

LISTE DES PUBLICATIONS

• OUVRAGES

2018 Monographie : *Histoire sociale de la musique irlandaise*, éd. Peter Lang, xxiii + 579 p.

1995 Traduction : *Les Irlandais* de Seán O’Faolain, éd. Coop Breizh, xix (introduction) + 190 p.

1995 *La musique irlandaise* (avec Alain Monnier), éd. Coop Breizh, 116 p.

2009 *L’Irlande - Idées Reçues* (avec Jean Guiffan), éd. Cavalier Bleu 127 p.

2010 *Les Beatles - Idées Reçues*, éd. Cavalier Bleu, 127 p.

2020 *The Beatles Clichés*, Amergin books, KDP, 125 p.

• ARTICLES DANS DES OUVRAGES INTERNATIONAUX A COMITE DE LECTURE

2018 "Irish Songs of World War I", in Mullen, John (dir.) *Popular Song in the First World War: An International Perspective*, Londres, Routledge-Ashgate, 188-205.

2020 Entrée "Celtic Music" pour *Music Around the World: A Global Encyclopedia*, Andrew R. Martin, Matthew Mihalka. Santa Barbara, ABC-CLIO, LLC, 152-157.

• ARTICLES DANS DES OUVRAGES NATIONAUX A COMITE DE LECTURE

2008a « Voix et langues en musique irlandaise", in *Synergies Royaume-Uni et Irlande N°1*, GERFLINT Programme mondial de diffusion scientifique francophone, 2008, 21-32.

2008b Chapitre "Seán O’Faolain" dans le *Guide des littératures d’Irlande et du Commonwealth, des origines à nos jours*, Jean Pouvelle et Jean-Pierre Demarche (dirs.), Ellipses, 61-64.

2013 "Irish Music Redefined, An Outsider's Viewpoint", in *Music and the Irish imagination - Like a Language That We Could All Understand*, Thierry Dubost & Alexandra Slaby (dir.), Presses Universitaires de Caen, juin 2013, 29-42.

2014 " 'The Great Irish Famine': a linguistic and cultural disruption", in *La Grande Famine en Irlande (1845-1851)*, Yann Bévant (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 225-242.

2014 "The Great Irish Famine in Songs", in *Revue Française de Civilisation Britannique - La Grande Famine en Irlande 1845-1851*, Volume 19.2, Anne-Catherine de Bouvier et Christophe Gillissen (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 157-172.

2020 "The 'reel thing' beyond the diaspora - Deterritorializing Irish music in France", in *The reputation of Ireland in France*, rapport GIS EIRE pour l'Ambassade d'Irlande en France, 40-51.

• ARTICLES DANS DES REVUES INTERNATIONALES A COMITE DE LECTURE

2012 "Irish Music between tradition and modernity", in *Scoláire Staire* Vol. 1, Issue 2, 20-28.

• ARTICLES DANS DES REVUES NATIONALES A COMITE DE LECTURE

1996 « Les musiques celtiques » in *Printemps celte*, Rennes, Terre de Brume, 43-48.

1997 « Quelques Clichés Musicaux et Celtiques », Actes du colloque de la SOFEIR *Imaginaire et représentation, Études Irlandaises*, Presses Universitaires du Septentrion 311-322.

1999 « Musique irlandaise et marchés internationaux", in *La consommation culturelle dans le monde anglophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 65-79.

2002 « La Ligue Gaélique et son héritage - une épuration culturelle », Actes du colloque SOFEIR, *Inclusion-exclusion*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 253-270.

2003 « L'industrie musicale irlandaise », in *L'Irlande aujourd'hui: Renouveau et Traditions, actes du colloque international*, PU Sciences Sociales, Toulouse 1, 207-221.

2009 "Identités musicales individuelles et collectives en Irlande", in *Made in : identités culturelles et emblèmes nationaux dans un espace marchand international*, Emmanuelle Bousquet et Gloria Paganini (eds.), CRINI, Nantes, 2009, 241-253.

2013 "L'Interceltisme musical : genèse d'une naissance", in *Babel Civilisation, Les Nations Celtiques et le Monde contemporain, revue Babel-Civilisations*, Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon, Frédéric Armao (dir.), nov. 2013, 133-152.

2022 "Irish music, an Intangible Cultural Heritage", in *Études irlandaises*, 47-1, à paraître.

• COMMUNICATIONS SANS ACTES

1999 « L'univers musical irlandais, état des lieux », colloque SOFEIR *Réinventer l'Irlande*, Bordeaux.

2001 « L'essor d'une musique irlandaise urbaine", séminaire du Centre d'Études irlandaises, Rennes 2.

2002 « L'image de la MTI en Irlande du Nord", Colloque du Groupe de Recherches en Études irlandaises, Caen.

2019 "Irish music, an Intangible Cultural Heritage", colloque GIS EIRE, *Democracy, Human Rights and Diasporic Strategies in Ireland : Emerging Networks and Models*, janvier 2019, Paris 3.

2021 "Making community in musical Ireland – Deterritorialising the *seisiúin*", colloque *Participation : Making Community in Contemporary Irish Arts*, colloque GIS EIRE / CRBC, novembre 2021, Rennes.

• ARTICLE INÉDIT

1997 « Mná na hÉireann - Femmes et Musique en Irlande ».

• COMPTES-RENDUS DE LECTURE

2003 Virginia S. Blankenhorn, *Irish Song-Craft and Metrical Practice Since 1600*, in *Études irlandaises*, 28-2, p. 188.

2007 Leith Davis, *Music, Postcolonialism, and Gender - The Construction of Irish National Identity*, in *Études irlandaises*, 32-1, 2007, p. 151.

2010 Rionach Uí Ógáin (dir.), *Going to the Well for Water: The Seamus Ennis Field Diary 1942-1946*, in *Études irlandaises*, 35-2, 2010, 192-193.

2010 Gerry Smyth, *Music in Irish Cultural History*, in *Études irlandaises*, 35-2, 2010, p. 192.

2013 Noel McLaughlin and Martin McLoone, *Rock and Popular Music in Ireland: Before and After U2*, in *Études irlandaises*, 2013, p. 220.

2014 Harry White & Barra Boydell (dirs.), *Encyclopaedia of Music in Ireland*, in *Études Irlandaises* 39-1, 2014, 231-232.

2015 Thérèse Smith, *Ancestral Imprints - Histories of Irish Traditional Music and Dance*, in *Études irlandaises*, 40-1, 2015, 370-371.

2015 Mary Louise O'Donnell, *Ireland's Harp: The Shaping of Irish Identity c.1770 to 1880*, *Études irlandaises*, 40-2, 2015, 165-166.

2015 Martin Dowling, *Traditional Music and Irish Society – Historical perspectives*, *Études irlandaises*, 40-2, 2015, 166-167.

2016 Étienne Bours, *La Musique irlandaise*, *Études irlandaises*, 41-2, 2016, 197-198.

2019 John O'Keefe, *The Masses of Seán and Peadar Ó Riada: Explorations in Vernacular Chant*, *Études irlandaises*, 44-2, 2019, 164-165.

• RECHERCHE-CRÉATION ET MULTIMEDIA

1995 CD Musique et Musiciens d'Irlande, éd. Coop Breizh (« Diapason d'Or » du magazine Diapason, mai 1995).

2015 Webdocumentaire en partenariat avec l'INA : "La Danse Irlandaise", fresque multimédia en ligne, 2015. (<http://fresques.ina.fr/danses-sans-visa/parcours/0002/danses-et-claquettes-irlandaises.html>).

2017 "Tocane: Ceol agus Dordogne", documentaire vidéo de 26 minutes sur la musique irlandaise en France présenté :

- au congrès de la SOFEIR, mars 2017

- sur invitation, au festival de la Willie Clancy Summer School, juillet 2017 (<https://youtu.be/LdtkxIWG2iM>).

• PROJET

2022 *Siansach 32 / Symphonie 32* : symphonie historique pour instruments irlandais, composée pour le centenaire de l'indépendance partielle de l'Irlande : représentations prévues au festival franco-irlandais *Bastille Day / Wild Geese*, Limerick, 17 juillet 2022, et au Festival Interceltique de Lorient, août 2022.

• VALORISATION DE LA RECHERCHE

Site web personnel depuis 1996 : www.falcher-poyroux.fr. La plupart de mes articles de recherche y sont disponibles.

« Le festival du Fleadh Cheoil », ArMen, Douarnenez, N°106, septembre 1999, 24-31.

« Les Chieftains », ArMen Douarnenez, N°117, novembre 2000, 14-23.

« La danse en Irlande », ArMen Douarnenez, N° 132, février 2003, 26-33.

"Tocane, Ceol agus Dordogne", *Irish Music Magazine Annual* N°270, 2018, p. 91-92.

Emissions de radio et TV (France Culture, TV Breizh, TV Nantes, Europe 1, M6...)

Nombreuses conférences pour l'Université permanente de Nantes (Histoire de l'Irlande, La musique irlandaise, Les Beatles – mythes et réalités).

TABLE DES MATIERES DES OUVRAGES

Histoire sociale de la musique irlandaise, éd. Peter Lang, 2018, xxiii + 579 p.

Liste des illustrations ix

Remerciements xiii

Carte xv

Prélude xvii

CHAPITRE I

Au temps de la société gaélique 1

La musique dans la société celtique 2

La harpe, instrument souverain 18

La cornemuse et la musique de guerre 39

Autres instruments antiques et médiévaux 51

Aux origines du chant gaélique 55

Conclusion 60

CHAPITRE II

Les traditions musicales populaires, 1600–1850 65

La in du monde musical gaélique 67

Trois siècles de musique populaire 101

Conclusion 141

CHAPITRE III

A la recherche d'une musique nationale, 1700–1920 147

Les grandes collectes des XVIII^e et XIX^e siècles 148

Le patriotisme culturel 160

Les premiers revivalistes du XX^e siècle 183

Conclusion 191

CHAPITRE IV

De la campagne à la ville, 1850–1960 193

Une implantation rurale durable 197

L'essor d'une musique urbaine en Irlande 232

L'impulsion des années 1950 264

Conclusion 285

CHAPITRE V

Richesses musicales et engouement artistique, 1960–2015 287

Enthousiasmes et éruditions individuels 289

Les compositeurs classiques liés à la tradition 295

L'avènement des groupes 309

Naissance d'une industrie 350

Conclusion 378

CHAPITRE VI

Un univers de musiciens et danseurs 381

Musique et économie 382

Un renouveau volontaire 400

Nouvelles pratiques 441

Conclusion 472

CONCLUSION 475

ANNEXES 485

Annexe I : Glossaire 487

Annexe II : Bibliographie 501

Annexe III : Sitographie 531

Annexe IV : Discographie succincte 535

Index général 547

Index des chansons, poèmes et tunes 577

Traduction : <i>Les Irlandais</i> de Seán O’Faolain, éd. Coop Breizh, 1995, xix (introduction) + 190 p.

Introduction à l'édition française i - xix

Explication 5

II - Les racines

- Qui étaient les Celtes ? 11
- Les grands dieux meurent 19
- L'image des Celtes 31
- La réalité sociale 37

II- Le tronc_

- Un conflit de base 49
- Le don normand 59
- La Pression religieuse 71

II - Les six branches

- La nouvelle paysannerie 77
- Les Anglo-Irlandais 89
- Les rebelles 97
- Les prêtres 111
- Les écrivains 131
- La classe politique 157

Appendice 185

INTRODUCTION 2

I - DES MUSIQUES EN IRLANDE

HISTORIQUE

Des Empreintes Laissées par l'Histoire

La Musique des Premiers Celtes

Une Musique de Cour ou de Guerre

La Fin d'un Monde

Le Projet d'un Répertoire National

L'Essor du XIXe Siècle

D'une Définition Socio-Politique...

...A Une Définition Technique

Quelques Principes de Composition et d'Interprétation

ENEZ DANSER AVEC MOI EN IRLANDE

Les Origines.

Les Fonctions et Occasions.

Le Contexte Actuel.

LES INSTRUMENTS

La Voix

La Harpe

Les Cornemuses

Le Violon

Les Flûtes

Le Bodhrán

Les Accordéons

Divers

II - LES ACTEURS

LES ACTEURS DIRECTS

Les Musiciens

Les Lieux

Le Public

Les Danseurs

LES INTERMÉDIAIRES

Les « Collecteurs »

Les Média

Les Associations

III - RENOUVEAU ET PERSPECTIVES

UN NOUVEL HERITAGE

Les Années Soixante

Les Années Soixante-dix

Les Années Quatre-vingts

LES NOUVEAUX HERITIERS

Les Années Quatre-vingt-dix

Et Après ?

Conclusion

PLUS

A) SELECTION DISCOGRAPHIQUE

B) SELECTION BIBLIOGRAPHIQUE

C) ADRESSES

D) PRINCIPAUX FESTIVALS

E) INDEX GENERAL

F) TABLE DES MATIERES

Introduction	9
Images traditionnelles	
« L'Irlande est un pays de vertes prairies où il pleut tout le temps. »	15
« L'Irlande est restée celtique. »	21
« Les Irlandais sont des catholiques très traditionnels. »	29
« L'Irlande a longtemps été l'un des pays les plus pauvres d'Europe. »	37
« L'Irlande est une terre d'émigration. »	43
L'Irlande contemporaine	
« Après avoir tant obtenu de l'Europe, les Irlandais sont des Euro-ingrats. »	51
« L'Irlande est devenue un pays riche et très cher. »	59
« Traditionnel pays d'émigrants, l'Irlande a des problèmes avec ses immigrés. »	65
« En Irlande du Nord, catholiques et protestants en sont encore au temps des guerres de religion. »	71
La société irlandaise	
« Comment peut-on être Irlandais ? »	79
« Les Irlandais ne font pas de la politique comme tout le monde. »	85
« Les Irlandais sont tous musiciens dans l'âme. »	91
« L'Irlande est un pays d'artistes et d'écrivains. »	97
« Le sport le plus populaire en Irlande est le rugby. »	103
« Irlandais ou Britanniques de l'Ouest ? »	109
Conclusion	115
Annexes	
<i>Glossaire</i>	120
<i>Pour aller plus loin</i>	125

About the Author. 2

Introduction. 6

THE ORIGINS

- 01 - "The Beatles were working-class heroes". 10
- 02 - "The Rolling Stones were the real rebels". 20
- 03 - "Beatlemania was the most incomprehensible phenomenon of the 1960s". 28
- 04 - "The lyrics of the songs are often bland or weak". 34
- 05 - "There was a fifth Beatle". 40

THE MUSIC

- 06 - "The Beatles' music was plain, simplistic pop". 46
- 07 - "Sgt Pepper's is the best Beatles album". 52
- 08 - "John was the rebellious avant-gardist, Paul the charming businessman". 60
- 09 - "George and Ringo were not good musicians". 66
- 10 - "The Beatles revolutionised music". 72
- 11 - "The Beatles are the biggest record sellers of all time". 80

THE END

- 12 - "The Lennon-McCartney rivalry broke up the group". 88
- 13 - "Yoko and Linda were responsible for the separation". 94
- 14 - "The post-Beatles era: legal actions galore". 100
- 15 - "The Beatles' solo careers have been dismal". 108

Conclusion. 116

ADDITIONAL INFORMATION

Bibliography. 122

Discography. 126

ARTICLES ET COMMUNICATIONS

(par ordre chronologique)

QUELQUES CLICHÉS MUSICAUX ET CELTIQUES : HARPES ET CORNEMUSES

Erick FALC'HER-POYROUX
Université de Rennes II – Haute-Bretagne

On me demande souvent s'il existe à proprement parler une 'Musique Celtique' ; la question n'est pas nouvelle et est sans doute loin d'être résolue, d'un point de vue strictement musicologique. On constatera cependant que, si les « spécialistes » et passionnés fournissent une réponse globalement négative, la plupart des auditeurs non-spécialistes ne font guère de différence entre les musiques bretonne, irlandaise, écossaise, ... voire galloise, galicienne etc.

Dans ce même imaginaire collectif des non-spécialistes, deux instruments sont plus particulièrement symboliques de la musique celtique en général et de la musique traditionnelle irlandaise en particulier : la harpe et la cornemuse. Aux côtés de la littérature, il faut ainsi admettre en point de départ que la musique a beaucoup fait dans les décennies récentes pour construire une image de l'Irlande nettement distincte de celle de l'île voisine.

La harpe, emblème national du pays depuis au moins le XIII^e siècle¹, est à l'origine d'une contradiction flagrante portant sur l'image de cette musique irlandaise : 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, elle reste un instrument rare en Irlande même. Les raisons de cette relative discrétion sont multiples : instrument soliste par excellence, la harpe utilisée en accompagnement glisse aisément vers la médiocrité ; elle est également difficile à transporter, et les harpeurs² 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 à quelles difficultés 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 pérenne. La harpe reste donc aujourd'hui un instrument non-populaire, ce qui explique sans doute sa discrétion, ainsi que son absence totale des *pubs*³.

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'.

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

*Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa
Graecus Achilliaca, crotta Britanna canat*

Les Romains te louent de leur lyre, les barbares de leur harpe,
Les Grecs de leur lyre achiléenne, les Bretons de leur *crotta*.⁴

Les manuscrits médiévaux, en latin, utilisent cependant dans la majorité des cas le terme trompeur de 'Cithara' pour désigner les lyres et les harpes⁵, ce qui provoquera des confusions y compris dans la langue anglaise entre ces deux derniers termes, dans certains cas jusqu'au début du XVI^e siècle⁶. En gaélique, le terme *cruit* est utilisé dans les manuscrits les plus anciens pour désigner un instrument à corde, le sens évoluant au fil des siècles pour signifier en irlandais moderne une petite harpe bardique. Il semble d'ailleurs 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 robuste⁷, 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 (vraisemblablement du 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 appuyée sur l'épaule gauche, jouées avec des ongles longs, les cordes basses étant jouées par la main droite et les aiguës par la main gauche.

L'existence d'une forme sophistiquée de harpe en Irlande au IX^e 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. Une splendide représentation de David jouant de la harpe et inspirée par un oiseau figure également sur une plaque du reliquaire de St Mogue (ou Breac Maedhóc, Drumlan, Co. Cavan) datant du IX^e siècle, bien que la plaque elle-même n'ait été ajoutée qu'au XI^e siècle. On trouvera également sur les croix de pierre de certains monastères un nombre important de harpes gravées, mais la datation semble plus hasardeuse, ce qui pousse à envisager comme époque de production de ces croix une période allant du VIII^e au XII^e siècle.

À partir du XII^e 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 qui, quoiqu'extrêmement critique à l'égard de l'Irlande, écrit :

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 (...) The musical rhythm is maintained and, 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'.⁸

On trouvera également, parmi les citations les plus courantes, les remarques de Vincenzo Galilei (c.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 longue citation sur l'introduction de la harpe en Italie :

Among the stringed instruments now played in Italy there is first of all the Harp, which is none other than the ancient Cithara with many strings. (...) 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 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.⁹

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, celles d'un harpeur accompagnant un récitant durant un banquet. Les illustrations du pédagogue luthérien Michael Praetorius dans son *Syntagma Musicum* (1619), quoique imprécises et erronées sur certains points, sont plus détaillées, offrant 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 Écosse au XV^e siècle avant de l'être en Irlande au début 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 siècle.¹⁰

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). 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'. 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, comportant une colonne plus rectiligne et dépassant le mètre en hauteur, ainsi que davantage de cordes. Ce sont les « Harpes irlandaises à tête haute ».

Lorsque les dix derniers harpeurs se rencontrèrent à Belfast en 1792, seul l'un d'entre eux (Denis Hempson, âgé de 97 ans) 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 dont nous savons le plus de choses grâce aux 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 1818.¹¹

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 XVIII^e siècle avant de s'éteindre totalement au XIX^e siècle, assez curieusement à une période d'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, où Edward Bunting fut chargé de noter tous les airs joués par les harpeurs. George Petrie écrivit pourtant plus tard que

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 delusion¹².

S'inspirant des derniers modèles de harpe de concert à pédale tels que ceux conçus en 1811 par Erard, John Egan et son neveu Francis Hewson la firent renaître au début du XIX^e siècle sous deux formes différentes pour satisfaire la demande de particuliers ou de clubs revivalistes. 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 une influence lointaine mais persistante du caractère hautement masculin de la fonction religieuse dans la tripartition fonctionnelle des sociétés indo-européennes mise en évidence par Georges Dumézil. Le Dagda, dieu-druide des Tuatha Dé Danann et deuxième personnage du panthéon irlandais, était à ce propos le détenteur de la harpe magique renfermant toutes les mélodies. Voici un exemple frappant de ce caractère masculin, extrait des Clanrickard Memoirs, publiés en 1722 mais relatant un fait sans doute plus ancien :

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 (...). 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 being masculine, much sweeter, and fuller than any other.¹³

L'instrument ne s'est donc féminisé qu'à partir du XIX^e siècle et il faut à l'évidence voir là l'influence d'une vision aristocratique et classique où la musique était en grande partie réservée au passe-temps bourgeois des femmes et des jeunes filles. 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 XX^e siècle. Une telle affirmation surprendra les coutumiers d'un syndrome aujourd'hui si familier, la belle harpiste en robe longue, que l'on rencontrera plus particulièrement en Irlande dans quelque banquet pseudo-médiéval pour touristes comme celui, tristement célèbre, de Bunratty.

La période contemporaine reflète ainsi naturellement cet état de fait, avec l'exception notoire de The Chieftains qui se sont adjoint depuis 1972 les services d'un harpiste classique nommé Derek Bell, de Belfast. Nous y ajouterons également 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 Stivell¹⁴, les frères Quéfféléant, Marianig Larc'hantec, Job Fulup, Dominig Bouchaud,

Kristen Noguès, et Myrdhin en Bretagne, Katrien Delavier en Flandre, Loreena McKennit au Canada, Robin Williamson et Deborah Henson-Conant aux Etats-Unis, etc.

La harpe celtique est d'ailleurs 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 (*jigs, reels, hornpipes*, etc.), 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 :

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.¹⁵

L'une des principales adaptations regrettées par les musicologues tient également à 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 est aujourd'hui fabriquée dans le monde entier : Smith & Morley à Londres, 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'Âge d'Or, bien que quelques festivals lui soient encore consacrés chaque année, comme celui de Nobber dans le Comté de Meath en l'honneur de Turlough O'Carolan.

On aurait grand tort d'imaginer que la cornemuse irlandaise actuelle remonte, comme la harpe, au Moyen-Âge, voire à l'antiquité. A l'image de toutes les régions d'Europe et de certaines régions d'Afrique et d'Asie, l'Irlande connut une cornemuse 'à bouche' utilisée essentiellement à la guerre dès le X^e 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 IX^e siècle n'est, dans l'état actuel de nos connaissances, que pure conjecture. 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 d'ailleurs à considérer que cette 'cornemuse irlandaise à bouche' ressemblait énormément à la grande cornemuse écossaise actuelle : une gravure sur bois du château de Woodstock, dans le Comté de Kilkenny, ou un dessin en marge d'un missel de l'abbaye de Rosgall en sont les premières représentations, au XV^e siècle, suivies au XVI^e 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.

À partir du régime Tudor (1495-1603), les joueurs de cornemuse 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 que nous ayons concernant 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 »¹⁶. 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 XVII^e siècle. Elle ne reparaitra sous cette forme qu'au XIX^e 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 telle que nous la connaissons aujourd'hui fit son apparition au début du XVIII^e siècle dans un milieu populaire, la cornemuse étant par essence un instrument 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'ajouter un troisième au cours du XVIII^e 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 et l'on en retrouve d'autres exemples en Angleterre et en France, dont la célèbre 'musette de cour'. 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 XVIII^e siècle : les 'régulateurs'. 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 voire rythmiques à sa mélodie. 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. Les régulateurs supplémentaires apparurent au cours du XIX^e siècle et sont aujourd'hui, comme nous l'avons dit, au nombre de trois.

Ce développement d'apparence anodine nous semble capital. Nous l'avons dit, la musique irlandaise est le plus souvent tenue, en raison de la prépondérance du chant, comme un art de soliste ne nécessitant pas d'accompagnement rythmique ou harmonique. En outre, le *uilleann pipes* est

souvent 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 ne semble choquer personne. Au contraire, l'utilisation des régulateurs est considérée comme le summum de l'art du *uilleann piper*.

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 selon lequel le nom antérieur, *union pipes*, serait une corruption de l'anglais '*woollen bagpipes*' que l'on trouve dans « Le Marchand de Venise » de Shakespeare publié en 1600 (Acte IV, sc. I, l. 55), terme qui serait lui-même une corruption de l'original '*uilleann*', déclinaison au génitif de '*uillin*' (en gaélique le 'coude', entre autres). Nous laisserons à Breandán Breathnach le soin de répondre, sans le nommer, à Grattan Flood :

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.¹⁷

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' !¹⁸ Le terme *uilleann* est bel et bien une invention de William Henry Grattan Flood. Il serait, en outre, pour le moins ardu de prouver que Shakespeare, mort en 1616, ait pu rencontrer un instrument inventé dans le meilleur des cas un siècle plus tard !

Comme l'indique la citation de Breandán Breathnach, la cornemuse irlandaise s'est d'abord nommée *union pipes* ; 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 cette union et nous avons des exemples contenant le nom avant cette date¹⁹. 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 corne-

muse ; nous avons vu à quel point les harpeurs itinérants continuèrent à exister même sous Cromwell, et il est donc peu vraisemblable que la répression directe soit la cause de cette mutation. Il est, en revanche, très probable que la disparition d'une nécessité militaire rendit l'instrument à son origine populaire et domestique.

Loin d'avoir toujours été l'un des instruments-phares de la musique traditionnelle irlandaise, le *uilleann pipes* resta dans l'ombre durant de nombreuses décennies : associé comme bien d'autres à l'image de pauvreté que véhiculait cette musique d'origine rurale, il souffrait également du déclin des musiciens itinérants dès le XIX^e siècle. Ajoutons à cela l'arrivée au milieu de ce même XIX^e siècle de l'accordéon, inventé en 1829 à Vienne et qui se répandit bientôt dans toutes les musiques populaires d'Europe. C'est ainsi que les musicologues considèrent généralement que le *uilleann pipes*, instrument artisanal nécessitant une mise en œuvre relativement aisée, fut supplanté à la fin du XIX^e siècle par l'accordéon, premier instrument de l'ère urbaine : fabriqué de manière plus industrielle, celui-ci s'acclimata parfaitement bien aux nouvelles musiques urbaines, du bal musette parisien au Tango de Buenos Aires.

Un élément intéressant et rarement souligné concernant le *uilleann pipes* mérite d'être étudié ici : si peu d'ouvrages (et peu de musiciens) insistent sur les variations stylistiques régionales, deux façons très distinctes de jouer cohabitent pourtant, démontrant le caractère universel de l'instrument. Le premier style est dit 'staccato' ou 'fermé', les musiciens détachant toutes les notes, laissant le *chanter* sur la cuisse, ou plus exactement sur le *pipers's apron* en cuir, également appelé *popping-pad*. Le second est dit 'ouvert' ou 'legato', les musiciens liant les notes, parfois jusqu'au glissando. Le point important tient aux statuts sociaux que ces deux styles de jeux dénotent : le premier, plus réservé, est utilisé par des gens à la situation plus confortable et que l'on appelle d'ailleurs des *gentlemen pipers* ; Séamus Ennis, Willie Clancy ou Leo Rowsome figurent parmi les principaux instrumentistes historiques de cette catégorie²⁰. Le second style, plus extraverti et brillant sera notamment utilisé par les gens du voyage (les *travellers* ou *itinerants*) ; 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 Ennis²¹, et Davy Spillane ou Paddy Keenan, revendiquant clairement la succession de Johnny Doran²². La plupart des musiciens actuels tendent cependant vers un style mêlant les deux techniques, créant ainsi un troisième style.

