellement l'Histoire comme enquête sur le passé au bénéfice du futur. Le concept d'Histoire ne prit le sens de véritable science (où nous l'entendons encore aujourd'hui) qu'à partir du XVIII^e siècle, annonçant cette nouvelle tendance à l'interprétation plus qu'à la simple énumération des faits. Dans une certaine mesure, l'Histoire se faisait alors tentative d'explication de la présence humaine, libérant plus avant l'homme du concept de la prédestination divine, mais le poussant par conséquent à affronter celui, plus inquiétant, d'un futur inconnu. C'est sans doute dans ce sens qu'il faut interpréter la phrase rituelle juive reliant le passé au futur : " l'an prochain à Jérusalem ! ".

Dans cette perspective d'un homme en devenir constant, on perçoit mieux les explications de la philosophe Hannah Arendt dans la préface de son ouvrage *Between Past and Future* sur la place de l'Homme à mi-chemin entre le passé et le futur :

Les deux forces antagonistes sont toutes deux illimitées quant à leur origine, l'une venant d'un passé infini et l'autre d'un futur infini ; mais, bien qu'elles n'aient pas de commencement connu, elles ont un point d'aboutissement, celui où elles se heurtent.²¹⁴

L'Homme, ainsi placé à la rencontre de ces deux forces n'a pas d'alternative à l'interprétation de la première pour en déduire la seconde,

²¹⁴ Hannah ARENDT, *La Crise de la Culture*, op. cit., 1972, p. 22.

celle qu'il ne domine pas et qu'il ne dominera sans doute jamais. Dans le même ouvrage, Hannah Arendt décrit ainsi cette prise de conscience :

Maintenant, pour la première fois, l'Histoire de l'humanité s'étend (en arrière) jusqu'à un passé infini que nous pouvons reculer à volonté en y poursuivant plus loin la recherche comme elle s'étend en avant jusqu'à un futur infini. Cette double infinité du passé et du futur élimine toutes les notions de commencement et de fin, et établit l'humanité dans une immortalité terrestre potentielle.²¹⁵

Le discours sur le passé de quelque segment que ce soit d'une population constitue donc à tous égards une définition identitaire originelle ainsi qu'une démarche visant à établir une légitimité nécessaire à la conquête du pouvoir. En Irlande, cette vénération pour l'Histoire fut avant tout, comme nous l'avons vu pour notre part dans le chapitre sur les collecteurs, le fait de la composante anglo-irlandaise de la population, plus que toute autre à la recherche d'une identité propre, et fortement influencée par le romantisme alors en vogue. On sait également combien les deux principaux partis politiques irlandais issus de l'indépendance et de la partition de 1921 eurent tendance, plus que dans la moyenne des autres partis européens, à faire appel au passé au cours des décennies qui suivirent, pour des motifs élémentaires :

Les mouvements nationalistes recherchent invariablement dans le passé la preuve de leur authenticité ou l'inspiration qu'ils pourraient fournir à leurs membres et partisans, surtout lorsque (...) les leaders nationalistes craignent de voir leur nouveau régime apparaître moins radical ou moins passionnant que la lutte l'avait promis. (..) L'attachement du parti aux symboles de la société irlandaise d'avant la conquête normande répondait autant à un objectif immédiat qu'à un besoin de prendre possession du passé comme s'il s'agissait d'un héritage personnel. (...) Le parti ne regardait ni à droite ni à gauche mais fermement vers le passé et stimulait l'esprit de la nation.²¹⁶

²¹⁵ *idem*, p. 92.

²¹⁶ " Nationalist movements invariably reach into the past, either to prove their own authenticity or to provide inspiration for their members and supporters, especially when (...) the nationalist leaders see their new regimes in danger of appearing less radical or less exciting than the struggle had promised. (...)The party's attachment to the symbols

Il ne fait aucun doute que la guerre de 1914 constitua pour l'Europe une rupture brutale et marqua le passage soudain à une société plus urbanisée. L'Irlande, géographiquement à l'écart, puis politiquement neutre, dut attendre les années soixante pour s'extirper de son isolement économique, puis culturel. C'est également de cette époque que datent, comme nous l'avons déjà souligné, les premiers frémissements au sein de la musique traditionnelle irlandaise, mais aussi les premiers affrontements entre puristes et innovateurs. Dans la plupart des cas, ces controverses portent essentiellement sur la continuité supposée de la musique irlandaise ; en d'autres termes elles portent sur la valeur accordée au passé et donc sur le concept de tradition.

- Tradition et folklore

Le concept de tradition semble aujourd'hui l'un des plus difficiles à définir. Nous l'avons vu en introduction, L'adjectif 'traditionnel' ne fit son apparition en Europe qu'au XVIIIe siècle, bien que le substantif lui soit antérieur d'environ quatre siècles. Leur étymologie nous ramène au latin *tradere*, léguer ou transmettre, ce qui sous-entend l'idée de legs, d'héritage, et par conséquent d'une dialectique nécessaire entre vie et mort, entre naissance et disparition. Tous les chercheurs s'accordent ainsi à dire que la tradition est une simple réaction à un contexte donné, et qu'elle comporte par conséquent deux segments distincts et complémentaires : l'un tend à conserver et à garder en mémoire, l'autre à acquérir et à adapter. Le sens du mot tradition exprime donc parfaitement cet équilibre mentionné plus haut entre le passé et le futur et dont le présent constitue le point de rencontre, ou pour mieux dire

of pre-conquest society served both its immediate purposes and the need it felt to take possession of the past as if it were a private inheritance. (...) The party looked neither to left nor to right but steadfastly to the past and drew on the spirit of the nation". Dick WALSH, *The Party - Inside Fianna Fáil*, Dublin, Gill & Macmillan, 1986, pp. 33, 38 et 42.

“ l’aboutissement perpétuellement provisoire ”. Nul doute dans cette optique que :

Toute culture est traditionnelle. Même si elle se voit nouvelle, rompant avec un passé jusqu’alors maintenu, même si elle se veut et est peut-être issue de son présent, elle vise à se perpétuer, à devenir une tradition qui ne démentira donc pas la définition initiale.²¹⁷

Plus encore, un tel phénomène dual peut être considéré comme absolument unique dans le règne animal :

L’acte de transmettre et l’acte d’inventer constituent deux opérations spécifiquement humaines, car aucune espèce animale n’est capable d’adapter la continuité de ses acquis expérimentaux anciens à la discontinuité de ses découvertes, de ses inventions et de leurs expériences nouvelles.²¹⁸

Mais les termes de ‘tradition’ et de ‘traditionnel’ ne sont pas, bien entendu, appliqués uniquement à la musique et ont vu leur signification grandement varier au cours des siècles. La religion joue d’ailleurs, dans la plupart des cas, un rôle significatif. Ainsi, l’un des principaux sens du terme tradition est constitué par l’ensemble des croyances catholiques véhiculées oralement et non-mentionnées dans la Bible. Le XVI^e siècle fut également le témoin de profonds bouleversements religieux, occasionnés par l’apparition du Protestantisme en Europe du Nord.

En matière scientifique, le discours copernicien soutenant la thèse d’un monde héliocentrique dès le XVI^e siècle, ainsi que les écrits de Galilée au XVII^e siècle, constituent vraisemblablement la première grande rupture d’une tradition, elle-même fondée sur les Ecritures.

Cette révolution de la pensée humaine eut également des conséquences philosophiques extrêmement importantes, l’Homme cessant dorénavant de se considérer d’emblée comme le centre du monde et entrant dans ce qu’il est convenu d’appeler les Temps Modernes. Nous

²¹⁷ Pierre BONTE et Michel IZARD, *Dictionnaire de l’Ethnologie et de l’Anthropologie*, Paris, P.U.F., 1991, p. 711.

²¹⁸ René ALLEAU, “ Tradition ” op. cit., 1992, p. 826c.

avons vu combien fut importante dans l'Histoire de l'humanité occidentale la découverte du Nouveau Monde. De ce point de vue, Jean-Jacques Rousseau fut l'un des premiers à s'interroger profondément sur les valeurs de la société à laquelle il appartenait, remettant en cause dès le XVIII^e siècle l'idée de propriété et le concept de droit divin. On peut également considérer, dans cette perception d'une relation entre l'Homme et le monde qui l'entoure, que Karl Marx eut au XIX^e siècle une influence prépondérante sur la fin d'une certaine tradition philosophique, affirmant comme principe de sa pensée la nécessité pour les philosophes de transformer le monde et non plus de l'interpréter.

Considérant la tradition littéraire et, plus largement, toute forme de tradition culturelle, T.S. Eliot écrivait en 1932 :

Si la seule forme de tradition, de transmission, consistait à suivre de manière aveugle ou timide les chemins tracés par les générations nous précédant directement, la 'tradition' devrait être formellement découragée. Nous avons vu tant de courants similaires bien vite engloutis ; et la nouveauté vaut mieux que la répétition. La tradition signifie bien plus que cela. On ne peut en hériter et si on veut en disposer, on doit l'obtenir au prix de grands efforts. Elle implique, en premier lieu, le sens historique (...) qui sous-entend, non seulement le caractère révolu du passé, mais sa présence. [C'est] un sens de l'éternel autant que du temporel.²¹⁹

Nous retrouvons ici les éléments les plus pertinents de définitions ethnologiques plus récentes, considérant la tradition comme :

ce qui d'un passé persiste dans le présent (...). Comment s'opère la transmission ? Oralement (...); par l'exemple (...); par l'écrit (...). Que

²¹⁹ " If the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, 'tradition' should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand ; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited and if you want it, you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense which (...) involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence. [It] is a sense of the timeless as well as of the temporal ". Thomas Stearns ELIOT, " Tradition and the Individual Talent ", *Selected Essays*, Londres, Faber & Faber, 1963 (1^{ère} éd.1932), pp. 13-22

transmet-on ? Ce qu'il convient de savoir et de faire au sein d'un groupe.²²⁰

Le rôle de l'éducation dans toutes les cultures humaines présentes sur le globe consiste donc en la transmission des acquis, principe différenciant l'homme de l'animal, comme nous l'avons indiqué. Ce mode de vie apparemment purement reproductif a bien entendu pour objet la reproduction de la société. Mais à nul instant n'apparaît consciemment l'idée d'évolution, tout comme apparaît impossible à discerner à l'oeil nu l'évolution du soleil en plein ciel ou, dans notre contexte technologique contemporain, le mouvement des aiguilles d'une horloge : “ *la tradition dont on a conscience, c'est celle qu'on ne respecte plus, ou du moins dont on est prêt de se détacher* ”²²¹.

Inconsciente, la tradition opère ainsi sous le masque du sacré, et tout changement, s'il est considéré comme tel, devient alors sacrilège. Le parallèle quelquefois établi entre cette vision quasi religieuse et celle des traditionalistes culturels du monde occidental contemporain s'évanouit pourtant lorsque l'on réalise à quel point ceux-ci sont devenus exagérément conscients des phénomènes d'évolution et de conservation.

Fixées à partir de la fin du XIXe et tout au long du XXe siècle grâce aux technologies de l'enregistrement sonore, du cinéma ou de la photographie, les multiples traditions occidentales sont devenues dans de nombreux pays l'objet d'une véritable vénération uniquement due à cette hypertrophie du respect envers le passé, et donc à un déséquilibre flagrant entre respect pour le passé et respect pour le futur.

Du fait de cette pétrification, ces traditions ne peuvent plus évoluer inconsciemment et provoquent nécessairement affrontement et conflits lorsqu'un changement au sein d'un groupe donné est porteur d'un sens différent pour chacun de ses membres. Tout changement de cette nature entraîne nécessairement une rupture dans la continuité que l'être humain

²²⁰ Pierre BONTE et Michel IZARD, *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, op. cit., 1991, p. 710.

se doit d'assurer envers ses descendants, et provoque inévitablement une recherche de repères nouveaux, plus communément appelée 'crise d'identité' dans les sociétés modernes :

Si je devais apprendre aux jeunes l'art de distinguer le beau du laid, le vrai du factice, je tâcherais de choisir mes exemples dans le monde contemporain. (...) Je leur ferais entendre les différences qualitatives entre un morceau de jazz et un des derniers quatuors de Beethoven.²²²

Poussés à l'extrême, ces conflits plus haut peuvent conduire l'ensemble d'une société à ne plus s'entendre sur un concept aussi fondamental que celui de tradition, ce qui fut et reste le cas des spécialistes de la musique traditionnelle irlandaise.

- Une tradition musicale

La musique n'ayant en apparence qu'une fonction ludique et divertissante, elle n'est que rarement considérée comme un élément pertinent des évolutions d'une société. L'absence de recul vis-à-vis de sa propre évolution qui caractérisa toutes les sociétés antérieures au XXe siècle est ainsi à l'origine de la crainte d'une évolution si brusque que l'homme en deviendrait conscient. C'est sans doute ce qu'exprimait il y a plus de deux mille ans le philosophe grec Socrate :

[Les gardiens de l'Etat] doivent en toutes circonstances veiller à ce qu'on n'innove rien dans la musique et la gymnastique contre l'ordre établi (...) L'introduction d'un nouveau genre de musique est une chose dont il faut se garder. Ce serait tout compromettre, s'il est vrai, comme le prétend Damon et comme je le crois, qu'on ne peut changer les modes de la musique sans bouleverser les lois fondamentales de l'Etat.²²³

²²¹ Idem, p. 712.

²²² Aldous HUXLEY, " Les miaulements abjects de la musique populaire " (1933) cité in *Le Courrier de l'Unesco*, op. cit., décembre 1993, p. 43.

²²³ PLATON, *Oeuvres Complètes - Tome VII (1ère partie) : La République*, Livre IV, sections 424b et 424c, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 12.

Si les musiciens traditionnels irlandais jouissaient du recul nécessaire pour appréhender de manière globale ce qu'ils jouent, nul doute que la démarche traditionnelle perdrait dans le même temps son caractère spontané, et se verrait alors traitée, non en véritable patrimoine culturel hérité, mais en simple reproduction-imitation d'un fait musical. Nous constaterons ici que tel n'est pas le cas, en grande partie grâce aux multiples valeurs de l'expression 'musique traditionnelle irlandaise'.

L'une des premières tentatives officielles de définition de ces musiques date de 1955 et est due à l'*International Folk Music Council*, selon lequel :

La musique populaire est le produit d'une tradition musicale. Les facteurs qui la constituent sont : (a) la continuité reliant le passé au présent ; (b) les variations émergeant d'une pulsion créatrice individuelle ou de groupe ; et (c) la sélection par la communauté, qui détermine la forme ou les formes sous lesquelles la musique survit. (...) Ce terme ne comprend pas la musique populaire composée et qui aurait été adoptée sans modification par une communauté, car c'est le remodelage et la recréation de la musique par la communauté qui lui confère son caractère populaire.²²⁴

Un second terme, '*folklore*', mérite quelques explications car son emploi est particulièrement révélateur de l'évolution terminologique : utilisé pour la première fois en 1846 par un illustre inconnu nommé William S. Thoms, il est construit sur des racines germaniques, et signifie la "connaissance du peuple"²²⁵. Après une courte heure de gloire dans le milieu scientifique, il fut rapidement abandonné car galvaudé, puis adopté

²²⁴ " Folk Music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are : (i) continuity that links the present with the past; (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and (iii) selection by the community which determines the form or forms in which the music survives. (...) The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and the re-creation of the music by the community that gives it its folk character". Définition fixée lors de son congrès de São Paulo et publiée dans le *Journal of the IFMC*, vii, 1955, p. 23.

²²⁵ Voir la réédition de cet article de Thoms dans Alan DUNDES(dir.) , *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1965, xi + 481 p.

par le grand public dans son acception actuelle. On le rencontre encore aujourd'hui, ainsi que l'adjectif 'folklorique', dans la bouche des touristes à la recherche de jolis costumes ou sous la plume de quelques tenants d'une Grande Musique Classique et Européenne qui n'envisagent la musique populaire qu'au travers de concours de demoiselles encostumées sur de jolies scènes fleuries. Cette vision peut cependant être dangereuse car, n'expliquant rien, elle n'exprime guère plus. En outre, elle tend à disjoindre la musique traditionnelle du contexte qui la produit et sans lequel elle n'existerait pas. Reproduire ce fait musical sur une scène peut de ce fait être considéré à juste titre comme l'oblitération du contexte, voire comme sa négation.

Les ouvrages sur la musique traditionnelle irlandaise publiés au cours du XXe siècle sont, dans la plupart des cas, restés particulièrement discrets ou vagues sur les questions pourtant essentielles liées aux définitions. Celles-ci ne sont pas examinées dans le premier ouvrage du XXe siècle sur le sujet, publié en 1904 par W. H. Grattan Flood. En 1913, le deuxième ouvrage important traitant de la musique traditionnelle irlandaise s'attache essentiellement aux termes de 'musique populaire' (*'folk music'*), largement utilisés jusque dans les années soixante. Francis O'Neill se bornera à expliquer :

La musique populaire est ainsi la véritable mélodie nationale transmise traditionnellement pendant des siècles avec une fidélité surprenante, jusqu'à ce que, à une époque plus civilisée et plus cultivée, elle soit interprétée sous forme de notation musicale.²²⁶

Dans les années cinquante, le professeur Donal O'Sullivan publie un petit ouvrage à la demande du gouvernement où il exprime ainsi sa conception de la musique irlandaise :

Qu'est-ce exactement que la musique populaire ? (...) Chaque pays possède un corps musical et poétique qui est toujours, d'une façon un

²²⁶ " Folk music then is the true national melody handed down traditionally for centuries with surprising fidelity, until in the more civilized and cultured time, it has been

peu mystérieuse, l'émanation du peuple : sans aucun doute le résultat d'un besoin social d'expression. Personne ne sait qui les a composés. (...) Les gens qui créèrent le vaste corps de la musique et de la chanson traditionnelle irlandaise sont les hommes et les femmes de l'Irlande gaélophone.²²⁷

Il faut attendre les années soixante pour voir apparaître dans ce contexte le terme de 'traditionnel', utilisé par Seán Ó Riada :

Par 'traditionnel' j'entends la musique inaltérée, non-occidentalisée, transmise oralement qui est encore, à ma connaissance, le type de musique le plus apprécié dans ce pays.²²⁸

Cette affirmation péremptoire reflétait sans doute, outre le caractère de Seán Ó Riada, davantage un désir qu'une réalité, et l'extraordinaire succès des Clancy Brothers sur le territoire irlandais dès le début des années soixante en apporte la preuve irréfutable.

Les termes de '*folk music*' continuèrent cependant d'être utilisés dans les années dix-neuf cent soixante-dix, en particulier par Breandán Breathnach qui les emploie dans la totalité de ses ouvrages. Ses explications, bien qu'encore imprécises sur certains points, sont plus complètes :

Les chansons populaires ont été considérées comme les chansons du peuple. Si l'on devait réunir des chansons du peuple irlandais, on n'hésiterait guère à y inclure *The Last Rose of Summer* et *Silent, Oh Moyle*, extraites des *Irish Melodies* de Moore (...). Si cette collection devait être restreinte à la chanson populaire, cependant, celles-ci devraient être écartées (...). Le terme 'chanson du peuple' est donc trop vaste pour notre objet (...). Ce qui rend ces termes inacceptables est

interpreted into musical notation". Francis O'NEILL, *Irish Minstrels and Musicians*, op. cit., 1987, (1ère éd. 1913), p. 101.

²²⁷ "What exactly is folk music ? (...) Every country has its own body of folk music and verse, and they are all, in some mysterious way, an emanation of the people : the result, no doubt, of a corporate urge for self-expression. Nobody knows who composed them. (...) The people who created the great body of Irish traditional music and song were the men and women of Irish-Speaking Ireland". Donal O'SULLIVAN, *Irish Folk Music Song and Dance*, op. cit., 1969 (1ère éd. 1952), p. 7.

²²⁸ "By 'traditional' I mean the untouched, unWesternized, orally-transmitted music which is still, to the best of my knowledge, the most popular type of music in this country". Seán Ó RIADA, *Our Musical Heritage*, op. cit., 1982, p. 19.

qu'ils incluent des chansons qui, bien qu'elles puissent exprimer les sentiments du peuple, sont les oeuvres d'écrivains connus et pour cette raison doivent être éliminées. Ceci suggère que la musique et la chanson populaires sont le produit du peuple et, par conséquent, anonymes.²²⁹

Il resterait, ce que n'envisage pas la citation précédente, à classer les oeuvres composées par des artistes célèbres mais constamment réinterprétées par la population, à tel point qu'elles peuvent, dans certains cas, n'avoir qu'une vague ressemblance avec l'original.

Les divers ouvrages publiés en Irlande au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt dix n'apportèrent aucun élément nouveau au débat, se contentant dans la plupart des cas de noter de manière toujours aussi évasive que :

[La musique] est irlandaise parce qu'elle est jouée sur l'île nommée Irlande. Il y a dans cette musique des éléments qui la distinguent des autres musiques traditionnelles, par exemple d'Ecosse ou de l'Est des Etats-Unis. Mais il y a beaucoup de similitudes entre la musique traditionnelle irlandaise et les musiques traditionnelles d'Ecosse ou de l'Est des Etats-Unis.²³⁰

Ainsi, seuls semblent apparaître évidents au travers de ces quelques définitions les caractères d'oralité et d'anonymat de la tradition musicale : difficile pourtant d'ignorer qu'un grand nombre de musiciens avouent avoir

²²⁹ " Folk-songs have been described as the songs of the people. If one were to make a collection of the songs of the Irish people, one would hardly hesitate about including *The Last Rose of Summer* et *Silent, Oh Moyle* (...). If the collection were to be restricted to folk-song, however, all these would have to be discarded (...). The term 'songs of the people', then, is too wide for our purpose (...). What makes these terms unacceptable is that they include songs which, though they may express the sentiments of the people, are the work of known writers, and on that account must be ruled out. This suggests that folk music and song are the product of the folk and, accordingly, anonymous (...)." Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, op. cit., 1977, p. 1.

²³⁰ " There is a general feel to this music which distinguishes it from the traditional music, of, say, Scotland, or the Eastern United States. But there are many similarities between Irish traditional music and the traditional music of Scotland and the Eastern United States ". Ciarán CARSON, *Irish Traditional Music*, Belfast, The Appletree Press, 1986, p. 5.

beaucoup appris grâce aux disques, ou que les mélodies de O'Carolan sont souvent qualifiées de 'traditionnelles' par les musiciens qui jouent cette musique.

Avouons-le, une vaste majorité du grand public irlandais utilise aujourd'hui ces termes sans véritable discernement. En revanche, les musiciens semblent faire une distinction nette entre le '*folk*' et le '*traditional*' : de manière schématique, le premier terme désignera généralement ce qui touche aux ballades et aux chansons (telles qu'interprétées par les Clancy Brothers, les Dubliners ou Christy Moore), alors que le second se verrait plutôt associé à un style dont les racines seraient antérieures au XIXe siècle.

Il va sans dire que ces distinctions arbitraires n'existent que dans les livres et qu'elles n'ont pour ambition que d'offrir un point de départ. Mais, en définitive, on ne saurait considérer comme contradictoire le fait que les musiciens irlandais ne peuvent (ou ne savent) définir la tradition dont ils sont eux-mêmes dépositaires. Il importe simplement, pour l'ensemble de ces musiciens, qu'ils soient conscients du rôle de transmission qui leur est imparti, sans que leur perception du phénomène les conduise à analyser leur rôle individuel :

L'adjectif traditionnel implique que quelque chose dans la musique est transmis d'une génération de musiciens à la suivante. La plupart d'entre eux sont, dans une certaine mesure, conscients du processus traditionnel et de leur place au sein de celui-ci, mais seraient bien en peine de définir ce qu'ils entendent exactement par traditionnel. (...) La musique possède certaines caractéristiques de mélodie, de rythme, de style ou, peut-être même, de phrasé, qui les placent, à leurs yeux, dans la catégorie traditionnelle²³¹.

²³¹ " The adjective traditional implies that something in the music is being passed from one generation of performers to the next. Most of them are aware of the traditional process to some extent, and of their place in it, but would find it difficult to define what exactly they mean by traditional. (...) The music has certain features of melody, rhythm, structure or, perhaps, even phrasing, which put it, for them, in the traditional category ". Tomás Ó CANAINN, *Traditional Music in Ireland*, op. cit., 1978, p. 1.

La deuxième partie de notre étude nous a révélé à quel point les termes de ‘musique traditionnelle irlandaise’ font aujourd’hui référence à une multitude de réalités musicales. Il nous faudra également convenir ici qu’ils sont particulièrement trompeurs pour les occidentaux car ils ne correspondent tout simplement plus à ce que l’on considère comme la tradition : un patrimoine à conserver et à enfermer dans un musée, comme en témoigne la multiplication des musées ou festivals ‘des Arts et Traditions Populaires’. A titre d’exemple, les costumes présentés comme ‘traditionnels’ lors des fêtes estivales dites ‘folkloriques’ ne sont plus portés par la population en dehors de ces représentations publiques. Ils n’appartiennent plus au présent, mais au passé : le caractère évolutif du costume est ainsi nié et, par conséquent, celui de la tradition.

Le concept de tradition musicale reste, de manière similaire, particulièrement ardu à cerner dans le contexte occidental contemporain. Outre les quelques termes mentionnés plus haut, la multiplicité des expressions utilisées dans les pays occidentaux durant les dernières décennies pour qualifier ces musiques, en apporte la preuve ; les voici : folklorique, traditionnelle, populaire, nationale, ethnique, acoustique, typique, métissée, pittoresque, authentique, *folk*, *roots*, *world music*, musique du monde, sono mondiale, musique vivante, voire dans certains cas *New Age* ou *unplugged*. Constatons d’ailleurs que la grande majorité de ces termes a vu le jour au cours des trente dernières années, et que beaucoup d’entre eux, parmi les plus récents, proviennent de la culture ‘rock’, régulièrement tentée par un retour au passé et qui puise allègrement dans le réservoir des souvenirs²³².

²³² Les exemples sont si nombreux qu’ils nous est difficile de les choisir représentatifs. Signalons dans les années quatre-vingt la montée de groupes comme les Pogues en Europe ou Los Lobos aux Etats-Unis, suivie dans les années quatre-vingt dix par une mode acoustique foncièrement ‘anti-synthétiseur’ : le “Unplugged” est, à titre d’exemple, le nom d’une émission de la chaîne américaine MTV où les invités s’efforcent de ne pas utiliser d’instruments électroniques. Le succès de cette émission est tel qu’il a donné lieu à une collection discographique. Le phénomène de la “World Music” participe également de cette volonté acoustique et un bel exemple du caractère insaisissable de ces musiques nous fut d’ailleurs offert en France par l’évolution de la

Un tel défilé terminologique trahit bien entendu une vision moderne, c'est-à-dire dans une certaine mesure régie par la mode, d'un phénomène globalement pérenne. Mais cette continuité de la tradition nécessite des conditions d'existence stables, des rapports sociaux favorisant une expression communautaire, et un tel mode de vie n'existe plus dans les pays urbanisés, où les populations sont devenues trop mobiles pour des raisons essentiellement économiques. Il apparaît alors que les débats incessants sur la tradition, que nous allons analyser maintenant, ne considèrent plus seulement le concept que le terme recouvre, mais également son champ d'action, et confirment l'évolution du terme depuis le début du XXe siècle.

- Oppositions et synthèse

Bien qu'une grande partie de la population mondiale réside aujourd'hui dans des zones urbaines, la plus grande partie des ethnologues se sont jusqu'ici exclusivement penchés sur les problèmes de tradition émanant des zones rurales. Le XXe siècle vit peu à peu l'émergence d'équivalents urbains des activités musicales jusqu'alors concentrées dans les zones rurales, ou consacra la simple transposition en ville d'habitudes rurales telles que les bals populaires.

Ainsi, l'adjectif 'traditionnel' est devenu dans la plupart des langues occidentales synonyme d'ancien, de révolu ou de démodé, ne désignant plus qu'un processus condamné à conserver ou à reproduire²³³. En

critique de disques dans le magazine *Télérama* : une rubrique intitulée 'Traditions' consacrée aux musiques acoustiques du monde fut tenue par Alain Swietlik jusqu'en 1994. En 1990 fut créée une rubrique 'World Music' rédigée par Eliane Azoulay, plus spécifiquement tournée vers les métissages musicaux; la première rubrique disparut en 1995, et la seconde se transforma un an plus tard en 'Musiques du Monde', englobant l'ensemble des catégories susmentionnées. Des évolutions similaires ont également pu être observées dans des magasins comme la FNAC.

²³³ De ce fait, les principaux dictionnaires des langues européennes se contentent généralement de construire leurs définitions sur l'unique relation tradition-passé en omettant les composantes présente et future.

Irlande, comme nous l'avons montré précédemment, la langue gaélique et la musique traditionnelle subirent toutes deux les conséquences de cette image durant de nombreuses décennies, et il n'est pas certain qu'elles ne les subissent plus. L'attachement aux valeurs rurales issues du passé resta longtemps un credo éminemment politique, défendu par une personnalité qu'il serait inconcevable de ne pas citer ici :

Le parti ressemblait à de Valera : un homme des campagnes venu vivre à la ville mais qui n'arrivait pas à s'y sentir chez lui. Il se méfiait de la société urbaine et de son influence qui pouvait se voir résumer en deux mots : moderne et étrangère.²³⁴

Ainsi peut-on sans doute éclairer la plus tardive (mais non la moindre) influence de l'urbanisation sur l'Irlande ; une telle réflexion explique avant tout, dans notre optique, comment le processus de transmission de la musique traditionnelle irlandaise a pu perdurer jusqu'à l'heure de l'urbanisation généralisée des pays occidentaux au cours du XXe siècle. Cette évolution retardée lui fut vraisemblablement bénéfique, assurant de ce fait, mais pour une part seulement, sa survie.

Le deuxième sujet invariablement évoqué dans ce contexte concerne l'idée de création au sein de la tradition. Il apparaît aujourd'hui incontestable, aux yeux de tous les chercheurs, que les créations

Citons, en français, le Littré (1ère éd. 1872) : " Traditionnalisme : Attachement aux traditions, aux anciens usages (...) " ; le Petit Robert (1991) : " Traditionnalisme : (...) Voir conformisme, conservatisme " ; le Petit Larousse (1995) " Tradition : transmission de doctrines, de légendes, de coutumes pendant un long espace de temps (...) ". En anglais, le Collins English Dictionary (1979) : " Tradition : (...) the handing down from generation to generation of the same customs, beliefs " ; le Concise Oxford Dictionary (1989) " Traditionalism : (...) respect, esp. excessive, for tradition, esp. in religion ". En espagnol, le Planeta (1992) " Tradición : transmisión, généralement oral (...) de hechos históricos, leyes, composiciones literarias y costumbres ". En allemand, le Wahrig (1991) : " Tradition : Überlieferung, Herkommen, Gewonheit, Brauch ". Seul le Duden (1989), en allemand également, mentionne l'idée d'évolution : " das, was Hinblick auf Verhaltensweise, Ideen, Kultur, o. ä. in der Geschichte, von Generation zu Generation [innerhalb einer bestimmten Gruppe] entwickelt u. weitergegeben wird ".

²³⁴ " De Valera was what the party resembled : a countryman who'd gone to work in the city but could never bring himself to think of it as home. He was suspicious of urban society and its influence which could be summed in two words : modern and alien. " Dick WALSH, *op. cit.*, 1986, p. 56.

individuelles constituent nécessairement l'origine de toute oeuvre populaire ; c'est sans doute ce qu'entendaient certains musiciens des années soixante lorsqu'ils affirmaient par boutade '*here's a folk song I wrote last week*' ('voici une chanson populaire que j'ai écrite la semaine dernière'). En Irlande, des musiciens tels que Charlie Lennon ou Máire Breatnach composent des mélodies et des airs inspirés par le style traditionnel ; Jerry Holland, de Cap Breton, est un exemple passé de cette tendance, et Liz Carrol, aux Etats-Unis, poursuit dans cette voie. Dans des styles très différents, Shaun Davey, Mícheál Ó Súilleabháin, Bill Whelan ou Donal Lunny produisent également un grand nombre de mélodies dont certaines deviendront peut-être traditionnelles, comme l'est devenue la mélodie intitulée " Mná na hÉireann " de Seán Ó Riada.

Cette oeuvre, quelle qu'elle soit, sera cependant et immanquablement remaniée de multiples façons par la communauté qui se la réapproprie. La tradition, généralement considérée comme anonyme et conservant un ancrage dans le passé, se doit ainsi d'être une perpétuelle re-création ; c'est précisément ce qui la rend vivante car l'anonymat du créateur rejoint la personnalité du re-créateur, c'est-à-dire du simple musicien traditionnel, dont le rôle a été analysé (voir 'Les musiciens'). C'est en règle générale sur ces modifications que portent les critiques de certains amateurs de ces musiques dites traditionnelles, généralement désignés par le terme de 'puristes', élément important de toute population, car stabilisateur²³⁵.

Deux définitions complémentaires de l'évolution d'une tradition peuvent être avancées, sans que l'une ou l'autre doive être privilégiée : la première portera sur ses aspects négatifs, c'est-à-dire sur la disparition de certains principes constitutifs, la seconde reposera sur ses aspects positifs, c'est-à-dire sur les apports extérieurs, principale source d'évolution d'une tradition. Bien entendu, ceci est un principe recevable pour tous les corps vivants. L'une des caractéristiques essentielles des puristes en matière de musique traditionnelle est pourtant de mettre l'accent sur la première définition, et de ne considérer toute évolution que

comme dégradation et appauvrissement de faits établis, sans prendre en compte les éléments constructifs mis en oeuvre par les apports extérieurs ; en d'autres termes, ils souhaiteraient dans leur vaste majorité calquer le futur sur le passé et n'imaginent pas que la musique traditionnelle puisse voyager vers d'autres horizons.