Le *uilleann pipes* aujourd'hui, tout en restant l'instrument traditionnel et populaire par excellence, n'en poursuit pas moins 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 à Lorient en août 1980 et resté gravé dans les mémoires grâce à l'interprétation magistrale de Liam O'Flynn) ; et 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 Rafferty²³.

À l'image de la harpe il y a quelques années, le *uilleann pipes* semble ainsi 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 étant l'un des premiers et des principaux, bientôt suivi par Cry Before Dawn et par de nombreux autres, plus anonymes.

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 *sessions*, 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.

Il sera donc tout à fait opportun, à ce stade de nos pérégrinations musicales, d'observer que la musique traditionnelle irlandaise offre à son pays des points d'appuis extrêmement importants dans la mise en place d'une identité irlandaise. Devenue produit de consommation comme les autres, elle déborde aujourd'hui largement le cadre de l'île et se fait produit d'exportation²⁴, proposant ainsi depuis quelques années l'image extraordinairement dynamique d'une culture irlandaise puisant dans le passé les ressources de son avenir. Et si la harpe continue de projeter vers l'extérieur une image de l'Irlande quelque peu dépassée, il est réconfortant de constater qu'un instrument éminemment populaire est en train de prendre le relais à l'intérieur des frontières du pays et dans l'esprit de la plupart des Irlandais.

NOTES

1. 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. Grattan Flood W.H., *A History of Irish Music*, Dublin: Browne & Nolan, 1927 (1^{ère} éd. 1904), p. 67.

2. Les musiciens traditionnels font généralement la différence entre les harpeurs, de formation orale, et les harpistes, de formation classique, en français comme en anglais.

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

4. Joan Rimmer, *The Irish Harp*, Cork: The Mercier Press, 1977 (1^{ère} éd. 1969), p. 22.

5. 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.

6. Voir par exemple l'article '*harp*' du *New Grove Dictionary of Music*, Stanley Sadie éd., Londres: Macmillan, 1980 (1^{ère} éd. 1845), p. 191a.

7. Les mêmes adjectifs étant utilisés dans leurs paragraphes sur les caractéristiques de la harpe par Joan Rimmer, *op. cit.*, p.1, ainsi que par Breandán Breathnach, dans *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork: The Mercier Press, 1977, (1^{ère} éd. 1971), p. 65, nous nous permettrons de faire de même.

8. Giraldus Cambrensis, *Topographica Hiberniae*, in *Complete Works*, dirs. J.S. Brewer, J.F. Dimrock et G.F. Warner, Londres, 1861-1891, Vol. V.

9. Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica Antica e della Musica Moderna*, Florence, 1581, traduction anglaise abrégée in Strunk O.: *Source Readings in Music History*, New York, 1950.

10. Voir Joan Rimmer, *op. cit.*, pp. 44-45 et Breandán Breathnach, *op. cit.*, p. 65. Les deux ouvrages ont été révisés, mais les auteurs sont restés sur leurs positions.

11. Voir ses mémoires dans Donal O'Sullivan, *Carolán — The Life, Times & Music of an Irish Harper*, vol. 2, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1959, pp. 143-183.

12. Cité par Joan Rimmer, *op. cit.*, p. 66.

13. Cité par Breandán Breathnach, *op. cit.*, p. 20. Le texte est également cité par Joan Rimmer, *op. cit.*, p. 39, mais il manque la fin de la dernière phrase, essentielle à notre propos.

14. 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 électro-acoustiques.

15. Mícheál Ó Súilleabháin, « All Our Central Fire: Music Mediation and the Irish Psyche », in *The Irish Journal of Psychology*, Ken Brown et Carol McGuinness dirs, vol. 15, N^{os} 2 et 3, 1994, p. 338.

16. William Henry Grattan Flood, *op. cit.*, p. 258.

17. Breandán Breathnach, *op. cit.*, p. 77.

18. Francis O'Neill, *Irish Minstrels and Musicians*, Cork: The Mercier Press, 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.

19. Breandán Breathnach, *op. cit.*, p. 76.

20. Voir la compilation *The Gentlemen Pipers*, Topic Records — Globestyle Irish, ORBD 084, 1994.

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

22. 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.

23. 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 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 écrit d'ailleurs le premier 'tube' des Furey Brothers (« Her Father Didn't Like Me Anyway »).

24. Les musiciens ne manquent d'ailleurs jamais de faire remarquer qu'elle contribue sans doute plus à l'équilibre de la balance des paiements que la littérature, mais ceci est une autre histoire ...

des musiques traditionnelles modernes

ERICK FALC'HER-POYROUX

Où surgit un bouzouki irlandais.

Eppur' si muove
Galilée

Parmi les nombreux phénomènes de mode qui font régulièrement surface, celui des musiques traditionnelles est l'un des plus communs, sans doute en raison de l'extraordinaire potentiel offert par ses milliers de mélodies dépourvues de toute protection en matière de droits d'auteurs. Après Oum Kalsoum, Gheorghe Zamfir, Alan Stivell ou Los Calchakis arrivèrent The Pogues, Clannad, Los Lobos ou les Gypsy Kings. Rien d'étonnant à cela si l'on considère que ces musiques connurent toutes un premier véritable regain d'intérêt dans les années soixante et soixante-dix, à une époque où les musiques rock et pop balbutiantes ouvraient en grand les portes du monde. Décloisonnant ainsi l'ensemble des cultures, elles poursuivaient l'œuvre initiée par les médias, si bien décrite par Marshall McLuhan et Bruce Powers sous le titre *Le Village Global* (1) dont nous faisons tous partie aujourd'hui, que nous en soyons conscients ou non, que cela nous plaise ou non.

Parmi toutes ces musiques, celles considérées comme celtiques ont toujours eu un rôle prépondérant, revenant régulièrement sur le devant de la scène, et retombant tout aussi régulièrement dans l'oubli le plus total, au profit d'autres provisoirement plus lucratives. Les années quatre-vingt-dix

connaissent ainsi, à leur tour, un certain renouveau se traduisant par une plus forte présence d'artistes pour l'essentiel irlandais, bretons ou écossais.

Mémoire collectée

Un tel retour en force ne tient pourtant pas seulement du phénomène de mode ou d'un hasard récurrent. De nombreux passionnés travaillent depuis des décennies, et avant tout pour leur plaisir, au collectage de chants, mélodies, anecdotes, etc. L'exemple de Dastum en Bretagne depuis 1972 est à ce propos exemplaire de ce qui peut être réalisé ; celui des militants irlandais du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* depuis 1951 ne l'est pas moins. Fondées à une époque où les musiques traditionnelles n'étaient guère à la mode, et encore moins présentes sur les scènes du monde entier, le but essentiel de ces associations est de promouvoir une culture, et principalement la musique, au travers de magazines, de collectages, de diffusions ou de concours.

Il est ainsi frappant de constater à quel point les musiciens de ces pays réalisèrent très tôt le potentiel de la culture musicale, et la perte inestimable qui résulterait de son oubli. Mais il est tout aussi frappant de constater que l'archivage, dans certains cas (et parfois dans ceux qui nous intéressent ici) constitue un faux palliatif de l'oubli : une armoire ou un ordinateur ne constitueront jamais autre

chose qu'une sorte de seconde mémoire, une mémoire externe à l'être humain qui, croyant retenir plus facilement ce qui tend à lui échapper, se trouve confronté à une fuite en avant inévitable, à la recherche permanente d'autres parties oubliées de sa culture. Ainsi engrangée, la mémoire culturelle d'un pays peut tout aussi bien disparaître discrètement de nos pensées et de nos vies sans que personne ne s'en soucie, puisque « elle est stockée là ». Accumuler ne suffit plus.

Fort heureusement, les nations considérées comme celtiques ont globalement su éviter ces pièges, et il est notoire que les musiciens traditionnels sont toujours à la recherche d'un morceau inconnu qui surprendra l'auditoire, ravira les amateurs et renouvellera le répertoire.

Musiques urbaines

L'une des principales raisons pouvant expliquer cette disparition et cette forme de retour en arrière que constitue le collectage est bien entendu l'urbanisation à grande échelle auquel nous assistons depuis plusieurs décennies. Si le fait n'apparaît jamais consciemment aux musiciens traditionnels, c'est pourtant cette idée que, par exemple, le groupe breton Tri Yann évoqua clairement en illustrant son disque *Urba* (1978) par un lit breton dont la porte ouverte offrait une vue plongeante sur le centre ville de Nantes.

Ici, le lecteur curieux sera en droit de se demander ce que l'urbanisation a concrètement pu changer dans la musique traditionnelle. La réponse à cette interrogation est beaucoup plus simple qu'il n'y paraît, et plusieurs faits précis en apportent les preuves. L'apparition d'instruments fabriqués industriellement, comme l'accordéon, en est un bon exemple, remplaçant souvent des instruments plus artisanaux comme les cornemuses. L'arrivée de l'électricité et de toutes les nouvelles formes techniques qu'elle engendre constitue une autre facette de cette urbanisation et de cette industrialisation.

Sur le plan démographique, on peut noter que l'exode massif des populations rurales vers les villes de tous les pays industrialisés du monde s'est traduit par une multiplication des musiques tradition-

nelles urbaines. Le Tango de Buenos Aires ou le Blues électrisé de Chicago, plus tard le Rock'n'Roll et aujourd'hui le Rap (d'abord aux États-Unis puis sur toute la surface de la planète) sont toutes des musiques exprimant la réalité quotidienne de certaines populations. Toutes sont urbaines. Il est aujourd'hui notoire que parmi les principaux centres de musiques celtiques, hormis bien entendu le centre Bretagne, le comté de Clare ou les Highlands, se trouvent Édimbourg, Dublin, voire Chicago ou Paris... la musique n'est donc plus associée à une vie rurale retardataire, à la pauvreté et au passé, mais aux nouvelles technologies, au futur et aux fusions planétaires ; ou bien encore dans certains cas à la World Music, la « Musique du Monde » pour employer le terme désormais utilisé par les marchands de musiques, comme s'ils avaient trouvé (voire inventé) une nouvelle source musicale ; à croire que, finalement, toutes les musiques ne sont pas issues « du monde ».

La tradition en Irlande, en Bretagne, en Écosse, au Pays de Galles ou ailleurs est ainsi devenue en grande partie urbaine. Admettons à ce propos que le terme de « tradition » ne devrait plus être considéré dans le sens momificateur que lui ont conféré les musées et autres festivals « des Arts et Traditions », mais bien dans son seul véritable sens, celui d'une simple adaptation du passé à une situation présente, celui d'une innovation constante ; reconnaissons ainsi l'importance des zones urbaines dans ce processus au XX^e siècle, et sachons nous défaire définitivement de cette vision parfois idéalisante de la tradition.

Un exemple caractéristique de cet idéal nous est d'ailleurs fourni par l'utilisation parfois abusive des mythes celtiques par quelques militants le plus souvent bien intentionnés. Écoutez ce lyrisme suranné et quasi-surréaliste dû à Thomas Davis, cofondateur du journal *The Nation* qui, au milieu du XIX^e siècle, chercha avec succès à relancer la composition de ballades nouvelles sur des thèmes musicaux plus anciens

Aucun ennemi ne parle de musique irlandaise sans respect. Elle est sans rivale. Ses antiques marches guerrières, telles que celles des O'Byrnes, 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 char-

gez et bataillez au cœur d'un combat fait de cris, de haches et de flèches acérées.

La motivation principale était, à l'évidence, moins musicale que politique.

À l'inverse de cela, les divers instruments aujourd'hui utilisés dans les pays celtiques sont l'une des preuves les plus flagrantes du mouvement perpétuel que connaissent par définition toutes les musiques vivantes.

Harpe dite « celtique »

Clarsach gaélique irlandais ou *telenn* en breton, la harpe est l'un des instruments le plus souvent associés à la musique celtique ; originalement l'instrument le plus noble qui soit et joué par des hommes, la harpe connut un développement très important durant tout le Moyen Âge, en particulier grâce aux nombreux échanges entre musiciens irlandais, gallois, bretons et écossais. La harpe de concert telle que nous la connaissons aujourd'hui doit également beaucoup aux harpeurs et harpistes irlandais (2), en particulier. Elle connut pourtant une longue éclipse dès la fin du XVIII^e siècle et ne reparut que discrètement à la fin du siècle dernier. Elle était cependant devenue, entre temps, un instrument essentiellement féminin, sans doute sous l'influence de la musique classique, et avait perdu ses cordes d'aciers pour des cordes en boyau, puis en nylon.

Mais le véritable renouveau que connut la harpe doit être en grande partie attribué à Jorj Cochevelou et au modèle qu'il construisit dès 1953 pour son fils, Alan Stivell. Malgré une relative discrétion due à son caractère particulier, la liste des musiciens réputés jouant de la harpe dite « celtique » reste aujourd'hui impressionnante, les femmes étant d'ailleurs très largement majoritaires : Derek Bell, Máire Brennan, Gráinne Yeats, Janet Harbison, Máire Ní Chathasaigh, Kathleen Loughnane, Eoghan O'Brien ou Emer Kenny en Irlande. En Écosse, Alison Kinnaird, Mary MacMaster et Patsy Seddon (qui forment le duo Sileas). Robin Huw Bowen, Dafydd et Gwyndaf Roberts au Pays de Galles. Alan Stivell, les frères Quéffélec, Marianig Larc'hantec, Job Fulup, Dominig Bouchaud, Kristen Noguès et Myrdhin en Bretagne.

Ajoutons à cela Loreena McKennit au Canada, Robin Williamson et Deborah Henson-Conant aux États-Unis, Katrien Delavier en Flandre, etc. pour ne citer que les principaux. Cette même harpe est d'ailleurs utilisée dans le répertoire baroque et a également séduit quelques compositeurs classiques récents.

Cornemuses européennes

La cornemuse est le deuxième instrument généralement associé aux musiques celtiques bien que, sous différentes formes, elle soit largement répandue dans toute l'Europe. Très présente en Écosse en tant qu'instrument noble et/ou guerrier, la « grande cornemuse » l'était également en Irlande jusqu'au XVII^e siècle, d'où elle disparut sans doute en raison de ce caractère essentiellement militaire. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle, et après deux siècles d'absence, que quelques musiciens irlandais empruntèrent à l'Écosse les fameux *pipe-bands*, tout d'abord dans le Nord, puis bientôt dans l'ensemble du pays. La même idée fut alors reprise en 1943 en Bretagne 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 désormais célèbres *baga-où* bretons. Mais l'influence ne s'arrêta pas là, car les musiciens du nord-ouest de l'Espagne (Asturies-Galice), cherchant à affirmer leur identité celtique et à s'identifier à un modèle connu du grand public, décidèrent à leur tour de créer des *bandas de gaitas* sur le même modèle à partir des années soixante-dix. Elles sont aujourd'hui de plus en plus nombreuses et connaissent un large succès.

Flûte traversière

Sans vouloir s'étendre trop longtemps sur les autres instruments utilisés en musiques celtiques, signalons simplement que la flûte traversière en bois, si répandue en musique traditionnelle irlandaise aujourd'hui, ne commença à y être largement utilisée que vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, lorsque les musiciens classiques abandonnèrent leurs flûtes en bois au profit des nouveaux modèles

en métal et à clés inventés pour l'essentiel par Theobald Boehm. Par la suite, cette flûte devint la grande sœur du célèbre *tin whistle* (ou « flûte irlandaise ») ; elle est de plus en plus utilisée par les musiciens bretons, en particulier depuis les années soixante-dix et l'accélération des processus d'échanges entre les régions celtiques, tout comme le *bodhrán*, percussion irlandaise remise à l'honneur au début des années soixante.

Bouzouki irlandais

Un dernier instrument mérite d'être cité : le bouzouki. Tout musicologue considérera que cet instrument originaire des Balkans n'a aucune raison de figurer ici. Il représente pourtant l'une des adaptations les plus réussies des dernières années en Irlande et apporte la preuve évidente de l'évolution constante des musiques traditionnelles bien comprises. Tout d'abord utilisé par des musiciens comme Johnny Moynihan, puis Andy Irvine ou Alec Finn dès le début des années soixante-dix au sein de Planxty ou de De Dannan, le bouzouki connut un tel succès que des luthiers comme Stefan Sobell commencèrent à en fabriquer sur mesure pour quelques musiciens traditionnels : l'instrument se développa alors sous une forme particulière retravaillée, parfois appelé « bouzouki irlandais », le fond ayant été aplati et l'accord modifié. La *mandole* (anglais « mandola ») ou le *citter* (anglais « cittern ») font également partie de cette famille d'instruments en passe de devenir traditionnels en Irlande.

Langues chantées

Pour ce qui concerne les différents types de chants et chansons, on notera que les musiques celtiques ne sont guère portées à l'utilisation des harmonies, préférant généralement l'unisson, qu'il s'agisse du *kan ha diukan* breton, du *sean-nós* irlandais, du chant choral gallois, etc. De même, l'essence du chant dans tous ces cas semble faire peu de cas de l'accompagnement, bien que le fait soit peu à peu démenti par les récentes évolutions des musiques celtiques. Une telle question a déjà fait couler beaucoup d'encre et mériterait à elle seule

qu'on s'y arrête beaucoup plus longuement que ces quelques pages ne le permettent.

Autre problème très souvent évoqué, la langue utilisée. Dans les cas les plus intéressants, la langue locale a peu à peu cédé le pas à une langue extérieure, comme en Irlande, en Bretagne, en Écosse et, plus encore, au Pays de Galles. Dans le dernier cas, il est généralement admis que la langue galloise, bien qu'officiellement soutenue, a perdu en chemin l'essentiel de sa raison d'être : la culture qu'elle exprimait et véhiculait. Dans les deux premiers cas cités, le problème est plus épineux. En Irlande, la langue gaélique se maintient vaillamment, parfois grâce (mais parfois en dépit de) l'aide officielle. Néanmoins, la langue anglaise est aujourd'hui très largement acceptée comme l'un des moyens d'expression de l'identité irlandaise, en dépit de ce que peuvent laisser entendre quelques esprits chagrins. La Bretagne, de son côté, a toujours connu une séparation claire entre la Basse-Bretagne bretonnante et la Haute-Bretagne (3) gallophone et francophone. À titre d'exemple, Rennes a toujours fait partie de cette seconde région car le breton n'y a jamais été parlé. Il y a donc encore aujourd'hui deux traditions bien distinctes, l'une en français à l'Est, l'autre en breton plus à l'Ouest.

Chants à danser

En ce qui concerne la danse, les différences entre les régions celtiques sont évidentes : si la Bretagne connaît aujourd'hui plusieurs centaines de danses, certains pas étant parfois confinés à quelques kilomètres carrés, l'Irlande et l'Écosse en particulier ont une tradition beaucoup plus restreinte, d'ailleurs en partie commune. Des variantes locales ou des danses propres à certaines régions peuvent exister, cependant, la variété en matière de danses n'est pas une caractéristique commune à toutes les régions celtiques. On distinguera donc quelques traits particuliers à celles-ci, telle que l'existence de chants à danser en Bretagne, ou la grande importance des danses de solistes (*step-dances*) en Écosse et en Irlande. Mais quelle que soit la région, on trouvera des danses en couples, c'est-à-dire des danses faisant davantage appel à des figures qu'à des pas, et qui sont toutes des occur-

rences tardives dérivant en grande partie des danses de cours européennes.

Musiques évolutives

Il ne fait donc plus de doute que les musiques traditionnelles celtiques sont parvenues à franchir le cap du XX^e siècle grâce à leur adaptabilité, car il est notoire qu'un grand nombre de musiques ont disparu sans que cela ait créé un émoi excessif. Les quelques survivantes ont donc réussi à surmonter l'obstacle d'une image négative et retardataire en s'acclimatant à l'urbanisation et en accompagnant le développement des nouvelles technologies : Dan Ar Braz et son *Héritage des Celtes* en est un bel exemple, aujourd'hui récompensé par les Victoires de la Musique. Seul obstacle encore difficile à franchir, les irréductibles de la « tradition immuable », dont l'existence n'est d'ailleurs due qu'au recul sur nous-mêmes que nous autorisent ces nouvelles technologies. Comment, en effet, pouvait-on savoir en 1850 ce qui se dansait et se chantait en 1750 ? Pas de photos, pas de films, pas d'enregistrements... Nier l'évolution d'une tradition, c'est expliquer à un Touareg que le soleil ne bouge pas dans son ciel.

Un autre obstacle jusqu'ici parfaitement négocié par ces musiques est celui de l'uniformisation mondiale, la musique n'étant pas bien entendu le seul domaine concerné. Nous avons d'ailleurs souligné en introduction le parallèle établi entre l'explosion d'une musique universelle, le pop-rock, et le renouveau des musiques traditionnelles, dans les années soixante-dix. Si la mondialisation de l'information peut, dans certains cas, nous pousser à un repli sur nous-mêmes, la nouvelle dimension du monde cul-

tuel (au sens large du terme), passionnant bouleversement de nos habitudes, doit également nous amener à nous poser quelques questions simples. En premier lieu, y aura-t-il une fin à la différence entre les humains ? Si tel n'est pas le cas, ce que nous devons tous souhaiter plus que vivement, comment continuer à produire cette différence ? Et, dans ce contexte, à quoi sert la musique ? Car, à la réflexion, le problème posé par les musiques celtiques dépasse très largement le cadre restreint de nos horizons et met en jeu l'ensemble des processus d'échanges que nous connaissons aujourd'hui : Internet n'est pas un simple phénomène de mode (4).

Un exemple très simple illustrera mon propos : vous est-il déjà arrivé d'entendre de la musique traditionnelle dans une station-service, dans un supermarché ou un aéroport ? Non, bien sûr. Tout simplement parce que ces endroits sont des non-lieux, des zones où les échanges et les relations humaines n'existent pas. Les musiques traditionnelles ne peuvent donc pas y trouver un terrain propice à leur bon développement (amis botanistes bonjour !). Une musique traditionnelle ne peut s'épanouir que dans un contexte de relations humaines et de rencontres réelles, et c'est bien le moins qu'on leur demande, d'une soirée enfumée dans un *pub* irlandais à un *fest-noz* perdu au fond des Menez Du.

Tout est là, ancré dans ces espaces de rencontre, dans ces quelques heures passées au milieu d'amis d'un soir ou de toujours. Et comment pourrait-on imaginer que disparaissent ces lieux et ces musiques, alors que tout prouve qu'elles ont su et qu'elles sauront s'adapter au monde qui les entoure. Ou, si l'on préfère, qu'elles sont traditionnelles précisément parce qu'elles sont modernes.

(1) Les îles Hébrides sont nombreuses mais ne représentent qu'une petite partie de l'Écosse. Elles font partie des Highlands et les deux religions catholiques et protestantes y sont pratiquées. C'est dans les îles catholiques, notamment Barra, Eriskay, North Uist, South Uist que les chants profanes..., la danse, etc. ont été conservés car ils furent interdits dans les îles soumises à la Réforme. Par contre dans ces îles-là, le chant religieux (les psaumes) s'est développé d'une

façon très spéciale. C'est un chant pratiqué par la communauté religieuse. Flora Mac Neil qui est d'ailleurs catholique et Alix Quoniam, ne les chantent pas.

(2) Haute-Bretagne : partie francophone à l'est de la Bretagne. Basse-Bretagne : partie à l'ouest de la Bretagne où la langue bretonne a toujours été parlée.

(3) *Fest noz* : fête de nuit (bal), *festoù noz* : fêtes au pluriel ; *fest deiz* : fête de jour.

MNÁ NA hÉIREANN¹

Femmes et Musiques en Irlande

Erick Falc'her-Poyroux 1997

ABSTRACT

A l'origine réservée aux druides, donc aux hommes, l'expression musicale en Irlande peut-être considérée aujourd'hui selon trois points de vue : la musique traditionnelle (instruments, chants et danses), la musique classique et la musique pop-rock. Les rôles furent longtemps, pour des raisons sociales, clairement répartis entre les deux sexes : le XXe siècle et son principal apport à la tradition musicale, l'évolution des modes de transmission, souligne ce lien entre la musique et le corps social dont elle est l'une des représentations, mais tend à faire disparaître cette répartition des rôles. Il reste toutefois de nombreux d'obstacles à effacer et beaucoup de chemin à parcourir avant une véritable reconnaissance des capacités féminines en Irlande, notamment en musique classique.

¹ *Mná na hÉireann*, en gaélique irlandais "Femmes d'Irlande", est une mélodie composée en 1968 par Seán Ó Riada, et utilisée comme thème principal du film *Barry Lyndon*, dans une version des Chieftains. Nombre d'Irlandais en ignorent le nom, mais l'expression est passé à la postérité depuis le discours d'introduction à la présidence de Mary Robinson, en 1990.

Un ami irlandais et musicien m'expliquait un jour une théorie fort répandue dans les milieux artistiques masculins : les femmes, disait-il, sont par essence les créatrices et procréatrices de l'espèce humaine ; les hommes ne sont, en revanche, que d'insignifiants contributeurs tout juste bons à initier un processus. Architectes et cuisiniers, écrivains et musiciens, tous semblent victimes du même syndrome, tous souffrent. Oubliant qu'en Irlande comme ailleurs, berceuses et chants funèbres furent de tout temps l'apanage des femmes, accompagnant nos vies du berceau au cercueil, il justifiait ainsi l'apparente pénurie de personnages féminins dans l'histoire des arts en général, et de la musique en particulier.

La scène se passait en 1986. En 1992, le disque le plus vendu en Irlande fut « A Woman's Heart », compilation de chanteuses irlandaises et, surtout, réussite commerciale d'une maison de disques flairant les thèmes porteurs². Les grandes figures de cette série (Sinéad O'Connor, Mary Black, Dolores Keane), et les petites nouvelles très prometteuses (Sharon Shannon, Eleanor MacEvoy) ne sauraient, en effet, masquer le principal défaut d'un album techniquement parfait : que sont devenues Máire Ní Bhraonáin (chanteuse de Clannad), Enya (soeur de la précédente), Mairéad Ní Mhaonaigh, Níorín Ní Riain, pour ne citer qu'elles ? Car les musiciennes irlandaises sont infiniment plus nombreuses qu'on ne pourrait l'imaginer : aucun domaine ne semble d'ailleurs privilégié, car si les représentantes du style pop-folk viennent immédiatement à l'esprit du grand public irlandais, la musique classique, le jazz, le rock ou le traditionnel ont également leurs porte-parole : leurs interviews inondent les magazines musicaux, et les émissions de télévision les accueillent d'autant plus volontiers qu'un tel phénomène

² Voir la discographie générale pour les principaux disques cités dans cet article.

fait partie intégrante d'une revitalisation de la musique traditionnelle en Irlande depuis le début des années soixante. Nous nous efforcerons, dans cet article, d'examiner le rôle des femmes au sein des trois grands courants musicaux (la musique traditionnelle, la musique classique et le rock-pop), ainsi que les implications sociales disparates des instruments, de la danse et du chant.

Alors que le monde occidental et musicien voit en Sainte Cécile sa patronne, les harpistes d'Irlande tendent à lui préférer le Dagda, dieu-druide des Tuatha Dé Danann et deuxième personnage du panthéon irlandais, dont la harpe magique renfermait toutes les mélodies. La fonction de druide-harpiste (*cruitire*) étant inaccessible aux femmes, si ce n'est réduite à celle de prophétesse (*banfáith*) ou de poète (*banfile*), l'absence de musiciennes dans les récits mythologiques irlandais ne saurait surprendre. Soulignons cependant que Brigit, l'unique divinité féminine celtique, est considérée comme la mère de tous les *filid* (les poètes d'Irlande) et plus particulièrement des trois frères Goltraiges, Gentraiges et Suantraiges, dont les noms désignent les trois modes musicaux régissant, en théorie, la musique traditionnelle en Irlande : le sommeil, la joie et la tristesse³.