On aurait pourtant tort de ne voir dans cette crainte que la simple frilosité intellectuelle de certains individus, et deux éléments peuvent expliquer cette volonté acharnée de conserver une tradition 'en l'état'. Comme nous l'avons montré, la musique fut utilisée dès la fin du XIXe siècle par les nationalistes, qui lui conféraient tout autant qu'à la langue gaélique ce caractère sacré qui apparaît encore parfois dans certains discours enflammés. Ainsi, toucher à la musique traditionnelle irlandaise signifie encore pour beaucoup toucher à un élément considéré comme inviolable car sanctifié par les ancêtres et par l'Histoire. Nous avons expliqué l'importance du passé dans le cadre de l'évolution récente de la société irlandaise, et montré comment les traditions se sont vu sacralisées par l'arrivée de la photo, du cinéma ou de l'enregistrement. En outre, et dans la même optique, l'altération d'une partie du patrimoine culturel commun est vécue négativement parce qu'elle remet en cause l'ordre établi qui apparaissait comme naturel et constituait le fondement d'une identité durement acquise au fil des dernières décennies. Aux yeux des puristes, celle-ci semble aujourd'hui menacée par l'accélération du processus d'innovation. Au coeur de leurs préoccupations figurent donc les différentes influences à l'oeuvre sur la musique traditionnelle irlandaise, ainsi que la recherche d'une certaine authenticité. Ce souci manifesté aujourd'hui par de nombreux musiciens issus de courants musicaux tels que la musique baroque ou la musique traditionnelle se heurta pourtant à de nombreux écueils.

Pour illustrer notre propos, arrêtons-nous précisément sur l'un des plus beaux exemples de controverse musicale au XXe siècle, et qui porte

²³⁵ Pour toute cette partie, voir Erich HOBSEBAWM & Terence TANGER (dirs.), *The*

sur la musique baroque²³⁶ : la soudaine éclipse de popularité qu'elle connut dès la fin du XVIII^e siècle et durant de longues décennies fut à peine éclaircie par la notoriété inébranlable des grands classiques du genre : la *Tocatta et Fugue en Ré mineur* de Bach, le *Canon* de Pachelbel, *les Quatre Saisons* de Vivaldi... La réapparition au cours du XX^e siècle d'un courant d'intérêt pour cette musique provoqua de nombreuses polémiques culminant dans les années dix-neuf cent soixante-dix, essentiellement fondées sur le problème de la notation : bénéficiant de la généralisation de l'imprimerie, la musique baroque avait également été victime à partir du XVII^e siècle de la simplification des partitions, en grande partie pour des raisons économiques soulignées par les imprimeurs. De très nombreux musiciens considérèrent lors de la 'redécouverte' du baroque que ces partitions ne pouvaient être jouées 'comme elles étaient écrites', ce qui était malheureusement souvent le cas. On s'acharna donc à retrouver, au travers des écrits d'époque, une fidélité musicale improbable, car morte avec l'interruption de la transmission orale près de deux siècles auparavant. On tenta également de retrouver le son 'authentique' des instruments d'époque, ce qui fut la cause d'autres disputes portant sur la hauteur du diapason, sur le matériau des cordes ou sur le phrasé. Enfin, on tenta de débarrasser la musique baroque de l'emprise classique réclamant une grande rigueur d'exécution et niant par conséquent le rôle de l'interprète. La querelle des anciens et des modernes du baroque fut brève et l'on parvint finalement à un terrain d'entente raisonnable au milieu des années quatre-vingt, consacrant en grande partie la victoire des tenants d'une certaine liberté du musicien, guidé par son talent, par ses préférences personnelles et par la mode²³⁷. Ainsi parvint-on, contre toute attente, à recréer une véritable tradition d'interprétation de la musique baroque, en grande partie grâce aux divers

Invention of Tradition, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, VII + 320 p.

²³⁶ Notons au passage que le terme 'musique baroque' qui définit le style employé approximativement entre 1650 et 1750 ne fut utilisé qu'à partir du début du XX^e siècle, au grand dam d'une large partie des musiciens et mélomanes qui ne voyaient là que dénigrement et dépréciation.

études et traités consacrés à celle-ci du temps de sa splendeur, témoignant de cette façon de l'importance de l'écrit dans nos civilisations et du caractère inéluctable de toute évolution musicale. De tels éléments nous poussent donc simplement à considérer que les craintes évoquées plus haut en matière d'évolution des musiques traditionnelles, irlandaise ou non, ne sont pas justifiées.

En effet, les deux premiers chapitres de cette étude ont apporté la preuve d'une évolution continue et d'une intégration permanente de nouveaux éléments, quelle que soit l'influence pétrifiante des collectages et des enregistrements. Le classement et l'archivage constituent d'ailleurs une grande part du travail des ethnomusicologues, devenus de véritables historiens de la musique, à tel point qu'ils semblent aujourd'hui y passer l'essentiel de leur temps. Nous avons déjà montré l'importance accordée aux collecteurs dans tous les ouvrages consacrés à la musique traditionnelle irlandaise. A leur tour, ces nouvelles possibilités d'accumulations écrites ou sonores peuvent témoigner des contradictions internes aux sociétés occidentales en cette fin de XXe siècle :

L'écriture, agent d'enregistrement, ne permet pas de broder sur un thème mais elle suscite l'accumulation de traditions différentes, ou qu'en tout cas elle oblige à considérer comme telles. Seulement, cela même appelle vite oubli, choix et réorganisation, c'est-à-dire une autre forme de créativité. On ne peut tout conserver : si en principe tout peut être mis en archives, archiver est une façon d'oublier ; on conserve pour ne pas avoir à se souvenir.²³⁸

Nous avons pourtant illustré à de multiples reprises dans cette étude l'influence des enregistrements et du disque dans la transmission de la musique traditionnelle irlandaise et dans l'histoire de son évolution (voir pages 39-40, 234 et 266-267). De telles contradictions nous amènent donc à nous interroger sur les bouleversements qu'a connus la tradition, ou plus exactement la perception de la tradition, au XXe siècle.

²³⁷ Pour une analyse plus détaillée de ce 'revivalisme', voir Antoine HENNION, *La Passion Musicale - une Sociologie de la Médiation*, Paris, Métailié, 1993, pp. 25-73.

²³⁸ Pierre BONTE et Michel IZARD, *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, op. cit., 1991, p. 711-712.

Entièrement occupés par la tâche d'accumulation qu'ils se sont fixée, les ethnomusicologues d'aujourd'hui n'ont plus le temps (ni parfois l'envie) d'analyser le résultat de leurs investigations ou de partager le simple plaisir d'une soirée musicale entre amis. C'est de cela que se souciaient les militants des années mille neuf cent cinquante, bien que leurs souhaits soient incontestablement restés lettre morte dans la plupart des cas :

J'ai été très heureux d'apprendre par *Ar Soner* (N° 104) la création d'une association dans le Morbihan, dont le but est de recueillir les chants bretons de la région. (...) Ce travail est grandement facilité aujourd'hui grâce au magnétophone. Mais une fois cette récolte faite, il ne faudra pas qu'elle reste inutilisée.²³⁹

Ainsi engrangée dans des armoires et des cartons la mémoire musicale populaire semble sauvée et protégée. Elle se trouve en réalité figée dans un état artificiel fatal à son évolution. Nous savons qu'un chanteur ne reproduira jamais deux fois la même ornementation d'un couplet ou d'un refrain, qu'un musicien ne jouera jamais deux fois le même air de la même façon. Qu'arrive-t-il, alors, lorsque les amateurs de cette musique, ses défenseurs ou ses re-découvreurs, quel que soit l'endroit du monde où ils vivent, en viennent à imiter ces enregistrements, ce qui est malheureusement trop souvent le cas aujourd'hui ? La musique fixée dans le temps, soudain pétrifiée par les anges-gardiens de la tradition qui ne voient en elle qu'un trésor à conserver, abandonne toute vie et renonce à toute évolution tout en conservant le même qualificatif de 'traditionnelle'.

Ce terme de 'tradition' semble ainsi évoluer depuis quelques décennies dans la plupart des pays occidentaux pour ne plus désigner aujourd'hui que le spectacle désuet et suranné, mais plein de charmes, de certaines habitudes obsolètes ou de certains costumes exposés dans les musées. Lentement, ce vocable est venu s'opposer à celui de 'modernité'. Car le fond du problème réside en fait dans une conception tout occidentale consistant à opposer systématiquement modernité et

tradition, jeunes et vieux, contemporains et primitifs. Il suffira pour s'en convaincre de prendre conscience de l'omniprésence d'un tel sentiment sous la plume de journalistes et de critiques, considérant toute " fusion de la tradition et de la modernité " comme le summum de la réussite artistique, que l'on traite de musique, d'architecture, de littérature ou de peinture.

Il est donc vraisemblable que ce terme de 'tradition' ne pourra supporter encore longtemps une dichotomie aussi flagrante entre l'acception officielle, reposant sur l'étymologie, et l'acception populaire, reposant sur une vision de la tradition favorisée par les esprits les plus conservateurs. Deux hypothèses s'offrent alors quant à sa pérennité : dans la première, le sens originel finira par l'emporter à force d'explications et d'arguments convaincants. Dans la seconde, il déclinera graduellement, soit vers une totale obsolescence, soit vers une condescendance en tous points comparable à celle contenue dans le terme 'folklorique'. Une telle disparition, ou une telle dérive du terme, ne sauraient intrinsèquement constituer un véritable obstacle à la pérennité de la musique traditionnelle irlandaise, mais elle nous permet essentiellement de constater à quel point celle-ci a survécu dans un environnement peu favorable. Il resterait également, dans le cadre de cette dernière hypothèse, à imaginer un unique remplaçant à l'adjectif 'traditionnel', un terme acceptant et accompagnant toutes les évolutions culturelles et technologiques, mais aussi stable que les musiques que celui-ci qualifie actuellement et, peut-être également, moins imprégné de connotations péjoratives. Il est de ce point de vue rassurant, quoiqu'éventuellement prématuré, de discerner l'apparition d'un nouveau terme lui-même fondé sur l'évolution naturelle de la langue, doté d'une subtile connotation dépoussiérante et couramment utilisé par les jeunes adeptes des musiques traditionnelles : en anglais comme en français, cette musique est désormais " trad ". Moins connoté que son aïeul, ce terme encore peu utilisé par le grand public pourrait se répandre à la faveur d'une imprévisible mode, mais restera sans doute

²³⁹ Hervé AR MENN, " Recherchons, Classons nos Trésors ", *Ar Soner*, N°109,

limité à la musique²⁴⁰. Il pourrait également se démoder aussi rapidement qu'il est apparu.

Il convient donc à présent de comprendre que la pensée occidentale du XXe siècle établit une incompatibilité de fait entre la tradition et la modernité, entre le culturel et le traditionnel : en d'autres termes, notre civilisation se contente de définir sommairement la tradition comme 'ce qui n'est pas moderne', et vice-versa, ce qui ne saurait nous satisfaire. Discerner ce qui fonde la modernité aux yeux des civilisations qui la nourrissent nous permettra peut-être de saisir les divergences réelles entre ces deux types de sociétés, pour peu qu'elles existent. Cela nous permettra avant tout de mieux comprendre la société irlandaise et les particularités qui fondent son identité.

janvier-février 1959.

²⁴⁰ Il est également révélateur que le principal journal traitant de ces musiques en France soit " Trad'Magazine ", et non un antique 'bulletin des musiques traditionnelles de France'.

Une modernité

L'incompatibilité fondamentale entre tradition et modernité dans la pensée occidentale remonte, comme nous l'avons montré dans la première partie de ce chapitre, à la Renaissance et à la découverte du 'bon sauvage', nous renvoyant *a contrario* notre image de 'mauvais civilisé'. Cette conception fut également accompagnée par le discours cartésien au XVII^e siècle, puis au cours du Siècle des Lumières (1715-1800) par une volonté de rationalisation scientifique à outrance cherchant en tout et partout la Vérité unique. Cette tendance connaîtra au XX^e siècle son apogée sur un autre plan au travers des doctrines économiques exprimées par Henry Ford ou Charles Taylor, recherchant à leur tour " *the one best way*", dans un souci toutefois plus marchand que strictement intellectuel. Ainsi pouvaient s'exprimer les convictions sincères des apôtres du progrès :

L'idée de *progrès* occupe une place intermédiaire, centrale, entre l'idée de rationalisation et celle de développement. (...) Croire au progrès c'est aimer l'avenir, à la fois inéluctable et radieux. (...) Selon cette vision, les conflits sociaux sont avant tout ceux de l'avenir contre le passé, mais la victoire du premier sera assurée, non pas seulement par le progrès de la raison, mais tout autant par la réussite économique et le succès de l'action collective.²⁴¹

On assiste pourtant, à mesure que grandit l'importance du progrès, à la naissance d'une crainte affichée y compris, et surtout, par les intellectuels d'une uniformisation de l'identité mondiale et d'une disparition des différences entre les populations, globalement symbolisée par la peur de " L'Empire Coca-Cola ", sans que cela soit toujours exprimé aussi directement :

²⁴¹ Alain TOURAINE, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 89.

Nous assistons désormais à une croissance irrésistible du global. Mais le malheur veut qu'elle soit de plus en plus accaparée par la raison du plus puissant. Au fond, l'universel est pervers lorsqu'il est occupé par une seule puissance et nous sommes de plus en plus sous le pouvoir d'une seule culture.²⁴²

Voici donc la modernité réduite à sa plus simple expression, celle d'une seule culture. Mais cette crainte semble plus particulièrement tirer son origine d'une soudaine accélération du progrès, mythe fondateur de cette modernité au cours du XXe siècle, et dont il nous faut maintenant retracer les étapes essentielles.

- Modernité et progrès

L'adjectif 'moderne', issu du latin *modo* ('récent', d'où le français 'mode'), date du XIVe siècle et ne trouva de substantif correspondant qu'au milieu du XIXe siècle. C'est en effet à partir de cette époque que se dessina plus nettement une société accordant toute confiance au changement, ainsi qu'aux innovations techniques ou scientifiques. A l'inverse de ce que nous avons dit pour la tradition, il est ici essentiel de relever que la modernité vit dans la pleine conscience d'elle-même, se nourrissant précisément de cette lucidité.

Exclusivement et irrémédiablement tournées vers l'avenir, les sociétés humaines occidentales ont, depuis lors, perpétuellement cherché à améliorer leur qualité de vie, et donc leur confort, grâce à de multiples découvertes et inventions : l'électricité, l'automobile, le cinématographe, la télévision, les réseaux de communication sont autant d'innovations qui ont bouleversé les rapports entre les hommes depuis environ un siècle. Mais si les grandes innovations sont dans leur majorité technologiques (La conquête de l'Espace, Internet), il convient également de compléter cette

²⁴² Michel SERRES, interview, *Le Courrier de L'Unesco: Qu'est-ce que le Progrès ?*, décembre 1993, p. 7.

liste par quelques récentes réussites médicales de premier plan : la pilule anticonceptionnelle en 1960, la première greffe du coeur en 1967, l'éradication définitive de la variole en 1979, etc.

L'un des bouleversements les plus importants, car tout aussi concret, tient cependant à l'avènement de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la " Société des Loisirs ", également appelée " Société de Consommation " par d'autres, et favorisée par un grand nombre d'inventions : le livre de poche et le disque microsillon en 1947, (qui devint stéréo en 1949), le transistor en 1948, le stylo Bic en 1956, la cassette audio (Philips) en 1966, la carte à puce en 1974, le Disque-compact (Philips et Sony) et le baladeur (Sony) en 1979, le Camescope en 1983, etc. On pourrait bien entendu, et dans le même ordre d'idées, adjoindre à cette liste ce qui fut successivement appelé 'réclame', puis 'publicité'.

Ainsi axée sur le consommateur, la société contemporaine offre l'impression de ne plus considérer l'être humain comme individu mais comme composante d'une masse globale. Pourtant, nul ne contesterait aujourd'hui la dimension individualisante de nos moeurs, sans doute accentuée par la vie citadine, source d'anonymat.

L'une des répercussions les plus flagrantes de cette nouvelle structure sociale est de favoriser une expression culturelle individuelle, chacun cherchant davantage à affirmer son identité personnelle que son appartenance à un groupe doté d'une identité. L'émergence des droits d'auteurs dans les domaines artistiques, et très récemment dans les musiques traditionnelles, en est une preuve formelle que nous traiterons plus en détail dans le troisième volet de ce dernier chapitre.

De ce point de vue, l'Irlande, comme d'autres régions d'Europe et du monde, semble avoir partiellement échappé à cette individualisation de l'expression artistique à un moment crucial de son Histoire : l'accession à l'indépendance, et à une première reconnaissance mondiale. Il reste qu'elle se trouve aujourd'hui confrontée, comme les autres nations du monde, à la remise en cause de la modernité.

L'Occident a longtemps cru que la modernité était le triomphe de la Raison, la destruction des traditions, des appartenances, des croyances,

la colonisation du vécu par le calcul. Mais, aujourd'hui, toutes les catégories qui avaient été soumises à l'élite éclairée, travailleurs et colonisateurs, femmes et enfants, se sont révoltés et refusent d'appeler moderne un monde qui ne reconnaît pas à la fois leur expérience particulière et leur accès à l'universel. De sorte que ceux qui s'identifient à la raison apparaissent désormais comme les défenseurs d'un pouvoir arbitraire. Il faut reconstruire la modernité, d'abord en revenant à ses origines. (...) Maintenant que le règne de la raison conquérante s'est achevé, renversé par Nietzsche et Freud, mais aussi par la consommation de masse et les nationalismes, il faut écouter la voix du sujet, qui n'est pas introspection mais lutte pour la liberté contre la logique de la marchandise et du pouvoir, qui est la volonté de l'individu, mais aussi mémoire et appartenance.²⁴³

De nouveau fondée sur une opposition entre tradition et modernité, une telle réflexion occulte pourtant la caractéristique essentielle de la tradition que nous avons déjà évoquée (voir page 306) : rencontre de "deux forces antagonistes illimitées", le passé et le futur, elle ne peut se vivre qu'au présent. Elle n'est pas le passé dans le présent, pas plus que la modernité n'est le futur dans le présent. Le présent ne peut-être que la rencontre entre ces deux éléments, aussi indissociables que "le recto et le verso d'une feuille de papier" : la tradition est moderne, la modernité est traditionnelle. Dans ces conditions, revenir aux origines de la modernité comme le suggérait la citation précédente conduit à revenir aux sources de la tradition. Car si le concept de progrès n'est qu'un mécanisme de protection destiné à nous isoler des terreurs de l'avenir, la crise qu'il traverse n'est en réalité qu'une crise du futur provoquant soudain effroi et panique chez l'homme depuis qu'il s'est permis de faire chanceler ses croyances religieuses, et à mesure qu'il s'avance vers une rationalisation du monde qu'il ne souhaite pas nécessairement, tout comme il n'a certainement pas quitté de bon coeur sa campagne pour trouver du travail à la ville.

Nous vivons, sous des aspects différents, une crise commune du progrès.
Je crois aussi que le retour actuel à l'ethnie ou à la religion, est une

²⁴³ Alain TOURAINE, *Critique de la modernité*, op. cit., 1992, p. 4 de couverture.

conséquence de l'universalisation de cette crise du progrès : quand on perd le futur et que le présent est malheureux, misérable, angoissant, il ne reste plus que le passé.²⁴⁴

C'est, de façon anecdotique mais révélatrice, ce qu'exprimaient les musiciens punks de la fin des années soixante-dix dans les grandes villes britanniques, en hurlant leur célèbre " No Future ", pour rallier quelques années plus tard les grands courants musicaux préexistant, accordant un sursis temporaire à notre futur²⁴⁵.

En termes musicaux irlandais, cette présence et cette reconnaissance du passé transitèrent par la prise de conscience de certains groupes, ainsi qu'en témoignent ces quelques phrases de Bono, chanteur de U2 :

Je pensais autrefois que U2 sortait de nulle part, un trou noir ; Nous avions l'impression de n'avoir aucune racine. Je rencontrai Bob Dylan pour la première fois dans les coulisses de Slane Castle en 1985. Il était assis là et me parlait des McPeakes, un groupe irlandais dont je n'avais jamais entendu parler. J'expliquai à Dylan et à Van Morrison, qui était là à ce moment, que j'avais l'impression de n'appartenir à aucune tradition, comme si nous étions perdus dans l'espace, flottant au-dessus de nombreuses traditions sans appartenir à aucune. Il nous apparut tout à coup qu'un voyage pouvait être entrepris. Il y avait quelque chose à découvrir.²⁴⁶

Le résultat de cette expérience nommée " Rattle and Hum " fut consigné dans un disque et dans un film qui débute sur cette idée de

²⁴⁴ Edgar MORIN, " Une Crise du Futur ", *Le Courrier de l'Unesco*, op. cit., décembre 1993, p. 24.

²⁴⁵ Citons parmi les groupes phares de cette époque : les Nipple Erectors de Shane McGowan qui préféra rapidement la chanson irlandaise mâtinée de punk des Pogues, avant d'être remplacé par Joe Strummer, lui-même ex-membre des Clash ; Sting, ex-chanteur du groupe The Police, s'est fait l'apôtre du jazz-rock bien pensant ; et les Sex Pistols se sont reformés au printemps 1996 pour une tournée au titre évocateur de *Filthy Lucre*.

²⁴⁶ " I used to think that U2 came out of a void, a black hole, we seemed completely rootless. I met Bob Dylan for the first time backstage at Slane Castle 85. He sat there talking about the McPeake Family - this Irish group I'd never heard of. I told Dylan and Van Morrison, who was there at the time, that I felt we didn't belong to any tradition, it was like we were lost in space, floating over many traditions but not belonging to any one of them. It then struck us that there was a journey to be undertaken. There was something to be discovered ", cité par Richard KEARNEY, *Across the Frontiers, Ireland in the 1990's*, Dublin, Wolfhound Press, 1988, p. 189.

'Voyage Musical' au pays du rock'n'roll, les Etats-Unis. Mais un tel retour sur le passé provoqua également nombre de commentaires caustiques sur la fin d'une grande aventure. Le rock serait-il à l'agonie et pourrait-il bientôt, à son tour, laisser la place à d'autres formes musicales ?

Cette fois-ci, la boucle est (définitivement) bouclée. A trente-trois ans, le rock, devenu adulte après une dernière tentative pour s'auto-justifier (Band Aid, Mandela, Amnesty) revient inlassablement sur lui-même (...). U2, quatuor irlandais militant catholique [sic!], ne trouve rien de mieux à faire que de se prendre pour deux de ses modèles (...). On a l'impression, venteuse et insipide, d'assister à une ultime visite au berceau d'un désespéré cherchant une dernière fois à comprendre pourquoi tout est perdu. (...) Uniques solutions entrevues, la *bâtardisation* terminale (acid jazz, reggae rap, flamenco Piaf).²⁴⁷

Ces exemples ne se veulent pas seulement anecdotiques et témoignent de la continuité des affrontements entre les anciens et les modernes, quelle que soit l'époque et en quelque lieu que ce soit : la soif de pureté n'est pas l'apanage des seuls nationalistes et romantiques.

Parmi les influences de la modernité sur le développement des musiques traditionnelles, celles de l'industrialisation et de l'urbanisation apparaissent capitales, à tel point que nous souhaitons leur consacrer un chapitre distinct.

- Urbanisation et musique

S'il semble déraisonnable d'attribuer l'apparition des villes à une région ou à une période précises de l'humanité, il sera en revanche plus aisé de discerner dans l'élan industriel du XIXe siècle l'avènement de la civilisation urbaine dans laquelle nous vivons toujours. Les pourcentages de population vivant dans les villes indiquent que le tournant du siècle fut

²⁴⁷ Yves BIGOT, " Les Anciens et les Modernes ", *Musicien* (magazine français), N°4, janvier 1989, p. 30.

également un tournant démographique de l'Histoire, plus spectaculairement encore aux Etats-Unis qu'en Europe²⁴⁸.

périodes	France (%)	USA (%)
1850-1860	27,2	17,9
1870-1890	33,4	27,1
1900-1910	42,6	43,0
1920-1930	48,9	49,2
1950-1960	60,3	67,2

L'accélération de l'urbanisation depuis environ un siècle pose en effet des questions précises que l'on ne pourra éluder : à l'échelle mondiale, la population urbaine représentait 3% des habitants du globe en 1800, et 30% en 1950. On considère aujourd'hui que 45% de la population mondiale vit en zone urbaine, les prévisions annonçant un chiffre de 60% en 2025, car la population urbaine augmente trois fois plus vite que la population rurale (2,5 contre 0,8 par an). Encore faut-il prendre conscience du fait que ce chiffre recouvre des réalités bien différentes car si ce taux d'urbanisation atteint environ 75% dans les pays occidentaux de l'hémisphère nord, il n'est que de 35% pour les pays "en voie de développement" du Sud. C'est logiquement dans ces régions-ci du monde que la croissance urbaine est aujourd'hui la plus forte²⁴⁹. Il est de ce point de vue tout à fait étonnant de constater que le substantif "ruralité" existe depuis le XIXe siècle au moins pour désigner la "condition des campagnards, des biens de campagne"²⁵⁰ mais qu'aucun terme ne désigne le concept équivalent pour la vie citadine²⁵¹. Faut-il y voir la manifestation d'une certaine résistance à cette évolution ?

²⁴⁸ D'après les annuaires démographiques des Nations Unies, cité dans l'article "Ville", *Encyclopedia Universalis*, op. cit., vol. 23, p. 612.

²⁴⁹ Tous ces chiffres (l'étude la plus récente datant de 1994) sont disponibles auprès des Nations Unies, à l'adresse suivante : *Population Division, DESIPA, United Nations (Room DC2-1950), New York, NY 10017 USA*, ou sur le serveur internet à l'adresse : gopher://gopher.undp.org:70/00/ungophers/popin/wdtrends/urban

²⁵⁰ LITTRE, tome 6, p. 5671.

²⁵¹ Le terme d'urbanité demeure en théorie synonyme de politesse et de savoir-vivre : voir LITTRE, tome 6, p. 6556. Mais, le concept récent d'urbanisme signifiant pour

Du point de vue musical, l'urbanisation implique à l'échelle mondiale un certain nombre d'apports nouveaux, techniques ou sociaux, qui n'ont guère été explicités jusqu'à nos jours. L'un des premiers éléments concernera les thèmes des chants et chansons qui utilisent cet univers urbain en toile de fond de ces *ballads*, dont les textes étaient eux-mêmes vendus en ville sous le nom de *broadsides* ou *broadsheets*, du nom du format utilisé (38 cm X 61 cm). Dublin exerça dès le XVIIIe siècle une grande influence sur la production de *ballads*, et une véritable industrie de publication des textes et mélodies naquit à partir de 1770, pour se poursuivre jusqu'au début du XXe siècle²⁵².

Comme nous l'avons montré à partir de l'exemple de l'accordéon et de sa propagation dans le monde, le XIXe siècle marqua l'avènement du caractère industriel des instruments populaires, non seulement en raison de leur fabrication nécessitant une forte mise en oeuvre technologique, mais également en raison de leur production à grande échelle dans les villes à partir des années 1930.

L'électricité joua également un rôle considérable dans l'évolution des musiques mondiales à partir du début du XXe siècle²⁵³ : elle fut tout d'abord utilisée pour les enregistrements qui, après des débuts peu concluants sur le plan de la fidélité sonore, bénéficièrent de l'invention par Joseph Maxfield en 1925 d'un nouveau système reproduisant mieux les fréquences basses. Cela permit au *fiddler* irlandais résidant à New York, Michael Coleman, d'enregistrer dès septembre 1925 quatre mélodies pour

sa part l'adaptation de l'habitat aux besoins humains, les chercheurs en sont tout de même venus à utiliser ce terme comme équivalent pour la vie citadine du terme de "ruralité", bien que l'usage n'ait pas fait de percée notable dans la langue française : voir son utilisation dans Marcel RONCAYOLO, "Ville (Urbanisme et Architecture)", *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., 1992, vol. 23, p. 660c.

²⁵² Pour plus de détail, voir Hugh SHIELDS, "Ballads, Ballad Singing and Ballad Selling" *Popular Music in Eighteenth-Century Dublin*, Dublin, Na Píobairí Uilleann & Folk Music Society of Ireland, 1985, pp. 24-31.

²⁵³ Rappelons que les premiers phonographes étaient mécaniques et ne nécessitaient donc pas de courant électrique.

le label Columbia, avec Tom Morrison à la flûte²⁵⁴. L'électricité permit par la suite l'amplification des instruments. C'est au célèbre guitariste de jazz américain Les Paul que revient le mérite d'avoir révolutionné le son musical du XXe siècle en inventant en 1941 une guitare de bois plein amplifiée, le terme consacré par les musiciens du monde entier restant celui de '*solid body*'. Il lui fallut attendre 1952 pour voir ses premiers modèles produits industriellement sortir des usines Gibson, dont le nom reste éternellement attaché au guitariste grâce à ce modèle dont la réputation n'a jamais été dépassée. Les Paul fut également l'un des premiers à expérimenter de nouvelles techniques d'enregistrement des instruments à partir de 1945 en utilisant diverses sortes d'effets aujourd'hui couramment utilisés en studio, et en inventant les premiers magnétophones multipistes commercialisés à partir de 1952 par la marque Ampex. C'est donc à lui que l'on doit l'apparition des concerts amplifiés - véritables rituels musicaux et symboles même de la musique rock - et l'essor du rôle de l'enregistrement dans l'ensemble des musiques du monde.

Durant les années soixante, l'apparition de l'électricité dans la musique traditionnelle passa par une période intermédiaire où l'on vit les musiciens *folk* électrifier leurs instruments : les premiers exemples datent de 1965 avec le groupe américain The Byrds qui obtint durant l'été de cette année les premières places des hit-parades en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis avec deux reprises de chansons de Bob Dylan (" Mr. Tambourine Man " et " All I Really Want to Do "), puis avec une reprise de Pete Seeger (" Turn, Turn, Turn "). Bob Dylan fut lui-même hué par ses fans au Festival de Newport le 25 juillet 1965 lorsqu'ils s'aperçurent que leur maître avait électrifié sa musique²⁵⁵.

²⁵⁴ Michael Coleman avait déjà gravé de nombreux enregistrements depuis ses premières armes sur le label Shannon en 1921.

²⁵⁵ Il publia également la même année son premier album électrique, *Bringing It All Back Home*, qui suggéra des années plus tard à Philip King et Nuala O'Connor le titre d'une émission et d'un ouvrage sur la musique traditionnelle irlandaise.

Nul doute à présent que les bouleversements technologiques du XXe siècle eurent une influence naturelle sur le développement de toutes les musiques. Un rapide tour d'horizon musical du XXe siècle nous indiquera instantanément que les musiques traditionnelles et populaires les plus récentes sont urbaines.

La première musique (et surtout danse) de l'ère urbaine semble être le Tango, qui naquit vers 1880 dans les maisons closes des faubourgs malfamés de Buenos Aires et fut plus tard édulcoré pour être exporté dans les villes du monde entier. Le Jazz, également issu des maisons closes américaines, fut d'abord l'expression musicale de la Nouvelle-Orléans avant d'être entendu dans le monde entier sous différentes formes, toutes fondamentalement urbaines. Le Blues lui-même, quoique d'origine sans doute rurale, trouva à Chicago une expression urbaine considérable, également relayée dans le monde entier. On ne saurait non plus oublier le Rock'n'Roll et ses nombreux descendants, des mythiques années cinquante des Studios Sun de Memphis jusqu'au Grunge Rock de Seattle dans les années quatre-vingt dix, en passant par Liverpool dans les années soixante, San Francisco dans les années soixante-dix et Londres dans les années quatre-vingt. Ajoutons, parmi les mouvements musicaux importants au cours du siècle, le renouveau du Folk Urbain porté par Leadbelly et Woody Guthrie, puis par Bob Dylan ; le Ska et le Reggae de Kingston furent tout d'abord l'expression des banlieues jamaïcaines avant de se voir transformées en musique de vacances; et le Country & Western lui-même s'est urbanisé depuis qu'il a investi les studios de Nashville et qu'il est devenu pour une large part le porte-parole des camionneurs américains.

D'autres musiques, moins influentes à l'échelle mondiale, témoignent de l'intensité de l'ampleur de la mutation urbaine dans toutes les régions du monde et dans toutes les catégories sociales.

En France, le bal Musette apparaît comme la fusion du folklore auvergnat et d'une logique urbaine et industrielle, symbolisée par

l'instrument-roi, l'accordéon. En Amérique, différents styles développés à différentes époques sont l'expression musicale des 'classes laborieuses' : le Cajun et le Zydeco représentent les deux catégories ethniques de la Louisiane, le premier étant la version blanche et le second la version noire d'une musique très semblable. Le style 'Motown' des années soixante, originaire de Detroit (*'Motor Town'*) est également une musique urbaine, noire et originaire d'une ville entièrement construite autour des usines Ford. Le Tex-Mex est un mélange urbain des cultures du Texas et du Mexique dont l'expression musicale trouva ses principaux porte-parole avec Flaco Jimenez puis, dans les années quatre-vingt, avec le groupe Los Lobos. Le Rap, enfin, est une musique et un phénomène social d'origine populaire foncièrement urbaine puisque née sur les trottoirs de New York. Parmi les musiques occidentales récentes, signalons également la House, la Dance et la Techno, toutes particulièrement appréciées dans les grands centres urbains de Belgique et d'Allemagne, ainsi que les innombrables sous-catégories qui en découlent.

En Afrique, l'influence de l'urbanisation a opéré de façon moins évidente, se concentrant sur les quelques grandes villes dotées d'une vie musicale importante et d'une infrastructure technique suffisante. Les métropoles d'Afrique du Sud sont de ce point de vue des zones extrêmement fertiles en matière musicale, comme en témoignent la naissance dans les années trente d'un style appelé Mbaqanga et originaire des *townships* noirs. Soulignons également le succès international des Mahotella Queens et l'intérêt qu'ont porté certains artistes occidentaux à ces musiques, tout particulièrement Paul Simon. Dakar figure également en bonne place parmi les zones urbaines africaines d'importance : elle a vu naître Youssou N'Dour, protégé de Peter Gabriel et symbole d'une occidentalisation de la musique africaine, le Mbalax ou Afro-Rock. Peu d'autres régions africaines ont à ce jour négocié avec succès le tournant urbain du XXe siècle, si l'on excepte le Rock algérien nommé Raï, d'origine essentiellement parisienne en réalité.

L'Asie, enfin, semble moins atteinte par cette frénésie urbaine et bien peu de ses musiques arrivent jusqu'à nos oreilles. Signalons pourtant que les musiques de films de nombreux pays y sont fortement occidentalisées, et que règne depuis les années soixante-dix une mode de pure copie de la musique pop occidentale ce qui, paradoxalement, pourrait avoir une influence à très long terme sur la tradition musicale de ces pays. A titre d'exemple, la grande mode taïwanaise des années quatre-vingt dix, appelée " Mandarin Music ", est une pure imitation répétitive de la variété américaine appelée '*Middle of the Road*' (ou M.O.R.).

Il nous semble inutile de pousser plus loin notre démonstration tant il apparaît manifeste que les principales musiques populaires du siècle dernier ont été popularisées par des milieux urbains. Comment, dans ces conditions, continuer d'ignorer que l'Irlande, et par conséquent la musique traditionnelle irlandaise sont, elles aussi, devenues plus urbaines.

- Le XXe siècle irlandais

C'est à partir des années trente que l'on commença à ressentir dans les campagnes irlandaises une modification du comportement relatif au lieu de vie, poussant les autorités à s'interroger sur les nouvelles valeurs portées par l'émigration massive de la population rurale :

Jusqu'à la fin des années 1930, la plupart des commentateurs s'accordent à considérer que l'émigration reflétait d'une façon paradoxale une adhésion à l'univers rural, ou du moins une protection du système d'héritage des terres. A partir de cette date l'historien rencontre de plus en plus fréquemment des rapports et des études, des portraits littéraires et dramatiques, qui s'accordent sur la découverte d'un univers rural

absolument accablé, où l'émigration en vient à représenter un rejet total de la vie rurale.²⁵⁶

Souffrant à la fois d'une émigration rurale vers les Etats-Unis ou la Grande-Bretagne et d'une émigration interne vers ses grandes villes, l'Irlande s'urbanisa également rapidement, quoiqu'un peu plus tard que le reste de l'Europe : 32,27% vivaient en zone urbaine en 1926, 41,44% en 1951, 49,2% en 1966, 52,25% en 1971. Aujourd'hui 57,4% de la population est considérée comme urbaine et les experts annoncent le chiffre de 70% en 2025²⁵⁷

Les romantiques enthousiastes, célébrant et vénérant un âge d'or rural à partir de la fin du XIXe siècle, eurent pourtant bien du mal à accepter la nouvelle réalité sociale et culturelle de l'Irlande, elle aussi devenue urbaine.

Ils célébraient une pastorale irlandaise où la vie rurale était synonyme de vertu dans la mesure où elle demeurait l'expression d'une civilisation ancienne, non-altérée par le mercantilisme et le progrès. De ce fait, ils contribuaient à confirmer dans la société irlandaise la certitude que la vie rurale constituait un aspect essentiel d'une identité irlandaise immuable. (...) [les écrivains] soulignèrent naturellement ces aspects d'un mode de vie qui suggéraient une continuité éternelle, une résistance au changement, une stase quasi hermétique transcendant l'Histoire. De ce fait, ils propageaient une conception de la tradition ignorant à quel point l'univers rural irlandais du début du vingtième siècle était tout aussi

²⁵⁶ " Up to the late 1930s, most commentators are agreed, emigration reflected in its paradoxical way a commitment to rural life, or at the very least to the protection of the inherited plot. From that date onwards the historian, with repeated frequency, comes on reports and surveys, on literary and dramatic portraits, which agree in the discovery of a universally demoralized rural scene, where emigration has begun to represent an outright rejection of rural life " . Terence BROWN, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, p. 183.

²⁵⁷ Ces chiffres sont extraits de l'excellente étude de BROWN Terence, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985. On pourra également consulter Chris CURTIN, Hastings DONNAN & Thomas M. WILSON (dirs), *Irish Urban Cultures*, Belfast, Institute of Irish Studies & Queen's University, 1993, 271 p.

engagé dans un processus historique et une évolution sociale que tout autre.²⁵⁸

Définir une musique urbaine dans le contexte irlandais n'est pas aisé : jouée de manière acoustique et entre amis, elle connut plusieurs sortes de modifications que l'on pourrait qualifier 'd'urbanisantes', outres celles mentionnées dans le chapitre précédent pour l'ensemble des musiques traditionnelles du monde.

On assista tout d'abord, sous l'impulsion du compositeur classique Seán Ó Riada et de son expérimentation du *Ceoltóirí Chualann* en 1961²⁵⁹, à l'apparition du phénomène des groupes jouant de la musique de danse (et non plus des chants, comme les Clancy Brothers ou les Dubliners). Sur disques, l'innovation la plus évidente résidait dans l'arrangement de la musique à la manière orchestrale classique où chaque instrument et musicien s'exprimait tour à tour. Ce nouveau mode de jeu, qui trouva son prolongement dans les années soixante-dix avec le groupe Clannad, n'est pas sans rappeler une autre musique d'origine américaine et purement urbaine, le jazz. Mais ce serait ignorer l'autre aspect du monde du spectacle que de passer sous silence l'influence du jeu de scène sur la musique irlandaise. Alors que le *Ceoltóirí Chualann*, déjà évoqué, se contenta longtemps de jouer en demi-cercle suffisamment compact pour s'entendre jouer de manière satisfaisante, les récents développements de la musique traditionnelle irlandaise obligent aujourd'hui tout groupe, y compris ceux mettant en oeuvre uniquement des instruments acoustiques,

²⁵⁸ " They celebrated a version of Irish pastoral, where rural life was a condition of virtue in as much as it remained an expression of an ancient civilization, uncontaminated by commercialism and progress. In so doing, they helped to confirm Irish society in a belief that rural life constituted an essential element of an unchanging Irish identity. 84 (...) [the writers] naturally highlighted those aspects of that life which suggested an undying continuity, an unperviousness to change, an almost hermetic stasis that transcended history. In so doing they were popularizing a notion of tradition that ignored the degree to which Irish rural life by the early-twentieth century was as involved with the processes of history and social change as any other ". Terence BROWN, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, pp. 83-87.

à disposer de 'moniteurs de scène', sortes d'enceintes inclinées vers eux et où un mixage différent du mixage de façade (destiné, celui-là, au public) permettra aux musiciens de s'entendre les uns les autres (voir page 248).

On notera également, dans le même ordre d'idées, que les instruments électriques firent leur apparition en musique traditionnelle irlandaise avec le groupe Sweeney's Men, fondé en 1966, mais la véritable révolution arriva en 1972, avec " Johnny's Wedding ", un 45t de Horslips mêlant air traditionnel, violon et guitares électriques, sensiblement à la même époque qu'Alan Stivell en Bretagne. Evoquant le groupe acoustique The Bothy Band, P.J. Curtis résume ainsi le bouleversement inhérent aux années dix-neuf cent soixante-dix :

Leur approche innovatrice et puissante représentait sans aucun doute, tout comme le mélange traditionnel-contemporain de Planxty, un exemple suprême de l'urbanisation de la musique rurale irlandaise. Une bonne analogie de cette urbanisation d'une musique traditionnelle rurale peut être entrevue dans l'évolution du Blues américain, de ses premières racines rurales dans le Delta du Mississippi à ses descendants urbains, électrifiés, puissants et énergiques que l'on rencontre à Memphis, Detroit ou Chicago.²⁶⁰

Si le fait urbain n'apparut jamais consciemment aux musiciens irlandais de cette période, c'est pourtant cette idée que le groupe breton Tri Yann évoqua clairement, de son côté de la Manche, en illustrant son disque *Urba* (1978) d'un lit clos breton dont la porte ouverte offrait une vue plongeante sur le centre-ville de Nantes²⁶¹. Par la suite, le groupe Moving Hearts se fit également le champion de cette électrification de la musique

²⁵⁹ le *Ceoltóirí Chualann*, formé en 1961 par Seán Ó Riada, qui y trouva de nouvelles directions pour la musique irlandaise et pour ses idées d'arrangements, devint en 1964 le groupe Les Chieftains.

²⁶⁰ " Unquestionably, their innovative fire-brand approach to the music represented, as did Planxty's mixing of traditional and contemporary, a supreme example of the urbanisation of Irish rural music. A good analogy of this urbanisation of a traditional rural music can be found in the evolution of American Blues, from its early acoustic rural Delta roots to its electrified, high-powered, high-energy urban offspring to be heard in Memphis, Detroit or Chicago. " P.J. CURTIS, *Notes from the Heart*, op. cit., 1994, p 29.

²⁶¹ TRI YANN, *Urba*, disques Marzelle, distribution Phonogram, 1978, réf. 510 770-2.

traditionnelle irlandaise, provoquant sans doute quelques apoplexies, mais attirant au moins autant de jeunes vers cette musique.

Comme nous l'avons montré, la soudaine prise de conscience de l'inclusion totale de l'Irlande dans ce vaste processus historique d'urbanisation de la musique se produisit au cours des années soixante. Il est de ce fait intéressant de constater l'émergence parallèle d'un certain regain d'intérêt pour le traditionnel d'une part, grâce au renouveau de la musique folk des années soixante et soixante-dix, et d'autre part celle du pop-rock urbain aux Etats-Unis, à Liverpool et à Londres, c'est-à-dire précisément dans des zones d'émigration irlandaise²⁶². Nous avons également souligné l'importance des Etats-Unis dans le renouveau de la musique traditionnelle irlandaise durant la première moitié du XXe siècle, et plus particulièrement des grands centres urbains qu'étaient (et que restent) Boston (avec le capitaine Francis O'Neill durant les années dix-neuf cent dix) ou New York (avec Michael Coleman dans les années vingt et trente, puis les Clancy Brothers dans les années cinquante). Aujourd'hui, ces mêmes villes connaissent toujours une profusion de musique traditionnelle irlandaise, comme en témoigne la popularité de Liz Carrol et de Eileen Ivers, ou de groupes comme Cherish the Ladies et de la *Trinity Dance Company* à Chicago. La musique traditionnelle irlandaise s'est donc transplantée dans les villes, et dans une très large mesure, s'est débarrassée de l'accompagnement des danses pour explorer l'univers des musiques à écouter, provoquant ainsi une accélération globale des tempi parfois regrettée, mais qu'il est parfaitement justifié de considérer comme une influence urbaine.

Nous avons montré l'impact des enregistrements de musique traditionnelle irlandaise réalisés aux Etats-Unis sur la communauté musicale d'Irlande : la musique traditionnelle irlandaise, tout autant que le

²⁶² Peut-on également manquer de noter que les nombreux groupes rock irlandais font beaucoup pour la notoriété de l'Irlande (et pour sa balance commerciale), comme les nombreux écrivains anglophones irlandais firent beaucoup pour leur pays durant la première moitié du siècle.

reste des phénomènes sociaux, ne resta pas en retrait des processus d'évolution à l'oeuvre dans les sociétés occidentales. C'est également l'une des raisons de sa survie car, ainsi placée au coeur d'une société irlandaise en pleine mutation, la musique issue de ses campagnes n'avait qu'une alternative : s'adapter ou disparaître. Elle s'adapta grâce à de petites évolutions imperceptibles mais concrètes et réussies.

- Ruptures et mémoire

Tout au long de cette étude, nous avons constaté à quel point l'idée de création sous-tend l'ensemble du processus traditionnel. Nous avons été témoins de l'introduction et de la disparition de certains instruments ou de l'évolution sociale de certains autres : que l'on songe seulement à l'adoption des danses européennes au XVIIIe siècle, à la métamorphose de la harpe et à la naissance des *ballads* au XIXe siècle, à l'introduction du bouzouki et du *low whistle* ou à l'apparition des *sessions* au XXe siècle. Tous ces éléments sont aujourd'hui parfaitement intégrés dans le contexte social irlandais et correspondent à des fonctions précises que nous avons évoquées. Il serait en conséquence bien difficile de prétendre que les musiques traditionnelles n'évoluent pas. Il serait tout aussi difficile de leur contester un caractère moderne et constamment contemporain étant donné le mouvement perpétuel qu'elles impriment aux sociétés qui les engendrent. Seules déclinent et meurent celles qui cessent d'évoluer.

Si la tradition a donc pu être décrite comme un aboutissement perpétuellement provisoire, la modernité se révèle pour sa part comme une tradition de transmission et d'invention, c'est-à-dire comme une opération centrifuge et centripète : Si ces deux termes apparaissent opposés, ils nous semblent dans ce cas tout à fait complémentaires, indiquant clairement la double tendance d'une musique perpétuellement vivante car ancrée dans le présent, en équilibre parfait entre le passé et le futur.

Le grand défaut de notre monde contemporain est de provoquer un déséquilibre au profit du passé en lui accordant trop de crédit. Confronté pour la première fois à sa mémoire collective engrangée et répertoriée, l'homme ne parvient pas à dominer cette image qui est la sienne, et ne peut surmonter le vertige qu'elle occasionne. Nous avons déjà montré en quoi le concept de progrès n'est, somme toute, qu'un mécanisme destiné à nous protéger des terreurs du futur (voir page 340). Cependant, celui-ci ne suffit plus aujourd'hui, et la " Tradition " de nos musées, également transformée en véritable mythe par un retour logique des choses, vient à son tour jouer le même rôle stabilisateur pour devenir une tentative d'explication de l'univers : elle se veut rassurante, et elle l'est pour beaucoup d'entre nous. Cette propension à la sauvegarde culturelle permanente ne semble pas devoir disparaître, si l'on en juge par l'un des rôles aujourd'hui tenus par le réseau Internet, accentuant le caractère externe de la mémoire humaine dont nous avons parlé plus haut (voir page 330 *et infra*). Voici un exemple très récent de cette externalisation de la mémoire survenu à l'un des inventeurs du réseau, et les réflexions que cela suscita chez lui :

Cet homme " obsédé " par la communication est paradoxalement victime des faiblesses de... la mémoire humaine. Un jour, il fut incapable de retrouver un texte parmi les trop nombreux fichiers de son ordinateur. Il se rappela avoir " édité " cet article, dans le passé, sur Internet. Lançant un appel sur le réseau, il n'eut pas à attendre longtemps : un correspondant avait gardé une copie du précieux document. " Je me suis dit que ce que nous ne pouvions pas caser dans notre mémoire, nous pouvions le placer sur le Net, et le retrouver. Je crois vraiment que le réseau deviendra une sorte de bibliothèque de la mémoire globale de l'humanité, dans laquelle toutes nos connaissances seront stockées, pour être immédiatement disponibles, et utilisables. " ²⁶³

²⁶³ Laurent ZECCHINI, " Le père d'Internet fier de son rejeton " *Le Monde Diplomatique*, 3 janvier 1996, p. 5.

Ce réseau de la fin du XXe siècle témoigne de l'accélération du processus d'échanges depuis quelques décennies et nous amène légitimement à nous poser une question en apparence anodine mais cruciale : y a-t-il une fin à la différence entre les humains ? Si la réponse est, comme nous le pensons, positive, il convient alors de se demander comment continuer à en produire, c'est-à-dire comment continuer à produire du sens à partir d'un fait culturel, tout en acceptant une vision du monde différente de la nôtre. La réponse à cette question pourra être apportée par le dernier volet de ce chapitre qui tendra à démontrer l'importance du concept d'identité culturelle dans le monde contemporain et plus particulièrement, pour ce qui nous concerne, à confirmer la place essentielle que peut aujourd'hui tenir la musique traditionnelle dans le contexte irlandais.

Identité et musique

La musique, malgré ses fonctions essentiellement religieuses et récréatives à l'origine, fut classée dès la fin du siècle dernier parmi les instruments de propagande par les militants culturels. Cette vision, insérant la quête d'identité irlandaise dans un discours idéologique et mythique, semble aujourd'hui dépassée, et l'on tend à ne plus voir dans le renouveau de la musique traditionnelle que les signes avant-coureurs d'une véritable prise de conscience de la société par elle-même :

Une société qui se cherche ne peut faire des propositions cohérentes en musique (...). Une société qui remet en questions ses symboles collectifs et qui doute de ses valeurs traditionnelles ne peut vivre une harmonie marginale au sein de l'univers musical.²⁶⁴

Ce chapitre sera pour nous l'occasion d'analyser l'intégration des influences du XXe siècle aux éléments constitutifs de l'identité culturelle de tout pays.

- Identités individuelles

L'un des thèmes récurrents en cette fin de vingtième siècle concerne ce qu'il est convenu d'appeler la 'mondialisation' des échanges. Une telle globalisation existe en réalité depuis fort longtemps à de très nombreux égards, en particulier sur le plan économique, car les preuves tangibles d'échanges entre peuples existent aussi loin que remonte l'Histoire écrite des peuples d'Europe, d'Afrique ou d'Asie. En revanche, ce qui apparaît comme une véritable nouveauté concerne la mondialisation des droits, les sujets de débats et de polémiques étant dans la plupart des cas communs

²⁶⁴ Selim ABOU, *L'Identité Culturelle*, Paris, Anthropos, 1986 (1ère éd. 1981), p. 161.

aux pays occidentaux, et parfois à tous les pays du monde. L'écologie fait ainsi partie de ces épineux problèmes, tout comme la gestion des ressources maritimes, les problèmes liés à l'énergie nucléaire ou, plus récemment, la gestion des droits d'auteur à l'échelle planétaire et la mise en place du réseau Internet dans un contexte d'Etats séparés par des législations fort disparates. Ce dernier exemple est de ce point de vue particulièrement éclairant sur le problème nouveau en matière de propriété artistique et intellectuelle.

Depuis le milieu du XIXe siècle, les artistes ont pris l'habitude de se considérer comme propriétaires de leurs oeuvres, et les penseurs de leurs idées. Un tel fait est sans doute incompatible avec la notion d'oeuvre 'populaire' au sens de 'émanant du peuple', ce qui est le cas d'une grande partie des mélodies irlandaises. Il est, encore aujourd'hui, notoire que certains musiciens ayant composé des mélodies connues ne touchent pas un centime de droits d'auteurs car leur nom n'est pas associé à " l'oeuvre " au sens où l'entendent les associations chargées de faire respecter le droit d'auteur.

Ces problèmes de droits d'auteur constituent donc un exemple passionnant des conflits contemporains entre l'individu et la société qui le génère, et l'histoire de leur développement est parfaitement représentative de l'évolution du droit de l'individu dans les sociétés occidentales.

C'est en Angleterre en 1709 que fut voté par la Chambre des Communes le *Statute of Anne*, première loi reconnaissant certains droits aux auteurs littéraires et établissant une protection de 28 ans à partir de la date de publication, après quoi l'oeuvre rentrait dans le *domaine public* et devenait disponible pour chacun sans paiement dû à l'auteur. La Norvège et le Danemark, en 1741, puis l'Espagne en 1762, se préoccupèrent également très tôt de ces questions. La France suivit en 1791 et 1793, lorsque l'assemblée constituante vota un texte s'inspirant de la loi anglaise. En 1790 les Etats-Unis adoptèrent une législation fédérale couvrant les livres et les cartes, également sur le modèle anglais, qui fut

étendue par la suite à la musique, aux photographies, à la peinture et aux statues. Il fallut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir une première collaboration entre les différents Etats déjà dotés d'une législation, c'est la Convention de Berne (1886). Quelques articles seulement concernent la musique²⁶⁵, celle-ci n'étant prise en compte qu'à partir du début du XX^e siècle. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en Europe, la majorité des musiciens pouvant espérer une rétribution devait compter sur une protection aristocratique, mais nous avons vu que celle-ci déclina lentement en Irlande pour s'éteindre au XVII^e siècle. Ces musiciens formèrent dès lors la catégorie des musiciens itinérants ou des maîtres à danser, circulant de maison en maison.

La plupart des organismes de gestion des droits d'auteur dans les pays occidentaux apparurent, comme la SACEM en France, au cours du XIX^e siècle. Sur le territoire des U.S.A., c'est la Bibliothèque du Congrès Américain (*Library of Congress*) qui gère l'ensemble des droits d'auteurs des oeuvres écrites, enregistrées, filmées, etc. depuis 1870 (voir page 266).

Au XX^e siècle, différentes organisations visant à collecter et à redistribuer les droits d'auteurs furent fondées par des musiciens pour des musiciens. Face à l'avènement des enregistrements, elles ne tardèrent pas à prendre en compte, outre les droits de représentations scéniques, les droits de reproductions mécaniques. En 1903 apparut en Allemagne la *Gesellschaft für Musikalische Aufführungs und Mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA) sous la tutelle du compositeur Richard Strauss. L'équivalent anglais vit le jour en 1910 (*Mechanical Copyright Licences Company Ltd* ou MECOLICO) en prévision du *Copyright Act* de 1911. Elle devint en 1924 la *Mechanical-Copyright Protection Society Limited* (MCPS), et l'une de ces branches fut (et reste en partie) responsable du collectage et de la redistribution des droits d'auteur pour l'Irlande. Les droits de représentation au Royaume-Uni et en Irlande furent

²⁶⁵ Il s'agit des articles 2 (paragraphe 1 et 3) et 11 (paragraphe 1), ainsi que de l'appendice III (paragraphe 3). Voir le site Internet de l'Université de Cornell, aux Etats-Unis : <http://www.law.cornell.edu/treaties/berne/overview.html>

quant à eux couverts par la *Performing Rights Society* (PRS) fondée en 1914, comme le fut l'ASCAP, *American Society of Composers, Authors and Publishers*, aux Etats-Unis. Celle-ci fut rejointe en 1939 par BMI (*Broadcast Music, Inc.*) dont le but était de démocratiser l'accès aux droits d'auteur.

Il fallut attendre encore plusieurs décennies avant de voir émerger une organisation spécifiquement irlandaise chargée de la gestion des droits d'auteur. L'*Irish Music Rights Organisation* (IMRO) fut fondée en 1989 et tente à l'heure actuelle de convaincre les auteurs compositeurs irlandais, précédemment protégés par la PRS britannique, de la rejoindre. Mais des désaccords semblent surgir entre les représentants de l'IMRO et les tenants d'une musique traditionnelle fière d'être anonyme, comme en témoigna la discussion mouvementée, lors d'une édition récente des *Crossroads Conferences* annuelles, entre musiciens traditionnels et représentants de l'IMRO²⁶⁶.

En effet, la musique populaire et la musique traditionnelle n'ont fondamentalement pas de propriétaire, c'est-à-dire pas d'auteur au sens économique du terme, contrairement aux musiques pop, rock, jazz, etc. Comment en effet imaginer que dans l'esprit des musiciens traditionnels un air ou une mélodie puisse être le bien d'un seul individu²⁶⁷. Peu de gens savent, à titre d'exemple, que la célèbre mélodie intitulée "Mná na hÉireann" est, sur la base d'un poème antérieur, l'oeuvre de Seán Ó Riada²⁶⁸. Une proportion plus importante de musiciens le sait, mais ils la

²⁶⁶ La *Crossroads Conference* intitulée "Tradition and Change" se tint du 19 au 21 avril 1996 à Dublin sous les auspices du *Arts Council*, du *Arts Council of Northern Ireland*, de IMRO et des départements concernés des universités de UCD, Maynooth, TCD, UCC, UCL, Queen's.

²⁶⁷ Le *uilleann piper* Peter Browne me faisait de ce fait remarquer en août 1995, alors que nous discutons du deuxième album du groupe Déanta, que celui-ci jouaient l'un des morceaux qu'il avait lui-même composé, sans que son nom soit mentionné. Cela ne l'offensait pas le moins du monde en apparence.

²⁶⁸ C'est ainsi que le groupe pop anglais The Christians a repris cette mélodie en 1990 sous le nom de "Words", considérée pour l'administration comme 'music trad. arr. H. Priestman' (The Christians, album "Colours", 1990, Island-BMG, 410 455 [France : RC470])

considèrent néanmoins comme partie intégrante du patrimoine traditionnel et la jouent sans avoir l'impression de léser quiconque.

Il est d'ailleurs ironique de constater que c'est dans le domaine de la musique populaire que les problèmes les plus épineux surgissent, et les exemples sont nombreux d'artistes étrangers à la musique traditionnelle apposant leur nom sur un air dont l'auteur est anonyme ou disparu depuis longtemps, voire sur une mélodie populaire anonyme. A l'inverse, les musiciens traditionnels ont une tendance très marquée à citer leurs sources lorsqu'ils interprètent une chanson ou une mélodie sur scène ou sur disque, rendant ainsi hommage à la continuité de la transmission par un simple "*I learnt this song from the singing of ...*" ou par un "*I learnt this tune from the playing of ...*" ('j'ai appris cette chanson / cet air par l'intermédiaire de ...').

Aujourd'hui, certaines associations non-irlandaises de défense des droits d'auteur, comme l'ASCAP aux Etats-Unis, tendent à considérer les *sessions* des *pubs* irlando-américains comme des représentations publiques, et à ce titre font pression pour qu'elles soient taxées en avançant l'avantage que représenteraient pour les musiciens des rétributions plus organisées. Cette tendance semble également se dessiner en Irlande au sein de l'IMRO, provoquant la colère d'un grand nombre de musiciens et de propriétaires de *pubs*²⁶⁹. Si une telle perception de la musique traditionnelle irlandaise venait à se concrétiser et à se répandre, elle pourrait sonner le glas des *sessions* dans les *pubs*.

Enfin, de nouveaux problèmes liés aux développements technologiques apparaissent : jusqu'à une période récente, seule la mélodie était considérée comme propriété intellectuelle de l'auteur. Mais, grâce au développement dans les années quatre-vingt de synthétiseurs permettant à chacun d'inventer de nouveaux sons, ceux-ci pourraient devenir éléments de propriété intellectuelle, car on assiste au 'piratage' d'éléments sonores de chansons au moyen des échantillonneurs.

²⁶⁹ Voir l'interview de Máire Breatnach, *Hot Press*, Vol. 20, N° 15, 7 août 1996, p. 29.

Quelques rares procès se sont déroulés autour de la propriété du son, du “ timbre ” inventé²⁷⁰.

Autre problème similaire, la diffusion de fichiers musicaux de type “ MIDI ”²⁷¹ amène bon nombre de musiciens à se demander ce que signifient légalement les termes de “ chanson ” ou d’ “ arrangement ”. Les fichiers MIDI, qui ne sont pas des partitions mais des informations destinées à être transmises et jouées par un synthétiseur, comportent cependant en eux-mêmes toutes les données pour imprimer une partition, ce que la quasi-totalité des logiciels appelés “ séquenceurs ” peut faire. Et l’on obtient alors un véritable arrangement, une orchestration imprimée méritant tout à fait d’être considérée comme propriété intellectuelle.

Cette orientation vers une culture économiquement individualisée rejoint en quelque sorte nos explications précédentes : en effet, les tendances contemporaines visant à organiser la rétribution d’une oeuvre encouragent l’ “ invention culturelle ” et laissent peu de place à un système basé sur la propriété collective d’une “ oeuvre ” musicale. Le coeur du problème aujourd’hui ne réside donc pas dans l’absence de renouvellement du fonds musical populaire, mais dans son appropriation légale par un individu, ôtant ainsi à la communauté toute possibilité de se réappropriation l’oeuvre, et lui ôtant du même coup toute possibilité de consolider une unicité culturelle. Cette réappropriation continue par la communauté est pourtant l’un des fondements de toute société humaine.

²⁷⁰ Voir à ce propos (et pour toutes les questions concernant l’évolution du rock depuis quelques décennies) l’excellent essai de Jeremy J. BEADLE, *Will Pop Eat Itself ?*, Londres, Faber & Faber, 1993, 269 p. La question de la propriété du son n’est d’ailleurs pas le seul fait du monde de la musique : le fabricant de motos Harley-Davidson a perdu en 1996 un procès intenté au constructeur japonais Honda pour plagiat du bruit typique des moteurs Harley-Davidson. Dans ce cas également, Honda a fait valoir avec succès qu’il n’existait pas de droits d’auteur sur les sons et les bruits.

²⁷¹ Le “ MIDI ” (*Musical Instrument Digital Interface*) est le standard adopté en plusieurs étapes dans les années quatre-vingt par les fabricants de synthétiseurs pour leur permettre de communiquer entre eux. Les fichiers MIDI sont des fichiers comportant toutes les informations nécessaires à un ordinateur (plus précisément à un type de logiciel nommé séquenceur) de jouer une mélodie en envoyant ces données vers sa carte son (ou un véritable synthétiseur), et vers des enceintes acoustiques. On en trouve

Ce sont ces multiples influences conditionnant l'assimilation collective que nous allons étudier maintenant afin de saisir toute la pertinence du fait musical dans la constitution d'une identité irlandaise.

- Identités collectives

Comme nous l'avons montré, les phénomènes religieux et artistiques, dont les racines sont fondamentalement communes, constituent les principes élémentaires de l'édification d'une identité collective, associés dès la préhistoire en Europe : les premières représentations de musiciens figurant parmi les peintures rupestres des grottes du sud de la France datent d'environ 14.000 ans, et en démontrent le caractère sacré. On sait pour ce qui nous concerne que le *cruitire*, le harpeur des clans gaéliques jusqu'au Moyen Age, faisait partie de la classe sacerdotale (voir pages 20-21).

L'évolution du caractère unificateur de la musique en Irlande peut donc être perçue comme son adaptation aux différents contextes historiques. Ainsi fut-elle soumise aux influences respectives des différents modes de transmission, aux migrations entre l'Irlande et les pays plus riches, puis aux apports des médias et, plus récemment encore, à ses implications touristiques.

- Les transmissions

Si l'invention fait bien partie intégrante de la continuité culturelle humaine, c'est sa transmission de génération en génération qui en assurera dans tous les cas la pérennité. C'est pour cette raison que l'oralité fut longtemps considérée comme l'élément central de la définition des musiques traditionnelles. Nul doute cependant, au vu de notre chapitre

des milliers sur Internet, librement distribués et pour tous les styles de musique, y compris du traditionnel irlandais à foison.

sur les collecteurs, que les musiciens bénéficièrent grandement de l'invention de l'imprimerie par Gutenberg vers 1440 et, plus encore, de l'invention de l'imprimerie musicale en 1473²⁷², à partir des premières collections de partitions musicales rédigées dès 1651 en Angleterre et dès 1724 en Irlande (voir page 258). Cette rapide prise en compte des évolutions technologiques par une population est l'une des caractéristiques principales des traditions modernes, comme nous l'avons montré.

Nous avons également fait remarquer que tous les collecteurs, jusqu'à Francis O'Neill au début du XXe siècle, étaient protestants et se joignaient à leur manière aux grands courants romantiques puis nationalistes. Il n'est pas besoin de pousser plus avant la démonstration pour saisir à quel point l'identité collective, en Irlande comme ailleurs, plonge ses racines dans le nationalisme. Il suffira aujourd'hui de se tourner vers les rencontres sportives pour voir la musique se transformer en hymnes nationaux au début des grands matches de toutes les Coupes du Monde, ou en symboles de victoires lors des Jeux Olympiques. Comme dans de nombreux pays, l'hymne national irlandais est fortement imprégné de valeurs guerrières²⁷³, et la période estivale en Irlande du Nord (la " Saison des Défilés ") est toujours l'occasion pour les Protestants comme pour les Catholiques de ressortir leurs fifres et leurs tambours pour marquer leur territoire et défier celui des autres. On sait à ce propos que dans de nombreux cas les instruments sont les mêmes, et que certaines mélodies ne diffèrent parfois que dans l'interprétation. C'est également dans les mêmes studios que tous ces musiciens enregistrent.

²⁷² Voir William Henry GRATTAN FLOOD, *A History of Irish Music*, op. cit., 1927 (1ère éd. 1904), p.101.

²⁷³ Le texte de l'hymne irlandais, *Amhrán na bhFiann* (" La Chanson du Soldat "), comporte ainsi des déclarations aussi univoques que " *Seo dhibh a cháirde duan Óglaigh* [Voici une chanson de soldat] (...) *Is fonnmhar faobhrach sinn chun gleo* [Nous sommes avides de batailles](...) *Ba bhuachach ár sinsir romhainn* [Nos ancêtres ont combattu avant nous](...) *Ba dhúchas riamh d'ár gcine cháidh* [Nous sommes à jamais une race de combattants] ".