La harpe irlandaise est donc, à l'origine, un instrument foncièrement masculin. On sait, à titre d'exemple, qu'une seule femme, Rose Mooney, participa aux dernières grandes rencontres de harpeurs traditionnels, à la fin du XVIII^e siècle⁴. Une telle affirmation surprendra les coutumiers d'un syndrome aujourd'hui si familier, la belle harpiste en robe longue des banquets pseudo-médiévaux du château de Bunratty. Il faut

³ Voir GUYONVARCH Christian-Jacques & LE ROUX Françoise, Les Druides, Rennes, Ouest-France Université, 1986, p. 44 pour les fonctions des druides, et p. 143 pour les considérations musicales.

⁴ A Granard dans les années 1780, à Belfast en 1792. Pour de plus amples détails, voir O'NEILL Francis, Irish Minstrels and Musicians, Cork, The Mercier Press, 1987, pp. 83-93. Les musiciens traditionnels font généralement la distinction entre "harpeurs" et "harpistes", ces derniers ayant une formation plus classique et théoriquement moins orale que les premiers.

sans doute voir là l'influence d'une vision aristocratique de la musique classique qui transforma la harpe celtique en instrument féminin lors du regain d'intérêt qu'elle suscita à la fin du siècle dernier, puis à l'heure de sa renaissance mondiale, au milieu du XXe siècle. Par une élégante mutation de la tradition, les harpistes femmes sont donc beaucoup plus nombreuses aujourd'hui que leurs homologues masculins en Irlande, l'exemple le plus évident étant sans doute Janet Harbison : elle dirige aujourd'hui le Belfast Harp Orchestra, lui-même essentiellement composé de femmes, après avoir remporté le titre de *All Ireland Champion* de harpe, un titre disputé par des centaines de musiciens chaque année et attribué par le *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, organisme chargé de promouvoir la musique irlandaise depuis 1951, avec l'appui du gouvernement ; Gráinne Yeats est une harpiste de formation classique dont les recherches ont cependant grandement facilité le développement de la harpe celtique ; Máire Ní Chathasaigh, harpiste surdouée originaire de Cork, sillonne le monde au sein de diverses formations classiques et traditionnelles, démontrant ainsi son adaptabilité hors du commun ; Kathleen Loughnane recherche les convergences entre musiques traditionnelle et baroque avec le trio Dordán ; Emer Kenny, jeune harpiste de talent, pourrait s'imposer dans les années à venir ; enfin, Máire Brennan, chanteuse de Clannad depuis plus de 20 ans et originaire du Donegal est également harpiste, bien que l'instrument tende à disparaître des arrangements du groupes depuis quelque temps. Une telle féminisation, en partie propagée par les médias, semble aujourd'hui suffisamment ancrée dans nos habitudes pour perdurer.

Le second instrument ornant les récits épiques, et donc historiquement symbolique de l'Irlande, est la cornemuse, mentionnée dès le Ve siècle dans l'ancien droit gaélique (le droit Brehon) et sans doute très proche de la grande cornemuse écossaise actuelle ; instrument essentiellement militaire à l'origine, il ne pouvait, de ce fait, être joué par les

femmes. La version moderne de la cornemuse irlandaise (le *uilleann pipes*) date du XVIII^e siècle. Bien que rapidement débarrassée de ses implications militaires, elle continua de n'être jouée que par des hommes, et les archives ne recèlent que bien peu de noms ou de photos d'*uilleann pipers* féminins célèbres.

La flûte traversière semble avoir fait son entrée en musique traditionnelle irlandaise au début du siècle dernier, principalement dans les zones urbaines, lorsque les musiciens classiques optèrent pour la flûte en métal inventée par Boehm (entre 1832 et 1847), vendant à des prix plus raisonnables leurs instruments en bois aux musiciens traditionnels qui délaissèrent ainsi la célèbre petite " flûte irlandaise " en métal, ou *tin-whistle*. Bien que couramment utilisée par les femmes de nos jours, la flûte traversière demeura longtemps un instrument essentiellement masculin. De nombreux chercheurs estiment en effet que le succès de la flûte en Irlande est dû en grande partie aux fanfares, dont le répertoire était essentiellement composé de marches (jouées sur des fifres, puis sur des flûtes) dans un style éminemment militaire : les femmes n'y étaient donc pas admises. En outre, la flûte eut longtemps la réputation de ne pouvoir être jouée par des femmes, tant la capacité thoracique était un élément déterminant ; on sait aujourd'hui qu'une mauvaise flûte requiert effectivement de plus grands poumons, mais les bons instruments, courants et guère onéreux de nos jours, permettent à toute personne motivée de jouer...loin de stériles polémiques. Les nouvelles générations nous ont d'ailleurs offert très récemment des virtuoses tels que Eithne Ní Uallachain, jeune moitié du duo Lá Lugh (avec Gerry O'Connor), ou Deirdre Havlin, autre jeune prodige, originaire d'Irlande du Nord et membre du groupe Déanta ; citons également Joannie Madden, flûtiste traditionnelle (sur flûte à clés et en métal) et membre du groupe américain exclusivement féminin Cherish The Ladies ; on ne pourrait, enfin, passer sous silence le *tin-whistle* et les noms de Mary Bergin (du groupe Dordán, et ex-Castle Céilí

Band), de Áine Úi Cheallaigh ou de Geraldine Cotter, auteur d'une méthode pour cette petite flûte généralement sous-estimée, et ne bénéficiant donc pas d'une très forte image : le *tin-whistle* reste aujourd'hui l'instrument le plus acheté en raison de son prix extrêmement raisonnable, bien qu'un tel avantage se transforme rapidement en inconvénient, tant son image ne semble pas valorisante. Les jeunes musiciens le délaissent d'ailleurs souvent au profit du *uilleann pipes* ou de la flûte traversière⁵.

Le violon est également très utilisé en musique traditionnelle ; il s'appelle dans ce cas *fiddle*, ce qui constitue d'ailleurs la seule véritable différence avec le violon classique. Ses représentantes irlandaises sont aujourd'hui extrêmement nombreuses, au point qu'elles lui sont, ici encore, souvent associées. Pas de grandes vedettes parmi elles, bien que beaucoup aient été influencées par Julia Clifford d'une région à forte tradition musicale : le Slieve Luachra, entre les comtés du Kerry et de Cork. Parmi les plus jeunes, citons Mairéad Ní Mhaonaigh, du Donegal, chanteuse et *fiddler* du groupe Altan, sans conteste l'un des tout meilleurs groupes irlandais des années quatre-vingt-dix. Citons également Máire Breathnach auteur de plusieurs albums solo, ainsi que Nollaig Casey, originaire de Cork et de formation classique, qui sut transformer en avantage ce qui constitue le plus souvent un handicap dans l'esprit des musiciens traditionnels. Elle parvint même à être couronnée *All Ireland Champion de fiddle* avant d'avoir atteint ses dix-huit ans. Nollaig Casey est également une grande violoniste classique et a fait partie de l'Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision.

Bien que souvent considéré (à tort) comme éminemment français, l'accordéon est l'un des instruments les plus pratiqués en Irlande depuis de nombreuses décennies. On trouvera donc de nombreux adeptes féminins de l'accordéon diatonique, voire du concertina, parfois considéré comme dévalorisant par les hommes. La raison la plus

⁵ Pour tout ce qui concerne la flûte, consulter (entre autres) HAMILTON Colin., The Irish Flute Player Handbook, Breac Publications, 1990.

couramment avancée pour expliquer ces choix concerne le poids de l'instrument : une telle justification fera sourire qui connaît la virtuosité de Sharon Shannon, cette très jeune accordéoniste (et violoniste) découverte au sein de Arcady et des Waterboys, défunt groupe écossais aux tendances folk-rock. Sa position actuelle dans la musique irlandaise est telle que Gay Byrne, animateur d'une des grandes soirées télévisées irlandaises ("*The Late Late Show* ", débats et variétés) lui a consacré une émission entière, fait rare, où les musiciens les plus cotés d'Irlande vinrent lui rendre hommage. Son premier album comportait d'ailleurs des noms aussi connus que ceux de Donal Lunny (producteur irlandais, ex-Planxty, ex-Moving Hearts), Adam Clayton (bassiste de U2), Mike Scott (ex-Waterboys), Liam O'Maonlai (pianiste et chanteur de Hothouse Flowers) etc. ; elle est également l'une des principales figures du disque " A Woman's Heart ", déjà cité. Ce n'est toutefois pas tant sa virtuosité que son extrême popularité qui rend le personnage de Sharon Shannon aussi extraordinaire : si la médiatisation semble aujourd'hui plus aisée pour les musiciens traditionnels, rares sont ceux dont les albums atteignent les sommets des ventes ; Sharon Shannon a donc le double mérite d'avoir percé à un très jeune âge là où bon nombre de ses prédécesseurs échouèrent, et d'avoir popularisé un instrument qui, répandu dans les zones rurales, était souvent associé à une image passéiste et ringarde de l'Irlande ; si les critiques soulignent parfois le manque d'expérience et l'absence d'un véritable style personnel chez Sharon Shannon, nul doute que son succès renouvellera l'intérêt pour cet instrument.

Les autres instruments méritant d'être cités ici sont relativement peu nombreux : on notera l'adoption du clavecin par quelques rares musiciennes, suivant en cela l'exemple de Seán Ó Riada qui voyait dans cet instrument une alternative à la harpe ; parmi elles Triona Ní Dhomhnaill que l'on retrouvera principalement sur les disques du Bothy Band et de Relativity. Quant aux instruments tels que le *bodhrán*, le banjo ou la guitare, il nous

serait bien difficile de citer quelque exemple féminin marquant et dont le nom pourrait servir d'exemple aux générations à venir. L'honnêteté oblige donc à reconnaître une disproportion certaine entre les pourcentages de musiciennes et de musiciens ayant obtenu une véritable reconnaissance auprès des médias, ces nouveaux et partiels baromètres des univers musicaux.

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 parlé plus haut. 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 en groupes (les *set-dances*) sont représentées.

L'un des aspects les plus frappants de ces danses traditionnelles, telles qu'elles sont présentées aujourd'hui, est sans aucun doute la beauté des costumes, principalement ceux des femmes. Il semble une fois de plus que ces costumes n'aient rien d'antique ou d'authentique, mais soient une pure création des enthousiastes de la fin du siècle dernier et du début du XXe siècle ; une telle remarque n'enlève toutefois rien à leur qualité, et nous nous empresserons de souligner une fois encore leur parfaite intégration au monde du spectacle en cette fin de XXe siècle.

L'évolution essentielle tient pourtant moins aux costumes qu'aux danseuses elles-mêmes, tant ces danses traditionnelles irlandaises furent longtemps un passe-temps principalement masculin. On y distingue globalement deux grands courants : les danses

de pas pour solistes (« **step-dances** ») n'étant aucunement mentionnée dans la littérature du XVIIIe siècle, les spécialistes considèrent généralement qu'elles furent introduites en Irlande il y a deux cents ans. Dès leur apparition, seuls les hommes purent prétendre à la qualité de maître de danse, restriction vraisemblablement due au caractère ambulant de cette activité. Il faut peut-être voir dans cette dernière explication la principale justification à la complexité des figures des *reels* et des *jigs* effectuées par les hommes, les pas féminins étant restés confinés au simple et au léger ; les *hornpipes*, enfin, furent longtemps l'apanage des hommes en raison de l'énergie requise, quoique le comté de Cork ait fait exception à cette règle, les femmes y ayant accès depuis plus longtemps⁶ ; c'est toutefois au XXe siècle qu'intervinrent les mutations les plus notables dans le reste de l'Irlande : les femmes étant aujourd'hui les plus nombreuses dans la majorité des groupes de danse, elles sont également les plus nombreuses à effectuer les figures de pas en solo.

Les « **set-dances** », ou suites de danses en groupes (adoptées des quadrilles en vogue sur le continent durant les guerres napoléoniennes : 1800-1815), furent introduites au milieu du XIXe siècle en Irlande. Les figures y sont les mêmes pour tous et il n'est pas rare, aujourd'hui encore, d'assister à ce genre de soirées hivernales entre amis, véritables composantes de la vie sociale des régions rurales, pour peu que l'on sache où les trouver. Vie musicale et vie sociale sont donc absolument indissociables en Irlande, la première n'étant finalement qu'un reflet de la seconde. La musique instrumentale ne saurait pourtant exprimer à elle seule l'ensemble des aspirations d'un peuple, qu'il conviendra également de rechercher dans les textes de chansons héritées des siècles passés.

⁶ Pour de plus amples détails concernant les danses, voir BREATHNACH Breandán, Folk Music and Dances of Ireland, Cork, The Mercier Press, 1977, Chapitres 3, 4 et 5, et plus particulièrement pp. 43-45.

Parmi le vaste corps chanté de la musique traditionnelle irlandaise (le plus communément accessible aux femmes), nous avons cité en introduction les deux répertoires traditionnellement associés avec la gent féminine : les berceuses et les chants funèbres. Ces derniers (les *caoineadhnte*, d'où l'anglais *keen*), en gaélique pour la plupart, sont extrêmement nombreuses dans les chansons populaires, quel que soit le pays considéré. Le groupe Fallen Angels est depuis le début des années quatre-vingt dix l'un des principaux représentants féminins du genre en Irlande. Nóirín Ní Riain, elle-même chanteuse et auteur de nombreuses études sur le sujet, fait remarquer que

Ces chansons ont un caractère essentiellement social, leur but étant d'être entendues et de susciter les réactions, ainsi que d'exprimer un sentiment profond de frustration personnelle⁷ .

Les chansons d'amour, que l'on retrouvera bien sûr dans cette catégorie, semblent avoir été fort nombreuses aux XVIIIe et XIXe siècles ; force sera pourtant de constater que la plupart des chansons du répertoire des *pubs* d'Irlande en cette fin de XXe siècle furent composées par des hommes sur les femmes : les chanteuses actuelles ne s'en formalisent d'ailleurs guère à l'heure du choix des chansons pour leur prochain disque, 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 cela semble offusquer quiconque dans ce pays si catholique. Une telle absence de choix fut d'ailleurs mise en évidence 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 encourageait plus les irlandaises à écouter qu'à chanter* »⁸.

⁷ NÍ RIAIN Nóirín, "The Female Song in the Irish Tradition", in Eiléan Ní Chuilleanáin dir., Irish Women: Image and Achievement. Dublin, Arlen House, 1985, p. 76.

⁸ Ó BOYLE Carmel, The Irish Woman's Songbook, Cork, The Mercier Press, 1986, p. 4.

Il ne semble donc pas que le répertoire fasse cruellement défaut, comme on serait tenté de le croire, mais plutôt que sa transmission ait été freinée, sinon interrompue.

Les berceuses faisaient, et font encore partie, des occupations quotidiennes des femmes (entre autres), mais ce genre semble sous-représenté dans le corps des chansons en gaélique. Aujourd'hui, 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, et la plupart des berceuses sont importées de Grande-Bretagne.

Contrairement aux trésors que nous a légués la tradition écossaise, nous n'avons que peu d'exemples irlandais de chansons de travail centrées sur les activités féminines, essentiellement constituées par le filage et le tissage (mais dont font également partie les berceuses, au dire des ethnologues). Ce sont généralement des chants extrêmement rythmés en raison de leur fonction d'entraînement à une activité répétitive de groupe. Composés et chantés pendant le travail de la laine, ils sont aisément reconnaissables à leur structure " chant-déchant " où le groupe répond à la voix principale, chaque membre de l'assemblée proposant à tour de rôle une phrase à répéter : ici comme en Ecosse, cette technique reste généralement associée aux femmes, alors qu'en Angleterre et en Bretagne elle fut principalement développée par les marins ; on en trouvera une trace supplémentaire dans le *kan ha disk* des *festoù-noz* de Bretagne. La garde des troupeaux semble également avoir été une occupation réservée aux femmes sans, pour autant, en posséder les mêmes implications sociales : débarrassé de ses obligations rythmiques, ce type de chansons présente généralement des mélodies beaucoup plus travaillées et ornementées, car plus lentes.

Citons enfin les chants religieux, bien qu'ils soient peu nombreux pour des raisons évidentes liées à la répression du catholicisme. Parfois composés par des poètes connus

et chantés sur des airs préexistants, mais anonymes pour la plupart, ils se distinguent généralement par leur identification à la Vierge Marie, ce qui leur confère tantôt la qualité de berceuse, tantôt celle de lamentation. On retrouvera ici la distinction sociale déjà établie entre les chants à caractère congrégatif d'une part, et les prières psalmodiées, plus personnelles et plus intimes, d'autre part. Nóirín Ní Riain est la spécialiste incontestée des chants à caractère religieux, et l'on pourra en retrouver de nombreux exemples sur ses albums enregistrés en compagnie des moines de l'abbaye de Glenstal.

Nombre de chanteuses ne recherchent cependant pas tant une telle spécialisation que la reconnaissance du public ; et les exemples ne manquent pas, certaines étant d'ailleurs connues au-delà de leurs frontières (quoique dans un public d'amateurs avertis, reconnaissons-le). Mary Black en est une parfaite illustration, ses disques se vendant par dizaines de milliers depuis quelques années, chiffres énormes au regard de la population irlandaise. Dotée d'une superbe voix, au timbre plus proche de la musique pop que du traditionnel irlandais, elle fit ses débuts en 1982 dans un groupe aujourd'hui disparu, General Humbert. En 1984, elle choisit de s'orienter vers une carrière de soliste, mais participa à plusieurs albums et tournées du groupe Dé Dannan en 1985 et 1986, avant de retourner définitivement à une liberté choisie et de rencontrer un succès considérable. S'il est permis de déplorer son besoin d'une reconnaissance du grand public dans un style proche de la variété américaine (le M.O.R., ou « *Middle of the Road* »), avouons qu'une telle ouverture lui assure aujourd'hui une notoriété inégalée. Notons également que Frances Black, soeur de Mary, est l'une des chanteuses les plus appréciées en Irlande depuis son passage dans le groupe Arcady et, surtout, depuis son association musicale avec Kieran Goss. D'autres chanteuses issues de ce milieu traditionnel tentèrent également cette fusion du traditionnel et du pop, avec une moindre réussite : parmi elles Dolores Keane, également chanteuse de Dé Dannan durant quelques

années. Issue d'une famille extrêmement musicale (ses deux tantes Sarah et Rita Keane sont à l'Irlande ce que les soeurs Goadec furent à la Bretagne), Dolores Keane n'en demeure pas moins l'une des grandes figures féminines de la chanson en Irlande : ses premiers albums sont d'ailleurs de grandes réussites, sa voix trouvant sans doute plus naturellement sa place au milieu des instruments acoustiques qu'électriques. Véritable pépinière de talents féminins, le groupe Dé Dannan est également à l'origine de la découverte de deux grandes voix : Maura O'Connell, première chanteuse du groupe et résidant aujourd'hui à Nashville, n'a peut-être pas su gérer avec autant de bonheur sa carrière individuelle depuis 1983, bien que sa voix demeure superbe et que ses albums soient généralement de bonne facture ; plus récemment, Eleanor Shanley présentait au sein du même groupe, et à l'instar de Mary Black, un timbre de voix plus international, démontrant sans doute par là la volonté du groupe d'aller chercher ailleurs la popularité et l'inspiration. Cette volonté d'élargir un public potentiel, aujourd'hui courante dans ce pays de trois millions et demi d'habitants, est également celle de Rita Connolly, l'une des rares voix féminines d'Irlande à s'être mêlée conjointement à la musique classique et à la musique traditionnelle. Découverte par le grand public dans des créations de Shaun Davey mêlant orchestre symphonique et instruments traditionnels, telles que « The Pilgrim » ou « Granuaile » - extraordinaire poème musical écrit pour elle et narrant la vie de Grace O'Malley, célèbre Reine-Pirate du XVI^e siècle - son premier album solo tente une synthèse improbable entre les Beatles, le blues et les chants de marins sans vraiment atteindre son but ; gageons qu'elle trouvera rapidement des mélodies - et surtout des arrangements - plus à la mesure de son talent et de sa voix.

Doit-on s'étonner de l'ampleur d'une vague pop-rock submergeant sur son passage les derniers restes d'une expression chantée traditionnelle (pour preuve l'intérêt du public irlandais pour le concours de l'Eurovision, où les succès féminins de la République

lassèrent les Irlandais eux-mêmes) ? Doit-on, au contraire, considérer avec admiration cette renaissance d'un mouvement musical féminin, dont la série de disques « A Woman's Heart »⁹, citée en introduction, semble être le témoignage le plus évident. Signalons à ce propos, parmi les voix plus récemment arrivées dans les bacs des disquaires, celle d'Eleanor McEvoy, co-initiatrice de ce disque ; violoniste du RTE Symphony Orchestra, puis de Mary Black, ses choix actuels semblent la porter vers une carrière internationale : l'une des grandes chances de l'Irlande dans cette optique est sans nul doute ses liens privilégiés tissés avec les USA depuis bientôt deux siècles, tant par la communauté de langue que par le nombre d'irlandais y ayant élu domicile.

On retiendra donc, parmi les caractères essentiels de la chanson en Irlande aujourd'hui, sa popularité favorisée en grande partie par son adaptation à une nouvelle structure sociale, plus urbaine, ainsi que sa propagation par les médias, conséquence directe des progrès techniques du XXe siècle ; le lien longtemps primordial entre chant et activité sociale (chant de travail, chant funèbre etc.) paraît, en effet, rompu depuis plusieurs décennies, sans pour autant le débarrasser de ses implications sociales - simple volonté de passer une soirée entre amis ou expression d'un sentiment.

On ne saurait donc faire croire à une génération spontanée de chanteuses irlandaises issues des mouvements musicaux et sociaux des années soixante et soixante-dix. En effet, si Tommy Makem fut, avec les frères Clancy, à l'origine de l'un des premiers groupes (au sens moderne du terme) de musique irlandaise, trop de gens ignorent encore que sa mère, Sara Makem (de Keady, comté du Donegal), fut l'une des chanteuses les plus réputées d'Irlande, voire des îles britanniques : sa version de As I

⁹ Disques sur lesquels figurent les chanteuses Mary Black, Dolores Keane, Maura O'Connell, Sharon Shannon, Eleanor McEvoy, Sinéad O'Connor, Sinead Lohan, Maighread Ní Dhomhnaill, Mary Coughlan et Frances Black.

Roved Out servit longtemps d'indicatif à l'émission du même nom diffusée sur la BBC durant les années quarante et cinquante. Mary O'Hara fut également l'une des grandes figures de la chanson et des *ballads* durant les années soixante, et sa version de *Ard dti Cuain* fut l'indicatif d'une autre émission de la BBC. Notons également, dans le registre purement traditionnel du chant *sean-nós*¹⁰, les noms de Máire Ní Dhomhnaill (soeur de Tríona, déjà citée) de Máire Ní Scolaí, de Áine Ní Ghallchobhair, de Máire Ní Dhonncha, de Sara Grealish, de Pádraigín Ní Uallacháin, ainsi que de Sarah et Rita Keane (tantes de Dolores Keane et précédemment citées également) ; tous ces noms symbolisent aujourd'hui la somme colossale d'une tradition chantée acquise au fil des siècles, que très peu de chanteurs et chanteuses semblent être en mesure de transmettre, et que très peu de gens savent apprécier à sa juste valeur, mais dont l'influence reste extrêmement perceptible dans de nombreux groupes. Plus près de nous, Máire Brennan sut offrir un bel exemple de voix capable de transmettre les émotions du chant en gaélique et de se fondre dans un environnement musical plus électrique. Originaire du comté du Donegal, le groupe Clannad auquel elle appartient puisa d'abord son inspiration dans la musique traditionnelle en gaélique, puis en anglais. La lente évolution s'amorça à partir du début des années quatre-vingts, bien que les prémises d'une fusion avec le rock-pop soient déjà perceptibles dans leur deuxième album. Il ne fait aucun doute que l'un des principaux atouts du groupe fut la capacité d'adaptation, voire d'anticipation, de sa chanteuse. Elle reste sans conteste, au sein de Clannad ou en tant qu'artiste solo, l'une des principales voix du monde musical irlandais, ainsi que la figure de proue de l'un des rares groupes de musique irlandaise à stature internationale. Parmi les plus jeunes représentants d'un style proche du *sean-nós*, de jeunes groupes continuent de perpétuer cette tradition, dont les groupes Dervish (avec Cathy Jordan au

¹⁰ Ce terme, que l'on prononcera approximativement 'chan-ne nosse', provient de l'expression gaélique *ar an sean-nós* ; en français : 'dans l'ancien style')

chant), et Draíocht, de Tralee (et leur chanteuse Mary O'Regan) ; citons enfin Déanta, excellente formation d'Irlande du Nord presque exclusivement féminine qui possède peut-être en la personne de Mary Dillon l'une des chanteuses les plus douées de sa génération.

Le monde de la musique classique n'est malheureusement pas aussi propice à l'éclosion de talents connus et reconnus par le grand public ; on sait cependant qu'en Irlande comme dans le reste de l'Europe, la pratique d'un instrument fut chose courante pendant plusieurs siècles, bien que confinée au rang de passe-temps ou de complément essentiel à toute bonne éducation, principalement dans les plus hautes couches de la société. Cette vision particulièrement victorienne n'est pas sans répercussions sur le monde actuel de la musique classique : Mícheál Ó Súilleabháin, professeur à l'Université de Limerick, estime ainsi qu'elle est en Irlande la plus " féminisée " de toutes, citant en guise d'exemple les 85% d'étudiantes de la section musique de l'Université de Cork dont il fut longtemps l'âme. En outre, les deux orchestres de la Radio-Télévision irlandaise présentent, avec 47% de musiciennes au sein du National symphony Orchestra et 39% au sein du RTE Concert Orchestra¹¹, une présence féminine plus élevée que la plupart de leurs homologues européens. Il est pourtant notoire que les femmes sont moins attirées par la composition que les hommes, et rares sont les ensembles irlandais présentant des oeuvres de compositrices dans leur programme annuel ; Jane O'Leary, compositrice américaine résidant à Galway, et membre du directoire du National Concert Hall¹², explique pour sa part que

De nombreuses femmes furent obligées d'abandonner une carrière pourtant désirée parce qu'elles se mariaient. Les exigences de la

¹¹ 42 femmes pour 88 musiciens dans le premier cas, et 17 pour 44 dans le second.

¹² Le National Concert Hall a d'ailleurs une femme à sa tête depuis février 1993, Judith Woodworth.

composition sont extrêmes ; de longues périodes de solitude sont nécessaires. Le temps passé à élever des enfants est souvent considéré comme un simple intermède. Mais ce temps perdu signifie que la musique demeure pour les femmes une activité privée, et qu'elles l'imposeront avec d'autant plus de difficultés que la concurrence règne sur le marché artistique¹³.

De telles considérations s'appliquent bien évidemment à l'Irlande, et notamment à Augusta Holmès (1847-1903), compositrice d'origine irlandaise particulièrement prolifique mais inconnue du grand public ; outre ses opéras, symphonies et pièces pour piano, elle composa quelques 130 chants patriotiques à la gloire de l'Irlande. Elizabeth Maconchy, née en Angleterre en 1907, fit ses études et vécut toute sa vie à Dublin : leurs oeuvres respectives restent ignorées de la plupart des ensembles de musique classique de la République ; plus près de nous, Joan Trimble dut abandonner sa carrière de compositrice à 38 ans, considérant qu'elle n'avait pas le temps nécessaire pour s'y consacrer sérieusement : son opéra " Blind Raftery ", commandé par la B.B.C., n'a jamais été joué en Irlande, et bien peu de gens ont entendu sa " Suite pour Cordes ". Elle a toutefois récemment reçu une commande du Ulster Orchestra et pourrait ainsi revenir à son activité préférée, et bénéficier de nouveau des faveurs des médias.