Les collecteurs du XIXe siècle ne se contentèrent cependant pas d'insuffler un nouvel élan au nationalisme irlandais, ils eurent également à coeur de faire de ces mélodies des emblèmes du bon goût anglo-irlandais, qui se répandit par la suite comme nous l'avons indiqué. Ce faisant, ils établissaient pourtant une distinction nette entre les deux composantes de la société irlandaise : celle, plus policée, à laquelle ils appartenaient ; l'autre, plus simpliste à leurs yeux et plus tard idéalisée, à l'origine de ces mélodies et de ces chants. On retrouve la trace de cette dichotomie en écoutant quelque ténor chanter des airs traditionnels selon des schémas musicaux classiques, comme Seán Ó Riada le fit faire à Seán Ó Sé au début des années soixante. Cette tendance semble, depuis lors, s'être partiellement éclipsée de la scène musicale irlandaise.

Nous avons vu précédemment que la responsabilité de cette transmission de la tradition n'incombait pas aux seuls collecteurs. Les enregistrements dans leur ensemble, et les disques en particulier, sont donc également à l'origine d'une profonde contradiction des sociétés occidentales contemporaines. Ainsi, les enregistrements mirent en évidence la contradiction inhérente à cette nouvelle forme de transmission du savoir car, bien qu'en partie destinés à sauvegarder et à perpétuer une tradition, les disques n'en contribuent pas moins à la fixer et, de ce fait, à la condamner à une mort lente. Ce contraste est tout à fait représentatif des problèmes que rencontrent les sociétés occidentales depuis le début de ce siècle face au caractère dual de la tradition :

Le XXe siècle, qui n'est plus " l'âge de l'exploration ", pourrait être l'âge de la dissémination. Autrefois, il nous fallait aller très loin pour entendre la musique d'autres peuples, mais aujourd'hui il nous suffit généralement d'aller jusqu'au plus proche magasin de disques. Et nous, " Occidentaux ", ne sommes pas les seuls - ceci est un phénomène véritablement global. Les Zaïrois, les Cubains et les peuples aborigènes d'Australie connaissent parfaitement bien, que cela vous plaise ou non, la musique pop occidentale. Acceptée, sortie de son contexte, la musique et tout autre forme de culture, est tout à fait différente. Elle acquiert une signification entièrement nouvelle, différente de celle initialement prévue,

mais c'est peut-être comme cela que l'évolution agit. Peut-être que cela fait également partie de notre siècle. Tout aujourd'hui, et pas seulement la culture, est pris hors de contexte.²⁷⁴

Ce danger semble tout à fait réel, et ces réflexions rejoignent nos craintes concernant la 'folklorisation' des cultures (voir pages 315-316).

Un autre élément, plus positif et particulièrement pertinent au sein de nos sociétés, concerne la relation aux disques et aux enregistrements commerciaux. Il est aujourd'hui notoire que les musiciens classiques considèrent ces petites galettes technologiques comme un pis-aller de l'univers du mélomane. Il est tout aussi reconnu que la musique rock-pop s'est parfaitement bien adaptée à ce nouveau mode d'expression qu'elle sait utiliser en tant que tel. La musique traditionnelle en général, et irlandaise en particulier, semble avoir tardé à prendre la mesure des enjeux culturels et économiques. Les deux dernières décennies ont cependant vu la naissance d'un très grand nombre de labels irlandais, que nous avons énuméré dans notre deuxième chapitre (voir page 280). Cet engouement témoigne bien entendu autant d'un besoin culturel que d'une volonté économique et tend à confirmer la représentation positive de la musique irlandaise à l'extérieur des frontières du pays. Une telle projection vers l'extérieur contribue bien évidemment à forger chez les Irlandais une image culturelle d'eux-mêmes particulièrement forte.

Le dernier facteur de transmission de la musique traditionnelle irlandaise est constitué depuis peu de temps par les archives physiques et virtuelles auxquelles nous avons fait allusion plus haut (voir pages 330 *et infra*). Les premières actions dans ce domaine en Irlande furent

²⁷⁴ "The twentieth century, no longer the "age of exploration", might be the age of dissemination. In the past, we had to travel far and wide to hear the music of other peoples, but now most of us need only go as far as the nearest record shop. And we in the "West" are not alone - this is a completely global phenomenon. Zairians, Cubans and Australian Aboriginal peoples are well aware, like it or not, of Western pop. Granted, taken out of context, music and other forms of culture are something quite different. They take whole new meanings than those originally intended, but maybe it is how the evolution proceeds. Maybe that, too, is part of our century. Everything now, not just

organisées par divers centres universitaires d'études de la musique irlandaise : Le *Department of Irish Folklore* à *University College Dublin* dans les années trente, le département de musique de *University College Cork* dans les années soixante, et plus récemment le *Irish World Music Center* de Limerick. Une *National Archive of Folk Music* a également été créée en 1972 avec l'aide du Ministère de l'Education. Les archives musicales de tous ces centres comprennent des milliers d'enregistrements, de textes et de partitions. De son côté, l'organe de Radio-Télévision Irlandaise (RTE) collecte et gère une banque de données musicales, forte de plusieurs milliers d'enregistrements.

Il fallut cependant attendre 1991 pour voir la création d'archives de grande envergure ouvertes au public : c'est la *Irish Traditional Music Archive* de Nicholas Carolan²⁷⁵. Son succès est immense auprès des musiciens qui peuvent y trouver matière à renouveler leur répertoire ou à enrichir leurs connaissances. Le nombre de mélodies proposées est si vaste que la vie d'un musicien ne suffirait sans doute pas à les connaître toutes de manière satisfaisante.

Une autre étape reste cependant à franchir et concerne la publication, encore extrêmement rare, de ces informations. Seule une proportion infime de ces données a été étudiée, un peu à l'image des astronomes amassant des milliards d'informations sur les étoiles qui les entourent sans jamais avoir le temps de les examiner. Ce n'est plus un cercle vicieux, mais une spirale vicieuse dans laquelle s'enferment les collecteurs, condamnés à engranger les informations sans espérer pouvoir les étudier un jour. Il est très vraisemblable que ces milliers de fichiers finiront par être disponibles sur le réseau Internet, où de nombreux sites consacrés à la musique traditionnelle irlandaise existent déjà, le principal étant le *Ceolas Archive*, dirigé par Gerard Manning. On parvient ainsi à résoudre du même coup le problème de leur publication et celui de leur accès. Mais ce trop plein de

culture, is taken out of context", David BYRNE, (ex-Talking Heads) "The Sunday Times", (supplément 'Culture'), 31 juillet 1994, p. 12.

matière première actuellement disponible est une nouvelle fois représentatif de la mondialisation de l'information à laquelle sont soumis les musiciens du monde entier, et concourt à ce qu'il est convenu d'appeler l'uniformisation des identités culturelles. Cette tendance explique en grande partie les réticences de certains musiciens et mélomanes à l'égard des apports extérieurs. En effet, face à la globalisation et à la complexité croissante du monde économique, culturel ou politique, il est naturel que certaines fractions de la population se sentent submergées par tant d'informations et soient souvent tentées par un repli sur soi et par un refus des influences externes. On retrouvera plus particulièrement cette propension dans les associations de défense de la musique traditionnelle irlandaise comme le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*. Il est frappant de constater que certaines influences sont rejetées parce que fondées sur des échanges virtuels (les disques, les médias, Internet), tandis que celles dérivant des échanges de populations, que nous allons étudier maintenant, semblent plus naturelles et sont mieux acceptées.

- Les migrations

Nous le savons, la diaspora irlandaise figure parmi les plus importantes au monde, comparable en nombre et en dissémination à la diaspora juive. La musique traditionnelle irlandaise se promène donc sur toute la surface de la planète grâce à ses représentants depuis de nombreux siècles. Deux nations furent les réceptacles privilégiés de l'émigration d'Irlandais en quête d'un niveau de vie décent : la Grande-Bretagne et les Etats-Unis. Toutefois, leurs influences ne se produisirent pas à la même époque et n'eurent pas les mêmes effets

Nous avons montré l'importance des immigrés irlandais aux Etats-Unis dans le renouveau de cette musique, de Patsy Touhey au début du

²⁷⁵ Cette structure avait vu le jour en 1987. A titre de comparaison, l'association bretonne Dastum dont le but est également le collectage des chansons, récits, etc. en Bretagne, naquit en 1972.

siècle, jusqu'aux Clancy Brothers dans les années cinquante. Il est également important de mentionner la portée d'une telle influence sur l'élaboration de la musique populaire américaine. En effet, les musicologues s'accordent à penser que trois grandes sources sont à l'origine des musiques du XXe siècle que sont le jazz, le blues, voire le country & western et le rock : les chansons populaires françaises, les chants et les rythmes africains, ainsi que les mélodies irlandaises et écossaises. On retrouve ainsi au sein de cette musique populaire américaine du XXe siècle un très grand nombre d'airs irlandais plus ou moins modifiés et plus ou moins reconnaissables : parmi les nombreux exemples manifestes, citons la mélodie de " With God on our Side ", de Bob Dylan, directement issue du fonds musical irlandais²⁷⁶. On peut également constater que le phénomène folk américain eut un impact considérable sur les scènes musicales anglaise et irlandaise dès la fin des années cinquante : un jeune anglais nommé Lonnie Donegan atteignit la huitième place des hit-parades américain et anglais en 1956 avec " Rock Island Line ", chanson écrite par le musicien itinérant Hughie Leadbetter (dit Leadbelly), compagnon de route de Woody Guthrie. C'est ce répertoire qui fut bientôt popularisé par les groupes de Skiffle anglais²⁷⁷, amorçant la mode des folk-clubs dans lesquels bon nombre de musiciens irlandais comme Luke Kelly, Christy Moore ou Paul Brady redécouvrirent la musique traditionnelle irlandaise par l'intermédiaire des ballades. Grâce à cette puissante vague folk, celle-ci devint soudain aussi intéressante, sinon plus, que le rock'n'roll.

Du cottage décrépi dans lequel elle s'était assoupie, la musique traditionnelle irlandaise s'était offert un voyage et rentrait tranquillement au pays pour méditer sur l'expérience acquise : " *une musique transmise oralement entre personnes, qui a voyagé dans le monde, qui s'est vu*

²⁷⁶ Voir à ce propos la série télévisée de Philip KING & Donal LUNNY, *Bringing It All Back Home*, Hummingbird Production pour BBC Northern Ireland & RTE, 1991, et plus spécifiquement les deux premiers volets (" The Wild Rovers " et " No Frontiers "). La série est accompagnée de l'ouvrage de Nuala O'CONNOR, *Bringing It All Back Home*, op. cit. 176 p.

influencée par le monde, est revenue chez elle pour repartir de plus belle ²⁷⁸.

Un dernier élément reste à interpréter et concerne la multiplication des festivals de musiques celtiques dans le monde : aux Etats-Unis bien entendu, et dans toutes les régions où la diaspora irlandaise est présente, mais également en Allemagne, en Bretagne, en Scandinavie, en Pologne, etc. Si cette abondance témoigne sans équivoque de la popularité actuelle de ces musiques, on ne pourra s'empêcher de s'interroger sur cette tendance et d'y voir les aspects néfastes et mercantiles de la mode, que les magazines internationaux s'empressent de relayer :

Pourquoi la musique celtique ? Et pourquoi maintenant ? " Les amateurs de musique de plus de trente ans veulent élargir leurs horizons, mais ils ne veulent pas écouter les trucs qu'ils ont entendus quand ils étaient plus jeunes " explique Val Azzoli, président associé des disques Atlantic, (...) qui a récemment créé un sous-label nommé Celtic Heartbeat pour présenter les stars naissantes de l'Irlande. ²⁷⁹

Mais, à bien y réfléchir, est-il plus incongru de rencontrer un festival de musiques celtiques à Varsovie qu'un festival de jazz à Vienne ou qu'un festival de Musique Classique occidentale au Japon ? Ne s'agirait-il pas d'un mouvement plus profond qui ne demande qu'à se pérenniser ? La musique traditionnelle irlandaise, socialement acceptable à partir des années cinquante sur les ondes nationales irlandaises, devenue commercialement exploitable, c'est-à-dire exportable, dans les années quatre-vingt dix, pourrait parfaitement s'installer définitivement sur la scène

²⁷⁷ Le premier groupe de John Lennon et Paul McCartney, *The Quarrymen*, était un groupe de Skiffle.

²⁷⁸ " An interpersonal orally-transmitted music that has been out in the world, has been effected by the world, has come back and has begun to turn full circle again ", Tony CLAYTON-LEA & Richie TAYLOR, *Irish Rock*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1992, p. 40.

²⁷⁹ " Why Celtic music ? And why now ? 'Record listeners over 30 want to broaden their horizons, but they don't want to listen to the same stuff they heard when they were growing up,' explains Atlantic Records co-chairman Val Azzoli, (...) who recently created a sublabel named Celtic Heartbeat to showcase Ireland's rising stars ". Michael WALSH, " Emerald Magic " *Time Magazine*, 11 mars 1996, p. 55.

internationale. Quelle qu'en soit l'issue, une telle évolution témoigne une nouvelle fois du rôle capital que jouèrent les médias au XXe siècle dans la constitution d'une image collective représentative de la culture irlandaise.

- Les médias

Comme nous l'avons vu, le phénomène radiophonique se développa dans les années 1920 aux Etats-Unis et arriva en Irlande peu de temps après. La musique traditionnelle irlandaise y fut toujours présente au travers de nombreuses émissions régulières et la première radio de RTE est aujourd'hui diffusée sur le satellite Astra, sans doute en raison d'une forte demande des Irlandais résidant sur le continent européen. En revanche, aucune chaîne de la télévision irlandaise, apparue dans les années soixante, n'est disponible hors du territoire de la république d'Irlande²⁸⁰. Si les musiciens irlandais se plaignent généralement de l'absence remarquée de la musique traditionnelle irlandaise sur les chaînes nationales, le renouveau des années quatre-vingt dix (qui pourrait n'être qu'une mode passagère selon les plus pessimistes) a malgré tout engendré deux séries télévisées importantes. Contrairement aux émissions radiophoniques essentiellement consacrées à l'écoute passive des grands classiques et des nouveautés, la réflexion menée par plusieurs musiciens irlandais a conduit à la réalisation en 1991 de *Bringing it all Back Home* par Philip King et Donal Lunny, puis en 1994 à celle de *A River of Sound*, de Mícheál Ó Súilleabháin. Dans les deux cas, ces émissions expliquaient l'importance de la musique traditionnelle irlandaise, non seulement en Irlande, mais également de manière plus globale pour l'ensemble des musiciens du monde. En outre, l'intermède musical proposé par RTE lors du concours de l'Eurovision en 1994 fut une telle réussite que le spectacle construit depuis sur cette formule remporte un

²⁸⁰ Il est d'ailleurs frappant de constater que, si la BBC Northern Ireland et Ulster TV sont aisément reçues dans les comtés du Nord de la République, la zone de diffusion de RTE ne couvre pas l'Irlande du Nord.

immense succès en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, confirmant dans l'esprit des Irlandais la place privilégiée qu'ils occupent sur la scène musicale mondiale. Dans le même temps, les puristes hurlent au scandale, se déclarant choqués par cette récupération mercantile de leur musique. Ces controverses autour de la série télévisée de Mícheál Ó Súilleabháin et du spectacle *River Dance* ont atteint leur apogée à l'été 1995, et l'un des débats les plus passionnés eut lieu lors de la Patrick Magill Summer School, dans le Donegal²⁸¹. Cet antagonisme semble pouvoir se résumer à un fort désaccord sur les orientations à prendre : il oppose une tendance proche du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* et celle globalement symbolisée par les groupes The Bothy Band ou Planxty, dont fit partie en 1980 Bill Whelan, compositeur de la musique de *River Dance*. Plus que jamais, les termes de 'musique irlandaise' sont particulièrement polysémiques, mais le succès de la vente des cassettes vidéos de *Riverdance* ne laisse pas le moindre doute sur l'opinion des Irlandais : ils sont une grande majorité à aimer ce spectacle, avant tout pour l'air frais insufflé à la danse irlandaise.

Mais cette tendance à l'exportation de la musique et de la danse irlandaises est également le résultat d'un fait économique incontournable :

la marge d'action des petits Etats européens et de leurs industries audiovisuelles respectives est effectivement restreinte. (...) Au niveau structurel, le marché des productions nationales est limité, ce qui constitue un obstacle à la rentabilisation et à la survie des petites industries audiovisuelles.²⁸²

Le marché irlandais étant notoirement trop petit pour faire vivre les musiciens, ceux qui n'ont pas définitivement opté pour l'émigration doivent tirer parti de leur accès privilégié à certains marchés, en particulier ceux des Etats-Unis et de la Grande-Bretagne. A titre d'exemple, c'est aux Etats-Unis que les Chieftains se produisent durant la plus grande partie de l'année, et les séries télévisées citées plus haut (*Bringing It All Back Home*

²⁸¹ voir Gerry MORIARTY, 'MacGill Summer School - Rivers of Dissent', *The Irish Times*, 15 août 1995, p. 6.

²⁸² Jean-Claude BURGELMAN & Caroline PAUWELS, " La Politique Audiovisuelle et l'Identité Culturelle des Petits Etats Européens ", *MédiasPouvoirs*, N°20, 3e trimestre 1990, p. 107.

et *A River of Sound*) furent toutes deux co-produites avec la B.B.C. De manière tout à fait similaire, le seul moyen pour les artistes irlandais de vivre de leur métier est de s'expatrier régulièrement, le plus souvent le temps d'une tournée.

Mais le développement des médias n'en est sans doute qu'à ses balbutiements, tout comme le dernier-né de la famille, Internet : "*l'homme glanait jadis sa subsistance : il devient aujourd'hui glaneur d'information. Et dans ce rôle, l'homme électronique n'est pas moins nomade que ses ancêtres paléolithiques*"²⁸³.

L'évolution actuelle des phénomènes médiatiques vers ce qu'il est convenu d'appeler les "autoroutes de l'information" apparaît comme le prolongement d'une aventure amorcée avec l'arrivée de la radio, puis de la télévision, comme en témoigne cette citation de Bertolt Brecht s'interrogeant dans les années trente sur l'intérêt de la radio à ses débuts :

On avait pourtant l'impression que cet événement n'était pas simplement une mode mais aussi quelque chose de vraiment moderne (..) C'était un triomphe colossal de la technique que de pouvoir désormais faire parvenir au monde entier une valse de Vienne ou une recette de cuisine ; et cela pour ainsi dire en restant dans sa cachette. C'était un événement marquant pour l'époque, mais pour quoi faire ?²⁸⁴

Une telle citation pourrait tout à fait s'appliquer, à quelques mots près, au fonctionnement du réseau Internet, et la question posée reste tout aussi valable. Contentons-nous, étant donné le caractère très récent du phénomène, de constater que la musique traditionnelle irlandaise y est très présente et y rencontre un franc succès, indice supplémentaire de son succès médiatique international.²⁸⁵

²⁸³ Marshal McLuhan, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1968, (*Understanding Mass Media*, 1964, trad. de J. Paré), p. 324.

²⁸⁴ Bertolt BRECHT cité par Pascal GRISET, *Les Révolutions de la Communication, XIXe-XXe Siècles*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, p. 21.

²⁸⁵ Voir en annexe les adresses de sites et de forums de discussion les plus fréquentés.

Comment, dans ces conditions, s'étonner des influences offertes et reçues par la musique traditionnelle irlandaise ? Comment pourrait-il être question de restreindre ou de limiter de tels échanges ? L'intérêt des moyens de communication actuels, qu'ils soient physiques (tournées de musiciens, tourisme...) ou virtuels (radio, télévision, internet...) tient essentiellement à la réciprocité des influences, car l'on sait maintenant que la musique traditionnelle irlandaise a autant donné qu'elle a retiré de l'accélération du phénomène médiatique mondial au XXe siècle. Qu'on le veuille ou non, ces échanges font bel et bien partie du paysage culturel de notre planète aujourd'hui, et trouveront forcément leur place dans les traditions musicales de chaque pays. Dans le cas contraire, force serait de constater qu'une musique qui s'éteindrait n'aurait pas su s'adapter aux bouleversements du milieu dans lequel elle s'épanouissait jusqu'alors. Ce fait résume à lui seul la double implication de la musique en tant que phénomène culturel : émanation directe d'un peuple ou d'une culture, elle fait désormais partie intégrante du patrimoine artistique mondial puisqu'elle est répertoriée, classée, enregistrée : elle peut donc légitimement être considérée, dans certains cas, comme une oeuvre d'art appartenant à l'humanité et non plus seulement au groupe qui l'a produite ; mais elle se doit également d'être un corps vivant représentatif de cette culture ou de ce peuple, lui-même en perpétuelle évolution. Dotée de valeurs culturelles censées unir le groupe, il lui faut s'adapter à son milieu, évoluer avec celui-ci pour continuer à représenter la communauté dont elle est la propriété commune :

Si vous éliminez un peuple, ou une tribu, vous tuez également sa musique, et quelle que soit la quantité d'images ou d'enregistrements effectués, vous ne gardez en réalité de la musique qu'un produit. Ce que vous avez tué en tuant les gens c'est le processus créatif de la musique, et je crois que c'est plus important que le produit²⁸⁶.

²⁸⁶ " If you kill a race, or a tribe, you kill its music as well. And no matter how much film you have in the can, or videotape, or recordings of the music, all you're left with is actually a product. What you've killed in killing the people is the process of music-making. And I think this more important than the product ". Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN,

La disparition de certaines musiques traditionnelles peut parfois s'expliquer par la disparition d'une communauté, mais elle est le plus souvent le résultat de la pétrification artificielle au moyen des modes de fixations que sont les partitions et les enregistrements. Tel n'est pas le cas de la musique traditionnelle irlandaise qui, au XXe siècle, a parfaitement su s'adapter au monde qui l'entoure. C'est d'ailleurs un véritable tour de force qui a été accompli : ce qui apparaissait il y a quelques décennies comme une survivance anachronique est en passe de devenir l'un des nouveaux fers de lance de l'économie irlandaise, au travers des industries tant phonographique que touristique, le développement de ce dernier phénomène étant lui-même intimement lié au XXe siècle.

- Le tourisme

A partir des années cinquante, le tourisme fut considéré en Irlande comme l'une des sources potentielles de revenu les plus importantes. *Bord Fáilte* (L'Office de Tourisme de la République Irlandaise) vit le jour en 1955 grâce au Tourist Traffic Act et son budget passa rapidement de £384.000 en 1956/1957 à £2.671.000 à 1966/1967, soit une augmentation de près de 700% en 10 ans²⁸⁷! Le marché du tourisme représente aujourd'hui 7% des recettes de la République²⁸⁸. L'intérêt de la musique apparut dès les années mille neuf cent soixante-dix avec les premières coopérations entre *Bord Fáilte* et le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*. Les enquêtes les plus récentes réalisées par le *Arts Council* indiquent l'importance que revêtent les arts dans le contexte touristique : on s'aperçoit ainsi que, dans leurs attitudes envers les arts, les Irlandais considèrent à 89% que " Les activités artistiques contribuent à faire venir

interview pour *Bringing It All Back Home*, op. cit., 1991, troisième partie, " The Strain of the Dance ".

²⁸⁷ Voir BREATHNACH, " Traditional Music ", op. cit., 1968, p. 304 à 307.

²⁸⁸ D'après Marc EPSTEIN, *L'Irlande*, Paris, Hachette, 1996, p. 64.

les visiteurs et les touristes en Irlande ²⁸⁹. Nul doute que, parmi celles-ci, la musique figure à la meilleure place. En effet, les *sessions*, dont nous avons expliqué le fonctionnement semblent représenter l'une des plus importantes sources de revenu pour les propriétaires de bars (les *publicans*) et pour les musiciens. S'il ne nous a pas été possible de vérifier un tel fait auprès des premiers, nul ne peut imaginer que les innombrables *sessions* organisées dans les villages touristiques en été sont le fruit de la philanthropie irlandaise. En revanche, les renseignements très officieusement fournis par les musiciens indiquent que chaque musicien payé (deux ou trois par *session* organisée) reçoit en moyenne l'équivalent d'une vingtaine de pintes de Guinness par soirée ; à raison de cinq *sessions* par semaine, un musicien apprécié peut ainsi se constituer chaque mois un pécule relativement important dont le percepteur n'entendra jamais parler. Le cas n'est pas rare, loin s'en faut, et la plupart des musiciens des régions touristiques considèrent à juste titre la musique traditionnelle comme une importante source de revenus. Il arrive malheureusement que l'un d'entre eux se fasse épingler par l'administration et soit victime d'un redressement fiscal pour défaut de déclaration de revenus ; mais ce sont des expériences dont aiment peu parler ceux qui espèrent ne pas être le prochain. Véritable chance offerte aux jeunes musiciens qui trouvent dans ces *sessions* une activité estivale lucrative et sympathique, elles constituent de ce fait un marché parallèle établi depuis les années soixante-dix et qui restera bien difficile à cerner.

La conséquence de ce développement, outre les pertes évidentes pour l'Etat Irlandais en termes d'impôts, est l'hypertrophie de la vie musicale dans certains villages comme Dingle ou Doolin et, plus largement, la surabondance de musique dans certaines régions comme les comtés de Clare, de Galway et du Kerry. Ainsi succéda à l'explosion musicale irlandaise des années soixante-dix une période plus calme où les

²⁸⁹ " Arts activity helps to bring visitors and tourists to Ireland ". C'est d'ailleurs à cette proposition que les 1200 personnes interrogées ont répondu le plus massivement par l'affirmative. Voir les résultats complets dans l'ouvrage collectif, *The Public and the Arts - A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland*, op. cit., 1994, p. 72.

Irlandais eux-mêmes semblaient saturés de musique traditionnelle dans les *pubs*. Le renouveau des années quatre-vingt dix semble avoir relancé le mouvement de manière plus stable.

On assiste également à une forte différence d'évolution de la musique traditionnelle irlandaise entre les régions les plus touristiques et les zones sortant des sentiers battus. Doolin, considéré par certains comme la Mecque de la musique traditionnelle irlandaise, est en passe de devenir une véritable " réserve pour musiciens " que beaucoup de touristes visitent comme un zoo, cherchant frénétiquement l'emplacement du McGann's ou celui du O'Connor's. A Dingle, la réputation de O'Flaherty's est telle que, certains soirs, les musiciens se comportent davantage comme des fonctionnaires du lieu et en viennent à n'offrir qu'une parodie d'eux-mêmes. Par contraste, une petite plongée dans les villages du Sliabh Luachra (région située à cheval sur les comtés du Kerry, de Cork et de Limerick) nous offrira une indication des effets du tourisme sur le milieu social : ici, les musiciens semblent moins sollicités par les *pubs*, et l'influence économique est donc moins tangible. En outre, la musique semble avoir davantage gardé sa fonction d'accompagnement des danses, limitant de ce fait l'accélération des tempi et la disparition de certaines ornementsations.

Si la musique représente pour la grande majorité des touristes un aspect essentiel de leur séjour en Irlande, elle représente pour beaucoup d'Irlandais un aspect non négligeable, bien que difficile à chiffrer, de l'essor économique de ces dernières années. Cette relation a eu comme nous venons de le voir, de nombreuses répercussions sur la musique elle-même. Mais elle a, ici encore, conforté les Irlandais dans l'idée que leur musique est digne d'intérêt, y compris pour les étrangers non-spécialistes, et qu'elle représente donc une facette indéniable de leur culture et de leur identité. Ce miroir tendu, dans lequel l'Irlande commence à se reconnaître, est sans aucun doute le plus beau cadeau que le monde pouvait offrir au pays en ce XXe siècle.

- La musique irlandaise au XXe s.

Nous l'avons remarqué, seules quelques musiques ont su franchir le cap de l'urbanisation, éviter l'écueil du progrès-roi et déjouer les pièges de la tradition pétrifiée. La musique traditionnelle irlandaise, entre autres, y est parvenue. D'autres furent créées (le blues, le jazz, le rock) et constituent déjà des traditions aux yeux de certains. Si la musique traditionnelle irlandaise apparaît comme l'une des sources probables de ces musiques, les apports du XXe siècle à la musique traditionnelle irlandaise sont également nombreux et expliquent globalement sa pérennité. L'urbanisation en Irlande fut plus tardive que dans la majorité des autres pays occidentaux, retardant de quelques décennies l'arrivée d'une modernisation urbaine effrénée. Entre temps, les premières critiques sérieuses à l'égard de l'industrialisation avaient fait leur apparition, et les militants irlandais avaient eu le temps de créer, avec succès, des écoles où étaient enseignées la musique et la danse. Ainsi, l'arrivée conjointe dans les années cinquante de l'urbanisation et de son émanation musicale la plus récente (le rock'n'roll) eut pour effet d'urbaniser la musique traditionnelle irlandaise : l'avènement de groupes tels que The Bothy Band, puis Moving Hearts en porte témoignage.

Bien entendu, cette évolution ne se fit pas sans heurts, puisque la tradition, comme nous l'avons montré, s'équilibre constamment entre une tendance conservatrice et une tendance innovatrice. Dans ce sens, les concepts de tradition et de modernité n'ont aucune raison d'être opposés. En revanche, certains éléments se sont imposés sans qu'une accoutumance antérieure ait préparé leur introduction : de nouveaux instruments sont apparus et le concept de propriété individuelle d'une mélodie tend à s'imposer. Il n'est donc pas anormal, dans ces conditions de bouillonnement musical, que les ouvrages qui sont consacrés à la musique traditionnelle irlandaise ne trouvent pas de terrain d'entente sur sa définition. Nous nous permettrons ici de rappeler très brièvement les

principales d'entre elles (voir pages 316 *et infra*). En 1913, Francis O'Neill se contentait de noter dans la musique de son époque une fidélité surprenante à celle du passé, mais sur quels exemples basait-il son argument ? En 1952 Donal O'Sullivan y voyait l'émanation mystérieuse du peuple gaélophone. Dans les années soixante, Seán Ó Riada parlait de musique inaltérée, non-occidentalisée, et Breandán Breathnach se risquait quelques années plus tard à observer le caractère anonyme de la tradition. Mais les définitions les plus récentes nous replongent dans l'incompréhension la plus totale. La musique sera considérée comme irlandaise tantôt parce que jouée sur l'île nommée Irlande, tantôt parce que composée par un musicien irlandais ou, dans certains cas parce qu'enregistrée dans un studio irlandais. Il n'est pas si inconcevable que l'administration responsable de la gestion des droits d'auteur imagine bientôt un nombre minimum de critères à satisfaire avant de pouvoir jouer de la musique irlandaise...

Puisqu'il nous apparaît impossible de définir la musique traditionnelle irlandaise de façon satisfaisante, il serait peut-être plus aisé de rassembler les éléments épars qui la composent sous un seul vocable. Car, si les termes de 'tradition', de 'folk' ou de 'populaire' nous offrent une vision trop synchronique du fait musical, le terme de 'patrimoine' pourrait être considéré comme plus respectueux de la dimension diachronique du phénomène étudié, malgré d'évidentes connotations. En effet, il pourrait nous être opposé que l'idée de patrimoine culturel mondial fait trop souvent référence à un produit figé, paralysé, qui ne rend pas compte de la vitalité du processus créatif que nous avons exploré. Pour sa part, le terme d'héritage concède une vision en perspective plus respectueuse des valeurs provisoires, éphémères et transitoires de toute musique traditionnelle. Mais, dans ce cas, la focalisation du terme sur le passé et l'absence totale de référence au futur nous pousseront également à l'abandonner.

Dans ces conditions, une attitude beaucoup moins normative nous permettrait peut-être de définir cette musique a posteriori selon des

critères plus descriptifs. De ce point de vue, quelques orientations dans l'adaptation de la musique traditionnelle irlandaise peuvent apparaître. Une première forme semble intégrer certains éléments du jazz, en particulier les soli des musiciens, que l'on retrouve chez les Chieftains depuis plus de trente ans, mais également au sein de Clannad au début de leur existence. Une seconde tendance paraît plus proche du folk et de la chanson, et ses représentants les plus connus sont les Dubliners ou Christy Moore. Enfin, des groupes comme Horslips, Moving Hearts ou The Bothy Band ne peuvent être classés que dans une catégorie influencée par le rock, soit du fait des instruments utilisés, soit en raison de l'atmosphère qui se dégage de la musique. Cette dernière orientation a la faveur d'un grand nombre de jeunes groupes aujourd'hui. Bien entendu, certains artistes irlandais ne rentreraient dans aucune de ces catégories en raison du caractère très individualisé de leur production mais, répétons-le, de telles classifications restent arbitraires et ne peuvent constituer qu'une base pour tenter de comprendre les orientations futures et les évolutions possibles de la musique en Irlande.

Convenons donc, à ce stade de notre étude, que cette tentative de définition s'avère globalement infructueuse : il n'existe pas de définition unique et figée de la musique traditionnelle irlandaise, mais une multitude d'éléments constitutifs de cette musique, tous représentatifs d'une des facettes de cette société. Comme nous l'avons expliqué, la musique n'est pas seulement un produit fini et empaqueté, mais également l'ensemble des éléments qui la façonnent. Tenter de définir la musique irlandaise, qu'on la nomme traditionnelle ou folk, revient à tenter de définir une société irlandaise mouvante et insaisissable : *“ il semble toujours y avoir un renouveau de la musique ‘folk’ ; en fait, la musique ‘folk’ ne disparaît jamais : elle a simplement besoin d’une nouvelle définition à peu près tous les dix ans ”*²⁹⁰.

²⁹⁰ “ Folk music revival always seems to be happening ; in fact folk music never goes away : it just requires a new definition every decade or so ”. Donal CLARKE (dir.), *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Londres, Penguin Books, 1990 (1ère éd. 1989, Viking), p. 423a.

Face à cet échec permanent et, pour certains, face au caractère irréductible de la musique traditionnelle, un courant relativement puissant s'attache à ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler la musique celtique. Là encore, les tentatives de définitions et les dérives furent nombreuses.

Il paraît aujourd'hui incontestable que les peuples celtiques eurent, entre -500 et le début de notre ère, une influence prépondérante sur le développement culturel, économique et politique de ce qui allait devenir l'Europe, bien que cette influence soit parfois masquée aujourd'hui par un superstrat gréco-latin. Il est tout aussi indéniable que l'Irlande garda plus longtemps les traces de l'un de ces peuples, les Gaels. Mais nous ignorons presque tout de la langue de ces peuplades, et à plus forte raison de leur musique. Considérer, comme le font certains, que la musique celtique contemporaine est restée pure et intacte pendant des millénaires, c'est par définition nier à ces musiques leurs capacités d'évolution ; c'est également leur refuser toute capacité d'adaptation au milieu dans lequel elles vivent. Poussée à leur extrême, de telles réflexions ne peuvent conduire qu'à une conclusion : l'inadaptation de ces musiques aurait dû les mener à la disparition totale. Tel n'est pas le cas. Accepter que les musiques traditionnelles évoluent, c'est accepter qu'il n'existe pas de phénomène culturel pur. C'est aussi comprendre que la musique celtique contemporaine n'a vraisemblablement rien à voir avec les musiques jouées à l'époque médiévale dans les cours des princes et des rois d'Irlande et, à fortiori, en des périodes plus reculées.

Il est donc de ce point de vue essentiel de comprendre que la musique celtique n'est plus aujourd'hui qu'un concept médiatique fort, tout comme la musique des Indiens d'Amérique du Sud dans les années soixante-dix ou et d'Amérique du Nord aujourd'hui, toutes transformées en produit commercial. Le succès de ces deux musiques est vraisemblablement dû, outre des qualités musicales incontestables, à une excellente médiatisation de ses représentants, en particulier aux Etats-Unis où les maisons de disques tendent à associer les Indiens à la mode du *New Age*.

En réalité, peu d'éléments concrets unissent véritablement ces musiques dites 'celtiques', séparées par plusieurs siècles d'éloignement. Si les mélodies écossaise et irlandaise ont sans aucun doute des points communs, les liens avec les musiques galloises et bretonnes semblent beaucoup plus ténus. Quant à l'Asturie, les recherches les plus récentes d'historiens asturiens ont démontré que l'appartenance de cette région au monde celtique est un fantasme des romantiques du XIXe siècle. Pourtant, force sera de constater que le niveau musical des groupes asturiens s'est nettement amélioré depuis leur intégration au sein du Festival Interceltique de Lorient.

Le seul lien avéré entre ces musiques est donc la harpe celtique, invention récente puisqu'elle ne date que des années mille neuf cent soixante-dix. Il est en effet indéniable que l'instrument aujourd'hui connu sous ce vocable n'est, en Irlande, qu'une recreation incontestablement modifiée de la harpe irlandaise médiévale ou, plus précisément, des harpes irlandaises médiévales ; quant à la Bretagne où elle suscite un véritable courant d'enthousiasme depuis les années soixante-dix et le célèbre album de Alan Stivell " Renaissance de la Harpe Celtique ", les traces écrites ou physiques attestant de son passage semblent inexistantes.

Les faits ainsi présentés pourraient nous mener à en déduire l'inexistence d'une musique celtique. Ce serait pourtant faire abstraction des définitions communément admises de l'identité, reconnaissant parmi les éléments pertinents le sentiment d'appartenance²⁹¹. Un tel sentiment de cohérence et d'unité délibérément recherchée ne se discute donc pas²⁹². Reconnaissons également, sur un plan plus élémentaire, que les oreilles non-habituées tendent à confondre allègrement toutes ces musiques, preuve d'une certaine unité puisque acceptée et identifiée comme telle par des éléments extérieurs au groupe. Ce miroir tendu,

²⁹¹ Voir Alex MUCCHIELLI, *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 (1ère éd. 1986), 118 p.

auquel nous avons déjà fait allusion, équivaut donc à une véritable identité aux yeux des ethnologues.

Nous l'avons vu, l'être humain transmet son savoir par oral, par écrit ou par l'exemple, l'animal intégrant le plus souvent son expérience à son capital génétique (voir page 309). La tradition se doit donc d'être considérée comme une nécessité biologique inhérente à la continuité de l'espèce humaine. La tradition, tentative d'explication de la présence humaine sur la terre, nécessite donc un choix de la part de l'être humain entre les différentes influences à l'oeuvre. Jusqu'à une période relativement récente (et dans tous les cas avant les années soixante), ce choix se trouvait limité par le manque d'ouverture de la société irlandaise. Aujourd'hui, les limites n'existent plus et le choix des influences est lui-même infini : la musique traditionnelle irlandaise traverse par conséquent une période de crise due à cette absence d'unité qui la caractérise et qui caractérise également la société irlandaise.

Certains éléments caractéristiques témoignent pourtant d'une indéniable continuité de la musique traditionnelle irlandaise : des instruments spécifiques comme la harpe et le *uilleann pipes* perdurent ; le *sean-nós* est directement issu de la tradition chantée moyenâgeuse et certaines mélodies ont incontestablement une origine ancienne ; la fonction d'accompagnement de la danse se perpétue. Mais, sous le masque de la continuité, la musique traditionnelle irlandaise n'en demeure pas moins la conséquence directe de la réalité quotidienne des musiciens et des danseurs. Reprenons les exemples cités plus haut : le *uilleann pipes* et la harpe, emblèmes complémentaires de l'Irlande, ont subi des mutations organologiques ou sociales importantes et sont aujourd'hui

²⁹² L'ouvrage collectif, *L'Identité de la Harpe Celtique*, Côtes d'Armor, C.R.I.H.-A.D.D.M., 1994, 87 p. se présente d'ailleurs comme une " recherche d'une identité de la harpe celtique ", p. 7.

joués et enseignés aux Etats-Unis ou au Japon²⁹³ ; le *sean-nós* peut être chanté en anglais sans que quiconque s'en offusque et de nouvelles mélodies apparaissent régulièrement, parfois sous le nom de leur auteur ; enfin, la musique est devenue en grande partie une musique à écouter, conquérant le marché du disque et les oreilles des mélomanes dans le monde entier.

C'est donc bien sous l'influence des apports du XXe siècle que le terme de 'tradition' a acquis une acception figée et synonyme d'anachronique. Une telle vision est aujourd'hui obsolète.

Mais alors à quoi rime la distinction entre les sociétés dites traditionnelles et celles dont on prétend ou qui prétendent qu'elles ne le sont pas parce qu'elles seraient historiques, changeantes, et toujours à caractériser par leurs modernités successives ? En fait, elles ne sont pas moins traditionnelles les unes que les autres (...).²⁹⁴

En rapportant une telle logique à la musique, il ne serait donc pas inconvenant d'appliquer le terme de traditionnel au blues et au jazz, mais également au rock ou au rap. Issus d'une longue évolution, ils représentent autant la tradition que la modernité : ils sont de notre temps, de notre présent, fugitifs et incertains. Ils nous relient au passé en perpétuant l'expression populaire et nous ouvrent les portes des futurs possibles. Cette rencontre savamment équilibrée entre ces deux forces illimitées que sont le passé et le futur porte un nom : l'identité. Celle-ci ne peut en effet être vécue qu'au présent, en harmonie parfaite avec les racines passées et les développements futurs, et sa définition ne dépend aucunement du passé mais du présent, car tout discours jaillit du présent :

Tous les récits s'organisent à partir de la fin, du jour où l'on parle et de la personne à qui l'on s'adresse. Quand une autobiographie commence par une phrase telle que : " je suis né à Marseille, d'un père homme de peine et d'une mère fille de joie " (A. Allais, *Les Pensées*, Le Cherche-Midi,

²⁹³ Onze pays étaient représentés aux Xe Rencontres Internationales de la Harpe Celtique de Dinan, en 1993. Voir COLLECTIF, *L'Identité de la Harpe Celtique*, op. cit., 1994, p. 25.

²⁹⁴ Pierre BONTE et Michel IZARD, *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, op. cit., p. 711.

1987), elle donne la preuve qu'il s'agit d'une représentation puisque l'événement ne peut pas avoir été mémorisé.²⁹⁵

Et une telle définition s'applique bien entendu à la tradition :

Il s'ensuit que l'itinéraire à suivre pour en éclairer la genèse n'emprunte pas le chemin qui va du passé vers le présent mais le chemin par lequel tout groupe humain constitue sa tradition : du présent vers le passé. (...) Ce n'est pas le passé qui produit le présent, mais le présent qui façonne son passé. La tradition est un procès de reconnaissance en paternité.²⁹⁶

Bien entendu, la musique étant le lien privilégié entre l'homme et le temps (voir note 167), il est légitime que celle-ci soit la traduction directe d'une identité en perpétuelle adaptation face au temps qui s'écoule : “ *la maturité de l'identité se repère par l'aptitude de l'identité à intégrer des expériences nouvelles et à créer sans arrêt à partir de cela une identité nouvelle, toujours en devenir* ”²⁹⁷.

Qui, dans ces conditions, pourrait prétendre que la musique n'est pas la figure de proue d'une identité irlandaise parvenant à maturité²⁹⁸ ?

²⁹⁵ Boris CYRULNIK, *Les Nourritures Affectives*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 199-200. Bien que le fait ne soit pas pertinent, la citation n'est pas tout à fait exacte et pourrait être avantageusement remplacée dans notre contexte par “ After the man in question and his family had gone off to America, my father settled up his own land and my people then moved north to Ventry. They were only six months there when I was born ” Peig SAYERS, *Peig*, Dublin, Talbot, 1974, p. 14.

²⁹⁶ Gérard LENCLUD, “ La Tradition n'est plus ce qu'elle était ”, *Terrains*, 9 octobre 1987, p. 118.

²⁹⁷ Alex MUCCHIELLI, *L'Identité*, op. cit., 1992 (1ère éd. 1986), p. 91.

²⁹⁸ Le plus bel exemple inconscient de cette maturité nous est fourni par le disque récent du duo Lá Lugh (Gerry O'Connor et Eithne Ní Uallacháin, “ Brighid's Kiss ”, LUGCD961), dans le texte N°6, expliquant les modifications apportées à un grand classique “ En retravaillant une vieille chanson ‘Níl sé 'na lá', ou ‘Il n'est pas encore temps’, l'idée de cette chanson nous est venue à l'esprit. La chanson est ainsi devenue ‘Tá sé 'na lá', Il est temps, temps que beaucoup de choses changent ”. (“ *While reworking an old song ‘Níl sé 'na lá' or ‘It is not yet day’, the sentiments of this song came to mind. The song thus evolved to ‘Tá sé 'na lá', It is the day, the time for many changes* ”).

Conclusion

“ Il n'y a pas lieu de s'incliner devant les anciens à cause de leur antiquité, c'est nous plutôt qui devons être appelés les Anciens . Le monde est plus vieux maintenant qu'autrefois et nous avons une plus grande expérience des choses. ”

Descartes

Au terme de notre parcours historique et culturel, nul ne pourra plus réduire la musique irlandaise à sa présence dans les *pubs*, bien que cette vision touristique, quoique réductrice, résume adéquatement le chemin parcouru : de son caractère sacré ou récréatif originel, la musique s'est faite produit de divertissement puis de consommation, tout d'abord en Irlande puis à l'extérieur du pays. Et si certains esprits parfois chagrins n'y voient que perte de l'âme, nul ne pourra nier que, sans cette adaptation, elle aurait disparu corps et biens avec bon nombre de ses consœurs européennes. La musique en Irlande est donc en passe de réussir un véritable tour de force : offrir au monde une parcelle de sa culture tout en conservant une fonction au sein de sa société. Cette dualité est d'autant plus pertinente que, dans le même temps, cette offrande est réintégrée par l'Irlande comme validation de son identité par la communauté internationale.

L'analyse des différentes valeurs de la musique traditionnelle irlandaise, de ses fonctions et de sa propagation, de son évolution et de

CONCLUSION

ses querelles intestines, nous a ainsi révélé une culture particulièrement riche mais, également, une société en proie à la grande crainte du XXe siècle : l'anéantissement des cultures dépourvues d'accès aux grands médias internationaux, et la réduction d'une mosaïque mondiale à une pensée culturelle unique ; ou bien encore, pour parler en termes contemporains, à un " culturellement correct " fatal.

Une globalisation de la culture ?

En effet, si la mondialisation de l'économie se dessine dès la généralisation des échanges réguliers entre peuples, l'apparition plus récente d'un droit international et son influence sur les modes de pensée de chaque pays pourrait, dans une certaine mesure, laisser planer la menace d'une uniformisation de la culture et d'une mondialisation de l'identité : "*que faire concrètement contre le développement d'une culture universelle qui n'est l'expression que d'une seule force ? Voilà la question*"²⁹⁹.

C'est ce que présentait dès 1964 le canadien Marshall McLuhan en présentant ses théories sur l'effet des mass-médias³⁰⁰, bien que sa vision ait largement occulté le caractère éminemment occidental de cette influence sur l'ensemble de la planète. Le développement des médias au cours du XXe siècle nous est néanmoins apparu évident au cours de cette étude, présageant pour certains de la disparition des cultures minoritaires, moins aptes à résister à l'omniprésence de quelques pays en position dominante.

Parallèlement, l'essor d'une culture urbaine révèle un grand nombre de problèmes communs à tous les pays, y compris ceux en voie de développement. Il n'est sans doute pas fortuit que les gouvernements concernés se penchent depuis quelques décennies sur les similitudes existant entre leurs mégapoles respectives au travers de grands "Sommets des Villes" où ils tentent de mettre en commun leurs recherches et leurs solutions³⁰¹.

Si le scénario évoqué par les esprits les plus négatifs se réalisait effectivement, nous assisterions à une colonisation économique puis

²⁹⁹ Michel SERRES, interview, *Le Courrier de l'Unesco*, op. cit., décembre 1993, p. 7.

³⁰⁰ Voir Marshal McLUHAN, *Pour comprendre les média*, op. cit., 1968, 409 p.

³⁰¹ Le premier d'entre eux s'est déroulé à Vancouver en 1976, le plus récent à Istanbul en 1996.

intellectuelle, se substituant à la colonisation armée si chère aux pays 'civilisés' depuis le XVI^e siècle. Mais la domination d'une culture sur les autres ne manquerait pas de briser l'équilibre entre les peuples, leur niant tout droit à la différence, donc à l'identité.

L'homme restant le produit de la nature, malgré tous ses efforts pour la dominer, il semble que ce scénario alarmiste ne soit que pure conjecture, l'homme créant toujours par nécessité une différence culturelle propre à lui indiquer sa place dans l'univers : "*tout mouvement d'uniformisation s'accompagne d'un mouvement égal de différenciation*" ³⁰².

Cela n'exclut certes pas le danger réel représenté par la volonté de domination économique d'un seul groupe sur la culture mondiale, en raison de sa domination médiatique, mais il est fondamentalement dans la nature humaine de produire de la différence culturelle : si le nombre de phrases réalisables à partir des vingt-six lettres de l'alphabet est quasi illimité, pourquoi n'en serait-il pas de même pour l'ensemble des phénomènes culturels du monde ?

Il n'y a pas, il ne peut y avoir, une civilisation mondiale au sens absolu que l'on donne souvent à ce terme, puisque la civilisation implique la coexistence de cultures offrant entre elles le maximum de diversité, et consiste même en cette coexistence. La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale, de cultures préservant chacune son originalité. ³⁰³

Le problème se pose bien entendu dans les mêmes termes en ce qui concerne des petits pays comme l'Irlande. A cette échelle, la solution idéale pourrait alors résider dans le développement d'une biculture, comparable au bilinguisme, l'une servant à rassembler la communauté, l'autre permettant l'ouverture vers le reste du monde. Si l'Irlande ne semble guère sur la voie de la réussite sur le plan linguistique, elle peut en revanche offrir un exemple concret et vivant sur les plans musicaux et

³⁰² Selim ABOU, *L'Identité Culturelle*, op. cit., 1986, p. 39.

³⁰³ Claude LEVI-STRAUSS, *Race et Histoire*, Denoël, 1987 (1^{ère} éd. 1952), p. 77.

CONCLUSION

sportifs. Les Irlandais ne voient en effet aucune contradiction à aimer conjointement le football gaélique et le rugby ou le football association, sports autrefois considérés comme 'étrangers'. Il en est simplement de même pour la musique, ainsi que pour toute autre donnée culturelle³⁰⁴. Certains musiciens irlandais connus ont intégré cette double dimension et se réapproprient à leur manière diverses musiques : chinoise ou *country & western* pour les Chieftains ; gospel, classique, rock ou yiddish pour De Dannan, bulgare pour Planxty, cajun ou portugaise pour Sharon Shannon, etc.

³⁰⁴ Reprocherait-on à un Français d'apprécier autant les Spaghettis Bolognaise que le Boeuf Bourguignon ?

Spécificité irlandaise

La musique traditionnelle tient en Irlande, comme nous espérons l'avoir démontré, une place beaucoup plus importante que dans la majorité des pays du monde. Nous avons également pris conscience de l'accélération du processus de diffusion des informations sur l'ensemble de la planète. C'est en grande partie grâce à ce développement que la musique traditionnelle irlandaise a pu survivre, se frayant un chemin jusqu'aux Etats-Unis avant de revenir, triomphante, en Irlande. Certes, un certain nombre de traits autrefois caractéristiques semblent se faire plus discrets aujourd'hui, sans que leur disparition puisse être considérée comme une certitude, puisqu'ils pourraient réapparaître à la faveur d'une nouvelle mode, comme cela se produit depuis des siècles.

Pourtant, cette évolution et cette intégration des valeurs du XXe siècle traduit une crise profonde de la société, discernable tant à l'échelle mondiale qu'à l'échelle irlandaise. L'occident, après avoir sanctifié le progrès et l'avenir, se tourne aujourd'hui vers le seul horizon disponible, le passé et sa cohorte imaginaire. En remettant en cause le concept trop angoissant de progrès, les citoyens du monde occidental n'ont plus d'yeux que pour les certitudes et l'apparente stabilité d'une certaine idée de la tradition, alors considérée comme immuable. Ce terme de 'tradition' se trouve alors contraint de désigner, non plus un processus, mais un produit, négligeant ainsi l'une des deux faces de tout fait culturel. Ce rejet de la notion de processus est pourtant foncièrement incompatible avec le concept de présent, équilibre nécessaire entre nos connaissances et nos aspirations : considérer la tradition uniquement comme un produit, c'est se refuser tout droit à l'identité, car se nier le droit d'évoluer, c'est se condamner à disparaître.

En Irlande, cette recherche du passé traduit, plus encore qu'ailleurs, une quête identitaire où la musique semble jouer les figures de proue. L'identité contemporaine, irlandaise ou non, ne pouvant se défaire de la forte influence de l'urbanisation, la musique trouve son équilibre présent

CONCLUSION

dans une adaptation urbaine d'une musique rurale, et le résultat semble fonctionner à merveille en Irlande. Cette extraordinaire évolution, et les nombreuses discordes qui en découlent en Irlande, témoignent ainsi conjointement des bouleversements sociaux actuellement à l'oeuvre, et de la rapidité d'évolution de la société irlandaise. Une page sera bientôt tournée, et la musique traditionnelle irlandaise aura vraisemblablement joué un grand rôle dans ce processus.

Ces conflits internes, portant en apparence sur la musique traditionnelle irlandaise, pourraient paraître regrettables dans un pays si jeune. Ils sont néanmoins révélateurs du bouillonnement intense que connaît la société irlandaise à l'heure actuelle. Il est en effet essentiel de considérer ces affrontements comme autant de témoins des évolutions culturelles absolument nécessaires à la survie du groupe. Et les exemples de controverses ne manquent pas au sein des mondes musicaux irlandais, bretons ou écossais, pour ne considérer que cette famille musicale. Que l'on songe seulement à la révolution que représentèrent en leur temps les Chieftains et Alan Stivell ; que l'on rapproche un instant ces exemples passés aux évolutions proposées aujourd'hui par Davy Spillane en Irlande, par Ar Re Yaouank en Bretagne ou par Martyn Bennett en Ecosse, et l'on comprendra mieux ce que signifie le terme d'évolution. On l'aura compris, les affrontements et désaccords entre " anciens " et " modernes ", " puristes " et " innovateurs " au sein du monde de la musique traditionnelle irlandaise sont la meilleure preuve de sa vitalité. Dans ces conditions, tenter d'apporter une conclusion à un sujet aussi mouvant et vigoureux que la tradition serait une ineptie ; nous nous contenterons donc, sur ce plan, de constater que les révolutionnaires d'aujourd'hui seront toujours les conservateurs de demain, ce qui, après tout, n'est pas une mauvaise définition d'une société et de ses inéluctables évolutions. La musique représentant l'un des reflets fidèles de cette société irlandaise, elle nous permettra de conclure cette étude sur les points les plus récents de sa métamorphose.

Une nouvelle psyché irlandaise

Une étude plus complète de la musique irlandaise pourrait sans doute approfondir les aspects musicologiques, psychologiques ou linguistiques que nous avons en grande partie écartés, mais les nombreuses données nouvelles sur la société irlandaise qui ressortent de notre étude démontrent l'intérêt de l'étude du fait musical. Nous nous sommes, pour notre part, limité aux seules démarches culturelles, sociologiques et économiques, au travers desquelles nous avons souhaité entrevoir l'évolution de l'identité irlandaise.

- Economique.

La musique traditionnelle irlandaise présente, en résumé, deux facettes : une musique à usage interne, c'est-à-dire dotée de fonctions en usage dans la société irlandaise (*sessions*, soirées de danses, etc.) et une autre, à usage externe, c'est-à-dire exportable, et dont la fonction apparaît à certains comme essentiellement commerciale.

Pourtant, l'intérêt économique de la musique traditionnelle irlandaise n'est pas, comme nous l'avons vu, un phénomène récent : les maisons de disques américaines s'en préoccupaient déjà au début du siècle. Aujourd'hui la multiplication des labels discographique créés par des Irlandais atteste de l'intérêt de ce secteur sur le plan économique. Le tourisme est une autre activité liant les deux visages de la culture, car nombre de festivals ont pour objectif essentiel la survie économique d'une région, le plus souvent rurale, et de ses habitants.

L'un des grands phénomènes des dernières décennies réside donc dans une commercialisation massive des musiques traditionnelles, dotant celles-ci de propriétaires (ou d'auteurs au sens économique du terme), faisant de telle ou telle musique le bien d'un seul individu. Cette

contradiction flagrante ne manque pas de provoquer de virulentes critiques :

Un certain nombre de commentateurs qui aiment parler de ce qu'ils appellent le 'mouvement traditionnel' ont inventé toute une série de clichés qui abusent de la musique ; elle doit 'aller quelque part' ; doit 'être adaptée aux années quatre-vingt' ; 'se développer'. (...) Ce qu'ils demandent en réalité c'est que la musique traditionnelle s'adapte au marché. 'Développement' et tradition sont bien entendu antinomiques.³⁰⁵

Mais la commercialisation de cette musique, quoi que l'on puisse en penser par ailleurs, ne participe-t-elle pas d'une adaptation au milieu ? Car si le 'développement' de la musique traditionnelle peut effectivement signifier qu'un but lui est artificiellement fixé, le terme 'd'adaptation', en revanche, ne démontrera pas autre chose que sa vitalité. Ici encore, la musique irlandaise s'est adaptée à de nouvelles conditions, alliant une valeur externe dont le monde entier est dépositaire, à une valeur propre et interne à la société irlandaise.

Ce conflit portant sur la valeur commerciale de la musique traditionnelle n'est pas un fait interne à la société irlandaise, mais le résultat de son ouverture sur l'extérieur : c'est donc la preuve, mais également la conséquence de l'ouverture de l'Irlande sur le reste du monde depuis les années soixante. Il provient à n'en pas douter de la formidable notoriété de la musique traditionnelle irlandaise et de sa commercialisation. Certains Irlandais voyant leur musique franchir les frontières du pays peuvent parfois se sentir dépossédés d'une richesse culturelle qu'ils ont eux-mêmes contribué à créer. C'est également ce que durent ressentir certains musiciens de blues, de jazz ou de flamenco par le passé (bien que les médias de l'époque n'aient sans doute pas autant qu'aujourd'hui renvoyé l'image de ce succès à la source). C'est peut-être

³⁰⁵ " A lot of commentators who like to talk about what they call the 'traditional movement' have invented a whole set of clichés that make demands on the music ; it has to be 'going somewhere' ; be 'relevant to the eighties' ; 'develop'. (...) What they're effectively asking is that traditional music adapt itself to the market place. 'Development' and tradition are of course paradoxical ". Julian VIGNOLES, " What is Irish Popular Music ", *The Crane Bag - Media & Popular Culture*, Vol. 8, N° 2, 1984, p. 71.

ce que ressentent aujourd'hui certains musiciens de New York, devant la réappropriation de leur rap par un grand nombre de jeunes citoyens dans le monde, de Marseille à Moscou. Lorsque la musique issue d'une culture sort de son univers, elle n'est plus la propriété psychologique de la communauté qui l'a créée³⁰⁶.

Jusqu'à une période récente, les évolutions proposées par les jeunes générations restaient limitées au cadre irlandais et toutes les altérations étaient dotées d'un sens interne : le concept de groupe musical et l'électricité étaient déjà bien intégrés dans la société irlandaise des années soixante. Aujourd'hui partiellement privée de son cadre, la musique irlandaise est en proie à une crise due à sa propagation sur toute la surface du globe et à son absorption par de nombreuses cultures extérieures. Elle n'y est, bien sûr, plus du tout dotée du même sens. Mais il conviendra peut-être d'accepter bientôt que les musiques dites celtiques, et parmi elles la musique irlandaise, sont en passe de s'intégrer au patrimoine culturel international.

Il serait alors regrettable que les Irlandais, Bretons, Ecosseis ou Gallois s'attribuent la propriété exclusive des termes 'musiques celtiques', imitant en cela les musiciens classiques qui ont une fâcheuse tendance à s'approprier le terme de 'musique', comme en attestent les très nombreux ouvrages intitulés " Histoire de la Musique " ou " Encyclopédie de la Musique " et qui traitent en réalité exclusivement de la musique savante occidentale.

³⁰⁶ A titre d'exemple, Larry Sanger, sur son excellent site Internet consacré aux styles de *fiddle* du Donegal (<http://www.geocities.com/Athens/6464/>), explique : " Je ne suis pas très bien placé pour parler au nom des *fiddlers* du Donegal, puisque j'habite à Anchorage, dans l'Alaska, et que je n'ai à priori pas la moindre goutte de sang irlandais dans mes veines ; je ne joue du *fiddle* que depuis l'été 1995, et je ne suis jamais allé dans le Donegal ! Alors pourquoi donc vouloir apprendre le style du Donegal ? Parce que je le préfère à tous les styles que je connais, c'est tout. (...) " [*I am not very well qualified to speak for Donegal fiddlers, living in Anchorage, Alaska as I do, and possibly not having a single drop of Irish blood in my veins -- and having played fiddle only since summer, 1995 -- and never even having been to Donegal! So why on Earth am I trying to learn Donegal fiddling? Because I like it better than any other kind of fiddling I've heard, that's why. (...)*]

La production musicale irlandaise, s'équilibrant entre une fonction interne et une fonction externe, exprime ainsi l'essence même de la tradition, alliant une force centrifuge à une force centripète ou, pour mieux dire, une tradition de conservation à une tradition d'intégration. Cette dualité nous apparaît ainsi parfaitement représentative d'une identité musicale irlandaise réussie et exemplaire.

- Socio-culturelle

Le concept d'identité culturelle est souvent associé à l'image d'un nationalisme exacerbé : une telle vision témoigne en réalité de la même opposition erronée entre tradition et modernité. Rechercher son identité ne signifie pas être en quête d'une pureté originelle, pas plus que vivre la tradition ne signifie vivre au passé et dans le passé. L'identité sait également s'accommoder de bouleversements qu'elle accepte et qu'elle accompagne. L'affirmation de l'identité culturelle d'un pays est une nécessité, tout comme la définition d'une identité individuelle est un facteur indispensable contribuant à l'insertion dans un groupe social.

Ainsi, nul ne pourrait imaginer comprendre l'Irlande sans comprendre sa musique, qu'elle soit traditionnelle, classique, rock, jazz ou de toute autre forme. Concurrément à d'autres formes d'expressions culturelles, celles-ci définissent le groupe, lui offrent un sentiment identitaire, permettent à des pays comme l'Irlande d'entrer dans le monde des nations et des cultures et d'y tenir leur place en pleine conscience de leur existence et de leur valeur.

Les Irlandais, et l'idée n'a rien d'original, souffrirent longtemps d'un complexe d'infériorité culturelle vis-à-vis des " grandes nations " que furent l'Angleterre, la France, etc. Victimes d'un retard économique indéniable, considérant la langue irlandaise comme anachronique, il leur fallut attendre le grand renouveau littéraire de la fin du XIXe siècle pour se sentir enfin admis dans le concert culturel européen. Aujourd'hui, ce concert est devenu mondial, la musique a rejoint la littérature et, dans le coeur des

Irlandais de cette fin de XXe siècle, les Disques d'Or valent tous les Prix Nobels. L'Histoire de la musique traditionnelle irlandaise nous a d'ailleurs enseigné que, dans le cas de la musique comme dans celui de la littérature, il fallut surmonter, outre l'obstacle d'un oubli et d'une déconsidération, celui de l'utilisation à des fins idéologiques : “ *avant qu'un mouvement littéraire ne se développe au sens strictement littéraire du terme, les écrivains irlandais durent débarrasser la littérature de ses impuretés politiques* ”³⁰⁷.

L'affirmation de l'identité irlandaise est donc, de ce point de vue, une double victoire et témoigne également d'une attitude nouvelle à l'égard du passé, fruit de l'expérience acquise au cours de quelques décennies d'indépendance. Trois attitudes distinctes peuvent ainsi être discernées. Une première tendance, essentiellement occidentale mais très peu présente en Irlande, rejette le passé de manière globale, considérant tout regard en arrière comme stérile. A l'inverse, une seconde attitude, fortement ancrée en Irlande depuis le renouveau gaélique du siècle dernier, tend à accorder au passé une valeur quasi religieuse, figeant le pays dans un respect démesuré pour les ancêtres. La troisième tendance, à l'oeuvre en Irlande depuis les années soixante et globalement désignée sous le terme de 'révisionnisme irlandais', tente d'établir un équilibre entre ces deux extrêmes.

On l'aura compris, cette dernière conception tend actuellement à effacer progressivement la seconde, qui fut pourtant un passage obligé durant lequel l'Irlande put prendre conscience de son existence propre, établissant son identité essentiellement en antithèse de celle de l'Angleterre³⁰⁸.

³⁰⁷ Seán O'FAOLAIN, *Les Irlandais*, op. cit., 1994 (1ère éd. 1947, Pelican), pp. 133-134.

³⁰⁸ L'exemple le plus frappant de ce point de vue est bien évidemment l'officielle neutralité irlandaise durant la guerre. Le jeune Etat Libre d'Irlande apprit tout d'abord à dire non pour s'affirmer, fournissant des efforts conscients pour faire le contraire de ce que faisait la Grande-Bretagne, tout en reproduisant inconsciemment le même fonctionnement social par ailleurs : certains ne manqueraient pas de voir là l'archétype d'une relation parent-enfant.

CONCLUSION

Mais le principal enseignement que l'on pourra tirer de l'évolution de la musique traditionnelle irlandaise tient aux divisions face à sa commercialisation, reflet d'une fragmentation de la société irlandaise se prenant à douter de son unité réelle. Une certaine frange de la société irlandaise continue de se rêver une identité unique et indivisible. L'accession, somme toute récente, à l'indépendance la pousse à considérer comme essentielle à sa survie la préservation d'une attitude unie face à un pays voisin encore trop présent dans son esprit et dans son économie. Mais, comme celle de toutes les autres nations, son identité est multiple, et les nombreuses acceptions des termes " musique traditionnelle irlandaise " en fournissent, entre autres, la preuve. Les affrontements entre partisans des différents camps en matière de musique irlandaise ne se conçoivent que si l'on accepte la valeur polysémique des termes 'musique traditionnelle irlandaise'. Il n'y a donc pas d'identité musicale unique, de même qu'il n'y a pas d'identité culturelle unique en Irlande.

Nous avons pressenti dans notre introduction les multiples implications sociales, culturelles, politiques ou économiques de la musique traditionnelle en Irlande. Elle nous est apparue tout au long de ces pages comme l'un des éléments les plus évidents du bouillonnement culturel que connaît actuellement l'Irlande, puisant sa force dans des racines profondes, mais en quête permanente de nouveaux horizons : pour les irlandais eux-mêmes bien entendu, mais également pour les étrangers (touristes, acteurs politiques ou économiques). Et cette reconnaissance mondiale constitue un véritable miroir enfin tendu à une nation jeune en quête d'identité.

En effet, nous avons constaté que les concepts de tradition et de modernité pouvaient se rejoindre, de même que se rejoignent le passé et le futur en un point médian appelé présent. L'équilibre parfait se trouve de fait dans ce juste milieu, instant fugace et fugitif par excellence. L'Irlande, dans sa recherche d'identité à su trouver dans sa musique traditionnelle l'une des meilleures expressions de cet équilibre, et celle-ci apparaît donc naturellement comme l'un des éléments les plus pertinents et les plus

CONCLUSION

révélateurs de l'identité irlandaise contemporaine, l'affirmant sans revendication excessive aux yeux du monde, de la manière la plus complète qui soit grâce à ses multiples implications sociales, culturelles, économiques et politiques.