Si le constat d'inégalité en matière de musique classique reste flagrant malgré la présence particulièrement importante de femmes dans ce milieu, l'attitude passive n'est plus de mise chez les musiciennes du monde entier. Devant l'indifférence manifestée par les médias et les ensembles de musique classique, l'affirmation de leur existence semble devoir passer par les réseaux qu'elles ont créés sous forme d'associations d'édition, de congrès et de colloques organisés par la *International League of Women Composers*.

¹³ O'LEARY Jane, "Swimming Against the Stream: Women Composers Then and Now", in UCG Women's Studies Center Review, Volume 1, 1992, p. 81.

Malgré l'importance que peuvent accorder les Irlandais eux-mêmes à la musique traditionnelle et à la musique classique, nul ne saurait nier l'immense crédit porté dans le monde aux musiciens irlandais issus des courants rock et pop. Outre les inévitables U2, aucun adepte de la musique électrique ne pourrait oublier Sinéad O'Connor, cette jeune rockeuse au crâne rasé très brièvement remarquée dans le groupe Ton Ton Macoute¹⁴ ; son premier album, " The Lion and the Cobra ", est un prodigieux exemple de ce qu'une chanteuse peut exprimer à dix-neuf ans. Plus que de simples expressions musicales personnelles, ses disques sont souvent de véritables manifestes, et ses nombreuses prises de positions parfois peu nuancées (de sa vision de la société irlandaise actuelle à son refus de jouer devant le drapeau américain) lui valent souvent les foudres de bon nombre de ses concitoyens et la haine particulière des catholiques. Malgré ses airs de Bambi chaussé de Rangers, elle n'est sans doute pas l'idéal féminin dont certaines mères rêvent pour leur fille ; elle demeure cependant l'une des voix les plus fortes, sensuelles et émouvantes que le monde du rock ait produit depuis de nombreuses années, capable d'interpréter les musiques punks les plus sauvages et de reprendre sans rougir le célèbre « My Heart Belongs to Daddy » de Marilyn Monroe.

Si l'une des grandes tendances musicales décrites précédemment confirme l'internationalisation, voire l'uniformisation des styles musicaux en Irlande, la volonté d'affirmer des opinions distinctes semble constituer un deuxième trait caractéristique des femmes s'exprimant dans la mouvance rock : Mary Coughlan est l'une des grandes voix de ce que l'on pourrait considérer comme la branche irlandaise du blues ; tardive débutante en matière musicale (à vingt-neuf ans et après un mariage raté), elle se tient aujourd'hui aux côtés de Sinéad O'Connor pour dénoncer l'omniprésence de l'Eglise et

¹⁴ Elle fut également, encore adolescente, la chanteuse du groupe In Tua Nua.

manifeste en faveur de l'avortement. Elle fut l'une des grandes absentes du premier disque « A Woman's Heart », considérant d'ailleurs que

Les gens qui achètent cet album ne veulent pas entendre parler de femmes enceintes, lavant les sous-vêtements de prêtres qui les ont sans doute mis dans cet état. Et ils ne veulent pas entendre de chansons leur expliquant à quel point mon pays est embourbé dans la tradition religieuse¹⁵.

Sa participation au deuxième album de la série est, sans conteste, l'une des plus belles illustrations de la rapidité d'évolution au sein de la société irlandaise.

On comprend mieux, dans ce contexte, la distinction qui s'établit entre une musique à caractère commercial d'une part, et ce qui reste une forme de militantisme d'autre part, sans que cela se fasse nécessairement au détriment de la qualité dans les deux cas. Cette dichotomie ne résume pas, loin s'en faut, l'ensemble de la vie musicale irlandaise, bien qu'ici encore elle en démontre le profond enracinement dans la vie quotidienne : une telle étude ne saurait prétendre à l'exhaustivité, mais il serait impardonnable d'oublier Enya, l'une des rares irlandaises de réputation internationale et soeur de Máire Brennan, précédemment citée. De son vrai nom Eithne Ní Bhraonáin, elle participa de 1980 à 1982 au groupe familial avant de devenir la principale représentante irlandaise de la tendance « rock-pop éthéré », au fil d'albums remarquablement produits ; on regrettera toutefois son absence de la scène, tant ses disques sont le fruit d'un long travail de studio sur les parties chantées.

Difficile également d'oublier les trois chanteuses du remarquable film de Alan Parker « The Commitments » décrivant les hauts et les bas d'un groupe rock du Dublin ouvrier, la « ville aux mille groupes » ; Angeline Ball, Brónagh Gallagher et Maria Doyle-Kennedy furent, durant quelques mois, les vedettes féminines de ce groupe rêvé si représentatif

¹⁵ HOT PRESS, Vol. 17 N°12, 30 juin 1993, p. 17.

des centaines d'autres, réels ceux-là, qui hantent les *pubs* musicaux comme The Baggott Inn, The Purty Loft ou The Attic. Des trois, seule Maria Doyle-Kennedy semble avoir véritablement bénéficié de la vague d'enthousiasme musical soulevée par le film, bien que sa contribution au groupe The Black Velvet Band, dont elle fait partie depuis sa formation en 1984, semble malheureusement en-deça des capacités réelles d'une chanteuse au timbre profondément émouvant. Citons également parmi les noms les plus prometteurs de la scène musicale irlandaise Suzan Rhatigan dont l'énergie du premier album ne semble pas, à ce jour, avoir convaincu les Irlandais, malgré une qualité évidente ; Sinéad Lohan, également propulsée sur le devant de la scène grâce au deuxième volume de « A Woman's Heart » ; les Corrs (trois soeurs : Andrea, Sharon et Caroline, un frère : Jim Corr) qui, comme cela se produit souvent depuis quelques années, ont percés aux Etats-Unis avant de réussir à s'imposer chez eux. Les nouvelles artistes sur la scène rock irlandaise sont effectivement nombreuses, mais la principale découverte de la fin des années quatre-vingt dix restera sans conteste Dolores O'Riordan, chanteuse des Cranberries, dont l'explosion sur les marchés américain puis européen laisse présager une longue suite, à moins que les relations parfois houleuses avec les médias ne compromettent cette carrière.

Ce qui, en définitive, distingue la scène musicale dublinoise actuelle est, de façon presque surprenante, cette absence de groupes foncièrement féministes, à l'inverse de Londres qui fut témoin au début des années quatre-vingt dix d'un mouvement appelé « *Riot Grrrls* », démarche agressive et malheureusement peu musicale de musiciennes cherchant à se faire accepter dans les milieux musicaux masculins.

S'il n'est un secret pour personne que les musiciens traditionnels, classiques et rock ont longtemps vu d'un mauvais oeil la présence de femmes dans leurs rangs, une telle

attitude tend aujourd'hui à s'estomper. Nul ne saurait nier qu'elles demeurent moins nombreuses à jouer du *uilleann pipes* ou de la batterie, voire à composer ; mais on aurait également tort d'ignorer les formidables avancées des dernières décennies : la musique traditionnelle, éminemment masculine jusqu'au XVII^e siècle et que l'on crut longtemps figée, bénéficia sans nul doute des mutations subies au cours du XX^e siècle en les intégrant. Le rock, en théorie la plus machiste des musiques, ne résista pas à l'engouement du public de tous âges et de tous sexes : il suffira de consulter les pages de Hot Press (magazine politico-musical de l'Irlande jeune et frondeuse) au fil des dernières années pour mesurer l'ampleur du bouleversement. Seule la musique classique semble encore résister à toute mutation, malgré l'étonnante présence de femmes dans ses ensembles. Doit-on y voir un effet du trop grand décalage qu'elle entretient avec la réalité quotidienne des Irlandais, ainsi qu'une incapacité à s'y adapter ? Doit-on établir une distinction entre les musiques vivantes, car étroitement liées à leur environnement, et les musiques plus figées, enfermées dans un carcan que les musiciennes et les musiciens les plus novateurs ne parviennent pas à faire éclater ? Tout porte malheureusement à le croire, et cette étude n'en est qu'un exemple parmi d'autres.

Seule importerait, en définitive, la réponse à la plus simple des questions : d'où provient cette légende affirmant que les femmes ne sont pas aptes à créer ? Contrairement aux idées reçues, les musiciennes, compositrices et interprètes ont joué un rôle essentiel dans l'évolution musicale en Irlande, indéniablement atténué par une bien piètre reconnaissance de l'histoire officielle et des médias.

DISCOGRAPHIE

- ALTAN, *Island Angel*, Green Linnet GL1137.
La voix et le violon de Máireád Ní Mhaonaigh hantent ce disque du groupe phare de la musique traditionnelle des années quatre-vingt dix et dont elle est la co-fondatrice.(1993)
- MARY BLACK, *Collected*, Dara 010.
Une compilation de ses meilleures contributions traditionnelles, avant qu'elle n'opte pour une carrière plus pop-rock. Un très beau disque.(1984)
- CLANNAD, *Magical Ring*, Tara 3010.
Un album « charnière » et l'une des grandes références du groupe, dans une discographie extrêmement prolifique.(1983)
- COLLECTIF, *A Woman's Heart*, Dara-RTE, DARTE158.
Premier d'une série dont l'intérêt réside davantage dans sa formidable notoriété depuis sa sortie que dans une réelle expression féminine. Un phénomène de société. (1991)
- MARY COUGHLAN, *Under the Influence*, WEA, WE381.
Excellent pop-rock, paroles intelligentes et voix profonde d'une chanteuse de Galway dont les déclarations tonitruantes menacèrent d'éclipser la qualité du travail.. (1987)
- SHAUN DAVEY, *Granuaile*, Tara 3017.
Où la voix de Rita Connolly s'épanouit, entre un orchestre de chambre et le *uilleann pipes* de Liam O'Flynn. (1984)
- DÉANTA, *Whisper of a Secret*, Green Linnet, GL1173.
Un troisième album qui en laisse espérer beaucoup d'autres aussi émouvants entre la voix de Mary Dillon et la flûte de Deirdre Havlin. (1997)
- DORDÁN, *Irish Traditional & Baroque*, Gael-Linn CEF150.
Mary Bergin (*tin whistle*), Kathleen Loughnane (harpe) et Dearbhail Standún (*fiddle*) dans une ambiance mêlant avec réussite le baroque et la musique traditionnelle. (1991)
- ENYA, *The Celts*, BBC605.
Enya associe synthétiseurs et instruments acoustiques (piano, *uilleann pipes*...) pour un documentaire de la BBC, dans le calme et la sérénité (1987).
- DOLORES KEANE, *There Was A Maid*, Claddagh CC23.
Chanteuse traditionnelle de la région de Galway, ce premier disque reste l'un de ses meilleurs, car fortement ancrée dans un genre qu'elle domine bien.
- MÁIRE NÍ CHATHASAIGH, *The Carolan's Albums*, Old Bridge OBM06.
Un disque comprenant les principales compositions du célèbre harpeur ; beaucoup de sobriété et plus d'une heure de musique. Une belle réussite (1991 / 1994).

- MÁIRE-ÁINE NÍ DHONNCHADHA, Deora Aille, Claddagh CC6.
Un des plus beaux albums de *seán-nós* jamais enregistrés, par l'une des plus grandes voix de ce style (1970).
- NÓIRÍN NÍ RIÁIN, Caoíneadh na Maighdine, Gael Linn CEF084.
Avec les moines de Glenstal, un modèle du genre "chant religieux" où toutes les catégories de chansons sont représentées, en latin, irlandais et anglais (1980).
- PADRAIGÍN NÍ UALLACHÁIN, An Dara Craiceann, Gael-Linn CEF174.
Un double album de *seán-nós* : où la tradition se trouve sans cesse recrée grâce à Padraigín, Garry Ó Briain et Nuala Ní Dhomhnaill (1995).
- SINÉAD O'CONNOR, I Do Not Want What I Haven't Got, Ensign.
Talent précoce, Sinéad O'Connor nous offre ici l'un de ses disques les plus rebelles et les mieux finis, du rock sauvage au romantisme symphonique. Merveilleux (1987).
- SHARON SHANNON, Sharon Shannon, Solid R08.
Le premier album de cette jeune accordéoniste, véritable phénomène depuis 1990, avec des instrumentaux traditionnels irlandais, portugais, cajuns, québécois etc. (1991).
- GRÁINNE YEATS, The Belfast Harp Festival, Gael-Linn CEF156.
Double compilation évoquant le dernier grand concours de harpeurs (en 1792) et Turlough O'Carolan, harpeur et compositeur aveugle des XVII^e et XVIII^e siècles (1981).

BIBLIOGRAPHIE

- BARILLON-BAUCHE P., Augusta Holmès et la Femme Compositeur, Paris, 1912.
- BREATHNACH Breandán, Folk Music and Dances of Ireland, Cork, The Mercier Press, 1971.
- CAROLAN Nicholas, A Short Discography of Irish Folk Music, Dublin, Folk Music Society of Dublin, 1987.
- CLAYTON-LEA Tony & TAYLOR Richie, Irish Rock, Londres, Sidgwick & Jackson, 1992.
- COHEN Aaron., International Encyclopedia of Women Composers, New York, Londres, 1981.
- COLLECTIF, " Femmes et Musiques ", Action Musicale N° 18/19, Paris, Mouvement d'Action Musicale, 1983.
- DRINKER S., Music and Women : the Story of Women in their Relation to Music, Washington D.C., 1977.
- NÍ RIAIN Nóirín, " The Female Song in the Irish Tradition ", in Eiléan Ní Chuilleanáin dir., Irish Women : Image and Achievement, Dublin, Arlen House, 1985.
- Ó BOYLE Carmel, The Irish Woman's Songbook, Cork, The Mercier Press, 1986.
- O'NEILL Francis, Irish Minstrels and Musicians, Cork, The Mercier Press, 1987.
- SHIELDS Hugh, A Short Bibliography in Irish Folk Song, Dublin, Folk Music Society of Dublin, 1985.

Musique irlandaise et marchés internationaux

Erick FALC'HER-POYROUX

Depuis la fin du XIX^e siècle, la musique traditionnelle irlandaise a franchi le pas qui la séparait de la scène. Aux États-Unis d'abord, puis en Irlande et en Grande-Bretagne, certains musiciens traditionnels comprirent que leur art n'avait 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.

Les médias : naissance d'un produit

Les collecteurs des XVII^e et XVIII^e 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 1^{er} janvier 1926, pour voir les travaux de collecte enregistrés commencer à faire leur apparition, tant en Irlande qu'aux États-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 eurent rapidement pour conséquence leur utilisation sur les premières chaînes de radio et de télévision aux États-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 1950 aux États-Unis, du métier de *disc-jockey*.

Les émissions de musique traditionnelle irlandaise à la radio connurent leur véritable essor dans les années 1950 sur *Raidió Éireann* (qui devint plus tard RTÉ, *Raidió Telefís Éireann*, la Radio Télévision Irlandaise). La première radio de RTÉ (Radio 1) étant diffusée sur le satellite Astra, ces émissions peuvent aujourd'hui être entendues par la diaspora irlandaise en Europe. En revanche, aucune chaîne de la télévision irlandaise, apparue dans les années 1960, n'est disponible hors du territoire de la république d'Irlande¹. La radio du Gaeltacht, *Raidió na Gaeltachta*, propose également une émission hebdomadaire, *Sessions*, ainsi que de nombreuses émissions agrémentées de musique traditionnelle, et possède également un fonds d'enregistrements très riche. Aux États-Unis enfin, Fiona Ritchie propose depuis de nombreuses années un panorama hebdomadaire des musiques celtiques très apprécié des auditeurs du réseau NPR² (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. La création à la fin de 1996 d'une chaîne de télévision en gaélique pourrait favoriser la production d'émissions concernant ce genre.

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.³

Le renouveau des années 1990 a malgré tout engendré deux séries télévisées importantes. Contrairement aux émissions radiophoniques essentiellement consa-

crées 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 Micheál 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 RTÉ lors du concours de l'Eurovision en 1994 fut une telle réussite que le spectacle construit depuis sur cette formule remporte un immense succès en Grande-Bretagne et aux États-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 Micheál Ó Súilleabháin et du spectacle *Riverdance* 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 Donegal⁴. Cet antagonisme semble pouvoir se résumer à un fort désaccord sur les orientations à prendre : il oppose une tendance proche du *Combhathas Ceoltóirí Éireann* et celle globalement symbolisée par les groupes The Bothy Band ou Planxty, dont fit partie en 1980 Birt Whelan, compositeur de la musique de *Riverdance*. 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 États 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 ».

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 États-Unis et de la Grande-Bretagne. À titre d'exemple, c'est aux États-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* et *A River of Sound*) furent toutes deux coproduites avec la BBC. De manière tout à fait similaire, le seul moyen pour les artistes

3 Voir Gerry Moriarty, « MacGill Summer School : Rivers of Dissent », *The Irish Times*, 15 août 1995, p. 6.

4 Jean-Claude Burgelman et Caroline Pauwels, « La politique audiovisuelle et l'identité culturelle des petits États européens », *Médias Pouvoirs*, n°21, 3e trimestre 1990, p. 107.

1 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.

2 *National Public Radio*.

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* ». 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 1930 sur l'intérêt de la radio à ses débuts : « *On avait pourtant l'impression que cet événement n'était passablement 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?* »

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, etc.) ou virtuels (radio, télévision, Internet, etc.) tient essentiellement à la réciprocité des influences, car on sait maintenant que si la musique traditionnelle irlandaise a contribué à l'accélération du phénomène médiatique mondial au ^{xx} siècle, elle en a aussi largement bénéficié. 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 œuvre 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.

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 ^{xx} 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 ^{xx} siècle.

Le tourisme : rentabilisation d'un produit

À partir des années 1950, 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 livres en 1956-1957 à 2 671 000 livres en 1966-1967, soit une augmentation de près de 700 % en 10 ans⁷! Le marché du tourisme représente aujourd'hui 7 % des recettes de la République⁸. L'intérêt de la musique apparut dès les années 1970 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 les visiteurs et les touristes en Irlande⁹ ». 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 soient 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

7 Voir Breathnach, « Traditional Music », *Encyclopedia of Ireland*, Dublin, Figgis, 1968, pp. 304 à 307.

8 D'après Marc Epstein, *L'Irlande*, Paris, Hachette, 1996, p. 64.

9 « *Arts activity helps to bring visitors and tourists to Ireland* ». C'est d'ailleurs à cette proposition que les 12 000 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*, Dublin, The Arts Council, University College Dublin, Graduate School of Business, Business Research Programme, 1994, p. 72.

5 Marshal McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968, p. 324.

6 Hachette, 1991, p. 21.

7 Bertolt Brecht cité par Pascal Griset, *Les Révolutions de la Communication*, ^{xix}-^{xx} Siècles, Paris,

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 la prochaine victime. 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 1970 et qui restera bien difficile à cerner.

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. À Dingle, la réputation du 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.

Les festivals

Les années 1970 et 1980 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*. D'autres festivals rappellent un événement ou un personnage historique : c'est le cas du festival de Nobber commémorant le harpiste aveugle Turlough O'Carolan. 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 Fáilte* (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 Fáilte*.

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

« À 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'homme¹⁰ ».

¹⁰ René Alleau, « Tradition », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 1992, vol. 22, p. 827b.

Musique et politiques

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 pays¹¹. Héritiers du XIX^e 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 : « *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 morally by prohibitions on divorce, contraception and crossroads dancing*¹² ».

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'État, 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)¹³.

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'État 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'Éducation 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'État 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 la célèbre *Artists Exemption*. Grâce à celle-ci, les artistes de toute nationalité résidant en Irlande peuvent profiter d'une exemption totale de l'impôt sur le revenu provenant de leurs œuvres, à condition que celles-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), « 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 irrefutable un tel état de fait¹⁴.

Dans les années 1970, 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 :

« *It certainly is true that the area of music as understood by the Arts Council didn't include the traditional music until the late 1970s. And it was not until the late 1980s 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 authorities coming in strongly in this respect*¹⁵ ».

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'État car

14 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.

15 Ciarán Benson, interview par Joe Jackson, *Hot Press*, 1^{er} 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.

11 Voir Terence Brown, *Ireland : A Social and Cultural History, 1922-1985*, Londres, Fontana, 1985, p. 147.

12 Dick Walsh, *The Part : Inside Fianna Fáil*, Dublin, Gill and Macmillan, 1986, p. 46.

13 Voir Donal O'Sullivan, *Irish Folk Music Song and Dance*, Cork, Cultural Relations Committee of Ireland – The Mercier Press, 1969, (1952), p. 62.

son budget est passé de 13,30 millions de livres en 1994 à 16,25 millions de livres en 1995, soit une augmentation de 22 % en un an, bien que les besoins aient été évalués à environ 20 millions de livres¹⁶. Seuls les festivals, ainsi que les activités liées à la danse, ont vu leurs subventions baisser depuis 1986¹⁷. 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 « 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, ancien membre du groupe Moving Hearts) dans les années 1980. 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'État à la musique, relayée par certains médias tel que le journal *Hot Press*. Cette campagne est tout simplement intitulée *Jobs in Music* :

« 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,

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ Collectif, *The Public and the Arts : A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland*, 1994, p. 10.

France is 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 done.

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, pépinière d'artistes ». Le second objectif, avoué de plus en plus ouvertement par les acteurs de la scène culturelle irlandaise, est d'améliorer sensiblement la balance commerciale

« A second issue and a new strand in cultural policy which has 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 ».

Ce qui, reformulé par le président du *Arts Council* dans la presse musicale, devient plus simplement : « 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 interference¹⁸ ». 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, beaucoup plus important qu'il n'y paraît, sera abordé plus en détail dans notre dernière partie.

¹⁸ 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 Beale, leur ingénieur du son tout au long de leur carrière.

¹⁹ *The public and the Arts : A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland*, *ibidem*, p. 12.

²⁰ Ciarán Benson, *op.cit.*, p. 14.

Musique et économie

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 discographiques créés par des Irlandais atteste 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

« 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 adapts itself to the market place. 'Development' and tradition are of course paradoxical²¹ ».

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 1960. 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 ce que ressentent aujourd'hui certains musiciens de New York, devant la réappropriation de leur rap par un grand nombre de jeunes citadins 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 créée²².

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 1960. 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, Écossais 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.

La musique irlandaise au XX^e siècle

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

22 À titre d'exemple, Larry Sanger, sur son excellent site Internet consacré aux styles de fiddle du Donegal (<http://www.geocities.com/Athens/6464/>), explique : « 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 ».

21 Julian Vignoles, « What is Irish Popular Music? », *The Crane Bag: Media and Popular Culture*, vol. 8, n°2, 1984, p. 71.

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. Il ne paraît pas non plus 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...

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. De ce point de vue, il est donc 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 1970 ou 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 États-Unis où les maisons de disques tendent à associer les Indiens à la mode du *New Age*.

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.

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 pourraient, dans une certaine mesure, laisser planer la menace d'une uniformisation de la culture et d'une mondialisation de l'identité. 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 solutions²³.

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, comme 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. Pour les Irlandais eux-mêmes bien entendu, mais également pour les étrangers (touristes, acteurs politiques ou économiques), cette reconnaissance mondiale constitue un véritable miroir enfin tendu à une nation jeune en quête d'identité.

23 Le premier d'entre eux s'est déroulé à Vancouver en 1976, le plus récent à Istanbul en 1996.

LA LIGUE GAÉLIQUE ET SON HERITAGE

UNE « EPURATION CULTURELLE GAÉLIQUE » ?

Ní tír gan ceol, ní tír gan rince

Nous nous intéresserons dans le cadre de cette communication à la Ligue Gaélique, association irlandaise fondée en 1893, à son attitude vis à vis d'une activité liée à la musique (la danse) à un moment crucial de l'histoire culturelle du pays, et aux immenses polémiques qui en découlèrent.

Après l'engouement suscité par les collectages individuels des XVIII^e et XIX^e siècles, des Irlandais se regroupèrent afin de prolonger ce travail en défendant diverses facettes de la culture irlandaise. Cette vision répondait également à un contexte politique, celui du nationalisme du XIX^e siècle dans toute l'Europe.

En Italie, Giuseppe Mazzini (1805-1872), sans doute influencé par le mouvement révolutionnaire français de la fin du XVIII^e siècle, tenta de rechercher une certaine unité des mouvements européens dits nationalistes ; il fonda ainsi le mouvement Jeune Italie (*Giovine Italia*) en 1831, puis Jeune Allemagne, Jeune Suisse, Jeune Pologne en 1835 dans le cadre général du mouvement Jeune Europe.

C'est à cette cause que quelques Irlandais souhaitèrent se rallier dès 1847 lorsque fut fondée la Ligue internationale des Peuples. Le refus qu'essuyèrent 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 ⁽¹⁾.

C'est en raison de cette marque de rejet que les nationalistes irlandais, déjà convaincus que l'affirmation d'une différence représentait la seule conception 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 reconnaître, que de redonner confiance aux Irlandais en leur propre culture. Ainsi, ce fut tout d'abord la littérature qui attira l'attention, car elle offrait une vision raisonnée et perpétuellement remodelable de la société irlandaise, au gré de l'écriture de chaque auteur :

Affaiblir 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 ⁽²⁾.

Eclipsée, la musique ne fut pourtant jamais exclue de ce mouvement : des festivals de harpe avaient eu lieu à Granard de 1784 à 1786 et à Belfast en juillet 1792.

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.

Pour sa part, le célèbre Thomas Moore (1779-1852) eut également le grand mérite d'attirer l'attention sur le répertoire musical de l'Irlande : ses 10 volumes de *Irish Melodies* (1808-1834) utilisant des mélodies collectées par Edward Bunting pour ses poèmes.

Parmi les arguments considérés après la littérature, la musique devint un élément facilement exploitable, comme elle l'était déjà dans un grand nombre de pays en Europe.

En 1842, Gavan Duffy, co-fondateur du journal *The Nation* avec Thomas Davis et John Dillon, 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

ne. 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 ⁽³⁾.

Ainsi, de 1842 à 1845 furent publiées plus de 800 ballades, toutes écrites en anglais, la plupart aujourd'hui oubliées. L'un des principaux problèmes alors rencontrés fut cependant son orientation vers les classes favorisées et urbaines de l'Irlande. Desmond Kenny met ainsi en évidence cette vision hautaine :

De nombreuses ballades [de The Nation] sont à la forme impérative, comme par exemple « Attendez votre Heure » et « Soyez Patient » ; ou bien encore une ballade pouvait comporter une morale, telle que « Aide-toi, le ciel 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 Nation furent également écrites dans un but bien défini, et bien souvent la leçon à donner était plus importante que le récit lui-même] ⁽⁴⁾.

Il est vraisemblable que les classes moyennes et urbaines, ici représentées par Duffy, Davis et Dillon, se sentaient vraisemblablement plus proches culturellement de « l'Ascendancy » aristocratique que du petit peuple gaélophone.

Rappelons pour l'intérêt de notre démonstration que, avant la Ligue Gaélique, la première grande association populaire 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. La G.A.A. (*Gaelic Athletic Association*, en gaélique *Cumann Lúth-Chleas Gael*), fut fondée en 1884 par Maurice Davin, le Dr Croke (archevêque de Cashel) et Michael Cusack, futur membre de la Ligue Gaélique ⁽⁵⁾.

C'est également en s'attachant à développer une culture populaire que fut envisagée la création d'une organisation dont le but ultime serait la défense de la langue : cette nouvelle étape de la reconquête de soi-même (à travers le slogan *Ní tír gan teanga*, « pas de pays sans langue »),

était toutefois beaucoup plus ardue tant le gaélique irlandais était associé à la vie misérable des campagnes de l'Ouest de l'Irlande.

Douglas Hyde affirma alors 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 ⁽⁶⁾.

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⁽⁷⁾ et de Eoin MacNeill. Les premiers signes de renouveau gaélique furent extrêmement encourageants.

Le nombre de sections de la Ligue Gaélique connut immédiatement une forte poussée durant la première décennie (227 sections en 1901, 600 en 1904 et jusqu'à 819 en 1922). Mais dès l'accession à l'indépendance elle subit un rapide déclin avec seulement 139 sections en 1924⁽⁸⁾. Son influence sur la vie culturelle, sociale et politique des années 1897-1922 est donc primordiale.

Plus précisément, l'année 1897 en Irlande est de notre point de vue, un tournant dans l'histoire musicale irlandaise, et cela à trois titres.

Cette année-là fut organisé pour la première fois un festival national strictement gaélophone appelé *Oireachtas na Gaeilge* (le 'festival du gaélique'), qui existe encore. Des compétitions de danse et de musique furent tenues, mais le chant en gaélique ne fut accepté qu'à partir de 1903, rebaptisé *ar an sean-nós*, c'est-à-dire dans l'ancien style.

Cependant la voix de ténor y était de rigueur et les chanteurs traditionnels de l'Ouest de l'Irlande n'y avait certainement pas leur place.

Le festival du *Oireachtas* connut pourtant une éclipse à partir de 1924, avant d'être remis à l'honneur en 1939. Mais grâce à ce type d'actions, le succès de Ligue Gaélique ne resta pas confiné aux classes favorisées de la population.

La *Gaelic League* organisa à Dublin, également en 1897 et grâce à Annie Paterson, un premier *feis cheoil* ('fête de la musique'), entièrement dédiée à la musique. Le collectage d'air était également l'une des préoccupations essentielles des organisateurs, dont P.W. Joyce, et certains musiciens furent même enregistrés sur cylindres lors du concours de mélodies inédites.

Bien que la musique traditionnelle irlandaise ait été sa principale raison d'être à l'origine, cette manifestation qui se déroule toujours à Dublin (excepté Belfast en 1898 et 1900) est aujourd'hui en grande partie consacrée à d'autres sortes de musique, en particulier la musique classique

Il faut également, et surtout, mettre à l'actif de la Ligue Gaélique, en cette même année 1897, un développement qui allait avoir un retentissement considérable dans le monde de la danse. Une visite de son secrétaire londonien (Fionán MacColluim) à une soirée de danses appelée *Céilí* et organisée par les immigrés écossais en Angleterre fit germer une idée. Il fut décidé d'organiser une soirée similaire pour les Irlandais de Londres, le 30 octobre 1897, au Bloomsbury Hall, près du British Museum, pour marquer la fête celtique de *Samhain*. Conscient de l'importance de l'événement, la *Gaelic League* lui donna un grand retentissement en n'acceptant que des danseurs conviés sur invitations et en faisant ouvrir la soirée par un piper, croyant qu'il s'agissait là d'une très ancienne tradition.

Ne sachant pas a priori quelles danses convenaient à la circonstance, les musiciens (parmi lesquels des écossais et des gallois) proposèrent des *double jigs*, des quadrilles et des valse. Une préoccupation importante ce soir là fut également de donner une bonne image des Irlandais, dont la réputation était ternie tous les 17 mars par leur façon de célébrer bruyamment la St Patrick, avec force boisson, y compris et surtout à Londres. La volonté d'intégration était donc pour ce qui nous concerne une composante essentielle de cette activité culturelle.

On notera que, en matière de musique comme en matière de théâtre ou de littérature quelques années auparavant, ce mouvement vit le jour à Londres, plutôt qu'à Dublin.

Quant au terme *céilí* (pluriel *céilí/dhe*), qui fut utilisé pour la première fois ce jour-là pour désigner de la danse irlandaise, il s'agit également d'un emprunt aux écossais. Il n'était généralement pas utilisée à cette époque, sauf dans la province d'Ulster, où l'influence linguistique écossaise était la plus nette. Il y a d'ailleurs gardé son sens original de simple visite à des amis, ou de 'veillée'.

La musique n'était à l'origine 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. Ce vocable fut également retenu pour sa consonance similaire à une autre activité organisée par la *Gaelic League* de Londres, *seilgi*, les randonnées.

L'emploi contemporain de ce terme de céilí dance ne date cependant que du début de sa période faste, sans doute introduit par Seán Ó Ceallaigh, secrétaire de la *Coimisiún Le Rincí Gaelacha* (Commission de Danse Irlandaise, créée en 1929) dans un article qu'il publia en 1934.

Toutes ces activités et ces premiers festivals en Irlande organisés par la Ligue Gaélique (le *Oireachtas*, les *feiseanna*, les soirées de danse), permirent à de nombreux petits clubs de musiciens disséminés dans tout le pays, les '*Pipers' Clubs*', de survivre.

Cette filiation nous permet ainsi de trouver une évidente continuité dans l'action de ces associations, de la fin du XIX^e siècle, jusqu'à aujourd'hui.

Le premier de ces clubs, le *Cork Pipers' Club*, fut fondé à Cork par William Phair et Seán Wayland en 1898. Deux ans plus tard les *uilleann pipers* de Dublin décidèrent à leur tour de se constituer en club, le *Cumann na bPobairí* ('Association des Sonneurs de Cornemuse'), dont l'un des fondateurs se nommait Eamon Ceannt, futur leader de la rébellion de 1916.

Après une phase très discrète dans les années 1930 et 1940, les *Pipers' Clubs* ressuscités décidèrent, le 4 février 1951 dans le Midland 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, Co. Westmeath 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 Ceant (en l'honneur de Thomas Ceant), 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 'Confédération] des Musiciens d'Irlande'), aujourd'hui considérée comme l'un des éléments déterminants du renouveau de la musique irlandaise, bien que ses effets ne se soient pas fait sentir directement avant les années soixante-dix.

Ce rapide survol historique nous a permis d'établir de quelle façon un renouveau musical avait pu arriver à maturité et se développer essentiellement en provenance de zones urbaines, parfois même situées en dehors de l'Irlande. Un retour sur le début du XX^e siècle nous permettra de mettre en évidence ce qu'il conviendra de nommer « l'heure des choix » au sein de la Ligue Gaélique.

Les danses les plus répandues dans la population irlandaise à cette époque étaient donc le set dancing dansées en quadrille par 4 couples (*set*) ou 2 couples (*half-set*) sur des airs de *jigs*, *reels* et *hornpipes*, voire des polkas dans le Kerry, des flings, barndances et des mazurkas dans le Donegal⁽⁹⁾.

La première partie du XX^e siècle avait vu cohabiter les soirées amicales organisées dans des maisons communes ou aux bords des routes et les soirées plus organisées, c'est-à-dire dans la plupart des cas les « *céilidhe* » patronnés par la *Gaelic League*.

Devant le succès des premières soirées de danse à Londres et à Dublin, les organisateurs furent confrontés à deux problèmes : d'une part comment rentabiliser l'enseignement des danses irlandaises, et d'autre part comment s'assurer de l'origine irlandaise de ces mêmes danses ?

La réponse à la première interrogation fut l'organisation de cours en groupes : Les danses de *céilí*, qui sont toutes des danses en chaînes croisées, peuvent accueillir un nombre illimité de participants, contrairement au *set dancing*, dansées par quatre couples.

Plus simples à gérer et plus rentable pour la propagation des nouveaux canons de la danse irlandaise, ces cours en groupe se répandirent rapidement tant en Irlande qu'en Angleterre, et l'on assista à la naissance des *Céilí Dances* dont la popularité culminera dans les années 1930 et 1940.

L'autre question était beaucoup plus épineuse : quelles danses étaient acceptables dans un contexte de reconstruction culturelle ? La section londonienne de la Ligue Gaélique étant de très loin la plus active, un *dancing master* du Kerry résidant en Angleterre, Patrick Reidy, fut mis à contribution, puis une tournée de collectage des types de danses fut organisée dans deux comtés du Sud-Ouest : Cork et Kerry. Parmi les participants se trouvait Arthur O'Brien, coauteur avec James George O'Keefe d'un petit livre intitulé *A Handbook of Irish Dances* publié en 1902 et

qui reste l'un des grands classiques de la danse irlandaise. Un autre volume résultant de ces collectages fut également publié la même année par Seán Sheehan sous le titre **A Guide to Irish Dancing**.

Au tournant du siècle, les militants durent donc 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 condamnerent malheureusement un grand nombre de danses à l'oubli tout en privilégiant certaines figures et certaines danses à peine plus « irlandaises » que les autres, car également issues des danses de salons européennes des XVII^e et XVIII^e siècles.

Les premières décennies du XX^e siècle furent donc témoins d'un débat extrêmement violent (une véritable « guerre civile » avant la lettre) sur l'authenticité des danses proposées par la Ligue Gaélique, en particulier dans les colonnes de son journal **An Claidheamh Soluis** entre 1902 et 1906.

Certaines danses comme les quadrilles, les *highlands flings* et les *barndances* avaient rapidement été interdites lors des *céilithe* par le *Coiste Gnótha* (le Comité Exécutif), car considérées comme des danses étrangères.

D'autres danses posaient davantage de problèmes, comme le *four-hand reel*, ou le *8-hand reel*. Leur inclusion dans le programme officiel de l'*Oireachtas* de 1902 fut l'étincelle qui mit le feu aux poudres.

Devant les récriminations d'une partie de ses membres, la Ligue Gaélique nomma une commission d'enquête qui, au termes d'entretiens et de recherches publia un rapport en 1904. Ces danses furent dès lors interdites car non-irlandaises. L'un des arguments couramment employés à cette époque par les tenants d'une danse pure contre la ligne de conduite de la Ligue Gaélique fut l'influence néfaste des « urbains » du mouvement qui, dans leur ignorance étaient prêts à encourager des danses non-irlandaises et surtout non-rurales. En effet, les premières et principales sections de la Ligue Gaélique étaient celles de Londres, Dublin, Cork et Limerick.

Le terme « étranger » appliqué à cette époque par certains membres de la Ligue Gaélique aux danses exclues des programmes signifiait bien évidemment « anglais ». La Ligue Gaélique espérait ainsi recréer des danses purement irlandaises.

Mais l'une des principales sections de la Ligue, la Keating Branch de

Dublin fit appel de cette interdiction et fut entendue. Cette polémique perdura ainsi jusqu'en 1906 et il fallut attendre la fin de la première décennie pour que les choses se calment un peu, pour que l'on admette que les danses « étrangères » pouvaient parfaitement être dansées en Irlande sans menacer son intégrité ethnique, non sans quelques échanges enflammés restés célèbres. Helen Brennan cite ainsi dans son excellent ouvrage sur la danse irlandaise quelques courriers particulièrement éclairants.

Quelques rares lecteurs tolérants du journal **An Claidheamh Soluis** se demandaient pour leur part :

Un Français est-il moins français parce qu'il danse une valse, un pas de quatre ou une jig irlandaise ? Non, certainement pas. Et donc un Irlandais n'est pas moins irlandais s'il valse ou s'il danse un set des lancers... En ce qui concerne l'affirmation selon laquelle les danses irlandaises sont supérieures en grâce, science, modestie, vie et effet mental, pour ma part je ne le crois pas. La science n'a pas grand chose à voir avec le mouvement de va-et-vient du reel irlandais ou les sautilllements de la jig⁽¹⁰⁾.

L'un des membres éminents de la Ligue écrivait en revanche en 1904 dans ce même journal :

La danse anglaise est peut-être une activité tout à fait adaptée à des gens convenables, sobres et fiers, sans que cela n'occasionne de grand dommage, mais parmi un peuple inculte, ignorant, et avec une jeunesse qui bouillonne d'un esprit animal, elles ne seront jamais décemment menées.

Pour conclure sur ce point, avec la force du recul et la vision quelque peu dépassionnée de la fin XX^e siècle, il ne fait aucun doute que toutes ces danses venaient du continent et étaient passées par l'Angleterre avant d'arriver en Irlande. Toutes partageaient la même origine.

Cela était bien sûr le cas des quadrilles, des polkas, des mazurkas, des *flings* ou des *highlands*, mais ce phénomène de rejet n'était en fait qu'une répétition de l'histoire. Par exemple, le pape Pie IX avait, en 1864, frappé d'interdiction les polkas et autres danses dites 'rapides' (mazurkas, gavottes, bourrées...), sans que cela ait eu un grand retentissement en Irlande.

On se doit également de citer ici les réactions d'autres moralisateurs, quelques décennies plus tôt en Angleterre, lorsque ces mêmes quadrilles y avaient fait leur apparition à la fin des guerres napoléoniennes (ca. 1815).

Car la valse elle-même fut à cette époque l'objet d'âpres débats, bien qu'elle fût déjà ancienne : le quotidien londonien *The Times* s'insurgeait ainsi en 1816 lorsqu'elle fut incluse au programme du Bal du Prince Régent :

Nous avons remarqué avec douleur que cette danse étrangère indécemment appelée la « valse » a été introduite (pour la première fois nous semble-t-il) à la cour d'Angleterre vendredi dernier. Nous ne pouvons passer sous silence cette circonstance. La morale nationale dépend de coutumes nationales : il suffit de regarder l'enchèvement voluptueux des membres et l'étreinte des corps durant cette danse pour comprendre que cela est effectivement très éloigné de la réserve modeste jusque là caractéristique des femmes anglaises. Tant que ces démonstrations viles restaient confinées aux prostituées et aux débauchés nous ne jugions pas nécessaire d'en faire état ; aujourd'hui que le mauvais exemple donné par leurs supérieurs tente de l'imposer aux classes respectables de la société, nous considérons de notre devoir d'avertir tous les parents de ne pas exposer leur fille à une contagion aussi fatale ⁽¹⁾

Le poète d'origine irlandaise Thomas Moore s'insurgeait lui-même peu après dans un poème intitulé « Country dance and quadrille, a defence of the old dancing » (ca. 1822) :

*Ere Waltz, that rake from foreign lands,
Presumed, in sight of all beholders,
To lay his rude, licentious hands
On virtuous English backs and shoulders*

Quoi qu'il en soit, le *set dancing* social (les danses en quadrille, c'est à dire à 4 couples) connut à partir de cette époque un recul très important qui allait durer près de soixante-dix ans. Lorsque la Ligue Gaélique souhaita, à partir des années dix-neuf cent vingt, revenir à l'enseignement des danses qu'elles avaient indûment rejetées pour cause d'origine étrangère, une grande partie d'entre elles avait disparu, abandonnée en grande partie à cause de sa propre désapprobation.

Notons également que cette vision fortement restrictive trouvera encore des échos quelques années plus tard, lorsqu'un membre éminent de la Gaelic Athletic Association déclarera dans un opuscule officiel intitulé *National Action* publié en 1943 que les nouvelles danses (américaines cette fois-ci) étaient à présent des « imitations négroïdes » : on a les étrangers qu'on peut...

Grâce aux succès que connurent les soirées de *céili*, la Ligue Gaélique créa donc au cours des années vingt des écoles de danse irlandaise. Des programmes furent alors établis et des professeurs nommés, à la condition expresse qu'ils (ou elles) soient dûment agréé(e)s par la Ligue Gaélique et qu'ils parlent gaélique. Ceci excluait une nouvelle fois toute une partie de la population parmi les plus anciens vecteurs de cette danse, et en particulier les anciens maîtres à danser qui transmettaient depuis plusieurs générations ce mode de vie et ce ciment social dans des cadres géographiques, sociaux et musicaux bien établis.

Par ailleurs, le développement des compétitions de danses en groupes ou en solo engendraient désormais de nombreux désaccords lors des annonces des juges, dégageant parfois en conflits ouverts. La Ligue Gaélique décida donc, lors de son *Ard-Fheis* (son congrès annuel) de 1929, de créer une commission nommée *An Coimisiún le Rincí Gaelacha* (Commission pour la Danse Irlandaise), qui publia en 1931 un rapport recommandant l'établissement de règles claires et uniformes.

Ce comité devint dès lors une association indépendante et statua sur tout ce qui concernait l'enseignement et les concours de danses irlandaises, avec interdiction formelle de critiquer publiquement ses décisions. Ceci eut bien sûr pour effet de renforcer le caractère uniforme des danses aux dépens des variantes régionales très nombreuses, la Commission préconisant certaines attitudes plus que d'autres, pourtant tout aussi valables.

La Commission, en particulier, avait une tendance très marquée à refuser de considérer comme irlandaise toute danse un peu trop énergique, souvent d'origine urbaine. Les exemples d'incompréhension sont abondants dans les ouvrages consacrés à la musique irlandaise, et l'un des meilleurs historiens de la danse, John Cullinane, explique ainsi son point de vue sur une question apparemment anecdotique mais très controversée, la position des mains lors de la prestation pour un concours en danses de solistes :

L'habitude consistant à poser les mains sur les hanches fut approuvée par les femmes de Cork vers (environ) 1958.

Cette posture fut bientôt réservée à la slip jig, en posant une seule main sur la hanche. Cependant un adjudicateur je-sais-tout condamna cette pratique lors du Feis Matthew de Cork. Pour se conformer au bon vouloir de cet adjudicateur pontifiant (les adjudicateurs doivent-ils pontifier ?), dans un ultime effort pour cette médaille convoitée, notre tradition fut abandonnée pour se conformer aux règles et spécifications des compétitions modernes⁽¹²⁾.

Les danseurs de la région de Cork semblent d'ailleurs avoir souvent posé des problèmes à la Commission par leur refus de se plier à cette uniformisation. Cela avait déjà été le cas par exemple en 1924 lorsqu'on empêcha les hommes de danser tant qu'ils n'auraient pas revêtu le 'nouveau costume' irlandais, le kilt. Celui se répandit doucement parmi les compétiteurs masculins à partir de cette date.

En ce qui concerne le costume féminin, la première étape fut l'abandon vers 1920 des larges vestes à capuchon portées lors des concours, préconisées au départ par la Ligue Gaélique en référence aux vêtements des femmes de la campagne. Elles adoptèrent dès lors le kilt ou la robe à larges plis, décorés de motifs celtiques brodés, le plus souvent cachés par d'innombrables médailles, dont le port fut plus tard interdit en concours.

A la fin du XX^e siècle les interdictions portaient davantage sur les jupes trop courtes ou sur les chausseries à bulles qui produisent un cliquetis artificiel. Et en ce début de XXI^e siècle, certains se demandent s'il ne faudra pas bientôt intervenir pour interdire les belles perruques bouclées que les filles et fillettes (poussées par leurs parents) se croient obligées de porter pour « faire plus irlandais ».

Mais la grande réussite de la Ligue Gaélique ne suffisait pas encore à contenter ses militants qui, avec l'appui de l'Eglise se lancèrent dans une grande campagne visant à interdire les soirées organisées en dehors de toute structure officielle, sur la route ou dans une maison.

Ces soirées avaient effectivement fortement augmenté avec l'arrivée du jazz et du fox-trot qui représentait, pour une partie des dirigeants du pays, la menace d'une influence étrangère face à la pureté intellectuelle, culturelle et morale de l'Irlande. Cette attitude de dénigrement culmina dans les années 1920, ainsi exprimée en 1927 par les plus hautes instances de la hiérarchie catholique

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, des mauvais livres, des revues indécentes, du cinéma, de la mode féminine impudique - et de tout ce qui tend à anéantir les vertus caractéristiques de notre peuple⁽¹³⁾.

Les raisons officiellement avancées étaient donc le manque d'hygiène et une moralité défaillante. Par ailleurs, la lutte contre la distillation illégale du *poteen* était une préoccupation importante du gouvernement. Une autre raison, plus politique celle-ci, fut également avancée : certaines soirées étaient en réalité des soutiens financiers à des organisations paramilitaires comme l'IRA, dont le gouvernement de Dublin cherchait par tous les moyens à se débarrasser.

Après plusieurs années d'intenses débats, le *Public Dance Halls Act*, loi restreignant sévèrement l'organisation de soirées, fut promulguée en 1935 sous le gouvernement Fianna Fáil de Eamon de Valera. En théorie, tout lieu souhaitant organiser des réunions festives devait obtenir une licence accordée par un juge, et payer au gouvernement une taxe proportionnelle au nombre d'entrées.

Afin de lutter plus efficacement encore, le clergé construisit lui-même des salles paroissiales et organisa lui-même des soirées de *céilí dancing* à la mode de la Ligue Gaélique, poussant ainsi ses détracteurs à considérer que cette loi avait été votée pour permettre à l'Eglise de multiplier ses rentrées d'argent. Pour l'Eglise, le principal argument en faveur de ces *céilí dances* était d'être moralement saine et de symboliser un idéal culturel irlandais.

La danse, après avoir symbolisé le mal, devint à partir des années trente - grâce aux organisations comme 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.

Les traces de cet engouement patriotique hérité du XIX^e siècle surviennent encore ici et là dans les études les plus sérieuses et les institutions les plus officielles, bien qu'elles semblent de moins en moins nombreuses. Trois exemples rapides d'une rémanence de cette attitude nous suffiront.

Au début du XX^e siècle Henry Grattan Flood affirmait dans son *History of Irish Music* que les inscriptions ogamiques renfermaient des mélodies secrètes.

Quelque temps avant sa mort en 1979, le très respecté Seán Ó Boyle aborda la même question de façon plus méthodique : en insistant sur le fait que le dieu Lug fut le premier destinataire d'un *ogham* (inventé par le dieu Ogma), il proposa comme explication de cette écriture encore mal comprise la notation musicale pour la harpe sous forme de tablettes⁽¹⁴⁾.

Ce livre fut cependant publié de manière posthume et 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.

Souhaitons en revanche que Nicholas Carolan, de la *Irish Traditional Music Archive*, ait été entendu par tous lorsqu'il voyait dans cet ouvrage une « compilation ingénieuse de questions de base, de possibilités ignorées, de fausses conclusions, de suppositions non vérifiées, de connexions erronées et de coïncidences frappantes »⁽¹⁵⁾.

Examinons à présent deux exemples musicaux davantage tournés vers la danse.

Les *céili dances* sont encouragées, outre par la *Gaelic League*, par l'Association Irlandaise des Danses de Céili (*Cáirde Rince Céili na hÉireann*) depuis quelques années.

Chacun des couples exécute une figure avec celui qui lui fait face, puis se déplace et décrit le même mouvement avec le couple suivant, etc. Codifiées, elles sont les mêmes partout, car seules celles connues dans le livret officiel (*Ár Rincí Foirme*) sont acceptées, en compétition comme en loisir.

La Commission de la Danse Irlandaise (*Coimisiún le Rincí Gaelach*) édita à cet effet trois livrets en 1939, puis en 1943 et 1969 dans 3 éditions. C'est également cette commission qui délivre les agréments aux enseignants et aux adjudicateurs de concours.

Théoriquement, la différence entre *céili dances* et *set dances* s'explique ainsi : les premiers recherchent une position en extension sur le bout des pieds, en gardant les mains strictement collées au corps et en évitant les mouvements de pieds intempestifs (le *battering*).

Les *set dances*, très proches des *céili dances* puisqu'elles en partagent l'origine, s'en distinguent malgré tout par un caractère moins unifié et un style plus glissant. On y danse à un ou deux couples en quadrille sur une suite de musique qui peut mêler jigs, reels, hornpipes, polkas, slides, etc. avec de très grandes variantes suivant les régions (une centaine d'exemples différents dans toute l'Irlande aujourd'hui). Elles furent par ailleurs longtemps interdites dans les concours officiels du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* et du *Gaelic Athletics Association*, et y sont admises depuis les années 1970.

Ce sont ces dernières qui connaissent depuis les années 1990 un regain d'intérêt sans précédent. Mais une grande partie de la population utilise indifféremment le terme de *céili* pour une soirée de *set dancing* ou pour une soirée de *céili dances*. La distinction est considérée comme artificielle par les adeptes du *set dancing*, mais comme essentielle par les puristes du *céili*.

Ce sont ces derniers, ne voyant dans la renaissance des *set dances* qu'un effet de mode dû aux intérêts médiatique et commerciaux, ont rebaptisé leurs soirées « *fíor-chéili* » (les 'vrais céili') pour les distinguer des *set dances*. Les tensions, bien qu'anecdotiques, sont réelles, et les échanges de courriers par journaux et magazines interposés n'ont pas grand chose à envier aux échanges du début du XX^e siècle.

Dernier exemple : il est souvent de mise dans certains milieux musiciens de critiquer l'action du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, principale organisation liée au développement et à la promotion de la danse en Irlande, en raison de sa vision de la musique traditionnelle irlandaise extrêmement conservatrice.

Il est surtout 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 le tempo et qu'il est de ce fait plus facile pour les débutants d'apprendre : cette exclusion, cette destitution des musiciens amateurs est pour le moins surprenante et tend à éloigner la musique des plaisirs du contact humain.

On constate donc, à travers ces trois exemples, que la musique de façon générale et, pour ce qui nous occupe ici, la danse, sont devenues pour certains l'objet d'une vénération aussi puissante que celle portée à la langue irlandaise par les adeptes du « tout gaélique ».

Plus globalement, nous avons vu que la réussite fulgurante de la Ligue

dès sa fondation, sans doute grâce à sa volonté de toucher tous les publics, la conduisit à devenir le porte-parole presque exclusif (avec le GAA pour le sport) des revendications culturelles populaires. Cette position en fit également du jour au lendemain les uniques juges en matière de goûts musicaux, ce qu'ils n'étaient sans doute pas prêts à assumer sérieusement, comme en témoignent ses stratégies successives et contradictoires.

Par ailleurs, nous avons vu à quel point les militants purs et durs de la Ligue Gaélique se méfiait d'une certaine « dérive urbanisante » de l'Irlande, tout à fait dans le ton de l'époque.

La contradiction quasi dialectique du mouvement de la Ligue Gaélique réside donc pour l'essentiel dans cette opposition entre inclusion et exclusion :

Une volonté de toucher un public le plus large possible, mais un mouvement généré par une organisation très hiérarchisée et une élite très mal armée pour répondre aux besoins réels et s'adapter à l'existant.

En second lieu, une volonté de développer des activités populaires, mais en se basant sur des concepts restrictifs et des images idéalisées issus du XIXe siècle au service d'une cause « sacrée ».

Il est éventuellement possible qu'il y ait eu nécessité, dans un certain contexte, de passer par une phase de dénigrement, de rejet et de négation, mais les effets s'en font encore sentir aujourd'hui et, comme nous avons pu le constater, cette vision est encore de mise dans certains cas.

Il reste, pour conclure sur un point plus positif, que les premiers militants firent passer un message essentiel : *Ní tír gan teanga* (pas de pays sans langue). On peut raisonnablement considérer qu'aujourd'hui, en grande partie grâce à leurs efforts et à leur héritage, tout le monde reconnaît également la validité d'une nouvelle approche : *ní tír gan ceol agus ní tír gan rince*, pas de pays sans musique, pas de pays sans danse.

Erick FALC'HER-POYROUX
Université Rennes 2

NOTES

(1) « [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.

(2) « 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 response and music was eclipsed by literature ». Joseph J. Ryan, « Nationalism and Irish Music », op. cit., 1995, p. 114.

(3) « 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 (1^{ère} éd. 1845), 347 p.

(4) « 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.

(5) Pour mémoire, et à propos d'exclusion, les sports « étrangers » (football, rugby) sont toujours exclus du stade national de Croke Park en ce début de XXe siècle par les dirigeants de la GAA.

(6) « 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 de Dublin, in Charles Gavin Duffy, Douglas Hyde & George Sigerson, *The Revival of Irish Literature*, Londres, Fisher-Brown, 1894,

p. 126.

(7) Douglas Hyde démissionna en 1915 quand il apparut évident que la Ligue Gaélique devenait une organisation séparatiste. Il devint en 1938 le premier président de l'Irlande, lorsque cette fonction fut créée.

(8) Voir Terence Brown, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, pp. 53-55.

(9) ne pas confondre le *set dancing*, danse sociale en couple d'une part, et les *set dances*, danses de pas pour solistes adaptées à certaines mélodies particulières et dont le nombre est très limité, d'autre part.

(10) Cité dans Brennan Helen, *The Story of Irish Dance*, Dingle, Brandon, 1999, p. 36.