Considéré il y a peu de temps encore comme conservateur, voire arriéré, ce pays se transforme à l'heure actuelle de façon stupéfiante. Les mentalités y évoluent et les lois y changent. Le développement phénoménal de la musique irlandaise depuis les années soixante-dix peut être considéré comme le signe avant-coureur de ce phénomène qui ne fera que s'amplifier, et Il ne serait pas si étonnant que ce pays jeune et méconnu trace une voie inédite et fasse figure d'exemple pour les autres pays occidentaux au cours des décennies à venir.

Disque Compact

Le disque qui accompagne cette recherche est le fruit de ces nombreuses années passées en compagnie d'amis musiciens, dans le comté du Kerry. La musique n'est pas leur profession, mais qui mieux que des amateurs pouvait rendre l'hommage nécessaire aux anonymes qui font la force quotidienne de la musique traditionnelle irlandaise ? Car tel est le premier objet de cet enregistrement, qui propose en outre un panorama des instruments les plus populaires en Irlande. Notre but ne consistait d'ailleurs pas tant à illustrer nos propos sur l'émergence d'une musique de groupes qu'à offrir une écoute de ces instruments dans un contexte dépouillé où l'on distingue clairement leur timbre : dans cette optique, seuls ont été enregistrés des soli et des duos. On n'y rencontrera pas la harpe, instrument ayant conservé un caractère non-populaire et que l'on rencontre moins que le *fiddle*, la flûte ou le *uilleann pipes*.

Cet enregistrement fut réalisé en trois jours, fin octobre 1995, dans le salon de Donal Moroney, Sunhill, Killorglin, comté du Kerry, avec un matériel extrêmement réduit (voir la note technique). Les musiciens invités

par Tom O'Sullivan et Donal Moroney se présentaient au gré de leurs disponibilités et de leurs envies : avant d'aller chercher les enfants à l'école, entre deux courses, après la traite des vaches... La majorité d'entre eux avait l'habitude des micros et des enregistrements car il n'est pas rare, depuis les années quatre-vingt et la démocratisation du matériel, que les groupes cherchent à garder une trace de leur histoire musicale personnelle. Durant ces trois jours, certains musiciens revinrent plusieurs fois et restèrent plusieurs heures à jouer et à discuter autour d'une tasse de thé et de quelques biscuits ; d'autres encore ne restèrent que dix minutes... Mais tous étaient heureux de symboliser pour nous la musique qu'ils aiment et qu'ils transmettent.

Il serait bien entendu hors de question d'imaginer qu'une poignée de musiciens, aussi bons soient-ils, puissent représenter l'ensemble des styles musicaux irlandais. Une collection de plusieurs dizaines de disques similaires n'y suffirait pas, et l'on est loin de pouvoir déplorer la disparition totale des styles locaux. L'évolution actuelle due aux médias tend, comme nous l'avons expliqué, vers une combinaison de différents styles de la part des musiciens. Ceux-ci ne sont donc représentatifs que d'eux-mêmes, et c'est déjà beaucoup.

1 - The Leg of the Duck / The Stick across the Hob. (1'49) 2 Jigs.

Fiddle (Tim Kearns) et Guitare (Tomás O'Sullivan).

Pour le deuxième jour, Tomás O'Sullivan avait décidé d'inviter un ami de longue date, Tim Kearns. Pourtant ceux-ci n'avaient pas joué ensemble depuis plus de dix ans, depuis l'époque de leur adolescence où ils sévissaient dans les groupes de rock de la région (Tim à la guitare et Tom aux claviers). Depuis, l'émigration les avait séparés, mais chacun s'était découvert un penchant pour la musique traditionnelle et avait opté pour un instrument. Ces retrouvailles musicales furent époustouflantes et la matinée fut magique.

La première mélodie jouée ici n'est pas particulièrement répandue, mais on remarquera que les animaux sont généralement très présents dans les titres de mélodie. Tim était également très fier de tenir d'un musicien du Nord-Kerry le titre originel de la deuxième mélodie, un grand classique connu sous le nom de "Morrisson's Jig", le grand *fiddler* James Morrisson l'ayant enregistré dans les années vingt aux Etats-Unis. Mais, en cherchant bien, d'autres musiciens connaissent certainement d'autres titres. Dans cette prise (la deuxième), la guitare est plus précise et le *fiddle* plus incisif que lors de la première prise.

2 - The Mountain Top / The Dublin Reel. 2 Reels (1'39).

Tin whistle (Tom Connor) & *Bodhrán* (Tomás O'Sullivan).

Tom Connor est un pilier de *session*, toujours de bonne humeur, et il fut présent à de nombreuses reprises durant ces quelques jours. Sa technique est fluide, son style très simple et très sûr, et il utilise un simple *tin whistle* de marque *Generation* à embout rouge. En retrait, la technique de Tomás O'Sullivan au *bodhrán* est très intéressante car elle introduit dans certains passages un rythme ternaire sur une mélodie à quatre temps (*reel*). Aucun indice ne figure sur son instrument qui permettrait de le reconnaître ou de le dater, et c'est vraisemblablement l'oeuvre d'un amateur. Il ne semble pas très ancien comme en attestent les renforts croisés à l'intérieur du cadre. La peau animale (sans doute du bouc³⁰⁹) est très épaisse, ce qui produit un son plus ample et bien meilleur que celui des *bodhrán* récents, souvent faits en peau de chèvre. Comme la grande majorité des musiciens irlandais, Tom O'Sullivan utilise un bâton (*bodhrán stick*) et se sert de sa main gauche appuyée sur l'arrière de la peau pour moduler le son. Ces deux *reels* sont extrêmement connus et, comme souvent au cours de ces trois jours, la première prise fut la bonne.

3 - Na Connerys. *Slow Air* (2'02).

Uilleann pipes (Tomás O'Sullivan).

On considère généralement que les *slow airs*, c'est-à-dire les mélodies lentes formant la base d'une chanson dont les paroles sont parfois oubliées, mettent mieux en valeur les instruments irlandais que

³⁰⁹ On entend parfois dire que des luthiers utilisent de la peau de chien ; ce à quoi les musiciens répondent qu'il s'agit dans ce cas-là, non plus de *bodhrán*, mais de " *bow-*

tout autre type de mélodie. Voici un bel exemple de jeu au *uilleann pipes* (en Ré) où l'on pourra entendre toutes les sonorités que cet instrument peut produire. Les bourdons (*drones*) sont déclenchés après la note d'introduction (une demi-seconde), et les régulateurs interviennent plus ponctuellement (53'-57', 1'13-1'15, 1'44-1'46, et 1'53-2'01). Le dernier exemple d'utilisation des régulateurs est particulièrement représentatif des possibilités d'harmonisation pour les *slow airs*, tandis que ces mêmes régulateurs auront davantage une utilité rythmique pour les mélodies de danse. On peut également entendre une belle ornementation en 1'33-1'35. Tomás O'Sullivan est né à Miltown, où il réside depuis des années malgré un passage rapide en Angleterre pour cause d'émigration (ratée). Il découvrit la musique à quinze ans lors de la vague rock-pop des années soixante et soixante-dix. Ses premières grandes idoles furent Pink Floyd, et il ne vint à la musique traditionnelle que plus tard. Son temps libre (il fut volontairement chômeur pendant quelques années) lui a permis de devenir un multi-instrumentiste émérite : il joue de l'harmonica (son premier instrument), du piano et des claviers, de diverses flûtes, de la guitare *folk* ou électrique, du banjo, du *bodhrán*, etc. Mais, pour ne pas totalement décourager ses amis, il est également l'un des très rares chanteurs exécrales de la région.

4 - Three Kerry Polkas. 3 Polkas (2'35).

Accordéon (Mike Dowd) & Mandole (Donal Moroney).

wow-rán ”.

Les Polkas ont deux particularités en Irlande : elles portent très rarement un nom et elles sont toutes du Kerry. Il existe ainsi des dizaines de “ Kerry Polkas ” comme celles-ci, très connues. Mike est originaire de Dingle, enseigne dans le lycée de Killorglin, et joue également de nombreux instruments, mais l'accordéon est son instrument de prédilection. Donal Moroney est originaire du Wicklow mais habite à Killorglin, où il est fermier, depuis de nombreuses années. Il a participé à quelques petits groupes de folk au début des années quatre-vingt, où il jouait du bouzouki et de la guitare acoustique, avant de fonder un groupe de rock qui connut quelques succès dans la région au milieu des années quatre-vingt ; il y jouait de la guitare électrique et chantait. Il est aujourd'hui revenu à un style de vie plus calme et se contente de quelques *sessions* de temps en temps avec ses divers instruments (bouzouki, guitares, mandoles ou cistres). On pourra l'entendre ici accompagner Mike à la mandole (anglais *mandola*) de manière discrète mais très efficace ; on remarquera également la petite hésitation sur l'accord à jouer au début du troisième morceau (1'42 - 1'45), signe d'une véritable improvisation, lors de cette première prise.

5 - Airde Cuan. Chant (3'39)

(Áine Moriarty).

Le chant en gaélique est généralement appelé “ *sean-nós* ” depuis le milieu du XXe siècle ; il peut parfois être en anglais, soit dans le cas d'une

traduction pure et simple du texte, soit dans le cas d'une nouvelle création. Cependant, les textes des *sean-nós* étant le plus souvent anciens, le gaélique reste majoritaire. On tend aujourd'hui à les sauvegarder et à les chérir, même parmi les Irlandais anglophones, comme c'est ici le cas pour Áine Moriarty. Neuvième d'une famille de onze enfants, elle fut élevée dans un profond respect de la culture et de la langue gaéliques : son père, grand admirateur des poètes gaéliques du XVIIIe siècle, était instituteur et irlandophone. Elle fit également partie de quelques groupes *folk* et rock de Killorglin (avec Donal Moroney, Tomás O'Sullivan et quelques autres) avant de se marier et de s'installer à Dublin. Elle chante ici une bien triste chanson originaire du comté d'Antrim, un peu comme si on le lui avait demandé un soir de '*sing-song*' dans un *pub*. A l'occasion de ces quelques jours d'enregistrement, je lui demandai d'enregistrer une autre chanson propre à la région de Killorglin et Miltown ; elle m'expliqua que, celle-ci étant la chanson fétiche d'une autre personne du village, il serait mal venu de se la réapproprier pour un disque.

6 - The All-Star Barn Dances / The Ballroom Favourite. 2 Barn dances (3'27).

Flûte en bois (Tom Connor).

Les '*barndances*' sont, comme leur nom l'indique, des danses d'origine rurale et sont communes à toutes les îles Britanniques. Il est très vraisemblable qu'elles arrivèrent en Ulster au XVIIe siècle avec les premières *Plantations* importantes de colons écossais. Tom considère donc que les *barndances* irlandaises sont originaires du Donegal, bien qu'on en trouve la trace au début du siècle dans toute l'Irlande. Elles restent cependant plus courantes dans le Nord de l'Irlande, comme les mazurkas. La première mélodie tire son nom d'un célèbre *céilí band*, le All-Star Céilí Band, et aucune histoire particulière n'a éclairé l'identité de la seconde.

Venue avec sa flûte, Tom joue ici (pour la première fois) sur une autre flûte en bois appartenant provisoirement à Tomás O'Sullivan et datant vraisemblablement du siècle dernier. Comme pour chaque enregistrement de Tom, la première prise fut la bonne.

7 - Kathleen O'Hehir. Jig (1'10).

Bouzouki (Kieran Griffin).

Kieran est enseignant dans le Lycée de Killorglin et joue également du piano dans les bars pour se distraire. La mandoline ne lui pose bien entendu aucun problème. Lors de son rapide passage, il enregistra pour

nous cette courte mélodie afin de bien distinguer le son très particulier du bouzouki grec : celui-ci, acheté sur le célèbre marché de Plaka à Athènes, a un son extrêmement fin produit par les quatre choeurs de deux cordes, et l'influence des premiers disques de Planxty est absolument évidente. Comme la majorité des instrumentistes présents sur cet enregistrement, Kieran n'a guère l'habitude de jouer seul, ayant été plus habitué à l'atmosphère conviviale des *pubs*.

8 - **The Harvest Suite : The Stack of Barley / The Stack of Wheat.**

Slow Air & 2 Hornpipes (3'04).

Uilleann pipes (Tomás O'Sullivan) & *Fiddle* (Tim Kearns).

L'idée vint soudain à Tomás de jouer ces deux airs à la suite. Tim les connaissait bien également et il fut facile d'inventer un nom à cette suite : *The Harvest Suite*. Tomás décida 'sur le champ' de jouer la première mélodie en *slow air* avant de la reprendre sous sa forme habituelle, en *hornpipe*, bien qu'il ne s'agisse aucunement d'une habitude courante. Les *hornpipes* sont des mélodies à quatre temps, sur un mode plus sautillant que les *reels*. Il est donc plus habituel que certains *hornpipes* soient joués en *reels* et vice-versa, sans que l'on sache si la mélodie originelle appartenait à l'une ou l'autre de ces catégories. Il est remarquable de constater ici à quel point Tim et Tomás jouent quasiment à l'unisson, bien qu'interprétant de la musique traditionnelle irlandaise pour la première fois ensemble.

9 - **Tom Billy's**. *Reel* (1'55).

Banjo (Terry Matthews).

Terry est l'un des meilleurs joueurs de banjo de la région, et il fut même *All-Ireland Champion* de mandoline il y a quelques années, bien que n'étant membre d'aucun club du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (fait rare dont il est très fier).

Terry n'est pas originaire de Killorglin, mais y réside depuis quelques années, après de longues années en Angleterre à l'époque où les *folk-clubs* anglais drainaient une vie musicale intense. Sous le nom des Matthew Brothers, lui et son frère auraient pu y devenir célèbres, comme les Furey Brothers ou Christy Moore qu'ils côtoyaient, mais le sort en décida autrement. Avec sa femme, qui est écossaise, ils gagnent leur vie en animant les *sessions* dans les *pubs*. Il y a quelques années, un enregistrement réalisé pour mon DEA n'avait pu être publié car Terry demandait que des droits lui soient versés. Il décida cette fois de participer, à la demande de Tomás, et le premier air qu'il joua est un *reel* intitulé 'The Reconciliation' (non inclus sur ce disque compact). Le *reel* joué ici s'appelle *Tom Billy's* pour la simple raison qu'il l'a appris d'un ami nommé Tom Billy et qu'il n'en connaît pas le véritable titre, si tant est qu'il en ait un.

10 - **Sidh Beag agus Sidh Mór / The Drunken Landlady.** O'Carolan / *Reel* (3'01).

Accordéon (Mike Dowd) & Mandole (Donal Moroney).

La première mélodie (" la petite et la grande colline aux fées") est l'une des plus connues de Turlough O'Carolan et fait référence à deux petites collines du comté de Leitrim. Il s'agirait, selon la légende, de sa première composition, réalisée à l'âge de 21 ans à la demande d'un de ses mécènes qui lui suggéra ce thème mythologique. Elle est très communément jouée dans les *sessions* où les musiciens, parfaitement conscients de son origine, lui décerneraient sans aucun doute le qualificatif de *traditional*. L'une des pires offenses que l'on puisse faire à ce type de mélodie serait de la jouer en valse, ce qui se produit pourtant parfois, en particulier lors de bals de mariage. On entendra dans la deuxième mélodie toutes les ornements propres à la musique traditionnelle irlandaise, confirmant l'idée selon laquelle elle peut parfaitement être interprétée à l'accordéon.

11 - **Caoineadh Uí Domhnaill.** *Slow Air* (1'46).

Fiddle (Tim Kearns).

Une *caoineadh* est une lamentation, d'où l'anglais *keen*, et comme tous les *slow airs*, celle-ci est à l'origine une chanson. Sa technique peut être qualifiée de non orthodoxe, et elle ne plairait sans doute pas à tous les musiciens, en particulier les deux glissandos (0'17-0'19). En effet, et comme nous l'avons expliqué, les tendances actuelles conduisent souvent les musiciens à obéir davantage à leur inspiration du moment, et donc à leurs influences et à leurs goûts personnels qu'à un style local ou régional. Tim se situe parfaitement dans cette conception d'une musique traditionnelle irlandaise située à la croisée de plusieurs chemins, et les oreilles de certains musiciens plus anciens détecteraient peut-être sa double formation musicale (voir N°1). Sur le plan technique, il utilise également le *droning*, frottant deux cordes à la fois : la corde basse servira de bourdon et la mélodie sera jouée sur une deuxième corde (0'50-0'52, 1'15-1'16, 1'43-1'45).

12 - The Downfall of Paris. Set Dance (2'03).

Uilleann pipes (Tomás O'Sullivan) .

J'interrogeais un jour Tomás O'Sullivan, l'un des musiciens présents sur le C.D. accompagnant cette recherche, à propos de son répertoire. Il me répondit qu'il connaissait " à peu près deux ou trois cents mélodies ". Un décompte plus précis effectué dans le petit carnet où il note les mélodies apprises en révéla près de sept cents ! Parmi elles figure cette

set dance (voir illustration N°26), et plus souvent jouée en *session* qu'en accompagnement de danseurs par Tomás qui ne se risque quasiment jamais dans cette aventure : il fait en effet partie des *pipers* considérant qu'ils jouent 'pour le coeur et non pour le pied'.

13 - **Kitty's Favourite / The Morning Mist. 2 Reels** (1'56).

Concertina (Muirrean Clifford).

Muirrean est, à treize ans, le plus jeune des musiciens présents sur ce disque. Elle joue d'un instrument mieux implanté dans le comté de Clare que dans le Kerry, le concertina, sorte de petit accordéon. Peu habituée à enregistrer, elle fut quelque peu décontenancée par le micro, pendant que sa mère l'attendait à l'extérieur, dans sa voiture - sans doute pour ne pas gêner sa fille par sa nervosité. Bien que le concertina soit extrêmement courant en accompagnement de danses, Muirrean n'aime guère jouer dans ces soirées car elle considère les danseurs comme beaucoup trop exigeants sur la question du rythme, et beaucoup trop peu attentifs aux subtilités de l'instrument.

14 - **Sliabh na mBan. Slow Air** (3'42).

Flûte en bois (Tom Connor).

Ce *slow air* fait partie des mélodies préférées de Tom qui la joue souvent en conclusion d'une *session*, comme pour calmer les esprits à l'heure où les serveurs du *pub* hurlent des '*Are you right there, folks ?*' et des '*All together, please lads*' aux derniers clients. Comme à l'accoutumée, Tom joua parfaitement bien cette mélodie très étendue, mais une fausse manoeuvre au magnétophone effaça l'enregistrement. Sans faire la moindre difficulté, il rejoua de manière aussi parfaite la même mélodie, en renouvelant les ornements, comme il se doit. On reconnaîtra dans sa technique un style sobre n'abusant pas de ces ornements.

15 - **The Boys of Ballyconnell. Reel (52'')**.

Mandoline (Donal Moroney).

Plus à l'aise sur la mandole que sur la mandoline, Donal se proposa pour remplacer Terry, indisponible au dernier moment. Il choisit, ici encore, un air du répertoire local bien que, répétons-le, il ne soit arrivé à Killorglin qu'à l'âge adulte. Nous verrons dans cette attitude, bien entendu, une belle preuve d'adaptation au milieu culturel. Comme cela se produit souvent lors de folles *sessions* d'été, Donal a tendance à accélérer au fur et à mesure qu'il s'approche de la fin. Dans le cas de longues suites de mélodies, les musiciens peuvent atteindre un rythme infernal que seuls pourront suivre les meilleurs d'entre eux.

16 - **Kitty Lie Over Next to the Wall / Water from the Well. 2 Slides**
(2'43).

Accordéon (Mike Dowd) & Mandole (Donal Moroney).

Les *slides*, comme les polkas sont particulières au sud-ouest de l'Irlande, et celles-ci sont également très répandues dans le répertoire des musiciens du Mid-Kerry. Outre le jeu très précis de Mike, on remarquera l'excellent travail de contrepoint réalisé dans la première mélodie par Donal, ainsi que son travail rythmique très puissant dans la seconde, résultat d'une connaissance parfaite de ces mélodies. La technique devenant presque un réflexe, elle laisse toute possibilité au musicien de s'exprimer et de jouer à sa convenance, au sens ludique du terme. Le titre, dont le sens reste pour le moins énigmatique, nous rappelle la technique courante consistant à donner à une mélodie un nom calqué sur le rythme de ses premières notes.

17 - **The Hills of Kilderry / Bold Teddy Quill's Jig. Slow Air / Jig**
(2'09)

Low Whistle (Tomás O'Sullivan).

Tomás joue ici d'un instrument particulièrement difficile à maîtriser, le *low whistle*. En effet, outre son extrême sensibilité à la puissance du souffle et les difficultés qu'il présente dans l'octave supérieure, la distance entre les trous et leur taille rendent impossible le jeu de l'instrument par

tout musicien doté de petites mains. Comme dans le cas du *uilleann pipes*, Tomás se sert des premières phalanges (et non du bout des doigts) pour boucher les derniers trous. Tom est très fier d'avoir déniché la première mélodie il y a quelques années et de l'avoir transformée en classique local. Elle ne figure sur aucun enregistrement connu et dans aucune collection publiée. En outre, Tomás O'Sullivan étant incapable de jouer sans innover, il transforme la seconde mélodie en *jig*, alors que celle-ci est toujours jouée en *reel*.

18 - The Jug of Brown Ale / The Fair Haired Boy. 2 Jigs (2'26).

Banjo (Terry Matthews).

Encore deux mélodies très répandues dans le répertoire de *session* des musiciens de Killorglin, jouées par Terry dans un style plus posé qu'à son habitude. Il semble qu'il ait eu ce jour-là quelque timidité face au micros (ou face à l'étranger) qui lui enlevèrent sa confiance et son allant habituels. A bout de ressource, il décida de jouer quelques mélodies simples et qu'ils connaissaient par coeur, sans essayer de jouer aussi vite qu'il en a l'habitude.

19 - Whelan's Sow / The House in the Glen. 2 Jigs (2'02).

Fifre (Sib) (Tom Connor) & Bodhrán (Tomás O'Sullivan).

Il est parfois difficile de comprendre l'origine de certains titres de mélodies, et la première des deux proposées ici participe de ce voile mystérieux qu'il conviendra un jour de lever. Le second élément d'importance concerne ici l'instrument utilisé par Tom, le fifre. Comme nous l'avons expliqué (voir pages 96 et 372), cet instrument d'origine militaire trouve plus souvent sa place dans les fanfares et dans les parades militaires que dans les *sessions* du Munster. Mais il est bien évident, que seule l'image attachée à cet instrument empêche certains musiciens de s'en servir. Tom est l'un des rares à passer outre ce cliché.

20 - **The Belfast Hornpipe / The Galway Hornpipe.** 2 *Hornpipes* (2'50).

Accordéon (Mike Dowd).

Toutes les raisons étant bonnes pour réunir une ou plusieurs mélodies, Mike choisit ici deux *hornpipes* associés à des villes irlandaises. L'accompagnement de la main gauche est, comme cela se produit souvent à l'accordéon en musique traditionnelle irlandaise, extrêmement réduit, laissant une place plus grande à la mélodie, ici particulièrement fine et vive.

21 - **Garrett Barry's Jig / The Rambling Pitchfork / The Kesh Jig.** 3 *Jigs* (3'03).

Uilleann pipes (Tomás O'Sullivan) & Fiddle (Tim Kearns).

La première *jig* tire son nom d'un illustre *uilleann piper* aveugle du siècle dernier. Tomás la considère comme sa mélodie préférée depuis longtemps déjà. La seconde n'a pas d'histoire particulière, et la troisième fut l'une des mélodies rendues célèbres par le groupe Bothy Band dans les années soixante-dix, dans un style très puissant que l'on qualifie parfois de 'rock'n'roll attitude', ce qui ne manque pas de plaire à Tomás et à Tim.

22 - An Mhaighdean Mhara. Chant (2'04)(Carrie O'Sullivan).

Plus habituée à chanter en *sessions* calmes que devant un micro, Carrie (le deuxième plus jeune de nos musiciens) se prête ici au jeu avec une mélodie apprise de ses parents. Sa famille est en effet un immense réservoir de musiciens et de chanteurs depuis plusieurs générations. On remarquera, plus encore que dans l'exemple N°5, la sobriété du style et des ornements. L'histoire ici rapportée est celle, commune à de très nombreuses traditions dans le monde, d'un homme séduit par une femme venue de la mer. L'enregistrement n'est pas exemplaire (en particulier en ce qui concerne les consonnes plosives), mais la gravure a fait des merveilles.

23 - Kerry Polka (58").

Mandole (Donal Moroney).

Encore une polka du Kerry, jouée cette fois à la mandole afin que l'on saisisse bien la différence de son entre celle-ci et le bouzouki. Contrairement à ce dernier, la mandole comporte un dos plat, et le son apparaît moins brillant et moins métallique que celui de l'instrument grec. Plus à l'aise encore sur cet instrument que sur la mandoline, Donal accélère encore et toujours. L'un des points les plus intéressants ici concerne cependant l'adaptation des notes d'ornementations ('*grace notes*') propres à la musique irlandaise, sur un instrument à cordes pincées.

24 - Michael Coleman's / Paddy from Portlaw. 2 Jigs. (1'34)Concertina (Muirrean Clifford).

Le titre de la première mélodie indique clairement pour quel instrument elle fut composée, car elle tire son nom d'un célèbre *fiddler* irlandais émigré aux Etats-Unis au début du siècle. Comme dans la plupart des cas durant ces quelques jours, Muirrean ne connaissait pas les titres des airs qu'elle interprétait. Il fallut, comme dans de nombreux cas, s'enquérir des titres auprès de musiciens dont la réputation est de s'y intéresser (Tomás O'Sullivan en fait partie). Malgré ma demande, Muirrean ne souhaita pas enregistrer de polka parce qu'elle " n'avait pas assez d'ornementations " sur celles dont elle connaissait la mélodie pour en être satisfaite. La réverbération ajoutée aurait pu être moins profonde...

25 - Táim Breoite go Leor / Pretty Maggie Morrissey. Slow Air & Jig
(2'48).

Uilleann pipes (Tomás O'Sullivan).

Tom nous propose pour finir l'une des mélodies dont il a le secret et que, ici encore, peu de gens connaissent. Il s'agit selon lui d'une mélodie de la région, mais dans tous les cas elle ne figure dans une aucune collection écrite à notre connaissance, et encore moins sur un enregistrement publié. Notons pour finir la régularité parfaite du bourdon, dont le ton ne varie pas tout au long de ces quelques minutes, pratique difficile à acquérir tant l'instrument requiert de concentration. Certains musiciens de studio ont d'ailleurs la réputation d'enregistrer le bourdon après avoir enregistré la mélodie³¹⁰, pour se simplifier la vie et celle des techniciens.

³¹⁰ Cette technique issue des pratiques pop-rock est appelé 're-re(cording)' en français, et 'overdubbing' en anglais.

Note technique : L'enregistrement a été réalisé dans le salon de Donal Moroney en octobre 1995, excepté le N°5 réalisé dans le salon de Áine Moriarty à Dublin. Je disposais de quatre micros (Shure SM58 et S565, AKG D320B et 451), d'une petite table de mixage 4 entrées (Yamaha) et d'un magnétophone digital (DAT Tascam). Durant ce mixage, réalisé avec une table Mackie ('8-bus series') et un magnétophone digital DAT, il a été fait usage d'une légère compression (Drawmer) et d'une petite réverbération (Lexicon), à l'exclusion de tout autre effet ou technique. Le travail a été réalisé avec l'aide de Rémi Clément au Studio du Lycée Léonard de Vinci, Montaignu (85).

Bibliographie

“ Et Garp découvrit que, quand on est occupé à écrire, tout semble être en rapport avec tout. ”
John Irving, *Le Monde Selon Garp*.

Sources primaires

- ANONYME, *Walton's New Treasury of Irish Songs and Ballads*, Part 1, Dublin, Walton's, 1968, 192 p.
- BURCHENAL Elizabeth, *National Dances of Ireland*, New York, G. Schirmer, 1925 (?), xiv + 136 p.
- CAROLAN Nicholas, *A Short Discography of Irish Folk Song*, Dublin, Folk Music Society of Dublin, 1987, 39 p.
- CLARKE H. J., *The New Approach to Uilleann Piping*, Galway, St. Martin's Publications, 1988, 85p.
- DARLEY Arthur Warren & McCALL Patrick Joseph, *The Darley & McCall Collection of Traditional Irish Music*, Cork, Ossian, 1984 (1ère éd. *The Feis Ceóil Collection of Irish Airs*, 1914), 47 p.
- De GRAE Paul, *Traditional Irish Guitar*, no place, no date, no publisher, 56 p.
- De NORAIHD Liam, *Ceol ón Mumhain*, Dublin, An Clóchomhar, 1965, 59 p.
- FIELDMAN Allen, O'DOHERTY Eamonn & JOYNT Natalie, *The Northern Fiddler*, Belfast, Blackstaff Press, 1979 (?), 251 p.
- GUYONVARCH Christian-Jacques, *Textes Mythologiques Irlandais*, Rennes, Ogam-Celticum N°11/1 & 2, 1978-1980, 60 p. + 282 p.

BIBLIOGRAPHIE

- HAMMOND David, *Songs of Belfast*, Dublin, Gilbert Dalton, 1978, 63p.
- HARTE Frank, *Songs of Dublin*, Dublin, Gilbert Dalton, 1978, 64 p.
- HELFERTY Séamus & REFAUSSÉ Raymond (dirs), *Directory of Irish Archives*, Dublin, Irish Academic Press, 1993 (2e édition), 154 p.
- HEYMAN Ann, *Secrets of the Gaelic Harp*, Minneapolis, Cláirseach Publications, 1988, 128 p.
- HYDE Douglas & Ó CONAIRE Breandán, *Amhráin Chúige Chonnacht (Love Songs of Connaught)*, Blackrock (Co. Dublin), Irish Academic Press, 1985, 156 p.
- JOYCE Patrick Weston, *Old Irish Folk Music & Song*, New York, 1965 (1ère éd. 1888, Royal Society of Antiquaries of Ireland), xxxvi + 408 p.
- KENNEDY Peter, *Folksongs of Britain and Ireland*, Londres, Cassell, 1975, xv p. + 824 p.
- KENNEDY Peter (dir.), *Films on Traditional Music and Dance*, Paris, International Folk Music Council & Unesco, 1970, 261 p.
- LOUI Jenny & WYGOL Barbara, *The Piper's Chair : a Collection of Tunes and Folklore from Micho Russell*, Cork, Ossian, 1993 (?), 33 p.
- MAGUIRE Marshal & SUTRO Suzanne, *Irish Music in America, a Selected Bibliography*, Washington, D.C., Library of Congress, 1981, 10 p.
- MAKER Tom, *The Harp's a Wonder*, Mullingar, Uisneach Press, 1991, 147 p.
- MEEK Bill (dir), *Songs of the Irish in America*, Dublin, Dalton, 1978, 64 p.
- MITCHELL Pat, *The Dance Music of Willie Clancy*, Cork, Ossian, 1993 (1ère éd. The Mercier Press, 1976), 136 p.
- MOLLOY Dinah, *Find your Music in Ireland*, Dublin, The Arts Council, 1979, 224 p.
- MOULDEN John (dir.), *Songs of the People (Selection from the Sam Henry's Collection) - Part 1*, Belfast, Blackstaff Press, 1979, xi + 178 p.
- MOULDEN John (dir.), *Songs of Hugh McWilliams, Schoolmaster, 1831*, Portrush, Ulstersongs, 1993, 21 p.
- MULCAHY Michael & FITZGIBBON Marie (dirs), *The Voice of the People : Songs and History of Ireland*, Dublin, O'Brien Press, 1982, 199 p.
- NÍ ANNAGAINN Máighread & CHLANNDIOLÚIN Séamus (dir.), *Songs of the Irish Gaels*, Londres, Oxford University Press, 1927, xii + 187 p.

BIBLIOGRAPHIE

- Ó BOYLE Carmel, *The Irish Woman's Songbook*, Cork, The Mercier Press, 1986, 88 p.
- Ó BOYLE Cathal, *Songs of County Down*, Skerries (Co. Dublin), Gilbert Dalton, 1979, 64 p.
- Ó CANAINN Tomás, *Down Erin's Lovely Lee : Songs of Cork*, Dublin, Gilbert Dalton, 1978, 126p.
- O'FARRELL, *O'Farrell's Collection of National Irish Music for the Uilleann Pipes*, (1ère éd. circa 1800) ; fac-similé in O'Neill Francis, *Irish Folk Music*, pp. 320-331.
- O'KEEFFE Daniel D., *The Books of Irish Ballads* (Vol. 1 & 2), Cork, The Mercier Press, 1968 (1ère éd. 1955) & 1968 (1ère éd. 1962), 136 p. & 134 p.
- O'KEEFFE James George & O'BRIEN Arthur, *A Handbook of Irish Dances*, Dublin, Gill & Macmillan, 1964 (?), 128 p.
- Ó LOCHLAINN Colm, *The Complete Irish Street Ballads*, Londres, Pan Book, 1984 (1ères éditions 1939 [Vol. 1] et 1968 [Vol. 2]), 235 p. + 270p.
- Ó MUIRITHE Diarmuid & BODLEY Seoirse, *The Wexford Carols*, Mountrath, Portlaoise, Dolmen Press, 1982, 96 p.
- O'NEILL Francis, *The Dance Music of Ireland (=1001 Jigs, Reels, Hornpipes, Airs & Marches)*, Dublin, Walton's, 1986 (1ère édition 1907), 173 p.
- O'SULLIVAN Donal, *Songs of the Irish - an Anthology of Irish Folk Music and Poetry*, Dublin, Browne & Nolan, 1960, 199 p.
- PORTER James, *The Traditional Music of Britain and Ireland*, New York, Garland, 1989, xxix + 408 p.
- SCHAEFFER Deborah L. (dir), *Irish Folk Music : a Selected Discography*, New York, Greenwood Press, 1989, x + 180 p.
- SHIELDS Hugh, *A Short Bibliography in Irish Folk Song*, Dublin, Folk Music Society of Dublin, 1987 (1ère éd. 1985), 24p.
- SIGERSON George, *Bards of the Gael and Gall*, Dublin & Belfast, The Phoenix Publishing Co., 1925, xviii + 431 p.
- STANFORD Sir Charles Villiers, *The Complete Collection of Irish Music as Noted by George Petrie*, Felin Fach, Llanerch Publishers, 1995, 268 p. (vol. I), 126 p. (vol. II), 397 p. (vol. III).