(11) *The Times*, 16 juillet 1816, « We remarked with pain that the indecent foreign dance called the « waltz » was introduced (we believe for the first time) at the English Court on Friday last. This is a circumstance not to be passed over in silence. National morals depend on national habits : and it is quite sufficient to cast one's eyes on the voluptuous intertwining of the limbs, and close compressure of the bodies, in their dance, to see that it is indeed far removed from the modest reserve which has hitherto been considered distinctive of English females. So long as this foul display was confined to prostitutes and adulteresses we did not think it deserving of notice; but now that it is attempted to be forced upon the respectable classes of society by the evil example of their superiors, we feel it a duty to warn every parent against exposing his daughter to so fatal a contagion ».

(12) O'Cullinane John, *Aspects of the History of Irish Dancing*, Cork, 1994, p. 70.

(13) Cité par Terence Brown, *Ireland, a Social and Cultural History*, op. cit., 1985, p.40.

(14) Seán O Boyle, *Ogam, the Poets' Secret*, Dublin, Gilbert Dalton Ltd, 1980, 65 p.

(15) Critique de l'ouvrage par Nicholas Carolan, *Ceol*, vol. V, juillet 81, N°1, pp. 30-32.

COLLOQUE TOULOUSE 1-2 février 2002

"L'Irlande aujourd'hui: Renouveau et Traditions".

"Naissance d'une industrie musicale en Irlande"

Poussée par une première vague d'engouement pour la musique dite "celtique" durant les années 70, l'industrie musicale naît en Irlande au cours des années 80, tant dans le milieu des musiques traditionnelles que dans le milieu rock-pop. Des groupes comme les Chieftains, présents depuis 40 ans sur la scène musicale irlandaise, ou comme U2, qui clame haut et fort son origine irlandaise depuis 20 ans, fournissent les images les plus fidèles des transformations vécues par la société irlandaise. Ici, mondialisation rime avec confiance retrouvée.

Mais les premières polémiques sur le passé et l'avenir de la musique en Irlande naissent au cours des années 1990 : le spectacle Riverdance (1994) fournit l'illustration extrême des tensions qui existent entre une Irlande avide de reconnaissance internationale et une Irlande réfractaire aux fusions culturelles. La question des droits d'auteurs, plus récente ici que dans le reste de l'Europe, oppose également deux tendances : la reconnaissance de l'individu et l'appartenance collective au groupe qui la génère.

Au travers de ces faits sociaux, nous tenterons de comprendre pourquoi la musique figure immanquablement à l'avant-garde du renouveau de l'identité irlandaise depuis plus de 30 ans.

"Birth of a music industry in Ireland"

In the wake of the enthusiasm generated by "Celtic" music in the 70's, the music industry emerged in Ireland during the 80's, in traditional music circles as well as among rock-pop musicians. Groups like the Chieftains, who have been playing and recording for 40 years, or like U2, who have been loudly proclaiming their Irish origins around the world for 20 years, give the most faithful images of the transformations the Irish society has gone through. In this case, globalisation stands for renewed self-confidence.

The first debates around the past and present lives of Irish music appeared during the 90's : Riverdance (1994) provided an extreme illustration of the tensions at work inside the country : an Ireland yearning for international recognition Vs an Ireland averse to cultural fusions. The question of copyrights, more recently evoked here than in the rest of Europe, also opposes two tendencies : individual recognition and collective feelings.

These social realities should therefore help us to understand why music has constantly been in the forefront of the renewal of Irish identity for 30 years.

"Naissance d'une industrie musicale en Irlande"

Au début des années 1990, des magazines musicaux comme Hot Press, auparavant plus intéressés par le rock-pop, commencèrent à publier des articles sur la musique irlandaise et sur son importance tant sur le plan culturel que sur le plan économique. C'est à cette époque que se développa 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 toutes les musiques comme vecteur économique. Cette campagne, initiée par ce même magazine *Hot Press* en 1993 et simplement intitulée *Jobs in Music*, présentait déjà ce que pourrait être une véritable industrie de la musique, dans un contexte mondial porteur :

"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".¹

La limite entre musique traditionnelle et musique pop devint à cette époque extrêmement floue : citons, par exemple, la chanteuse Mary Black et son passage du groupe traditionnel De Dannan à la variété de l'album "A Woman's Heart", en 1992. Autre exemple frappant : en mars 1995, le Trophée de l'Industrie Musicale Irlandaise pour le meilleur album folk-traditionnel fut remis à la jeune accordéoniste traditionnelle Sharon Shannon pour son album "*Out the gap*". Cette récompense fit cependant sourire certains musiciens car l'album comprenait de la musique cajun, reggae et finlandaise.

Vue de l'extérieur, l'histoire de l'industrie musicale en Irlande pourrait donc commencer en 1993. Mais en examinant les choses de plus près on s'aperçoit que cette phase n'était que l'aboutissement d'un long processus amorcé près de 40 ans plus tôt.

Ce qui est proposé ici est donc une vision à la fois panoramique et historique.

¹ « 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.

DES RACINES PROFONDES

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. L'essor de l'industrie phonographique américaine vit ensuite les (futurs) grandes compagnies conquérir l'énorme marché des immigrants, qu'ils soient Italiens, Polonais ou Irlandais

C'est donc des Etats-Unis que viendra en premier lieu la légitimation avec le succès des Clancy Brothers, dans le sillage de l'élection à la Présidence des Etats-Unis de John F. Kennedy en novembre 1960.

La consécration les emmena à l'émission nationale du Ed Sullivan Show en 1961 et au Carnegie Hall en 1962, et ils furent invités à la Maison Blanche en 1963 : ils y chantèrent d'ailleurs ironiquement *We Want No Irish Here*. Pour mémoire, signalons également une autre conséquence industrielle (mais non musicale) du phénomène Clancy Brothers, le début d'une mode qui ne s'est pas arrêté depuis 40 ans : les pulls d'Aran, obligatoire pour les touristes américains en vadrouille en Irlande.

Il faut également insister sur le travail précurseur effectué au tournant des années 1950 et 1960 par la famille McPeake (de Belfast) qui fit une tournée de deux mois aux Etats-Unis en 1965 et fut également invitée à la Maison Blanche pour jouer devant le président Johnson.

Les Chieftains

Nous célébrons en cette année 2002 les 40 ans d'un groupe irlandais que j'aimerais prendre comme exemple afin de nous éclairer sur les évolutions de cette industrie musicale : à côté de la musique chantée des Clancy Brothers, les Chieftains proposaient une musique instrumentale, sous la houlette d'un musicien de formation classique, Seán Ó Riada. On peut globalement considérer deux périodes dans leur carrière professionnelle : la première laisse une place prépondérante aux tournées internationales et la seconde est davantage consacrée aux enregistrements.

De 1962 à 1975, c'est à dire les treize premières années de leur carrière, les Chieftains restèrent un groupe amateur et se contentèrent de concerts ponctuels en Irlande ou en Europe. Ils ne passèrent à la vitesse supérieure qu'à partir de leur première tournée aux Etats-Unis en 1974 en embauchant un imprésario américain rencontré au MIDEM. Et à la fin de l'année 1975 ils furent même sacrés groupe de l'année par le magazine anglais *Melody Maker*, devant les Rolling Stones et Led

Zeppelin ! La tournée de promotion qui suivit dura dix-huit mois sans interruption sur les scènes britanniques, américaines, européennes, australiennes et néo-zélandaises afin de conquérir tous les marchés potentiels.

Cette vision stratégique aujourd'hui naturelle chez tous les musiciens professionnels irlandais était à l'époque très novatrice. Le marché irlandais étant notoirement trop petit pour faire vivre décemment les musiciens irlandais, ceux qui n'optaient pas pour l'émigration devaient tirer parti de leur accès privilégié à certains pays, en particulier les Etats-Unis et la Grande-Bretagne.

Cette tendance à l'exportation de la musique et de la danse irlandaises est 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.²

Sur le plan publicitaire, les Chieftains mirent également à profit le sens aigu d'homme d'affaires de Paddy Moloney, leur leader et joueur de *uilleann pipes* : à titre d'exemple, ils jouèrent le 29 septembre 1979 au Phoenix Park de Dublin pour une messe en plein air célébrée par le Pape Jean Paul II à laquelle assistaient plus d'un million de fidèles, et relayée dans le monde entier. Dans un autre style, ils furent invités à jouer en première partie d'un concert des Rolling Stones près de Dublin en 1983 devant 83 000 personnes.

Cette première période se révéla extrêmement lucrative pour les membres du groupe car les tournées assuraient l'essentiel de leurs revenus. Les ventes discographiques étaient encore loin des chiffres d'aujourd'hui : les Chieftains n'avaient pas vendu plus de 250 000 disques en 1976, malgré la parution de 4 albums.

Le premier d'entre eux, par exemple, enregistré en 1962, s'était vendu à quelques centaines d'exemplaires seulement, chiffre considéré comme très encourageant à l'époque. Les disques de musique instrumentale étaient en outre extrêmement rares

² Jean-Claude BURGELMAN & Caroline PAUWELS, " La Politique Audiovisuelle et l'Identité Culturelle des Petits Etats Européens ", *MédiasPouvoirs*, N°20, 3e trimestre 1990, p. 107.

au début des années 60, et il fallut attendre six ans pour voir arriver dans les bacs leur deuxième album. Il leur fallut également 13 ans d'existence avant de signer des contrats avec des maisons de disques internationales : après des débuts chez Claddagh, la maison de disque irlandaise, la reconnaissance vint des disques Polydor et Island en 1975.

La dernière partie de la carrière des Chieftains, qui dure depuis maintenant 20 ans, est une succession de projets autour de deux axes : les musiques de film et le métissage musical.

Là encore, l'aspect commercial est omniprésent, avec un savant dosage permettant l'équilibre entre des albums irlandais et des albums exotiques, en grande partie grâce aux talents d'homme d'affaires de Paddy Moloney :

Les années 1975-1990 furent essentiellement l'occasion de rencontres discographiques et d'ouvertures, y compris commerciales : avec la Chine en avril 1983, la musique bretonne en 1986, avec le grand flûtiste classique, l'Irlandais James Galway également en 1986 (après que les Chieftains aient signé pour le label classique Victor Red Seal BMG-RCA). Enfin, en 1988, un partenariat s'avéra parfois laborieux avec le nord-irlandais Van Morrison, ex-Them.

Une autre facette, et une autre ouverture fut celle des musiques de films composées par Paddy Moloney : Barry Lyndon en 1975, Le Taxi Mauve de Yves Boisset en 1977, le film Tristan et Isolde en 1991, la série historique franco-irlandaise The Year of the French en 1982, le film canadien The Grey Fox en 1983, le documentaire Ballad of the Irish Horse en 1985, le dessin animé Tailor of Gloucester en 1988, le film américain Treasure Island en 1989.

Paddy Moloney, toujours lui, enregistra également avec Mike Oldfield, Paul McCartney, Mick Jagger, etc. (*cf infra*).

De ce point de vue, les années 90 arrivèrent logiquement comme les "années récompenses"

Les premiers Grammy Awards (l'équivalent musical des Oscars) leur furent attribués en 1993 pour : meilleur album folk - traditionnel (An Irish Evening, 1991, avec Roger Daltrey, ancien membre des Who.), et le meilleur album folk contemporain (Another Country), album de musique traditionnelle irlandaise mêlée de Country and

Western, enregistré à Nashville avec Chet Atkins, Emmylou Harris, Willie Nelson, Kris Kristofferson, Bela Fleck ou Ricky Skaggs !

Ils poursuivirent leur ascension en janvier 1995, avec *The Long Black Veil*, enregistré avec les Rolling Stones, Sting, Sinéad O'Connor, Van Morrison, Mark Knopfler, Ry Cooder, Marianne Faithfull et Tom Jones.

Enfin, en 1996 l'album *Santiago*, avec Carlos Nuñez, leur valut un cinquième Grammy Award pour le Meilleur album de Musique du Monde.

Toutes ces récompenses provoquèrent évidemment des grincements de dents chez les puristes, mais pour les Chieftains (et pour la population irlandaise dans son ensemble), les disques d'or et les Grammy Awards valent tous les Prix Nobel de Littérature. Et d'ailleurs, pourquoi n'existe-t-il pas de Prix Nobel de Musique...?

Sur une période de 40 ans, la carrière des Chieftains mêle les vies de 10 musiciens à plus de 40 albums, des créations pour le théâtre et le cinéma, des œuvres symphoniques, des albums en solo, des métissages musicaux, des récompenses internationales prestigieuses, un concert devant plus d'un million de personnes, etc.

Ces quarante ans de carrière représentent également, par-delà la dimension musicale, une image fidèle de l'évolution de la société irlandaise depuis le début des années soixante : l'évolution d'un pays jeune vers une nouvelle confiance, l'émergence d'une génération plus citadine, débarrassée d'un certain complexe d'infériorité.

Cette attitude presque conquérante de personnalités artistiques comme les Chieftains est peut-être pour beaucoup dans les changements de comportement, en particulier sur le plan économique, l'un des points forts de l'Irlande contemporaine.

C'est dans ce contexte que la musique commença à être perçue comme un atout économique.

LES ANNEES 80 - UNE CONVERGENCE

Si l'on s'arrête quelques instants sur une période charnière, les années 1980, on note que celles-ci furent marquées par un mouvement de convergence et par un bouillonnement interne, peu perceptible à l'extérieur. L'un des exemples marquants de cette évolution musicale en rapport avec l'économie est le groupe Moving Hearts, groupe trad-rock-jazz organisé en coopérative. L'utopie fut malheureusement de courte durée : confronté à de graves difficultés financières le groupe se sépara en 1984, en laissant de lourdes dettes... Notons au passage que son fondateur en 1980, Donal Lunny, ancien membre de Planxty et du Bothy Band, est aujourd'hui considéré dans l'industrie musicale comme l'un des gourous des studios.

Un autre groupe, plus connu en Europe, peut également être considéré comme l'un des postes avancés de la vague irlandaise des années 80 : les Pogues. Mais je les laisserai volontairement de côté pour 2 raisons principales : d'une part ils étaient davantage tournés vers le public britannique et le public européen continental, d'autre part ils sont davantage le fruit d'un métissage culturel d'origine britannique.

En revanche, ces deux formations (Moving Hearts et les Pogues) marquent également un rapprochement musical et stratégique avec la musique Rock (de la part des maisons de disques et des organisateurs de tournées).

Du côté de la musique rock, l'Irlande compta, à partir de la fin des années 1970, de nombreuses formations punk, en particulier au Nord, ce que l'on peut entre autres considérer comme une interprétation musicale du contexte : les Undertones (1974-1983), Stiff Little Fingers (1978-1983, reformé en 1988) ou That Petrol Emotion (1984-1990).

Même si certains de ses groupes dépassèrent le cadre étroit de la célébrité régionale, c'est à Dublin que le mouvement punk-new wave donna ses premiers signes de maturité internationale :

Thin Lizzy fit son entrée dans les hit-parades en 1973 avec une version de la chanson traditionnelle *Whisky in the Jar*, qui atteignit la sixième place en Grande-Bretagne.

Les Boomtown Rats (1975-1985) décrochèrent en 1978 leur premier N°1, "*Rat Trap*" et s'affirmèrent de manière internationale dans une veine beaucoup moins punk avec leur 45t "*I don't like Mondays*" (1979) qui eut le même succès en Europe, et leur valut une petite place dans les hit-parades américains.

On retiendra essentiellement la personnalité de son leader, Bob Geldof, à l'origine du projet Live Aid pour l'Ethiopie en 1986 (dont nous reparlerons plus loin).

Nul ne contestera cependant la première place à U2 dans le panthéon du rock irlandais : leur influence fut cruciale durant les années 1980, comme l'explique Dave Heffernan, producteur de la série télévisée sur l'histoire du rock irlandais "From a Whisper to a Scream" : *"Il a fallu attendre U2 pour que les gens comprennent qu'ils pourraient faire une carrière ou gagner leur vie en Irlande sans être obligés de partir"* : ils ont vendu à ce jour plus de 80 millions de disques dans le monde.

A la fin des années 1980, les groupes irlandais à stature internationale étaient légion : Enya (ancienne membre de Clannad), Hot House Flowers (1987-91), Sinéad O Connor, ou les Cranberries de Limerick.

Dublin demeurait pourtant la "ville aux mille groupes" célébrée par le film d'Alan Parker "The Commitments" (1991) où l'on peut apercevoir plusieurs membres de ce qui allait devenir les Corrs.

Citons pour être complet le Boy's Band le plus célèbre de la planète, qui est également irlandais : les membres de Boyzone ont tous été recrutés par le manager Louis Walsh sur une formule de marketing ouvertement annoncée à la fin de l'année 1993, entre autres par des petites annonces et des articles dans le magazine Hot Press.

On a donc assisté dans un premier temps à un mouvement musical de l'intérieur vers l'extérieur, complété par un autre mouvement, de musiciens extérieurs intéressés par le bouillonnement irlandais.

Durant ces mêmes années 1980, les musiciens de rock les plus connus se prirent de passion pour la musique irlandaise, et en particulier pour le *uilleann pipes* : Paddy Moloney fut invité en 1975 sur l'album de Mike Oldfield "Ommadawn" (qui est d'ailleurs une tentative de transcription phonétique du substantif gaélique *amadán*, 'fou') puis sur "Five Miles Out" (1982). Il joua également avec Paul McCartney (face B du 45t "*Ebony and Ivory*", 1982), et Mick Jagger ("Primitive Cool", 1987). Liam O'Flynn figure sur l'excellent "Hounds of Love" (1985) de Kate Bush (et participe régulièrement aux compositions symphonique de Shaun Davey). Davy Spillane, s'est imposé peu à peu comme le Jimi Hendrix du *uilleann pipes*, participant entre autres à l'album "North & South" (1988) de Gerry Rafferty, et à beaucoup, beaucoup d'autres par la suite.

On l'aura compris : c'est surtout le *uilleann pipes* qui bénéficia de cette recherche musicale. Celui s'octroya donc peu à peu la place convoitée de nouveau symbole de l'Irlande et de cette confiance retrouvée, évoquant le pays dans des publicités touristiques ou illustrant en Irlande des publicités pour le beurre ou le courant électrique. Il fut également utilisé dans des films américains à gros budgets comme "Titanic" (1997) et "Braveheart" (1995), l'action ce dernier étant pourtant censé se dérouler en Ecosse !

La harpe dite "celtique" a semblé durant ces années plus en retrait, mais a connu malgré tout une reconnaissance dans différents styles de musique avec des harpistes comme la Canadienne Loreena McKennit ou l'Américaine Deborah Henson-Conant. Ayant largement dépassé le cadre strictement irlandais, elle était aujourd'hui fabriquée dans le monde entier. Le plus important fabricant durant les années 80 et le début des années 90 était la firme Jujiya, à Tokyo, le plus important aujourd'hui est le Français Camac, installé près de Nantes.

Les années 80 représentent donc l'époque où les Irlandais, minés par une économie globalement au creux de la vague, commencent à réagir. Il est important de souligner que les musiciens furent les premiers à réagir en dépassant la sphère strictement musicale.

En décembre 1984, le dublinois Bob Geldof, se mit en tête d'aider les victimes de la famine en Ethiopie : deux 45t virent le jour, en Grande-Bretagne puis aux Etats-Unis ("*Do they know it's Christmas?*" en 1984 et "*We are the world*" en 1985), et le concert du Band Aid fut organisé à Londres et Philadelphie le 13 juillet 1986 et retransmis dans le monde entier... sauf en France. Bob Geldof fut d'ailleurs anobli par la Reine cette même année et proposé pour le prix Nobel de la Paix quelque temps plus tard.

Il reste, si l'on place à part l'ex-Beatle George Harrison et son concert pour le Bangladesh en 1971, le premier musicien à avoir mis la musique au service d'un but caritatif.

Dans cette effervescence musico-caritative, d'autres projets virent le jour en cascade dans le monde entier (comme le concert du Farm-Aid aux Etats-Unis pour venir en aide aux agriculteurs en difficulté) : en Irlande une vaste campagne contre le chômage nommée Self-Aid fut lancée. Un 45t fut enregistré ("*We can make it work*", c'est à dire "on peut y arriver") et un grand concert organisé : le 17 mai 1986 à Dublin,

le plus grand concert jamais organisé en Irlande fut retransmis devant une audience record. Trente groupes, presque tous irlandais, se relayèrent pendant plus de quatorze heures : U2, Clannad, les Chieftains, Moving Hearts, Christy Moore, les Boomtown Rats (reformés pour l'occasion), Thin Lizzy, Van Morrison, Chris Rea, les Pogues, Chris de Burgh, Elvis Costello, et bien d'autres firent de ce jour un tournant dans l'histoire de la musique irlandaise, et dans l'histoire de l'Irlande.

On a peine à imaginer aujourd'hui qu'il y a 15 ans des musiciens irlandais durent se lever pour dire non au chômage.

Bien que l'influence des infrastructures 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.

Les studios irlandais furent longtemps en retard sur leurs homologues européens et américains, le premier d'entre eux n'ouvrant qu'en 1937. En 1986, le Industrial Development Act proposa 11 axes de développement industriel dont, pour l'industrie musicale, les studios d'enregistrement.

Grâce à l'appui des organismes gouvernementaux comme Forbairt (pour le commerce extérieur) et le IDA (*Ireland Industrial Development Authority*, chargé d'attirer les entreprises étrangères), relayés depuis 1998 par Enterprise Ireland, les studios se forgèrent à partir de cette période une solide réputation internationale, en particulier le Windmill Lane Studio, situés dans le quartier de Temple Bar au centre de Dublin. Là encore, ce quartier doit en grande partie son dynamisme à la musique : on cite souvent comme raison du charme de ce quartier la présence de U2 dans ce studio, qui fut effectivement importante. Mais plus importants encore sont les nombreux magasins de disques et magasin d'instruments installés à cette époque dans ce quartier, et qui profitait d'une situation centrale à des loyers très bas.

LES ANNEES 90 - DIVERGENCES

Après cette période de convergence, et la nécessaire union dans la difficulté, les années 1990 amenèrent des divergences.

Pendant longtemps, les limites imposées au marché musical irlandais furent vécues comme insurmontables, en particulier la limitation géographique du marché, et

l'insuffisance des infrastructures. Durant les années 1990, on assiste à un retournement de situation où ces limites se transforment en atout grâce à une volonté des musiciens et des pouvoirs publics.

Pour le grand public (le très grand public), l'explosion de la musique venue d'Irlande sur la scène internationale passe inmanquablement par l'Eurovision : durant les années 90, l'Irlande remporte si souvent la première place que certains finissent par se lasser (87, 92, 93, 94, 96) : en 1999, des journaux nationaux irlandais vont même jusqu'à accuser RTE de promouvoir délibérément une chanson "*pathetic*" pour ne pas gagner de nouveau, car le pays vainqueur organise systématiquement le concours de l'année suivante.

L'une des grandes chances au travers de l'Eurovision, fut cependant d'offrir à l'Irlande une vitrine de son dynamisme, en particulier grâce à Riverdance en 1994 (*cf infra*).

La première étape de cette explosion fut d'abord la présence d'artistes irlandais dans le monde, car à la fin des années 1990, des groupes comme Patrick Street ne jouaient quasiment plus en Irlande, sauf l'été. Il en va de même pour les deux groupes les plus en vue à la fin des années 90, Altan et Dervish.

Après quelques tournées en Europe (Allemagne, Belgique, Scandinavie...), Altan devint en 1996 le premier groupe irlandais traditionnel à signer un contrat avec un grand label mondial, Virgin Records. Avec les disques d'or et de platine, les tournées devinrent encore plus nombreuses : le Japon, l'Australie, la Nouvelle Zélande ou Hong-Kong figurent désormais à leur menu annuel et les tournées aux Etats-Unis du printemps et de l'automne sont devenus des rituels auxquels on ne peut déroger.

Le cas de Dervish est encore plus probant : premier album en 1992, et se lancèrent en 1996 dans une succession de tournées pour promouvoir leurs albums, jouant dans des festivals aux dimensions beaucoup plus impressionnantes, comme à San Francisco. Ils s'envolèrent également pour Hong Kong, la Chine et la Malaisie. Comme la plupart des groupes aujourd'hui, plusieurs agents les représentent en Europe, aux USA, etc, et un rapide tour d'horizon de leurs concerts pour l'année 2001 fait état d'environ 70 dates : 14 en Irlande (20%), 19 aux Etats-Unis (27,1%) et 32 en dans le reste de l'Europe (45,7%) (dont 11 en Allemagne (15,7%), 9 en Espagne (12,8%), et 12 dans le reste de l'Europe : Hollande 2, Luxembourg 1, suisse 2, Italie 2, Belgique 1, Grèce 1, Suède 2, GB 1) On notera que la France n'a accueilli aucun de

leur concerts. Enfin, 5 concerts (7,2%) se déroulèrent dans le reste du monde : 3 en Israël, 2 au Brésil³.

Il en va naturellement de même pour les Chieftains, dont la principale activité en 2002 est aux Etats-Unis , avec 28 dates entre le 12 janvier le 17 mars, comme tous les ans.

Si la première étape d'une conquête économique est d'aller vers le consommateur, la deuxième (complémentaire) est d'attirer ses mêmes "clients", alors appelés "touristes".

Il s'agira ici très logiquement d'une conséquence du précédent chapitre, que l'on a pu constater par exemple après la Coupe du Monde de 1990 en Italie : apparemment attirés par la gentillesse des fans irlandais rencontrés à cette occasion, on vit arriver en Irlande beaucoup plus d'Italiens que durant les années précédentes.

Au chapitre de l'économie officielle, un rapport pour le ministre de Arts, de la Culture et du Gaeltacht de 1995 indiquait que les dépenses de touristes ayant assisté à des festivals de musique irlandaise en 1993 correspond à 2600 emplois à temps plein. Nul doute que, parmi les activités préférées de ces visiteurs, les *sessions* figurent à la meilleure place : Ce même rapport indiquait à ce propos que 2,9 millions de touristes ont assisté à un concert de musique dans un *pub* (contre 0,5 ayant fréquenté une discothèque)⁴.

On aborde ici un autre aspect de la musique irlandaise : l'économie parallèle. Les *sessions* semblent représenter l'une des plus importantes sources de revenu pour les propriétaires de bars (les *publicans*) principalement dans les zones touristiques, mais également pour les musiciens. On peut estimer que chaque musicien payé (deux ou trois par session organisée) reçoit en moyenne l'équivalent d'une vingtaine de pintes de bière par soirée (60€). A raison de cinq sessions par semaine durant l'été, un musicien apprécié (ce qui ne signifie pas un musicien connu) peut se constituer chaque mois un pécule relativement important dont le percepteur n'entendra jamais parler. La plupart des musiciens des régions touristiques considèrent à juste titre la musique traditionnelle comme une importante source de revenus mais il arrive

³ Ces informations proviennent du site web du groupe Dervish : www.dervish.ie.

⁴ *Access all areas, Irish Music, an international industry*, commission FORTE, rapport pour le Ministère des Arts, de la Culture et du Gaeltacht, Dublin, 1995, p. 4.

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.

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. Un rapport de 1995 réalisé à Dingle en 1994 indique que plus de 80% des visiteurs ont considéré comme leur divertissement préféré le fait d'assister à une *session* ou d'y participer.

Tous les villages cités ci-dessus sont devenus des passages obligés pour un très grand nombre de touristes, à l'origine uniquement en raison de leur vie musicale. Il faut également ajouter à cela les habituels marchands du temple, ainsi que l'industrie hôtelière, l'industrie de la restauration, l'industrie des transports, l'industrie (?!) de la promenade à cheval, etc.

Face à ce bouillonnement, les premières polémiques sur le passé et l'avenir de la musique traditionnelle irlandaise germèrent à partir des années 1990. Trois d'entre elles retiennent particulièrement l'attention et se veulent ici la simple illustration des tensions à l'œuvre en Irlande, témoignage de l'évolution soudaine du pays.