- WILSON David A., *Ireland, a Bicycle and a Tin Whistle*, Belfast, Blackstaff Press, 1995, 175p.
- ZIMMERMANN Georges-Denis, *Songs of Irish Rebellion - Political Street Ballads and Rebel Songs, 1780-1900*, Dublin, Allen Figgis, 1967, 342 p.

- Interviews

Outre le corpus des notes discographiques, une grande partie de nos connaissances provient de multiples et interminables discussions avec les musiciens de Killorglin tels que Tomás O'Sullivan, Donal Moroney, etc., mais également de diverses interviews formelles avec des musiciens professionnels et des acteurs de la scène musicale irlandaise, dont les principales sont :

- Harry Bradshaw, (*RTE*), Dublin, avril 1993.
- Peter Brown (*RTE*, ex-Sixteen Ninety-One), Lorient, août 1995.
- Nicholas Carolan (*Irish Traditional Music Archive*), Dublin, octobre 1995.
- Eoghan O'Brien (*Déanta*), Festival de Lorient, août 1991, Bourbriac, août 1992.
- Frankie Gavin (*De Dannan*), Festival de Lorient, août 1991
- Janet Harbison (*Belfast Harp Orchestra*), Festival de Lorient, août 1994, Fleadh Cheoil de Clonmel, août 1994.
- Andy Irvine (*Patrick Street*, ex-Planxty, ex-De Dannan...), Concert de Ludwigshafen, novembre 1990.
- Donal Lunny (ex-Planxty, ex-Bothy Band, ex-Moving Hearts...), Concert " L'Héritage des Celtes ", Rennes mai 1995, Festival de Lorient, août 1996.
- Dermot McLoughlin (*Arts Council*), Paris, juin 1996.
- Joannie Madden (*Cherish the Ladies*), Festival de Lorient, août 1994.
- Paddy Moloney (*The Chieftains*), Concert de Nantes, mai 1987.
- Labhrás Ó Murchú (*Comhaltas Ceoltóirí Éireann*), Fleadh Cheoil de Clonmel, août 1994.
- Mícheál Ó Súilleabháin (*University of Limerick*), Cork, avril 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- The Pogues, Festival d'Été de Nantes, juillet 1994.
- Dave Richardson (Boys of the Lough), Festival d'Été de Nantes, juillet 1992.
- Davy Spillane (ex-Moving Hearts), Festival de Lorient, août 1989.
- Desi Wilkinson (Crán), Festival de Lorient, août 1996.

Sources secondaires

- ABOU Selim, *L'Identité Culturelle*, Paris, Anthropos, 1986 (1ère éd. 1981), XXII + 237 p.
- ACTON Charles, *Irish Music & Musicians*, Dublin, Eason & Son, 1978, 24 p.
- ALLEAU René & PEPIN Jean, "Tradition" in *Encyclopedia Universalis*, Paris, édition 1990, vol. XXII, pp. 827-829.
- ALLINGHAM William, "Irish Ballad Singers and Street Ballads", in *Ceol N°3*, Dublin, 1967 (1ère éd. 1852), pp. 2-20.
- ANONYME, "Fiddles & Bagpipes", in *The Bell*, Vol. 3, N°6, Mars 1942, pp. 410-414.
- ANONYME, "Tradition and Creation", in *The Bell*, Vol. 2, N°1, avril 1941, p. 11.
- ARENDT Hannah, *La Crise de la Culture (Between Past & Future*, 1954, trad. Patrick Lévy dir.), Paris, Gallimard, 1972, 380 p.
- ARENSBERG Conrad M. & KIMBALL Solon T., *Family & Community in Ireland*, Cambridge, Mass., President & Fellows of Harvard College, 1940, 417 p.
- The ARTS COUNCIL, *Audiences, Acquisitions & Amateurs - Participation in the Arts in Ireland*, Dublin, 1983 (Survey by Lansdowne Market Research Ltd, Commentary by Richard Sinnott & David Kavanagh), 43 p.
- The ARTS COUNCIL, *The Public and the Arts, A Survey of Behaviour and Attitudes in Ireland*, UCD, BSB, BRP, Arts Council Publications, 1994, 129 p.
- BAINES Anthony, *Woodwind Instruments and their History*, Londres, Faber & Faber, 1962. (3e éd.), New York, 1991, 384p.
- BAINES Anthony (dir.), *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, xii + 404 p.

BIBLIOGRAPHIE

- BATE Philip, *The Flute, a Study of its History, Development, and Construction*, Londres, E. Benn, 1979 (?), xv + 288 p.
- BEADLE Jeremy J., *Will Pop Eat Itself ?*, Londres, Faber & Faber, 1993, 269 p.
- BECKER Roland & LE GURUN Laure, *La Musique Bretonne*, Spezet, Coop Breizh, 1994, 120 p.
- BENSON Ciarán (dir.), *Art and the Ordinary - The ACE Report*, Dublin, the Arts Council & the Arts Community Education Committee, 1989, 110 p.
- BERRESFORD-ELLIS Pater, *A Dictionary of Irish Mythology*, Londres, Oxford University Press, 1991 (1ère éd. 1987), 240 p.
- BLONDEL Daniel, *L'Innovation pour le Meilleur et pour le Pire*, Paris, Hatier, 1990, 288p.
- BLUM Stephen, Bohlman Philip V., NEUMAN Daniel M., *Ethnomusicology & Modern Music History*, Chicago, University of Illinois Press, 1991, 322 p.
- BODLEY Seoirse, "The Uilleann Pipes", in *Ireland of the Welcomes*, mai-juin 1965, pp. 6 -9
- BONTE Pierre & IZARD Michel, *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, Paris, P.U.F., 1991, XII + 755 p.
- BOURDIEU Pierre, "Vous avez dit 'populaire' ?" in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N°46, mars 1983, pp. 98-105.
- BOWE Nicola Gordon (dir), *Art & the National Dream*, Dublin, Irish Academic Press, 1993, 213 p.
- BOYDELL Brian (dir.), *Four Centuries of Music in Ireland*, Londres, BBC Books, 1979, 70 p.
- BOYDELL Brian, BREATHNACH Breandán & SHIELDS Hugh, *Popular Music in Eighteenth Century Ireland*, Dublin, Folk Music Society of Ireland & Na Píobairí Uilleann, 1985, 37 p.
- BRAILOIU Constantin, "Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical", *Revue de Musicologie*, N° XI, Paris, 1931, pp. 233-267.
- BREATHNACH Breandán, "Traditional Music", in dir. MEALLY Victor, *Encyclopaedia of Ireland*, Dublin, Figgis, 1968, pp. 389-391.

BIBLIOGRAPHIE

- BREATHNACH Breandán, *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork, The Mercier Press, 1971, 152 p.
- BREATHNACH Breandán, *Dancing in Ireland*, Milltown Malbay Co. Clare, Dal gCáis, 1983, 55 p.
- BREATHNACH Breandán, *The Use of Notation in the Transmission of Irish Folk Music* (Ó Riada Memorial Lecture N°1), Cork, UCC Publications & The Irish Traditional Music Society, 1986, 9 p.
- BREATHNACH Breandán, "An Italian Origin for the Irish Jig", in *Béaloides*, 39-41, 1971/1973, pp. 69-78.
- BREATHNACH Breandán, *Seamus Goodman (1828-1896) Bailitheoir Ceoil*, Kerry Archeological & Historical Society Journal N° 6, 1973, pp. 159-160
- BREATHNACH Breandán, *Ceol Rince na hÉireann* (Vol. 1, 2 & 3), Dublin, Oifig an tSoláthair, 1963, 1976 (xiv + 203 p.), 1985 (xvi + 135 p.).
- BROWN Terence, *Ireland, a Social & Cultural History, 1922-1985*, Londres, Fontana Press, 1985, 396 p.
- BUCHNER Alexandre, *Encyclopédie des Instruments de Musique*, Paris, Gründ, 1980, 352 p.
- CALDER Grace J., *George Petrie and 'The Ancient Music of Ireland'*, Dublin, The Dolmen Press, 1968, 59 p.
- CALVET Louis Jean, *La Tradition Orale*, Paris, PUF (Coll. Que sais-je ?), 1984, 126 p.
- CARSON Ciarán, *Irish Traditional Music*, Belfast, The Appletree Press, 1986, 72 p.
- CARSON Ciarán, *Last Night's Fun*, Londres, Jonathan Cape, 1996, 198 p.
- CHELBI Mustapha, *Musique et Société en Tunisie*, Paris, Salaambô, 1985, 178 + 21 p.
- CLARKE Donald (dir.), *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Londres, Penguin Books, 1990 (1ère éd. 1989, Viking), 1378 p.
- CLAYTON-LEA Tony & TAYLOR Richie, *Irish Rock*, Londres, Sidgwick & Jackson, 1992, 128 p.

BIBLIOGRAPHIE

- COCCHIARA Giuseppe, *The History of Folklore in Europe*, ISHI, Philadelphie, Pa., 1980 (trad. de l'italien par John N. McDaniel, 1ère éd., Turin, Boringhieri, 1952), xv + 703 p.
- COLLECTIF, *L'Identité de la Harpe Celtique*, Côtes d'Armor, C.R.I.H.-A.D.D.M., 1994 , 87 p.
- COLLECTIF, *Les Instruments de Musique du Monde Entier*, Paris, Albin Michel, 1978, 320 p.
- COLLECTIF, " An Historical Sketch of Traditional Irish Music in the U.S. ", in *Folklore Forum* N° 8 (juillet 1974), pp. 177-180.
- COLLECTIF, *Tradition Orale et Identité Collective*, Paris, CNRS, C.R.P. Marseille, 1980, 136 p.
- COLLINS Kevin, *The Cultural Conquest of Ireland*, Cork, 1990, The Mercier Press, 126 p.
- COLLINSON Francis, *The Bagpipe, the History of a Musical Instrument*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, xx + 257 p.
- COLLECTIF, *Popular Music in Eighteenth Century Dublin*, Dublin, Na Píobairí Uilleann & Folk Music Society of Ireland, 1985, 37 p.
- CORKERY Daniel, *The Hidden Ireland*, Dublin, Gill & Macmillan, 1989 (1ère éd. 1924, 285 p.
- COTTER Geraldine, *Traditional Irish Tin Whistle Tutor*, Cork, Ossian Publications, 1989 (1ère éd. 1983), 104 p.
- COWDERY James, *The Melodic Tradition of Ireland*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 1990 (1e éd. 1953), 202 p.
- COWDERY James R., *Rethinking the Concept of Tune Family*, 1985, Thèse de Doctorat inédite, Wesleyan University, 1985, viii + 216 feuilles.
- CRANITCH Matt, *The Irish Fiddle Book*, Cork, The Mercier Press, 1993 (1ère éd. 1988), 180 p.
- CROKER Thomas Crofton, *Researches in the South of Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 1981 (1ère éd. 1824), xiv + 394 p.
- CROWLEY Tadhg, *How to Play the Irish Uilleann Pipes*, Cork, T. Crowley & Son Ltd, 1974 (1ère éd. 1936), 32 p.

BIBLIOGRAPHIE

- CRUMLISH Niall, " Industry Special : Irish Music, the Blueprint ", in *Hot Press*, Dublin, vol. 17, N° 16, pp. 43-48, 25 août 1993.
- CURTIN Chris, DONNAN Hastings & WILSON Thomas M. (dirs), *Irish Urban Cultures*, Belfast, Institute of Irish Studies & Queen's University, 1993, 271 p.
- CURTIS Edmund, *Irish Historical Documents : 1172 -1922*, Londres, Methuen, 1943, 331 p.
- CURTIS P.J, *Notes from the Heart*, Dublin, Torc, 1994, 180 p.
- DANAHÉ Kevin, " The Dancing Master ", *Biatas*, Mars 1966, pp. 856-860.
- DARRÉ Alain (dir), *L'Aquarium : Musique et Politique*, revue du CRAP, Université Rennes I, N°11/12, Printemps 1993, 261 p.
- De PAOR Liam, *Tom Moore and Contemporary Ireland*, Cork, UCC & the Irish Traditional Music Society, 1989, 12 p.
- DEVANE Révérend R.S., " The Dance-Hall, a Moral & National Menace ", in *Ecclesiastical Record*, N° XXXVII (1931), pp. 170-194.
- DOLLEY M., " The Harp on Anglo-Irish Coins ", in *Occasional Papers*, Dublin, Numismatic Society of Ireland, N°10-14, 1970, pp. 4, 6, 10, 26.
- DOLLOT Louis, *Culture Individuelle et Culture de Masse*, Presses Universitaires de France (Coll. " Que sais-je ? "), Paris 1978 (1ère éd. 1974), 128 p.
- DRIVER Nicholas, *Bodhrán & Bones Tutor*, Crawley (G.B.), Gremlin Musical Instruments Co., 1988, 26 p.
- ELIOT Thomas Stearns, " Tradition and the Individual Talent ", in *Selected Essays*, Londres, Faber & Faber, 1963 (1ère éd.1932), pp. 13-22.
- ENGEL Carl, *An Introduction to the Study of National Music*, Londres, Longmans, Green & Co., 1866, 435 p.
- FAIRBAIRN Hazel, " Changing Contexts for Traditional Dance Music in Ireland ", in *Folk Music Journal*, Londres, vol 6, N° 5 (1994), pp. 566-599.
- FALC'HER-POYROUX Erick & MONNIER Alain, *La Musique Irlandaise*, Spezet, Coop Breizh, 1995, 116 p.

BIBLIOGRAPHIE

- FLEISCHMANN Aloysius (dir.), *Music in Ireland - a Symposium*, Cork, The Mercier Press, 1952, 371 p.
- GAILEY Alan (dir.), *The Use of Tradition*, Ulster Folk & Transport Museum, 1988, 138 p.
- GALLET Dominique (dir.), *Identité Culturelle et Révolution Technologique* (Conférence Internationale pour l'Identité Culturelle), Paris, Anthropos, 1983, 243 p.
- GARVIN Wilbert, *The Irish Bagpipes*, Belfast, Blackstaff Press, 1978, 40 p.
- GEORGE Pierre, *Sociétés en Mutation*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. " Que sais-je ? "), 127 p.
- GEROULD Gordon H., *The Ballad of Tradition*, New York, Galaxy Books, 1957 (1ère éd. 1932), 311 p.
- GILLEN Gerard & WHITE Harry (dir.), *Musicology in Ireland (Irish Musical Studies N°1)*, Dublin, Irish Academic Press, 1990, 320 p.
- GILLEN Gerard & WHITE Harry (dir.), *Music and the Church (Irish Musical Studies N°2)*, Dublin, Irish Academic Press, 1992, 354 p.
- GILLEN Gerard & WHITE Harry (dir.), *Music and Irish Cultural History (Irish Musical Studies N°3)*, Dublin, Irish Academic Press, 1995, 236 p.
- GIRALDUS CAMBRENSIS, *The History & Topography of Ireland*, traduction & introduction John O'Meara, Portlaoise, The Dolmen Press, 1982 (1ère éd. Dundalk, Dundalgan Press, 1951), 136 p.
- GIRALDUS CAMBRENSIS, *The Conquest of Ireland*, traductions et notes A. B. Scott & F.X. Martin, Dublin, Royal Irish Academy, 1978, LXXXIX + 393 p.
- GORHAM Maurice, *Forty Years of Irish Broadcasting*, Dublin, Talbot Press & RTE, 1990 (1ère éd. 1967), 356 p.
- GRAFMEYER Yves & JOSEPH Isaac (dirs), *L'École de Chicago - Naissance de l'Écologie Urbaine*, Paris, Aubier, 1990 (1ère éd. 1979), 377 p.
- GRATTAN FLOOD W.H., *A History of Irish Music*, Dublin, Browne & Nolan, 1927 (1ère éd. 1904), 353 p.

BIBLIOGRAPHIE

- GRATTAN FLOOD W.H., *The Story of the Irish Harp*, Londres, Browne & Nolan, 1905, 207 p.
- GREEN Victor, *A Passion for Polka*, Los Angeles / Berkeley, University of California Press, 1992, 355 p.
- GRISET Pascal, *Les Révolutions de la Communication, XIXe-XXe Siècles*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, 256 p.
- GUYONVARCH Christian-Jacques et LE ROUX Françoise, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France Université, 1986, 448 p.
- HAMILTON S. Colin *The Irish Flute Player's Handbook*, Cork, Breac, 1990, 215 p.
- HAMILTON S. Colin, *The Instruments of Irish Traditional Music*, Cork, 1995, Ossian Publications, 100 p.
- HANNIGAN Steáfán, *The Bodhran Book*, Cork, Ossian, 1991, 93 p.
- HANRAHAN David C., *The Box*, Cork, Ossian Publications, 1989, 32 p.
- HARDEBECK Carl, "Traditional Singing", in *Journal of the Ivernian Society*, N°3, 1911, pp. 89-95.
- HARDIMAN James, *Irish Minstrelsy or Bardic Remains of Ireland*, Dublin, Irish University Press, 1971 (1ère éd. Londres, 1831), 2 vol., 376 p. + 181 p.
- HARRIS Bernard & FREYER Grattan (dirs.) *Integrating Tradition : the Achievements of Seán Ó Riada*, Terrybaun Co. Sligo, Irish Humanities Centre & Keohanes, 1981, 205 p.
- HARRISON Frank Llewelyn., *Irish Traditional Music : Fossil or Resource ?*, (Ó Riada Memorial Lecture N°3), Cork, UCC Publications & The Irish Traditional Music Society, 1988, 20 p.
- HAUFRECHT Herbert, *Folk songs in Settings by Master Composers*, New York, Da Capo Publishers, 1977 (1ère éd. New York, Funk & Wagnalls, 1970) , xvi + 236p.
- HENEBRY Richard, *A Handbook of Irish Music*, Cork & Londres, Cork University Press & Longmans Green & Co., 1928, 325 p.
- HENNION Antoine, *La Passion Musicale - une Sociologie de la Médiation*, Paris, Métailié, 1993, 407 p.

BIBLIOGRAPHIE

- HOBBSAWM Erich & TANGER Terence (dirs.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, VII + 320 p.
- HONEGGER Marc (dir.), *Science de la Musique*, Paris, Bordas, II vol., 1976, xv + 542 p (vol. 1), viii + 1111 p. (vol. 2).
- HUMPHREYS Alexander J., *New Dubliners : Urbanization and the Irish Family*, Dublin, Routledge & Kegan Paul, 1966, 295p.
- INGARDEN Peter, *The Work of Music and the Problem of its Identity*, London, MacMillan Music, 1986, 181 p.
- JOANNON Pierre, *Le Rêve Irlandais*, La Gacilly, Artus, 1988, 209 p.
- KEARNEY Richard (dir.), *The Irish Mind*, Dublin, Wolfhound Press, 1985, 366 p.
- KENNEDY Peter, " Irish Dancing Fifty Years Ago ", in *Dublin University Magazine*, N° 62, 1863, pp. 429-439.
- KING Bolton, *Mazzini*, London, Dent, 1902, xxiii + 380 p.
- KENNEDY Peter, " Discovering "the Barn Dance" in the North East ", in *English Dance and Song*, Londres, vol 15 N° 1, juillet 1950, p 10-11.
- KENNEDY Peter, " More about Barn Dances, in *English Dance and Song*, Londres, vol 15 N° 2, septembre 1950, p 43.
- KENNY Desmond, " The Ballads of *The Nation* ", in *Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises* N°3, Rennes, 1978, pp. 31-45.
- LARCHET-CUTHBERT Sheila, *The Irish Harp Book - a Tutor and Companion*, New York, Music Sales Corporation, 1993 (1ère éd. 1975 The Mercier Press, Cork), 245 p.
- LEDUC Jean-Marie & OGOUZ Jean-Noël, *Le Rock de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1990, 565 p.
- LEE Edward, *Music of the People*, Londres, Barrie & Jenkins, 1970, 274 p.
- LENCLUD Gérard, " La Tradition n'est plus ce qu'elle était ", in *Terrains*, 9 octobre 1987, pp. 110-123.
- LENNON Seán, *Lennon's Hits & Myths - A Rapid Music History of Carolan to U2 !*, Dublin, Wolfhound Press, 1993, 128 p.

BIBLIOGRAPHIE

- LEVI-STRAUSS Claude (dir.) *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 344 p.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire*, Denoël, 1987 (1ère éd. 1952, 127 p.
- LOESBERG John, Martin Christine & Bhreathnach Siobhán, *The Celtic Harp*, Cork, Ireland, Ossian Publications, 1988 (?), 36 p.
- LOMAX Alan, *Folk Song Style & Culture*, Washington D.C., American Association for the Advancement of Science, 1968, 363 p.
- MacAOIDH Caoimdhín, *Between the Jigs and the Reels*, Manorhamilton Co. Leitrim, Drumlin, 320 p.
- McCARTHY Marie F., *Music Education & the Quest for Cultural Identity in Ireland 1831-1989*, Thèse de Doctorat inédite, University of Michigan, 1990, 492 feuilles.
- McCLELLAND A., "The Irish Harp Society", in *Ulster Folklife*, N°21, 1975, pp. 15-24.
- McCRICKARD J.E., *The Bodhrán*, Glastonbury, Fieldfare Arts & Design, 1987, 62 p.
- McCULLOUGH Lawrence E. , *The Complete Irish Tin Whistle Tutor*, Pittsburgh Pa., Silver Spear Publications, 1976, 80 p.
- McCULLOUGH Lawrence E., "Style in Traditional Irish Music", in *Ethnomusicology*, N° XXI, 1977, pp. 85-88.
- McCULLOUGH Lawrence E., *Irish Music in Chicago: an Ethnomusicological Study*, Université de Pittsburgh, Pa., Thèse, 1978, xxxix + 408 feuilles.
- McLUHAN Marshal, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1968, (trad. de l'éd. américaine par J. Paré, New York, McGraw-Hill, 1964), 409 p.
- McLUHAN Marshal & POWERS Bruce, *The Global Village*, Londres, Oxford University Press, 1989, XVIII + 220 p.
- MacLYSAGHT Edward, *Irish Life in the Seventeenth Century*, Dublin, Irish Academic Press, 1979 (1ère éd. 1939), 324 p.

BIBLIOGRAPHIE

- MALINOWSKI Bronislaw, *Une Théorie Scientifique de la Culture* (trad. française, 1ère éd. U.N.C.P., 1944), Paris, Maspéro, 1968, 188 p.
- MANICARDI Nunzia, *Tradizione Musicale Irlandese : Prodotti, Processi, Ruolo*, préface de Raoul Meloncelli, Bologne, A. Forni, 1988 (?), 250 p.
- MAROT Robert *La Chanson Populaire Bretonne, Reflet de l'Evolution de la Société*, Paris-Carnac, Jean Gossin, 1987, 194 p.
- MATTELART Armand & Michèle, *De L'Usage des Médias en Temps de Crise*, Paris, Alain Moreau, 1979, 447 p.
- MEEK Bill, *Paddy Moloney & the Chieftains*, Dublin, Gill & MacMillan, 1987, 141 p.
- MERRIAM Alan P., *The Anthropology of Music*, Chicago, Northwestern University Press, 1964, 358 p.
- MILLER Rebecca S., *Our Own Little Island : Irish Traditional Music in New York*, New York Folklore N°14, été 1988, pp. 13-14.
- MILLIGAN FOX Charlotte, *Annals of the Irish Harpers*, Londres, John Murry éd., 1917 (1ère éd. Smith, Elder & Co., 1911), xv + 320 p.
- MIQUEL Christian, *Critique de la Modernité, l'Exil et le social*, Paris, L'harmattan. (Coll. Logiques sociales), 1992, 117 p.
- MOLONEY Mick, "Irish Ethnic Recording and the Irish-American Imagination", in *Ethnic Recordings*, McCulloh, pp. 85-87.
- MONNIER Alain, "Le *Uilleann Pipes*, Cornemuse des Irlandais", in *Ar Men* N° 4, Douarnenez, 1986, pp. 22-31.
- MONNIER Alain, *La Définition d'un Patrimoine Musical en Irlande ne peut-elle Relever que d'une Rationalité Socio-Politique ?*, Université de Rennes II, Mémoire de Maîtrise de Sciences du Langage, 1995, 110 p.
- MOODY Theodore W. & MARTIN Francis-Xavier (dirs), *The Course of Irish History*, Cork, The Mercier Press & Radió Téléfis Éireann, 1994 (1ère éd. 1967), 504 p.
- MORGANT Armel, "Les Harpes Leroux-Paris", in *Ar Men* N° 31, Douarnenez, 1990, pp. 26-30.
- MUCCHIELLI Alex, *L'Identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 (1ère éd. 1986), 118 p.

BIBLIOGRAPHIE

- MURPHY PAT, *Toss The Feathers - Irish Set Dancing*, Dublin, Mercier Press, 1995, 222 p.
- NETTLE Bruno, *The Western Impact on World Music*, New York, Schirmer, 1985, 190 p.
- NÍ FHÍONGHAILE Nollaíg, *The Adoption & Transformation of the Greek Bouzouki in the Irish Musical Tradition*, M.Mus. d'Ethnomusicologie, Université de Londres, septembre 1990, 109 p.
- NÍ RIAIN Nóirín, "The Female Song in the Irish Tradition", in *Irish Women : Image and Achievement* (dir. Eiléan Ní Chuilleanáin), Dublin, Arlen House, 1985, pp. 73-84.
- NORRIS Gerald, *A Musical Gazetteer of Great Britain and Ireland*, Newton Abbot, David & Charles, ca. 1981, 352 p.
- O'BOYLE Seán, "The People and their Songs", in *Ulster Folklife*, N°3, 1957, pp. 49-54.
- Ó BOYLE Seán, *The Irish Song Tradition*, Skerries Co. Dublin, The O'Brien Press, 1976, 91p.
- Ó BOYLE Seán, *Ogam, the Poets' Secret*, Dublin, Gilbert Dalton Ltd, 1980, 65 p.
- O'BRIEN Flann, "The Dancing Hall Act of 1935", in *The Bell*, Vol 1, N° 5, février 1941, pp. 44-52.
- O'BRIEN Terry, *Accordion's Instructor*, Roxbury, Mass., E. O'Byrne's Dewitt's Sons, 1949, 30 p.
- Ó CALLANÁIN Niall & WALSH Tommy, *The Irish Bouzouki*, Dublin, Walton's, 1989, 48 p.
- Ó CANAINN Tomás, *Traditional Music in Ireland*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978, 145 p.
- Ó CANAINN Tomás & MacANBHUA Gearóid, *Seán Ó Riada - A Shaol agus a Shoathar*, Blackrock Co. Dublin, 1993, 225 p.
- O'CARROLL Pádraig, *The Irish Mandolin*, Dublin, Walton's, 1991, 64 p.
- OCHS Bill, *The Clarke Tin Whistle*, New York, Pennywhistler's Press, 1990, 81 p.

BIBLIOGRAPHIE

- O'CONNOR Nuala, *Bringing It All Back Home*, Londres, BBC Books, 1991, 176 p.
- Ó CRIOMTHAIN Tomás, *L'Homme des Îles*, Lausanne, Favre éditions, 1989 (1ère éd. Dublin, 1929), traduction Jean Bühler & Una Murphy, 309 p.
- O'CURRY Eugene, *Lectures on the Manuscript Materials of ancient Irish History*, Dublin, Four Courts Press, 1995 (1ère éd. Dublin, J. Duffy, 1861), xxviii + 722 p.
- Ó DANAHÁIR Caoimhín, *A Bibliography of Irish Ethnology and Folk Tradition*, Cork, The Mercier Press, 1978, 95 p.
- Ó DANAHÁIR Caoimhín, "The Bodhrán, a Percussive Instrument", in *Journal of the Cork Historical & Archeological Society N°60*, Cork, 1955, pp. 129-130.
- O'FAOLAIN Seán, *Les Irlandais*, Spezet, Coop Breizh, 1994 (Aylesbury, Penguin, 1980 ; 1ère éd. 1947, Pelican ; trad. de E. Falc'her-Poyroux), 190 p.
- Ó FIANNACHTA Pádraig (dir), *Séamas Goodman*, Ballyferriter, Dingle, 1990, 131 p.
- Ó MOGHRÁIN P., "The Cake Dance", in *Béaloides*, N°15, 1945, pp. 272-273.
- Ó MURCHÚ Labhrás, *A Future for Irish Traditional Music*, (Ó Riada Memorial Lecture N°2), Cork, UCC & The Irish Traditional Music Society, 1987, 10 p.
- O'NEILL Francis, *Irish Folk Music - A Fascinating Hobby*, Wakefield (Yorkshire), E.P. Publishing Ltd, Norwood editions, 1973 (1ère éd. Chicago 1910), 359 p.
- O'NEILL Francis, *Irish Minstrels and Musicians*, Cork, The Mercier Press, 1987 (1ère éd. 1913), 497 p.
- Ó RIADA Seán, *Our Musical Heritage*, Mountrath / Portlaoise, Dolmen Press, 1982, 83 p.
- Ó SIODHACHAIN Donal, *Sliabh Luachra : The Place, its People & Music*, Cork, Cló Duanaire, n.d. (ca. 1983), 129 p.

BIBLIOGRAPHIE

- Ó SNODAIGH Padraíg, *Hidden Ulster, Protestants and the Irish Language*, Belfast, Lagan Press, 1995, 144 p.
- Ó SÚILLEABHÁIN Mícheál, *The Bodhrán*, Dublin, Walton's, 1984, 25 p.
- Ó SÚILLEABHÁIN Seán, *A Handbook of Irish Folklore*, Dublin Educational Co. of Ireland & Folklore of Ireland Society, 1942, xxxi + 699p.
- Ó SÚILLEABHÁIN Mícheál, "The Bodhrán", in *Treoir*, Dublin, vol. 6, N°2 & N° 5, 1974.
- Ó SÚILLEABHÁIN Mícheál, "All Our Central Fire : Music Mediation and the Irish Psyche", in *The Irish Journal of Psychology*, dirs. Ken Brown et Carol McGuinness, vol. 15, Nos 2 et 3, 1994, Dublin, p. 331-353.
- Ó SÚILLEABHÁIN Mícheál, "Irish Music Defined", in *The Crane Bag*, N°5, Dublin, 1981, pp. 83-87.
- O'SULLIVAN Donal & Ó SÚILLEABHÁIN Mícheál, *Bunting's Ancient Music of Ireland*, Cork, The Mercier Press & Cork University Press, 1983 (1ère éd. 1960), xvii + 226 p.
- O'SULLIVAN Donal, *Carolan - The Life, Times & Music of an Irish Harper*, 2 vol., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1958-59, 287 p. + 200 p.
- O'SULLIVAN Donal, *Irish Folk Music, Song and Dance*, Cork, The Mercier Press & the Cultural Relations Committee, 1969 (1ère éd. 1952), 62 p.
- Ó TUAMA Seán éd., *The Gaelic League Idea*, Cork, The Mercier Press, 1972, 109 p.
- Ó TUAMA Seán, *An Grá in Amhráin na nDaoine* Dublin, An Clóchombar, 1978 (1ère éd. 1960), xvi + 348 pp.
- Ó TUAMA Seán & KINSELLA Thomas, *Poems of the Dispossessed, An Duanaire, 1600-1900*, Porlaoise, The Dolmen Press, 1981, 381 p.
- PATRICK C.E., "The Harp Beneath the Ice", in *Folk Harp Journal* N° 32 p. 4., 1981.
- PLUMYENE Jean, *Les Nations Romantiques - Histoire du Nationalisme*, Paris, Fayard, 1979, 462 p.
- PRETORIUS Michael, *Syntagma Musicum*, Vol. 2 'De Organographia', Bâle, Kassel, B.V. (Bärenreiter-Verlag), 1958 (1ère éd. 1619), 104 p.