L'un des débats les plus importants au début des années 1990 a porté sur la question des droits d'auteurs. Historiquement, la plupart des pays européens suivirent l'exemple de l'Angleterre au cours du XVIIIe siècle mais il fallut attendre 1886 pour que la convention de Berne fixe des règles internationales, et le début du XXe siècle pour que la musique soit enfin prise en compte. L'Irlande, cependant, ne dispose de son propre organisme de gestion des droits, la *Irish Music Rights Organisation* (IMRO), que depuis 1989.

Les rapports entre ce type d'organismes et les musiciens traditionnels n'ont jamais été faciles comme en témoigne la discussion mouvementée lors de l'édition de 1996 des *Crossroads Conferences*, où les tenants de la musique anonyme (non-déclarée, non-source de revenus) expliquèrent que l'orientation vers une culture économiquement individualisée encourage certes l'invention culturelle, mais qu'elle laisse peu de place à un système social basé sur la propriété collective de la musique, c'est à dire l'identification collective.

A l'inverse de ce qui se produit dans les univers rock-pop, classique ou jazz, les musiciens traditionnels ont en effet 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 ...').

Depuis 1999 cependant, et le vote d'un nouveau *Copyright Act* conforme aux conventions internationales, les musiques récemment composées en Irlande sont protégées par IMRO pendant 70 ans après la mort du compositeur. On a cru quelque temps que cette position pourrait pousser de nombreux musiciens à déclarer leurs compositions, mais les albums récents de musique irlandaise semble poursuivre dans la voie habituelle, où les compositions nouvelles restent anonymes, même si l'auteur en est connu dans les milieux avertis.

Les arrangements musicaux sont également devenus sources de revenus : ainsi voit-on fleurir sur les pochettes de disques la mention trad. arr. suivi du nom des musiciens. A titre anecdotique, citons un exemple international : l'une des mélodies irlandaises les plus célèbres est souvent considérée à tort comme une mélodie traditionnelle, *Mná na hÉireann* est en réalité une composition de Seán Ó Riada sur un poème du XVIII^e siècle de Peadar Ó Doirnín. Elle devint célèbre en grande partie grâce au film de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*. Elle s'est par la suite vue intitulée *Words* sur le disque du groupe pop anglais The Christians en 1990, et considérée par l'administration comme 'trad. arr. H. Priestman', cette dernière appellation permettant au musicien cité de toucher des droits d'auteurs pour les arrangements.

Outre une courte scène du film "Titanic" (1997), l'un des éléments ayant le plus fait pour la musique irlandaise depuis le milieu des années 1990 est sans aucun doute le spectacle Riverdance. Celui-ci est à l'origine 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 à Dublin. 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'aux Etats-Unis ou en Europe (sauf en France), fut phénoménal. Mais la critique le fut tout autant et les puristes hurlèrent au scandale, se déclarant choqués par cette récupération mercantile de leur musique

déguisé à la mode hollywoodienne. Il faut dire que les deux danseurs vedettes étaient américains. D'autres critiques condamnèrent l'alignement de danseurs et danseuses, alors que ce type de danse irlandaise avait jusqu'à présent été un art de solistes.

Le spectacle ne prétendait pourtant pas présenter de la musique et de la danse traditionnelles irlandaises, mais sa réussite est sans aucun doute due à l'utilisation de ces ingrédients dans un contexte revigoré. Pour la vaste majorité des Irlandais, Michael Flatley et Jean Butler symbolisaient avant tout le retour de la séduction dans la danse irlandaise. Outre une évolution vers des costumes féminins beaucoup plus sobres, noirs et courts, la danse irlandaise débarrassée de son unique finalité compétitive pouvait être qualifiée de 'sexy' par les Irlandais eux-mêmes, une petite révolution !

L'énergie était indéniable et l'impact saisissant. Un très grand nombre d'adolescents dans le monde se précipitèrent dans les cours de danse irlandaise. La danse irlandaise, considérée jusqu'à cette époque comme assoupie parce que figée dans l'esprit du début du XXe siècle, se réveillait.

Pour mémoire, citons également à la même époque (1995) des controverses autour des séries télévisées produite par Philip King et Donal Lunny (*Bringing It All Back Home*), ou Mícheál Ó Súilleabháin (*A River of Sound*), autour d'arguments tout à fait similaires.

L'abondance de festivals de musique celtique témoigne depuis environ 10 ans de sa popularité actuelle, que les magazines internationaux s'empressent de relayer, comme Time Magazine en 1996 : "*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".*⁵ Dans tous les cas, le but est donc d'attirer l'attention afin de vendre d'avantage de disques ou de billets de concerts.

⁵ " 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.

Signalons également que l'expression n'a pas le même sens en France (ou en Europe) et aux Etats-Unis, où elle désigne parfois une musique de relaxation de tendance New Age, et un commerce très lucratif... Dans le meilleur des cas, cette même expression sera monopolisée par des musiciens irlandais comme Enya, ancienne chanteuse et musicienne de Clannad. En d'autres termes, les Irlandais monopolisent l'expression "musique celtique", de la même manière que les musiciens classiques occidentaux ont tendance à monopoliser le terme "musique". Tout ouvrage intitulé "Histoire de la Musique", "Dictionnaire de la Musique" ou "Encyclopédie de la Musique" se réfère à l'heure actuelle uniquement à la musique classique occidentale.

Le problème terminologique est donc le premier aspect de la question : Parmi les nombreux termes utilisés pour définir ces musiques, notons, par exemple : 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*.

Confronté à cette question, la Penguin Encyclopedia of Popular Music apportait en 1990 la réponse suivante : *"il semble toujours y avoir un renouveau de la musique populaire ; en fait, la musique populaire ne disparaît jamais : elle a simplement besoin d'une nouvelle définition à peu près tous les dix ans"*⁶.

L'expression "musique celtique" représente donc une solution simple pour regrouper de façon sommaire (pour les médias et le grand public) des réalités musicales issues de régions voisines et culturellement proches.

En réalité, peu d'éléments concrets unissent véritablement ces musiques, même si les oreilles non accoutumées tendent généralement à confondre allègrement musique bretonne et musique irlandaise, de la même manière que les néophytes ne distinguent pas les œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Jean-François Couperin et de Antonio Vivaldi, tous issus de la période baroque.

Dans ce sens, la musique celtique n'est qu'un concept médiatique efficace, tout comme le fut la mode des musiques d'Amérique du Sud dans les années soixante-dix, transformée en produit commercial. C'est là le deuxième aspect de la question.

⁶ "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.

Cependant, le sentiment d'appartenance à une même communauté est très fort, et une telle perception peut être aussi valable que la réalité, car le terme celtique est largement accepté par tous ceux qu'il est censé désigner. Cette volonté est encore plus tangible depuis la création du Festival Interceltique de Lorient en 1971, dont l'expansion constante a fait dire à son nouveau président en août 2001 : *"comme une entreprise s'attaque à l'export lorsqu'elle maîtrise son marché domestique, nous allons offrir à d'autres notre savoir-faire"* : le festival s'exporte désormais aux Etats-Unis, au Japon, en Australie, et même... à Paris, avec la St Patrick depuis quelques années, et la Grande Nuit Celtique en 2002, dont les recettes s'annoncent très prometteuses. On voit donc ici que l'on déborde du cadre de l'île pour atteindre la récupération de cette musique à l'extérieur :

Mais , après tout, un festival de musiques celtiques à Paris ou à Varsovie n'est pas plus insolite qu'un festival de jazz à Vienne, qu'un festival de Musique Classique occidentale à Tokyo, ou qu'un festival de Rhythm'n'blues à Dublin.

Troisième aspect de la question, une tendance encore plus extrême consiste à considérer la musique celtique comme une affirmation identitaire. En se basant sur la théorie musicale des gammes non-tempérées utilisées, dans de nombreuses musiques traditionnelles européennes, certains feraient de la musique irlandaise une musique européenne et blanche restée pure depuis des millénaires. D'autres théories souhaiteraient la rattacher à l'Orient et à l'Asie, en se basant sur l'analyse des techniques de chant : il est cependant simple de répondre que le chant non-accompagné tend toujours à devenir plus ornementé, d'où d'évidentes affinités.

Quoi qu'on en pense, le terme "celtique" est en train de changer de sens dans plusieurs directions, et dans l'attente d'une meilleure solution l'expression "musique celtique" reste parfois pratique dans certains cas. Après tout, les clubs de football de Glasgow et Belfast s'appellent Celtic respectivement depuis 1888 et 1896, et le *uilleann piper* Tom Ennis nommait déjà son théâtre musical new-yorkais le Celtic Club au début du XXe siècle !

Ce panorama rapide se voulait une illustration du mouvement puissant impulsé en Irlande par la musique depuis une quarantaine d'années, reflet des évolutions

considérables de la société irlandaise. Le plus bel exemple conscient de cette maturité acquise au fil des années nous est fourni par la pochette d'un disque enregistré en 1995 par le duo Lá Lugh, dont le texte N°5, explique les variations sur un thème 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" ⁷.

D'un point de vue plus concret, le marché de la musique venue d'Irlande est aujourd'hui évalué à près de 200 millions d'euros par an (1,3 Mds FF), et emploi environ dix mille personnes, directement ou indirectement. Par-delà ces chiffres, cette reconquête à la fois économique et culturelle et se trouve parfaitement résumée, de manière un peu ironique et avec un brin de triomphalisme, par le grand flûtiste classique James Galway : "les gens pensent que les Britanniques ont colonisé la planète, mais en réalité les Irlandais l'ont fait bien mieux, et de manière pacifique".

⁷ "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"; "Brighid's Kiss", Gerry O'Connor et Eithne Ní Uallacháin, LUGCD961.



Résumé : Deux langues se partagent aujourd'hui l'expression musicale en Irlande. Pui tant, la très grande majorité des ouvrages sérieux consacrés à son étude au XXe siècle se concentra sur le chant en gaélique, en esquivant le vaste répertoire composé en anglais. Cette vision de l'expression musicale se rencontre encore de nos jours. Dans ce cadre, le gaélique irlandais est toujours mis en avant, et la langue anglaise considérée au mieux comme secondaire, voire comme inexistante.

Durant le XIXe siècle, le passage à la langue anglaise se fit parfois de façon douloureuse, se traduisant par l'émigration et la famine, l'évolution des îles Britanniques vers l'urbanisation et l'industrialisation. Il est également certain que, depuis ce même XIXe siècle, la langue gaélique irlandaise a cédé le pas à la langue anglaise dans toutes les couches de la société, favorisant le développement d'autres expressions musicales chantées.

Une étude de ces modes d'expression nous pousse ainsi à considérer que, comme pour l'ensemble du corpus musical irlandais, la chanson irlandaise recouvre aujourd'hui un très grand nombre de réalités différentes. Plus simplement, la société irlandaise n'est pas la communauté pure et monolithique que certains militants idéalisèrent parfois, mais bien une société européenne aux multiples identités, entrant dans le XXe siècle en connaissant ses racines et en acceptant son histoire.

Mots clés : Irlande, musique, identité, voix, chant, chanson, ballade, gaélique, sean-nós

Summary : Two languages share today the musical expression of Ireland. The vast majority of serious studies in the 20th century, however, focus on singing in Irish Gaelic, ignoring the considerable repertoire of songs composed in English. This perception of Irish musical expressions can still be heard and seen today. In this regard, the importance of the Irish language is constantly emphasised, and English regarded at best as a second language, if not as non-existent.

During the 19th century, the transition to English was often destructive, implying emigration, famine, and the transformation of the British Isles into an urban and industrialised society. It is also clear that, during that same period, Irish Gaelic retreated before the English language, giving birth to new forms of musical expressions.

A study of these modes of expression leads us to the conclusion that, as in all aspects of the Irish musical corpus, Irish singing today covers a wide variety of realities. In other

words, the Irish society is not the pure and monolithic community that some militants had sometimes imagined in their dreams, but a complex and multi-faceted European society, entering the 21st century by accepting its history and understanding its roots.

Keywords : Ireland, music, identity, voice, song, singing, ballad, Irish, Gaelic, sean-nós

Après des décennies d'indifférence, voire de dérision, la musique irlandaise est devenue à la surprise générale l'un des fers de lance de l'identité irlandaise tout autant que de son économie depuis les années 1990

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. (Crumlish, 1993: p.43)¹

La voix, et plus particulièrement le chant *a capella* appelé *sean-nós*, est sans aucun doute la base de la musique irlandaise. Tomás Ó Canaïnn expliquait ainsi dès les années 1970 l'importance capitale de cette forme musicale dans la perception de la musique traditionnelle irlandaise aujourd'hui

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. (Ó Canaïnn, 1978: p.49)²

Nous tenterons donc dans cet article de préciser les différentes strates d'une composante emblématique de la culture irlandaise, notamment sur le plan de la diversité linguistique, afin d'en comprendre l'évolution et de saisir l'éclairage qu'un tel processus créatif peut apporter à la compréhension de la société irlandaise du XX^e siècle.

La musique traditionnelle irlandaise est basée d'une part sur la métrique de la poésie gaélique ancienne, et d'autre part sur les modes et tonalités des instruments utilisés. Les deux catégories bien distinctes que formaient durant l'antiquité les musiciens et les bardes³ fusionnèrent peu à peu pour laisser place à une corporation de poètes, vraisemblablement influencés par la chanson courtoise provençale, importée par les Anglo-Normands dès la fin du XII^e siècle.

A partir du XVI^e siècle, et sur ce modèle d'origine francophone, se développe en Irlande une forme de chant d'amour populaire en gaélique, dont le lointain héritier est aujourd'hui appelé *sean-nós*, c'est à dire « ancien style »⁴. On retrouvera également en Basse Bretagne, autre région européenne celtophone, une forme de mélodie appelée *gwerz*, très proche du *sean-nós* gaélique ; semblable dans sa forme, la *gwerz* bretonne en diffère cependant sur le fond, et tend plus souvent à relater des événements historiques marquants, allant parfois jusqu'à servir de « journal parlé » dans un contexte où bien peu de gens

savaient lire⁵. Cette similitude entre deux régions celtiques tendrait malgré tout à appuyer la thèse d'une influence provençale, par l'intermédiaire des anglo-normands et sur un substrat bardique en Irlande.

On sait, sans en connaître le texte exact, que la plus ancienne chanson irlandaise citée dans un texte apparaît vers 1600 dans la pièce de Shakespeare « Henri V » (acte 4, s. 3) sous la forme « Callino, castore me ! ». Cette réplique, ironique dans son contexte, tire son origine du gaélique *Cailín ó chois tSiúire mé* (« je suis une fille des rives de la Suir ») et tend à indiquer que la langue gaélique, quoique sous une forme anglicisée et incompréhensible, s'exportait fort bien à travers sa musique dans toutes les îles Britanniques dès cette époque.

Le terme de *sean-nós* n'apparaît cependant en Irlande qu'en 1904 à l'occasion des compétitions de chant organisées par la Ligue Gaélique lors de son festival appelé *Oireachtas*. Comme pour toutes les activités de cette association, l'expression « chant dans l'ancien style » fut simplement traduite en gaélique et devint *amhrán ar an sean-nós*. Il s'agit donc d'une définition émanant des anglophones, et non appropriée puisque la tradition ne s'est jamais interrompue.

On trouvera les premières traces de ce type de chant dans les collectages de E. Bunting, George Petrie et P.W. Joyce aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais les transcriptions réalisées ne représentent malheureusement que la base des mélodies d'origine sans tenir compte des ornements essentiels à son caractère.

Malgré cela, aucune référence à cette expression culturelle irlandaise ne figure dans les principaux ouvrages de recherche rédigés par W.H. Grattan Flood (*A History of Irish Music*, 1^{ère} éd. 1904, révisé jusqu'en 1927) ou de Francis O'Neill (*Irish Minstrels and Musicians*, 1913). Le fait est étrange lorsqu'on sait à quel point les auteurs du XIX^e siècle s'évertuèrent à retrouver, voire à ré-inventer, la pureté originelle de la musique irlandaise dans un contexte de nationalisme culturel exacerbé. Il fallut attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que soit clairement exposée son origine anglo-normande.

A ce titre, la langue irlandaise constitua peut-être une barrière infranchissable pour certains, mais c'est sans doute le caractère musical hermétique du chant qui en rebuta beaucoup : le *sean-nós* est en effet très éloigné de l'expression sentimentale du XIX^e et du début du XX^e siècle, davantage portée vers les voix de ténors :

Our country musicians are possessed of the talent of music and have in their mind the idea of the beautiful in it, but they cannot reproduce them, for they lack the technical means of doing so (applause). Were they reasonably educated they would produce a race of musicians worthy of our history (...) Their ear being totally untrained, they involuntarily [produce] a music not in any one scale, but in an infinity of scales of impossible construction (laughter and applause). (in Brennan, 1999 : p.38)⁶

Sur la forme, le *sean-nós* est en apparence d'une simplicité absolue : une voix non travaillée, aucun accompagnement, pas de vibrato, pas de rythme fixe,

pas d'émotion apparente hormis dans les ornements, une mélodie très fluante et aucun d'effet de dynamique sur la voix. Ajoutons à cela une expression parfois nasalée, une accentuation des consonnes l, m, n, r pour rythmer la mélodie, et un dernier vers le plus souvent parlé, et non chanté.

La principale caractéristique du *sean-nós* est cependant son caractère hautement ornementé, ou « mélismatique » : une syllabe peut correspondre à plusieurs notes chantées et les musicologues nomment cette suite de notes un *mélisme*, du grec *μῆλίσσος*, « mélodie ». Par conséquent, certains musiciens considèrent non sans une certaine logique que les ornements ne sont possibles que dans un contexte d'une interprétation en solo, d'où l'affirmation selon laquelle la musique traditionnelle irlandaise est une musique de solistes, incompatible avec la notion de groupe.

Ce type de chant mélismatique n'est certes pas unique à l'Irlande ; en revanche, cette identité fortement marquée par une caractéristique individualisée est moins commune ; à titre de comparaison, la Basse-Bretagne trouve son expression populaire la plus courante lors des *festoù noz* (« fêtes de nuit », sing. *fest noz*) dans les « musiques de couple » jouées ou chantées par deux personnes : le « couple de sonneur » sera formé d'un joueur de bombarde et d'un joueur de binou, tandis que le couple de chanteurs interprétera un chant à répons en tuilage appelé *kan ha diskan*.

Difficile à rencontrer pour le touriste de passage (irlandais ou non), le *sean-nós* est également difficile à appréhender dans toute sa pureté par le non-initié

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 of 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. (Ó Canaínn, 1978: p.75)

Les trois régions où le *sean-nós* est le plus pratiqué correspondent assez simplement aux *Gaeiltachtaí* (sing. *Gaeiltacht*), les régions gaélophones soutenues économiquement par les politiques gouvernementales depuis leurs créations sous tutelle ministérielle en 1956 : ces régions historiquement considérées comme les plus pauvres de la République d'Irlande comprennent pour l'essentiel une partie des comtés du Kerry et de Cork dans le Munster (au Sud-Ouest), les côtes des comtés de Galway et de Mayo dans le Connaught (à l'Ouest), ainsi qu'une grande partie du Comté du Donegal en Ulster (au Nord). Le *sean-nós* est également pratiqué de nos jours dans certaines zones anglophones, mais beaucoup moins couramment et dans un style résultant du mélange des styles régionaux existants en gaélique : les accents régionaux propres à la langue laissent alors la place au gaélique appris à l'école ou l'université, appelé *Gaeilge Baile Átha Cliath*, le « Gaélique de Dublin ».

Bien que son contexte favori soit le coin d'une cheminée ou, plus récemment un *pub*, il semble établi que les compétitions ont eu un effet particulièrement bénéfique sur le *sean-nós* depuis le début du XXe siècle, sauvegardant une grande partie du répertoire ainsi que les différents styles régionaux. Mais la tendance actuelle est malgré tout à l'établissement de certaines normes aux dépens des styles régionaux et des styles individuels, très importants dans ce contexte. Par exemple, le tempo est le plus souvent extrêmement lent pour faciliter la production d'un maximum d'ornementations propres à impressionner le jury, comme cela s'est également produit pour la musique ou pour la danse. A l'inverse, les *gwerzioù* de Basse Bretagne n'ont pas bénéficié de l'influence bénéfique des concours et semblent disparaître plus rapidement que le *sean-nós*.

Dans ce vaste corps de la musique chantée en gaélique, on distinguera à présent une série de thèmes : chants religieux, chants de travail ou d'activité, chants à danser, chants patriotiques et chants d'amour.

Il est communément admis que, en Irlande comme ailleurs, les chants religieux sont les plus anciens ; ils sont malgré cela relativement rares, pour des raisons évidentes liées à la répression du catholicisme. Les chants funèbres (*caoineadh*, d'où l'anglais *keen*), en gaélique pour la plupart, étaient sans doute nombreux jusqu'au XIXe siècle mais furent interdits par le clergé catholique ; il en subsistent dans les régions gaélophones, mais sont très peu chantés hors contexte, et les chanteurs et chanteuses potentiels sont généralement peu enclins à se laisser enregistrer.

Signalons également, au XXe siècle, l'influence du Concile Vatican II, qui autorisa à partir de 1964 l'utilisation de toute langue vernaculaire pour la messe parlée et chantée⁹. C'est à partir de cette date qu'apparaurent des messes chantées en gaélique : le musicien et universitaire Seán Ó Riada saisit cette occasion pour mêler le *sean-nós* et le plain-chant dans le but de réhabituer les oreilles irlandaises à un langage musical propre au pays. Sa messe choisie par le clergé catholique pour la liturgie irlandaise n'a jamais été remplacée depuis. 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.

Contrairement aux trésors légués par la tradition féminine écossaise (les *waulking songs*, chants de foulage du tweed), les exemples irlandais de chansons centrées sur les travaux quotidiens sont rares : pour les femmes (les chants de tissage ou de filage existaient mais semblent avoir disparu) comme pour les hommes (il n'existe à notre connaissance aucun chant de marins en gaélique¹⁰). On retrouvera cependant quelques chants liés à la garde des troupeaux qui, débarrassés des obligations rythmiques des chants de travail, présentent des mélodies beaucoup plus travaillées et ornementées, car plus lentes. Les chants de moisson ou de travaux des champs sont également rares, comme les chansons consacrées aux sports et à la chasse.

Enfin, les chants d'amour constituent bien entendu la majeure partie du corps chanté survivant au XXe siècle. Ils sont également amoncelés d'une évolution linguistique majeure en Irlande, car les compositions sont plus nombreuses en

anglais dès les *XVII^e* et *XVIII^e* siècles. C'est également à cette époque que disparaissent les chants d'amour en gaélique, inspirés par l'amour courttois cher aux troubadours provençaux du haut Moyen Âge. Cette catégorie connaîtra son apogée poétique dans les *aislingí* (ou « visions ») du *XVIII^e* siècle et perpétuera l'identification de l'Irlande à une femme dans l'imagerie irlandaise, de *Cáitlin Ní hUallacháin* à la *tSeánbhean Bhocht* en passant par *Cáit Ní Dhuibhir*, *Sile Ní Gabhra* et *Róisín Dubh*.

La disparition progressive des poètes, compositeurs des *aislingi* patriotiques en gaélique, explique peut-être la relative rareté de véritables chants en gaélique à caractère politique. Ce n'est que plus tard que des chansons de ce type commencent à circuler en Irlande, mais en anglais. Les nombreux soulèvements survenus en Irlande de 1798 à 1916 fournirent l'occasion aux poètes irlandais de composer de nouvelles chansons, le plus souvent sur des mélodies préexistantes.

Nombre de ces poètes étaient d'ailleurs également des musiciens itinérants, voire enseignants dans les *hedge-schools*. L'un des derniers d'entre eux, Antoine Ó Raifteiri (1784-1835), également chanteur et joueur de violon dans sa région natale du comté de Mayo, s'exprimait ainsi au début du XIXe siècle

*Mise Raifteirí, an file,
 (an dócha is grá
 le suile gan solas, ciúneas gan crá,
 ag dul síos ar m'aistear le solas mo chroí,
 fann agus tuirseach go reireadh mo shli;
 tá mé anois leam aghaidh ar Bhalla
 go seinm cheoil dh'fhócaí folamh'.
 (in Kinsella & Ó Tuama, 1981 : p.252) "*

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

Le passage de la langue gaélique à la langue anglaise en Irlande connut une accélération très nette au XIX^e siècle, et l'on ne peut ignorer dans ce contexte l'importance de ce qu'il est convenu d'appeler la Grande Famine. De nombreux chantants en gaélique disparurent à cette époque où la langue se voyait rejetée pour des raisons économiques et sociales. Mais la révolution industrielle venue d'Angleterre, à la fin du XIX^e siècle fut peut-être encore plus néfaste que la famine, et le gaélique céda peu à peu la place à la langue administrativement et économiquement prépondérante, l'anglais.

Curieusement, il ne semble pas que les chansons qui existaient en gaélique aient été traduites en anglais durant le XIX^e siècle, mais plus vraisemblablement qu'une nouvelle catégorie ait émergé, sur un ton parfois humoristique qui mélangeait les deux langues : le *Irish macaronic verse*. Le terme « macaronique », utilisé en Europe depuis le XVI^e siècle, signifie à l'origine une poésie parodique mêlant une

langue vernaculaire au latin et, par extension, à une langue plus internationale. Son étymologie incertaine semble remonter à l'italien *macaroneo*, "poème burlesque".

Ce genre, d'abord littéraire, trouva sa place en Irlande grâce aux moines, puis dans la chanson grâce aux *Hedge Schoolmasters* qui, bien souvent, connaissaient la langue latine (voire le grec) et le pratiquait soit pour l'enseignement, soit pour souligner une supériorité intellectuelle. La maîtrise de l'anglais en vint également à représenter un signe de pouvoir au XIX^e siècle, qui représente la période la plus féconde en *macaronic songs*, d'ailleurs plus répandues dans le Munster que dans le reste de l'Irlande.

La partie en gaélique traduisait rarement le texte anglais, et l'intention était souvent de se moquer plus ou moins ouvertement des anglophones sous couvert de refrains fort agréables pour l'ensemble de l'auditoire. Les exemples de chansons mêlant les deux langues sont encore très courants, telle la chanson appelée *A Stór Mo Chroí* (« Trésor de mon Cœur »), dont seul le refrain est en gaélique. Mais dans le plus grand nombre de cas, les chansons restent simples et directes :

Yesterday morning, ar maidin inné
I spied a young damsel, is thug me d' spéis
D'fhoisruigh mé den bhrúimealt, but she went away
is d'fhág sí faoi bhrón mé, I'm sorry to say.
is trua gan mé is i straight going away
Ar dtíall san loing adaidh over yon sea
Gan fíos ag aonduine where we were going to stay
A Rí nár dheas an dóigh é should I live but one day.
(in Carson, 1997 : p.166)¹²

Essentiellement répandue dans les villes avant la Grande Famine, la langue anglaise gagna peu à peu les campagnes ; langue de pouvoir et langue universelle, elle n'a jamais été remplacée depuis.

Le type de chanson le plus communément associé à la langue anglaise aujourd'hui est bien entendu la *ballad*, chanson populaire relatant une histoire sur les thèmes classiques de l'amour, l'émigration, mais également sur des thèmes plus politiques.

Le terme français de « ballade » sous-entend généralement une chanson calme, ce qui n'est pas le cas du terme *ballad* en anglais. Bien que décrivant à l'origine un chant à danser (du provençal *ballada*, chanson à danser - cf. l'espagnol *ballar*, l'anglais *ball* et le français *bal*), la *ballad* est aujourd'hui essentiellement un écrit mis en musique :

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. (Gerould, 1957 : p.3)¹³

C'est un genre commun à toute l'Europe, qui se développa en Irlande à partir du XVIII^e siècle avec l'arrivée des premiers colons Écossais durant les *Plantations*. Bien peu de *ballads* de cette première phase sont cependant originaires d'Irlande, peut-être en raison de l'existence préalable des lats, ces chants (ou récitatifs) épiques datant du Moyen-Âge, mais elles s'adaptèrent suffisamment pour que certaines survivent jusqu'au XIX^e siècle.