BIBLIOGRAPHIE

- RAFROIDI Patrick, *L'Irlande et le Romantisme*, Lille - Paris, Presses Universitaires - Editions Universitaires, 1972, 783 p.
- RAVEAU François, " Ethnicité, Migrations et Minorités, in *L'Education Multiculturelle*, Paris, O.C.D.E., 1987, pp. 106-123.
- REEVES William, *Introductory Sketch of Irish Music History*, Londres, s. éd., s.d., 99 p.
- REICH Robert, *L'Economie Mondialisée* (trad. française de *The Work of Nations*, A. Knopf, 1991), Paris, Dunod, 1993, 336 p.
- RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une Nation ?*, (Conférence à la Sorbonne du 11 mars 1882), Paris, Imprimerie Nationale, 1995, 260 p.
- RIMMER Joan, *The Irish Harp*, Cork, The Mercier Press, 1977 (1ère éd. 1969), 80 p.
- RONCAYOLO Marcel & PAQUOT Thierry (dirs), *Villes et Civilisations Urbaines, XVIIIe-XXe Siècles*, Paris, Larousse, 1992, 688 p.
- ROWLEY Eddie, *A Woman's Voice*, Dublin, The O'Brien Press, 1993, 176 p.
- ROWSOME Leo, *Tutor for the Uilleann Pipes*, Dublin, Walton's & Dublin College of Music, 1936, 35 p.
- RUSSELL Micho, *The Road to Aran*, M. Russell Co., Doolin Co. Clare, 1988, 46 p.
- SAPIR Edward, *Anthropologie*, Paris, Ed. de Minuit, (tradition. de l'éd. américaine par C. Baudelot & P. Clinquart, New York, Mandelbaum), 1971, 382 p.
- SECQUEVILLE Brigitte, *The Survival of Irish Traditional Music*, Université de Reims, Mémoire de Maîtrise d'Anglais, 1982, 127 p.
- SHAKESPEARE William, *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Londres, Chancellor Press, 1982, 1023 p.
- SHIELDS Hugh, *Narrative Singing in Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 1993, 292 p.
- SHIELDS Hugh, *Shamrock, Rose and Thistle*, Belfast, Blackstaff, 1981, xii + 194 p.

BIBLIOGRAPHIE

- SKY Patrick, *A Manual for the Irish Uilleann Pipes*, Pittsburgh Pa., Silver Spear Publications, 1980, 84 p.
- STANLEY Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music*, Londres, Macmillan, 1980 (1ère éd. 1845), XX vol.
- STORR Anthony, *Music and the Mind*, London, Harper Collins, 1993 (1ère éd. 1992), 212 p.
- SULLIVAN Anthony, *Easy Traditional Irish Banjo & Mandolin*, Cork, Coldwater Music, 1986, 35 p.
- SULLIVAN Anthony, *Sully's Irish Banjo Book*, Cork, Ossian Publications, n.d. (1988 ?), 33 p.
- TAP Pierre (dir.), *Identité Collective et Changements Sociaux*, Toulouse, Privat, 1980, 456 p.
- TAYLOR Barry, *The Irish Ceilidh Band - A Break with Tradition*, Dal gCáis N° VII (1984), pp. 67-74.
- TOURAINE Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, 462 p.
- TUNNEY Paddy, *The Stone Fiddle*, Skerries Co. Dublin, Gilbert Dalton, 1979, 179 p.
- VALLELY Eithne and Brian, *Fifty Simple Tunes for the Tin whistle*, Belfast, Armagh Pipers Club, n.d, 32 p.
- VALLELY Fintan, *Timber : the Flute Tutor*, Milltown Malbay, Co. Clare, Long Note Publications, 1987 (1ère éd. 1986), 44 p.
- VALLELY J. B., *Learn to play the Uilleann Pipes*, Belfast, Armagh Pipers Club, 1976 (?), 44 p.
- VARAGNAC André & CHOLLOT Marthe, *Les traditions populaires*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?), 1978, 127 p.
- WALKER Joseph Cooper, *Historical Memoirs of the Irish Bards*, Londres, T. Payne, G.G.J. & J. Robinson, 1786, xii + 166 + 124 p.
- WALSH Dick, *The Party - Inside Fianna Fáil*, Dublin, Gill & Macmillan, 1986, 161 p.
- WARNIER Jean-Pierre & LABURTHE-TOLRA Philippe, *Ethnologie, Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 412 p.

BIBLIOGRAPHIE

- YEATS Gráinne, *The Harp of Ireland*, Belfast Harper's Bicentenary Ltd, 1992, 78 p.
- YEATS Gráinne, *Féile na g Cruitirí Béal Feirste - The Belfast Harpers' Festival*, Dublin, Gael-Linn, 1980, 78 p.
- YOUNG Arthur, *Arthur Young's Tour of Ireland (1776-1779)*, A. W. Hutton éd., G. Bell & Sons, Londres, 1892, 2 volumes, 401 p. + 470 p.
- YOUNG R., "The Irish Harpers in Belfast, 1792", in *Ulster Journal of Archeology*, N°1, 1895, pp. 121-127.
- ZIMMERMAN Georges-Denis, "Thématique de l'Amour dans les Ballades Traditionnelles Irlandaises", in *Etudes Irlandaises*, N°V n.s., 1979, pp. 17-32.
- ZIMMERMAN Georges-Denis, "What is an Irish Ballad?", in *International Folk Music Society III*, 1981, pp. 5-17.

Périodiques*Périodiques irlandais*

- *AN PIOBAIRE* magazine de *Na Píobairí Uilleann* depuis 1969.
- *BÉALOIDEAS*, Magazine de la *Irish Folklore Commission*.
- *CEOL*, périodique de *Na Píobairí Uilleann*, dû principalement à Breandán Breathnach et publié de 1963 à sa mort en 1985 ; réédité depuis 1993 sous le nom “ *Ceol na hÉireann - Irish Music* ”.
- *DAL gCAIS*, depuis 1972, magazine irrégulier de la *Folklore & Folk Music Society of Clare* de Miltown Malbay. Quelques articles concernant la musique, particulièrement de l'ouest de l'Irlande.
- *ÉIGSE CHEOL TÍRE*, journal de la *Folk Music Society of Ireland* publié depuis 1972.
- *HOT PRESS*, magazine de musiques rock, quelques articles sur la musique traditionnelle. Bimensuel.
- *IRISH FOLK MUSIC STUDIES*, publié irrégulièrement par la *Irish Folk Music Society of Ireland* depuis 1973.
- *IRISH MUSIC MAGAZINE*, magazine mensuel depuis août 1995, dans un esprit d'ouverture. Une trentaine de pages tous les mois.
- *JOURNAL OF THE IRISH FOLK SONG SOCIETY*, publié à Londres et Dublin de 1905 à 1939.
- *KERRY ARCHAEOLOGICAL AND HISTORICAL SOCIETY JOURNAL*, quelques rares articles sur la musique traditionnelle.
- *SINSEAR*, journal annuel et bilingue d'études folkloriques publié par les étudiants de University College Dublin depuis 1979.
- *SLIABH LUACHRA*, publié dans le Kerry depuis 1982, quelques articles sur la musique traditionnelle irlandaise.
- *SLOW AIR*, trois numéros publiés entre 1976 et 1977.
- *TREOIR*, bimestriel de *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* publié depuis 1967.

Principaux périodiques non-irlandais

- *DIRTY LINEN* (USA), principal représentant des magazines *folks* aux Etats-Unis, une soixantaine de pages tous les deux mois.

(<http://www.dirtynelson.com/linen>)

- *FIDDLER MAGAZINE*, P.O. Box 125, Los Altos, CA 94022 (USA). Depuis le printemps 1994, mensuel d'une cinquantaine de pages consacré à tous les styles de *fiddle*. (<http://www.fiddle.com/>)

- *FOLK ROOTS* (Angleterre) publie dix numéros par an ; une référence dans le monde *folk*. (<http://www.cityscape.co.uk/froots>)

- *THE LIVING TRADITION* (Ecosse) bimestriel d'une soixantaine de pages, successeur de la *Scottish Folk Gazette*.

- *TRAD' MAGAZINE* (France) publie six numéros par an.

Annexes

Principales adresses

- **Armagh Pipers Club**, 14 Victoria Street, Armagh, Irlande du Nord.
- **Arts Council** 70, Merrion Square, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 6611840.
- **Arts Council of Northern Ireland**, 181a Strandmillis Road, Belfast, BT9 5DU, tél. (44 - 232) - 381591.
- **BBC Northern Ireland** Ormeau Avenue, Belfast BT2 8HQ - Tél : (44 - 80232) 33 80 00.
- **BBC Radio Ulster**, Ormeau Avenue, Belfast BT2 8HQ (fréq. 92.4, 95.4 FM)- Tél : (44 - 1232) 33 80 00.
- **Cairdeas na bhFidléirí** (association de joueurs de *fiddle* du Donegal), Glencolumbcille, Co Donegal, tél. (353) (0)247395.
- **Coirm**, promotion de la musique traditionnelle, 32 Albany Road, Ranelagh, Dublin 6, tél. (353) (0)1-497 2353.
- **Comhaltas Ceoltóirí Éireann**, 32 Belgrave Square Monkstown Co. Dublin, tél. (353) (0)1-2800295.
<http://www.albany.net/~vnicotin/comhalt.html>
- **The Crossroads Conferences**, P.O. Box 118, Englington St, Cork, Irlande ; tél. / fax : (353) (0)1 - 497 29 79.
- **Dublin Event Guide**, Hibernia House, 52 Dame Street Dublin 2 - tél. (353) (0)1 - 679 44 55
- **Folk Music Society of Ireland**, 15 Henrietta Street, Dublin 1, tél. (353) (0)1-8730093.
- **Folklore of Ireland Society** (Department of Irish Folklore, University College Dublin, Dublin 4, tél. (353) (0)1-269 3244) ; Cours et conférences.
- **Gaelic League** (Conradh na Gaeilge), 6 Harcourt Street, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 875 74 01.
- **In Dublin**, 6/7 Camden Place, Dublin 2, Tél : (353) (0)1- 78 43 22

- **Internet** : principal serveur Web de musiques celtiques : **Ceolas Celtic Music Archive**, Université de Stanford, Californie (Gerard Manning) <http://celtic.stanford.edu/ceolas.html>. On pourra également consulter **MusicWeb Ireland**, en <http://www.musweb.com>. Principaux forums de discussion ('Newsgroups') : musiques celtiques sur disque : **rec.music.celtic**, créé le 27 août 1993 ; musiques acoustiques sur disque : **rec.music.folk**. Dans les listes gratuites à abonnement, l'Université de Dublin (U.C.D.) héberge un serveur diffusant des discussions sur la musique irlandaise comptant environ 250 membres à l'heure actuelle ; e-mail pour s'abonner et recevoir les messages : listserv@irlearn.ucd.ie ; e-mail de la liste : **irtrad-l@irlearn.ucd.ie**. Archives: gopher://irlearn.ucd.ie/1List/IRTRAD-L. responsable : Hammy Hamilton (armu6001@bureau.ucc.ie)

- **Irish Dance Commission**, 6 Harcourt Street, Dublin 2, tél. (353) (0)1 475 22 20.

- **Irish Independent** (Tony O'Brien), 90 Middle Abbey Street, Dublin 1, tél. (353) (0)1 - 873 16 66 ; fax (353) (0)1 - 872 03 04.

- **Irish Music Rights Organisation**, Copyright House, Pembroke Row, Dublin 2 ; téléphone: (353) (0)1-661 4844 ; fax: (353) (0)1-676 3125, hduffy@imro.ie ; <http://www.imro.ie/>

- **Irish Times** (Nuala O'Connor & Fintan Vallely), 11 D'Olier Street, Dublin 2 - Tél : (353) (0)1 - 679 20 22 ; fax (353) (0)1 - 677 21 30.

- **Irish Traditional Music Archive** 63, Merrion Square Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 661 96 99 ; fax (0)1-668 6260.

- **The Music Network**, Ship St. Gate, Dublin Castle, Dublin 2, tél. (353) (0)1-671 9429.

- **Na Píobairí Uilleann** 15, Henrietta Street, Dublin 1, tél. (353) (0)1-8730093.

- **Queen's University, Belfast**, 14 University Square, Belfast BT7 1NN. La musique traditionnelle irlandaise est incluse dans le cursus d'ethnomusicologie (département d'anthropologie sociale), tél. (44 1232) 245133.

- **Raidió na Gaeltachta**, Casla, Connemara, Co. Galway (fréq. 92.5 et 96 FM) - tél. : (353) (0)1 - 722 35.
- **Regional Technical College**, Cork Road, Waterford ; Diplômes : B.Mus. et B.A. en Musique, tél. (353) (0)51-75 934.
- **RTE 1/ Network 2**, Donnybrook, Dublin 4, tél. : (353) (0)1 - 264 31 11.
- **RTE Radio**, (Radio 1 : Fréq. 88 et 90 FM, satellite Astra 11.56 GHz, sous-porteuse audio 7.56 MHz) Donnybrook, Dublin 4, Tél : (353) (0)1 - 264 31 11.
- **St Patrick's College, Maynooth** ; Diplômes : B.Mus. et B.A. en Musique, tél. (353) (0)1-628 5222.
- **Trinity College**, College Green, Dublin 2; Diplômes : B.Mus. et B.A. en Musique, tél. (353) (0)1-77 2941.
- **Ulster Folk and Transport Museum**, Cultra Manor, Holywood, Co Down, tél. (44) 232-428428.
- **University College, Cork**, Diplômes : B.Mus. et B.A. en Musique ; *Department of Music*. tél. (353) (0)21-276871 (poste 2440), fax (353) (0)21-271595, e-mail : armu6008@ucc.ie.
- **University College, Dublin, Department of Irish Folklore**, Earlsfort Terrace, Dublin 2 ; Diplômes : B.Mus. et B.A. en Musique, tél. (353) (0)1-269 3244.
- **University College, Galway**, Diplôme d'Education Musicale en Musique Traditionnelle ; B.A. en Irlandais incluant l'étude du *sean-nós* tél. (353) (0)91-24411.
- **University College, Limerick**, Plassey Technological Park, Limerick. Foundation Building, University of Limerick ; Diplômes : B.Mus. et B.A. en Musique. *Irish World Music Center*, tél. 353 (0) 61 - 202590, fax. 353 (0) 61 - 202589, e-mail Margaret.OSullivan@ul.ie, <http://www.ul.ie/~iwmc/> ; l'Université comprend également la *Traditional Music Society*.
- **Willie Clancy Summer School**, Miltown Malbay, Co Clare, Conférences et stages, tél. (353) (0)65-84148.

Principaux festivals

- **Donegal**, “ *Frankie Kennedy Winter School* ”, le dernier week-end de décembre.
- **Glasgow**, “ *Celtic Connections* ”, deux semaines en janvier.
- **Tinahely**, Co. Wicklow “ *Uilleann pipes Festival* ”, un week-end mi-février.
- **Cork**, “ *Cork University Traditional Music Festival* ”, dernier week-end de février.
- **Dallas**, Texas, USA, “ *North Texas Irish festival* ”, premier week-end de mars.
- **Galway**, “ *International Set Dancing Festival* ”, un week-end fin mars.
- **Dublin** (UCD), “ *World Irish Dance Championship* ”, une semaine début avril.
- **Killarney**, “ *Killarney Folk Festival* ”, un week-end début avril.
- “ **Pan Celtic Festival** ”, une semaine à Pâques, le lieu peut varier.
- **Glencolumbcille**, Co. Donegal, “ *Oideas, Gael Irish Language & Culture Summer School* ”, une semaine mi-avril.
- “ **Tionól Náisiúnta** ”, rencontre nationale de *Na Píobairí Uilleann*, un week-end début avril, le lieu varie.
- **Cork**, “ *Folk Dance Festival* ”, une semaine fin avril-début mai.
- **Kilcar**, Co. Donegal, “ *Féile Bealtaine* ”, un week-end début mai.
- **Dungarvan**, Co. Waterford, “ *Féile na Deise* ”, un week-end début mai.
- **Priddy**, Somerset, Angleterre, “ *Irish Set Dance Festival* ”, un week-end début mai.
- **Lahinch** Co. Clare, “ *Folklore School* ”, une semaine début mai.
- **Ennis**, Co. Clare, “ *Fleadh Nua* ”, dernier week-end de mai.
- **Ballyscastle**, Co. Antrim, “ *Northern Lights Festival* ”, un week-end début juin.

- **Londres**, “ *Fleadh Finsbury Park* ”, un samedi début juin.
- **Drumshambo**, Co. Leitrim “ *An Tostal* ”, une semaine fin juin.
- **Athlone**, Co. Westmeath, “ *Séisiún Na hÉireann* ”, un week-end fin juin.
- **Dublin**, Templebar, “ *Traditional Music Festival* ”, mi-juin.
- **Trim**, Co. Meath “ *Scurlogstown Olympiad Celtic Festival* ”, un week-end mi-juin.
- **Miltown Malbay**, Co. Clare “ *Willie Clancy Summer School* ”, 10 jours début juillet.
- **Cobh**, Co. Cork “ *International Folk Dance Festival* ”, une semaine début juillet.
- **Tubbercurry**, Co. Sligo “ *South Sligo Summer School* ”, une semaine mi-juillet.
- **Drumshambo**, Co. Leitrim “ *Joe Mooney Summer School* ”, une semaine fin juillet.
- **Galway**, “ *Galway Arts Festival* ”, 10 jours mi-juillet.
- **Boyle**, Co. Roscommon “ *Arts Festival* ”, deux semaines en juillet-août.
- **Youghal**, Co. Cork “ *Busking Festival* ”, un week-end fin juillet.
- **Ballyshannon**, Co. Donegal “ *International Folk Festival* ”, un week-end fin juillet ou début août.
- **Brideswell**, Co. Roscommon, “ *Celtic Festival* ”, un week-end fin juillet.
- **Carrickfergus**, Co. Belfast, “ *Lughnasa Fair* ”, un samedi fin juillet - début août.
- **Keadue**, Co. Roscommon “ *O’Carolan & Traditional Irish Music Festival* ”, un week-end début août.
- **Letterkenny**, Co. Donegal “ *International Folk Festival* ”, un week-end début août.
- **Rostrevor**, Co. Down, “ *Fiddler’s Green Folk Festival* ”, une semaine début août.

- **Feakle**, Co. Clare “ *Traditional Music Festival* ”, un week-end début août.
- **Lorient**, Bretagne, France, “ *Festival Interceltique* ”, dix jours début août.
- **Killorglin**, Co. Kerry “ *Puck Fair* ”, trois jours mi-août.
- **Glencolumbcille** Co. Donegal, “ *Donegal Fiddlers Summer School* ”, un week-end mi-août.
- **Belfast**, “ *Guinness Folk Festival* ”, un week-end fin août.
- **Granard**, Co. Longford “ *Harp Festival* ”, un week-end mi-août
- **Nenagh**, Co. Tipperary, “ *Paddy O'Brien Festival* ”, une semaine mi-août.
- **Milwaukee**, Wisconsin, Etats-Unis, “ *Irish Festival* ”, une semaine mi-août
- “ **Fleadh Cheoil** ”, dernier week-end d'août, le lieu est différent presque chaque année.
- **Carrickfergus**, Co. Antrim “ *Lughnasa Festival* ”, le dernier dimanche d'août.
- **Gurteen**, Co. Sligo “ *Michael Coleman's Festival* ”, une semaine en août - septembre.
- **Drogheda**, Co. Louth “ *Féile na Boinne* ”, un week-end début septembre.
- **Cork**, “ *Folk Festival* ”, un week-end début septembre.
- **Nobber**, Co. Meath “ *Carolan's Festival* ”, un week-end fin septembre.
- **Forkhill**, Co. Armagh, “ *The Forkhill Traditional Singing Weekend* ”, un week-end en octobre.
- **Newcastle upon Tyne**, Tyneside, Angleterre, “ *Tyneside Irish Festival* ”, deux semaines en octobre.
- **Dungarvan**, , Co. Waterford “ *Traditional Festival* ”, un week-end mi-octobre.
- **Dublin** “ *Féile Shéamuis Ennis* ”, une semaine en octobre-novembre.

- **Gort**, Co. Galway, “ Joe Cooley’s Weekend ”, un week-end fin octobre.
- **Gweedore**, Co. Donegal, “ *Féile an tOireachtas* ”, une semaine fin octobre, 100 ans de compétitions.
- **Allemagne** “ *Irish Folk Festival Tour* ”, grande tournée d’un mois, en octobre-novembre.

Principaux éditeurs discographiques

- Irlande -

- AISLING, Aisling House, 3 Camden Place, St. Patrick's Bridge, Cork, fax (353) (0)21 504688.
- AINM Records, 60 Amiens Street, Dublin 1, tél. & fax (353) (0) 1 8366234.
- THE BEE'S KNEES, Ardnasilla, Oughterard, Co. Galway, tél. (353) (0) 91 82545 fax (353) (0) 91 82 675.
- BMG Records (Irlande), Carriglea Industrial Estate, Naas Road, Dublin 12, tél. (353) (0) 1 456 70 01, fax (353) (0) 1 455 30 07.
- CELTIC HEARTBEAT, 30-32 Sir John Rogerson's Quay, Dublin 2.
http://atlantic-records.com/celticheartbeat/ ; e-mail : celtic@numb.ie
- CHART Records, 5/6 Lombard Street East, Westland Row, Dublin 2, tél. (353) (0) 1 671 40 48 / 6779914, fax (353) (0) 1 6710237.
- CHYME, 15/21 Gordon Street, Belfast BT1 2LG, tél. (0232) 322826, fax (44 1232) 332671.
- CLADDAGH Records, Dame House, Dame Street, Dublin 2 (ou 2 Cecilia Street, Dublin 2), tél. (353) (0) 1 677 0262, (353) (0) 1 677 8943, fax (353) (0) 1 679 3664) ; *e-mail : claddagh@crl.ie* (Finbar Boyle).
http://celtic.stanford.edu/pub/Claddagh/
- CLÓ IAR-CHONNACHTA, Indreabhan (Inverin), Co. Galway. Tél. (353) (0)91 93307, fax (353) (0)91 93362
- CROSS BORDER MEDIA (CBM), 10 Deerpark, Ashbourne, Co. Meath, tél. / fax (353) (0) 1 835 07 20.
- DARA Records, Unit 4, Great Ship Street, Dublin 8, tél. (353) (0) 1 4781891, fax. (353) (0) 1 4782143.
- DOLPHIN Records, 56 Moore Street, Dublin 1, tél. (353) (0) 1 8729998, fax. (353) (0) 1 8720405.

- EMI (Irlande), 130 Slanet Road, Glasnevin, Dublin 11, tél. / fax (353) (0) 1 269 33 44.
- GAEL-LINN, 26 Merrion Square, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 676 7283, fax (353) (0)1 - 6767030, <http://www.gael-linn.ie>, Email: info@gael-linn.ie
- GREEN LINNET (Ireland), 17 Lower Baggot Street, Dublin 2, tél-fax (353) (0)1 - 4764873.
- G.T.D. HERITAGE, Ballybane Industrial Estate, Galway, tél-fax (353) (0)91 - 75 74 59,
- HOMESPUN, 13b Conyngham Road, Dublin 8, tél.(353) (0) 1 671 46 88.
- HUMMINGBIRD, The Barracks, 76 Irishtown Road, Dublin 4, tél. (353) (0) 1 604599, fax. (353) (0) 1 604521
- K-TEL (Irlande), 30-32 Sir John Rogerson's Quay, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 671 40 11, fax (353) (0)1 - 679 06 68.
- LUGHNASA Music, Ravensdale, Co. Louth, tél. / fax (353) (0) 42 715 38.
- MULLIGAN Records, 5 Middle Street Court, Galway, tél. (353) (0) 91 - 56 49 61 .
- OSSIAN, 40 McCurtain Street, P.O. Box 84, Cork, tél. (353) (0)21 - 50 20 40.
- OUTLET Records, 15621 Gordon Street, Dunbar Link, Belfast, BT1 2LG, tél. (44 1232) 86 54 22, fax (44 - 1232) 33 26 71.
- POLYGRAM (Irlande), N°9 Whitefriars, Aungiers Street, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 675 77 00, fax (353) (0)1 - 675 78 60.
- ROUND TOWER, 48 Downside, Skerries, Co. Dublin.
- SHARP, 3 Irish Street, Dungannon, Co. Tyrone, tél.(44 8687) 24621, fax (44 8687) 52195.
- SOLID Records, 1 Alexandra House, Earlsfort Center, Earlsfort Terrace, Dublin 2, tél. (353) (0) 1 - 676 24 62, fax (353) (0) 1 - 676 35 49.
- SONY (Irlande), Carriglea Industrial Estate, Naas Road, Dublin 12, tél. (353) (0) 1 - 456-7001, fax. (353) (0) 1 - 456 7998.
- SPRING Records, 50 Shore Road, Rostrevor, Co. Down.

ANNEXES

- SULÁN Records, Ballyvourney, Co. Cork, tél. (353) (0)26 45 123, fax (353) (0)26 - 45 432.
- TARA Records, 8 Anne's Lane, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 677 69 21, fax (353) (0)1 - 679 13 14.
- TRISKEL Records, Blessington Road, Manorkilbride, Co. Dublin, (353) (0)1 - 458 23 84.
- VIRGIN (Irlande), N°9 Whitefriars, Aungiers Street, Dublin 2, tél. (353) (0)1 - 675 77 00, fax (353) (0)1 - 675 78 60.
- VIVA VOCE, 305a, Howth Road, Raheny, Dublin 5.
<http://www.musweb.com/VivaVoce.htm>
- WARNER (Irlande), Alexandra House, Earlsfort Center, Earlsfort Terrace, Dublin 2, tél. (353) (0) 1 - 676 20 22, fax (353) (0) 1 - 676 26 02.
- WAVELENGTH Records, Tel. (353) (0) 1 - 835 07 20.
- WHIRLING Discs, Cairns Hill, Aughamore, Co. Sligo, tél. / fax (353) (0) 71 603 34.
- WORLD MUSIC, 21, Northumberland Road, Ballsbridge, Dublin 1.

- USA -

- ARC Music US, P.O. Box 11288, Oakland, California 94611.
- BLACKTHORN RECORDS, PO Box 18321, Raytown, Missouri 64133, *<http://worldmall.com/reeder>*
- FLYING FISH RECORDS, 1304 W. Schubert, Chigago, ILL 60614.
- FOLKIN' EH! RECORDS, 4330 Highway 995, Ashland, Oregon 97520, e-mail alfolk@mind.net
- FOLKWAYS Records, Smithsonian Institution, Washington DC 20560.
- GREEN LINNET RECORDS, 43 Beaver Brook Road, Danbury, CT 06810. e-mail: grnlinnet@aol.com ; *<http://www.greenlinnet.com/>*
- HY-BRASYL PRODUCTIONS, 3244 Timberlane Way, Harvey, LA 70058.

- NARADA Media, 4650 North Port Washington Rd., Milwaukee WI 53212, tél. (1) - 800 966 36 99.

- REAL WORLD RECORDS (US), 338 North Foot Hill Road, Beverly Hills, CA. 90210. <http://realworld.on.net/home.html>

- REGO IRISH RECORDS AND TAPES INC., 64 New Hyde Park Road, Garden City, NY 11530-3909.

- ROUNDER RECORDS CORP, One Camp Street, Cambridge, Massachusetts 02140.

<http://harp.rounder.com/rounder/catalog/base.html>

- SHANACHIE, P.O. Box 284, Newton, New Jersey 07860, <http://www.dmn.com/shanachie/>

- Grande-Bretagne -

- ACE RECORDS LTD, 46-50 Steele Road, Londres NW10 7 AS.

<http://www.acerecords.co.uk/>

- CASTLE COMMUNICATIONS PLC, Units 15/16, Northfields Prospect, Putney Bridge Road, Londres SW18 1PE.

- ECLECTIC RECORDS, 3 Chamberlain Road, Edimbourg EH 10 4DL, tél. (44) (0)31 229 9299, fax. (44) (0)31 229 9298.

- GLOBESTYLE RECORDS (IRISH), 46-50 Steele Road, Londres NW107AS. <http://www.acerecords.co.uk/labels/globestyle>

- GREENTRAX RECORDINGS, Ian D. Green, 3 Morven Street, Edimbourg EH4 7LG, tél. (44) (0)31 339 4567, fax. (44) (0)31 3398575.

- HANNIBAL, Rykodisc Europe, 78 Stanley Gardens, Acton, Londres W37SN.

- LISMOR RECORDINGS, 27-29 Carnoustie Place, Scotland Street, Glasgow G5 8PH.

- NIMBUS RECORDS LIMITED, Wyastone Leys, Monmouth, NP5 3SR.

- OLD BRIDGE MUSIC, PO Box 7, Ilkley, West Yorkshire, LS29 9RY, tél./fax (44) (0) 943 60 22 03.
- REAL WORLD RECORDS - WOMAD, Box, Wiltshire SN14, 9PN.
- SAIN, Canolfan Sain, LLandwrog, Caernarfon, Gwynedd, LL54 5TG, Pays de Galles, tél. (44) (0)286 831 111.
- SAYDISC Records, Chipping Manor, The Chipping, Wotton-Under-Edge, Gloucester, GL12 7AD, tél. (44) (0) 1453 84 50 36, fax (44) (0) 1453 52 10 56.
- TEMPLE RECORDS, Shillinghill Temple, Midlothian, EH23 4SH, tél. (44) (0)875 30 328, fax (44) (0)875 30 392.
- TOPIC RECORDS LTD, 50 Stroud Green Road, Londres N4 3EF, tél. (44) (0)71-263 1240.
- VIRGIN RECORDS, Kensal House, 553-579 Harrow Road, Londres W10 4RH.

- Divers -

- ARC MUSIC, Eiffestr. 422, 2000, Hambourg 26, RFA.
- ARION, 36 av. Hoche 75008 Paris, tél. (1) 45 63 76 70, fax (1) 45 63 79 54.
- CHANT DU MONDE, 31 rue Vandrezanne, 75013 Paris, tél. (1) 53 80 12 30, fax (1) 53 80 12 18
- COOP BREIZH, Kerangwenn, BP 1, 29540 Spezet, France, tél.98 93 83 14, fax 98 93 87 97.
- F.M.S., Holtenklinker Str., 62, D2050 Hambourg 80, RFA.
- GRAMOPHONE HEEB AG, Alexander Str, 14, Postfach, 216, CH-7001, Suisse.
- Keltia Musique, 1 Place au Beurre, 29000 Quimper, France. tél.98 95 45 82, fax 98 95 73 19.
- MC MUNDO DA CANCAO, R. Formosa, 49-3, Sala 6, 4000 Porto, Portugal.

ANNEXES

- OCORA, 116 avenue du Président Kennedy, 75016 Paris, tél. (1) 42 30 38 04, fax (1) 42 30 14 88.

- PLAYASOUND-SUNSET, 66 Rue de l'Est, 92100 Boulogne, France. tél.(1) 46 03 76 81, fax (1) 48 25 97 70.

- ROTSPEL, Box 70, 129 21 Hägersten, Stockholm, Suède, tél. & fax +46-8-18-00-86.

- WUNDERTÜTTE, Bergstraße 28, 37136 Ebergötzen, RFA, tél. 055 07 / 846, fax 055 07 / 25 16.

Tables Des Matières

Remerciements	2
PRELUDE	3
OUVERTURE	6
I - HISTOIRE ET HISTOIRES DE LA MUSIQUE EN IRLANDE	14
Chronologie	14
- L'Antiquité	14
- Le Moyen Age	18
- La Renaissance	20
- Les XVIIIe et XIXe siècles.....	22
- Le XXe siècle	26
Les instruments	34
- La voix	34
- La harpe	42
- Les cornemuses	55
- La 'grande cornemuse' ou 'warpipes'	56
- La cornemuse irlandaise : 'union pipes' ou 'uilleann pipes'	57
- Les flûtes	64
- Le tin whistle.....	65
- La flûte traversière en bois	66
- Le violon, ou <i>fiddle</i>	71
- Le <i>bodhrán</i>	75
- Les accordéons	77
- L'accordéon	77
- Le concertina.....	80
- Le XXe siècle : divers.....	82
Nature et fonction	96
- La création musicale	96
- La musique chantée.....	97
- La musique instrumentale	101
- Musique et danse	107
- Premières définitions.....	124
II - UN UNIVERS DE MUSICIENS	126
Nationalisme culturel et identité	127
- Nationalismes et identités au XIXe siècle.....	127
- Patrie et musique aux XIXe et XXe siècles	128
- Le patriotisme culturel irlandais.....	138

La scène musicale irlandaise	152
- Acteurs directs	152
- Les lieux	152
- Les musiciens.....	165
- Les auditeurs.....	170
- Les danseurs.....	174
- Les techniciens	175
- Les Intermédiaires	178
- Musique et religion.....	178
- Les collecteurs.....	182
- Les associations	191
- L'industrie phonographique.....	199
- Les médias	202
- Musique et politique.....	206
III - EVOLUTIONS ET RÉVOLUTIONS	214
Des traditions	217
- Histoire et passé	217
- Tradition et folklore.....	220
- Une tradition musicale.....	224
- Oppositions et synthèse.....	231
Une modernité	240
- Modernité et progrès	241
- Urbanisation et musique	245
- Le XXe siècle irlandais.....	251
- Ruptures et mémoire	256
Identité et musique	259
- Identités individuelles	259
- Identités collectives	265
- Les transmissions	265
- Les migrations	270
- Les médias	273
- Le tourisme.....	277
- La musique irlandaise au XXe s.	280
CONCLUSION	288
Une globalisation de la culture ?	290
Spécificité irlandaise	293
Une nouvelle psyché irlandaise	295
- Economique.....	295
- Socio-culturelle	298
DISQUE COMPACT	302
BIBLIOGRAPHIE	323
Sources primaires	323
- Interviews	326
Sources secondaires	328
Périodiques	344
Périodiques irlandais.....	344
Principaux périodiques non-irlandais.....	345

ANNEXES

346

Principales adresses.....	347
Principaux festivals	351
Principaux éditeurs discographiques.....	355
- Irlande -	355
- USA -	357
- Grande-Bretagne -	358
- Divers -	359

TABLES DES MATIÈRES

361