On établit une distinction entre cette catégorie initiale d'une part, et les *street-ballads* plus tardives, qui se développèrent surtout dans les zones urbaines, vendues sous forme de feuilles volantes à Dublin et à Cork à partir de la fin du XVIII^e siècle par des chanteurs ambulants dont c'était la profession. Les poètes de l'Ordre Gaélique, les «*Hedge school Masters*» et les musiciens itinérants, traitèrent d'abord avec mépris cette forme « nouvelle », mais participèrent grandement à sa prolifération dans les décennies qui suivirent.

Le premier exemple commercial de feuilles volantes en Irlande, appelées *broadsheet ballads* (ou *broadside ballads*), du nom du format de papier sur lequel elles étaient imprimées, date de 1626. À partir de cette époque, des textes nouveaux furent composés, le plus souvent sur des mélodies connues, décrivant les réalités irlandaises du moment, racontant les joies et les peines des gens, les événements et les personnages marquants d'une époque, etc. Ces nouvelles compositions sont cependant si différentes du corpus irlandais antérieur que Donal O'Sullivan écrira à propos des différences linguistiques

It is indeed, indicative of the profound effect of the change of language on the national character and psychology (O'Sullivan, 1969 : p.47) ¹⁴.

Ainsi, alors que les chants irlandais insistaient avant tout sur une réflexion à partir d'événements supposés connus, la langue anglaise s'attachait à décrire de façon plus chronologique et systématique un même fait divers.

Le terme de «*ballad*» revêt également un autre caractère en Irlande : depuis son essor au milieu du XIX^e siècle, et tout en restant de forme narrative sur une mélodie simple, elle implique plus souvent que dans d'autres régions anglophones une chanson à caractère patriotique et politique. Particulièrement employées à la fin du XVIII^e siècle par le mouvement de Theobald Wolf Tone, les Irlandais Unis, les feuilles volantes furent bientôt concurrencées par les journaux au XIX^e siècle.

Cet allant politique fut par ainsi prolongé par quelques militants du groupe Jeune Irlande dans le journal *The Nation*, exemple parmi les plus marquants du nationalisme culturel irlandais, fondé en octobre 1842 par Thomas Davis (protestant d'origine anglaise), Charles Gavan Duffy, et John Blake Dillon (catholiques).

Il semble que Gavan Duffy ait été l'un des premiers à prendre conscience du caractère symbolique, quoique anodin en apparence, de la musique dans le contexte irlandais du XIX^e siècle. Il demanda à ses lecteurs de composer de nouvelles ballades sur des thèmes musicaux familiers : les pages se remplirent

bientôt de *ballads* patriotiques et le journal connut une très grande popularité, peut-être grâce à cette rubrique, atteignant les 10.000 exemplaires par numéro à une époque où la presse populaire n'existait pas encore. Les résultats des rédacteurs du journal dépassèrent leurs espérances, amorçant de ce fait un renouveau, voire une renaissance de la ballade irlandaise.

Plus de 800 ballades en anglais furent publiées de 1842 à 1845, dont environ quatre-vingt composées par Thomas Davis. À l'examen du répertoire composé à cette époque, on comprend cependant que le but fixé conduisait les apprentis-poètes de *The Nation* à décrire davantage une culture rêvée qu'une réalité quotidienne.

C'est de cette époque que datent les grands classiques du genre, tels que *The West's Awake* ou *A Nation Once Again*, qui constituent aujourd'hui le fonds de commerce de certains groupes ou de certains *pubs*. Ces chansons font désormais partie du patrimoine chanté irlandais et, bien que l'on en connaisse souvent les auteurs, sont considérées comme des chansons traditionnelles.

Le succès incontestable rencontré par ce projet, qui consistait à utiliser des mélodies connues pour véhiculer un message, ne saurait cependant faire oublier que seul un public lettré, anglophone, urbain et conscient de l'importance de la culture y prit part.

Parmi les très nombreux autres thèmes abordés par la chanson irlandaise en anglais, les chansons d'émigrations doivent être mentionnés tout particulièrement : elles représentent sans doute, avec les chansons d'amour, la catégorie la mieux représentée, à tel point qu'écrire une chanson dans ce mode devint, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle un exercice de style auquel tout compositeur qui se respectait devait sacrifier, qu'il ait lui-même fréquenté ou non les rivages américains.

Cette brève étude des modes d'expression chantés irlandais nous a amené à considérer une longue et sinueuse histoire où s'entremêlent deux genres chantés et deux langues, autour de très nombreux thèmes communs. Il ne faudrait cependant pas croire qu'un fossé net et clair séparait, d'une part, le *sean-nós* en gaélique et, d'autre part, les *ballads* en anglais. Dès le XIX^e siècle, un certain nombre de *ballads* furent composées en gaélique tandis que des *sean-nós* l'étaient en anglais. Hugh Shields explique à propos de cette période :

in the same way that good singers of English mingle traditional with other songs, singers of Irish may be expected to mingle traditional (and other) songs in English with their songs in Irish. This fact has been obscured by the Gaelic revival movement, both from the understandable desire to notice and preserve items in Irish and from the less enlightened supposition that the Gaeltachts have no other culture than a Gaelic one. (Shields, 1993, p.141) ¹⁵

Au XX^e siècle, des chanteurs aussi notables que Paddy Tunney (1921-2002) pouvaient également disposer d'un répertoire dans les deux langues. Plus récemment, Liam Ó Maonlaí, rock-star et fondateur du groupe Hothouse

Flowers, est également un chanteur de *sean-nós* et un joueur de *bodhrán* accompli, considéré à juste titre comme exemplaire de sa génération par les média irlandais.

Mais le *sean-nós* s'adapte également à s'expatrier avec la diaspora irlandaise dans d'autres pays anglophones. La musique traditionnelle irlandaise connue dès le début du XXe siècle, et dans son ensemble, une période faste due à l'invention du phonographe aux États-Unis. Les principales compagnies de disques comprennent immédiatement les possibilités commerciales qu'offrirait la vente d'appareils et de disques aux immigrants irlandais, italiens, polonais, etc. Le *sean-nós*, bien que rarement enregistré, eut également la chance de se propager en Amérique du Nord au sein d'une population anglophone beaucoup plus nombreuse, et de nouveaux chants virent le jour. A titre de comparaison, les *gwerziou* en breton, étant originaires de la région de Basse Bretagne celtophone, sont exclusivement en breton.

Il ne saurait pourtant être question de nier une évidence en Irlande : la très grande majorité des *ballads* est composée en anglais et les *sean-nós* sont essentiellement gaélophones. Ainsi, les principaux textes destinés au grand public et traitant du *sean-nós* aujourd'hui s'intéressent quasi exclusivement à la langue irlandaise, la langue anglaise étant encore vécue comme une langue étrangère. Tomás Ó Canaïnn explique ainsi : " *The language is, of course, Irish and the sean-nós is only completely at ease, as it were, in an Irish-speaking situation* " (Ó Canaïnn, 1978: p.49) ¹⁶, tandis que Breandán Breathnach affirme " *folk-songs do not pass from one language to another (...) there is an innate relationship between folk-song and language which inhibits adoption by way of translation* " (Breathnach, 1971: pp.29-31) ¹⁷.

Cette vision univoque de l'expression musicale perdue ainsi, à l'image de l'article 8 de la constitution irlandaise, où la langue anglaise est considérée au mieux comme secondaire ¹⁸. Il est pourtant clairement établi que la plupart des chanteurs aujourd'hui, bilingues et fiers de l'être, n'hésitent pas à franchir cette frontière linguistique et à s'affranchir des cadres dans lesquels une vision prescriptive de la culture irlandaise tendrait à les maintenir.

Il est également établi que la musique irlandaise, en grande partie grâce à son adaptation aux milieux urbains dans lesquels elle se propagea, en particulier dans ses échanges migratoires, économiques et culturels avec l'Amérique du Nord, a su continuellement s'adapter à un mode de vie changeant pour perdurer, quitte à changer de fonction dans certains cas. Peu de musiques traditionnelles d'origine rurale ont ainsi su franchir ce cap de l'urbanisation tout en conservant un rôle social et économique réel dans leur pays d'origine.

La diversité linguistique rencontrée au fil de ces pages nous pousse ainsi à considérer que, comme pour l'ensemble du corpus musical irlandais, la chanson irlandaise recouvre aujourd'hui un très grand nombre de réalités différentes : chants *a cappella* (le *sean-nós*) en gaélique, et parfois en anglais ; chants vernaculaires mêlant les deux langues sous des formes pouvant grandement varier (*macaronic*) ; forme de chants communs aux îles Britanniques en anglais,

ou plus rarement en gaélique (*ballads*), avec une propension plus marquée en Irlande pour les thèmes politiques.

Il n'y a donc pas de définition rigide et unique de la chanson irlandaise, pas plus qu'il y a une manière unique d'être ou de se considérer comme Irlandais. En d'autres termes, la société irlandaise d'aujourd'hui n'est pas la communauté pure et monolithique parfois envisagée, ou idéalisée, mais bien une société européenne fondée sur la diversité de ses identités, entrant dans le XXIe siècle en connaissant ses racines et en acceptant son histoire. C'est une vision dynamique qu'elle se doit de perpétuer pour assurer la poursuite de son exceptionnel développement économique et culturel récent.

Notes

¹ Niall Crumlish, 'Industry Special : Irish Music - The Blueprint', *Hot Press*, Vol. 17, N° 16, 25 août 1993, p. 43.

² Ó Canaïnn Tomás (1978) *Traditional Music in Ireland*, Londres: Routledge & Kegan Paul, p.49.

³ Il conviendrait éventuellement d'ajouter à ces deux catégories celle du *reocaire*, le récitant de la haute antiquité gaélique.

⁴ Le terme *sean-nós* est également employé pour désigner un style populaire très souple de danse irlandaise en solo (*step dancing*), par opposition au style très rigide des concours et des spectacles de type *Riverdance*.

⁵ Précisons, pour les comparaisons données ici, une différence notable entre l'Irlande et la Bretagne. Cette dernière est divisée depuis plusieurs siècles en deux régions linguistiquement distinctes : la Basse-Bretagne à l'Ouest parle breton et plus récemment français, tandis que la Haute-Bretagne à l'Est parle français ou gallo, deux langues romanes. Il est d'ailleurs bon de rappeler que le breton n'a jamais été parlé à Rennes et Nantes, les deux principales villes de Haute-Bretagne.

⁶ Article du *Freeman's Journal* sur la conférence de Mr Dartey, octobre 1908, cité dans Brennan Helen, *The Story of Irish Dance*, Dingle, Brandon, 1999, p. 38.

⁷ Ó Canaïnn Tomás, *Traditional Music in Ireland*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978, p.75.

⁸ Notons cependant que, contrairement à la forte tendance amorcée en Irlande dès les années 1960, la musique en Bretagne n'a jamais trouvé sa place naturelle dans les lieux de vie sociale que sont les bars, restaurants, etc.

⁹ Constitution du Concile Vatican II, articles 36, 40 et 54.

¹⁰ De même qu'il n'existe pas à notre connaissance de chant de marins en breton, alors que les Bretons sont généralement considérés comme le peuple marin par excellence.

¹¹

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

Hier matin, hier matin
Je vis une belle demoiselle, et je m'épris d'elle
Je lui parlais, mais elle s'éloigna
Et m'abandonna à mon chagrin, je le dis avec peine.

D'après la traduction en anglais de Thomas Kinsella. Ó Tuama Seán et Kinsella Thomas. *An Duanaire* - 1600 - 1900. *Poems of the Dispossessed*, Dublin, Dolmen Press, 1981, p. 252/3.

¹²

Quel dommage qu'elle et moi ne partions pas aussitôt
En voyage sur ce bateau là-bas de l'autre côté des mers
Sans que personne ne le sache, nous allions y vivre
Oh ! Roi (Seigneur) ! Quelle heureuse vision, même si ma vie ne durait qu'un jour.

Cité par Ciarán Carson, *Last Night's Fun*, Pimlico, Londres, 1997.

¹³ Gerould Gordon H., *The Ballad of Tradition*, New York, Galaxy Books, 1957 (1^{re} éd. 1932), p. 3.

¹⁴ O'Sullivan Donal, *Irish Folk Music, Song and Dance*, Cork, The Mercier Press & the Cultural Relations Committee, 1969 (1^{ère} éd. 1952), p.47.

¹⁵ Shields Hugh, *Narrative Singing in Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 1993, p.141.

¹⁶ Ó Canaínn Tomás, *Traditional Music in Ireland*, op. cit., p.49.

¹⁷ Breathnach Breandán, *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork, Mercier Press, 1971, pp.29-31.

¹⁸ 8.1. The Irish language as the national language is the first official language.

8.2. The English language is recognised as a second official language.

Bibliographie

Blankenhorn V.S. (2003) *Irish Song-craft and Metrical Practice since 1600*. New York : Edwin Mellen Press.

Breathnach, B. (1991) *Folk Music and Dances of Ireland*. Cork : Mercier Press.

Brennan H. (1999) *The Story of Irish Dance*. Dingle : Brandon.

Gerould G. H. (1957, 1^{re} éd. 1932) *The Ballad of Tradition*. New York : Galaxy Books.

Moylan T. (2000) *The Age of Revolution in the Irish Song Tradition 1776 to 1815*. Dublin : The Lilliput Press.

Ó Canaínn T. (1978) *Traditional Music in Ireland*. Londres : Routledge & Kegan Paul.

O'Sullivan D. (1969, 1^{ère} éd. 1952), *Irish Folk Music, Song and Dance*. Cork : The Mercier Press & the Cultural Relations Committee.

Ó Tuama S. & Kinsella T. (1981) *An Duanaire - 1600 - 1900, Poems of the Dispossessed*. Dublin : Dolmen Press.

Shields H. (1993) *Narrative Singing in Ireland*. Dublin : Irish Academic Press.

Tunney P. (1991) *Where Songs do thunder: Travels in Traditional Song*. Belfast : Appletree Press.

Vallely F. (1999) *The Companion to Irish Traditional Music*. New York : New York University Press.

1. Seán O'Faoláin (1900 – 1991)

S. O'Faoláin est né John Whelan le 22 février 1900 à Cork. Sa mère, Bridget Murphy était une fervente catholique, et son père un officier de policier de la Royal Irish Constabulary.

Après des études à la National University of Ireland, il devient S. O'Faoláin en 1917, rejoint les rangs de l'IRA en 1921, se plaçant du côté de Éamon de Valera durant la guerre civile, en opposition à la partition de l'île.

Déçu par le mouvement républicain, il quitte l'Irlande en 1926 pour étudier à Harvard University aux Etats-Unis durant 3 ans, puis part enseigner en Angleterre. En Irlande, ses premières nouvelles sont interdites par la censure (*Midsummer Night Madness*). En 1933, et grâce à l'appui des éditions Jonathan Cape, il publie son premier roman (*A Nest of Simple Folk*), retourne définitivement en Irlande et se consacre entièrement à l'écriture. On retrouvera dès lors dans ses nouvelles une évocation des frustrations d'une société irlandaise déchirée entre désirs révolutionnaires et tendances conservatrices.

Fondateur et directeur de la revue littéraire "The Bell" de 1940 à 1946, écrivain très prolifique, il laisse derrière lui une œuvre vaste et variée, constituée, outre ses nouvelles, de romans, biographies, récits de voyages, traductions, essais, ainsi qu'une pièce de théâtre et une autobiographie.

2. Œuvres essentielles

The Irish (*Les Irlandais*, 1947)

A Nest of Simple Folk (1932, roman)

Bird Alone (1936, roman)

Come Back to Erin (1940, roman)

The Great O'Neill (1942, biographie)

The Man Who Invented Sin (*L'Homme qui inventa le Pêché*, 1948, nouvelles)

Vive moi! (1964, autobiographie)

Foreign Affairs, and Other Stories (1976, short stories)

3. Résumé

The Irish (*Les Irlandais*)

Divisé en trois parties et présenté de façon chronologique, cet ouvrage est un examen des différentes strates composant la pensée irlandaise, ainsi que l'analyse d'une lente fusion et agrégation de différentes mentalités jusqu'à nos jours, autour du concept d'identité irlandaise.

Depuis 3000 ans, l'Irlande a connu les influences pré-celtiques, celtiques, chrétiennes, vikings et anglo-normandes. Les vestiges de la période pré-celtique et mégalithique sont si impénétrables que bien peu de choses peuvent en être déduites.

L'arrivée des Celtes quelques siècles avant notre ère marque une première unité culturelle, religieuse et artistique, mais non politique.

L'arrivée de la chrétienté au Ve siècle de notre ère ne bouleverse pas la structure sociale, bien que l'Irlande soit la seule région d'Europe occidentale à n'avoir jamais été touchée par l'influence romaine. L'organisation de la société y est déjà bien établie et le droit Brehon mis en place par les peuples gaéliques dès le haut Moyen Age, perdurera dans certaines parties de l'Irlande jusqu'au XVIIIe siècle.

La période stable qui s'ensuit marque l'âge d'or de la culture gaélique, et de nombreux moines irlandais partent sur le continent fonder de grands monastères. Les invasions vikings, du VIII^e au début du XI^e siècle, mettent un terme à cette période, léguant au passage quelques villes et ports sur la côte Est du pays.

L'intervention des Anglo-Normands au début du XII^e siècle présente, aux yeux de l'auteur, le plus grand intérêt d'un point de vue culturel, soulevant par exemple le problème de l'incompatibilité fondamentale entre le droit Brehon du monde gaélique d'une part, et le droit féodal d'origine romaine appliqué dans le reste de l'Europe d'autre part.

L'arrivée des Anglo-Normands marque ici l'irruption de la vie urbaine en Irlande, ainsi que la naissance de ports, l'essor d'une poésie courtoise gaélique, le développement du commerce et d'une véritable vie politique et administrative irlandaise, essentiellement concentrée autour de Dublin et de la région appelée *The Pale*.

Cette arrivée marque également les débuts d'un antagonisme fondamental entre deux modes de vie très éloignés, bien qu'unis par une même religion. Au XVI^e siècle, la Réforme ajoutera la division religieuse et politique à la division sociale entre les deux populations de l'île.

Le développement de l'esprit irlandais à compter de cette période s'articule ainsi autour des six grandes catégories sociales donnant son identité à l'Irlande.

La paysannerie en constitue l'un des fondements, et tout particulièrement dans son rapport à la terre : le passage du droit gaélique au droit romain transformera le chef de clan en seigneur et propriétaire terrien, et les petites gens de son clan en paysans métayers. Pour S. O'Faoláin, ce "paysan" irlandais devient à compter du XVI^e siècle le gardien de la mémoire ancestrale, et son rôle persistera en Irlande beaucoup plus longtemps qu'en Grande-Bretagne ; la campagne irlandaise ne connaît cependant pas, en raison de la colonisation et des persécutions qui suivirent, la même continuité physique du paysage que l'île voisine. Ceci explique en grande partie pourquoi la vie rurale forma le socle politique des grands partis irlandais jusqu'au milieu du XX^e siècle, mais également pourquoi il n'existe pas en Irlande de culte du "retour aux sources" et de la ruralité.

La deuxième strate de la pensée irlandaise est à chercher dans les nouveaux arrivants de l'aristocratie anglo-irlandaise : dans la continuité des Anglo-Normands arrivés dès le XII^e siècle, ces nouveaux Irlandais développèrent à partir du XV^e siècle une vie urbaine et économique qui n'était guère systématisée auparavant. Mais la fin du monde gaélique, auquel appartenait désormais les Anglo-Normands assimilés, fit également place à une nouvelle religion qui s'avéra la plus infranchissable des barrières.

L'insoumission à ce nouvel ordre aristocratique constitue un troisième principe, subdivisé en deux périodes : le Rebelle est dans un premier temps essentiellement issu de la paysannerie, et se soulève pour des raisons d'injustice immédiate, bien qu'obscur. Plus tard, ces mouvements s'élargissent aux questions d'émancipation et de liberté. Mais dans tous les cas, le Rebelle irlandais des XVIII^e et XIX^e siècles, tel T. Wolfe Tone ou D. O'Connell, est voué à l'échec : rebelles exemplaires, ils n'en demeurent pas moins de piètres révolutionnaires, laissant sur la politique irlandaise une marque plus sentimentale que rationnelle.

La figure du prêtre, et plus globalement le thème de la religion, ne saurait être ignorée dans un contexte irlandais : bien que la chrétienté soit apparue au Ve siècle en Irlande, le rôle central du prêtre n'émerge clairement qu'au XIX^e siècle, pour des raisons principalement politiques. A l'inverse du moine, figure centrale des siècles précédents, le prêtre exerce une influence politique directement issue de son engagement dans le mouvement d'émancipation catholique initié par Daniel O'Connell. Théoriquement dégagée de toute implication dans les affaires politiques du genre humain, l'Eglise se trouve pourtant emportée dans un tourbillon collectif et investie d'une mission sociale à laquelle elle ne peut échapper, mais elle doit à ce titre accepter d'être sujette tôt ou tard aux critiques politiques.

L'écrivain, figure de proue du renouveau culturel irlandais de la fin du XIXe siècle, constitue le cinquième composant de l'identité irlandaise. Agent actif des bouleversements que traverse l'Irlande depuis deux siècles, il exprime bien davantage qu'un point de vue personnel sur son pays, au travers d'une conscience ethnique aiguë. Le développement de la littérature irlandaise à partir des années 1880 est ainsi considéré comme un long voyage de (re-)découverte de sa propre existence : à l'exception de O'Flaherty et Joyce, tous les écrivains irlandais se passionneront durant cette période pour le mode de vie irlandais rural, de Yeats à Synge en passant par O'Casey et bien d'autres. Et tout aussi souvent, leur éloignement temporaire ou définitif jouera un rôle prépondérant dans cette (re-)découverte du particulier menant à l'universel, par la grâce des élans imaginatifs de Yeats ou du souffle réaliste de Joyce.

Aussi, le politicien, principe ultime de la chronologie de S. O'Faoláin, s'est-il emparé de cette vaste reconquête du passé pour l'ériger durant une grande partie du XXe siècle en moteur de la société irlandaise. Chargé de conduire la renaissance du pays, la figure de l'homme politique fut cependant tiraillée entre la nécessité de le moderniser et la volonté de préserver d'anciennes valeurs populaires. Une vision romantique de la "vraie" Irlande éternelle fut alors créée, en particulier par Éamon de Valera, indépendantiste farouche puis chef de file de l'Irlande conservatrice de 1918 à 1973. Après la période de stagnation qui en résulta, l'Irlande se décida à s'ouvrir sur l'Europe et sur le monde au milieu du XXe siècle, laissant les deux partis nés de l'indépendance en 1921, le Fine Gael et le Fianna Fáil, s'affronter désormais sur un même terrain, celui de la considération due à un passé parfois réinventé, et toujours envahissant.

4. Commentaire

Cette œuvre, dont la genèse remonte à la seconde guerre mondiale, est un témoignage essentiel de ces années de neutralité irlandaise, où l'unique possibilité ouverte aux artistes était une réflexion sur les traits caractéristiques de l'Irlande, ses traditions et son identité, au risque d'un enfermement stérile. Elle scelle également la profonde interpénétration spécifiquement irlandaise entre le monde littéraire et le monde politique.

Après deux décennies passées à analyser les contradictions historiques du peuple irlandais via le mode de la fiction, S. O'Faoláin en revient aux sources et met au jour les différentes strates de la pensée irlandaise en s'attachant à les qualifier de façon positive. Publié en 1947 et révisé jusqu'en 1980, *The Irish* est sans doute le plus célèbre des essais de son auteur. Ce panorama chronologique de l'Irlande va ainsi bien au-delà de la chronique linéaire pour considérer l'histoire comme un processus créatif et nous éclairer sur les apports sociaux, intellectuels ou religieux des Celtes, des Chrétiens, des Vikings et des Anglo-Normands à l'identité et à la pensée irlandaise contemporaine.

Il s'agit donc en premier lieu pour l'auteur de détailler le processus créatif ayant mené à la constitution de traits spécifiques, en ne considérant plus les différentes invasions comme de simples colonisations aux conséquences négligeables. Les nationalistes irlandais du XIXe siècle tenaient en effet le mode de vie gaélique pour éternel, et fondé sur une culture et une ethnie pures. Cette remise en cause, novatrice pour l'époque, est à l'origine du mouvement appelé "révisionnisme irlandais" dont les travaux fondateurs datent des années 1960.

Il ressort en second lieu que les Celtes et les Anglo-Normands forment les deux principaux affluents originels d'une même rivière, aux génies politiques, économiques et sociaux si diamétralement opposés qu'il fallut des siècles pour les réconcilier. Avec précision, humour et ironie, S. O'Faoláin expose la lente évolution d'un monde essentiellement rural et morcelé vers un mode de vie plus urbain et doté d'une véritable structure politique.

Il est fort probable que S. O'Faoláin restera comme l'un des principaux écrivains irlandais de sa génération, en particulier grâce à la puissance et au réalisme de ses nouvelles ; mais il est également indéniable que son œuvre de biographe et d'essayiste a constitué l'un des piliers de l'essor littéraire du XXe siècle, tout autant qu'elle a ouvert la voie à une relecture de l'histoire irlandaise : les effets s'en font encore sentir aujourd'hui, de la lente réconciliation en Irlande du Nord au chemin parcouru par la République en termes sociaux et économiques. S. O'Faoláin apparaît en définitive, tant par son œuvre de fiction que par ses analyses et ses essais, comme un précurseur de la renaissance irlandaise de la fin du XXe siècle.

5. Citations

- The Celtic tradition (...) tends to make all Irishmen inclined to respect no laws at all; and though this may be socially deplorable it is humanly admirable, and makes life much more tolerable and charitable and easy-going and entertaining.
- However hateful and unjust the invasion of Ireland was to the native, the blending of the 2 races and cultures finally brought about an interesting mentality.
- The Celt's sense of the Otherworld dominated his imagination and affected his literature from the beginning. So I see him (...), seeking for a synthesis between dream and reality, aspiration and experience, a shrewd knowledge of the world and a strange reluctance to cope with it, and tending always to find the balance not in an intellectual synthesis but in the rhythm of a perpetual emotional oscillation.
- The Rebel was devoted to failure. He was a professional or vocational failure (...). There was only one thing at which the rebel wished to be a success and that was rebelling.

La tradition celtique (...) rend tout Irlandais irrespectueux des lois ; et bien que cela soit socialement déplorable, c'est humainement admirable et contribue à rendre la vie bien plus acceptable et généreuse, plus simple et plus amusante.

Aussi détestable et injuste qu'ait pu être l'invasion de l'Irlande aux yeux des Irlandais, le mélange des deux ethnies et cultures engendra comme toute une mentalité fascinante.

L'imagination du Celte fut dominée par l'importance qu'il accordait à l'Au-delà, affectant sa littérature depuis ses premiers pas. Je l'imagine ainsi (...), recherchant la symbiose entre le rêve et la réalité, l'ambition et l'expérience, une connaissance perspicace du monde et une étrange répugnance à y faire face, trouvant plus souvent l'équilibre dans le rythme d'une oscillation émotionnelle perpétuelle que dans une synthèse intellectuelle.

Le Rebelle était voué à l'échec. Un véritable professionnel de l'échec (...). le Rebelle ne souhaitait ardemment qu'une seule chose : la rébellion.

IDENTITÉS MUSICALES INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES EN IRLANDE

ERICK FALC'HER-POYROUX
(UNIVERSITÉ DE ANTES)

L'une des idées les plus répandues dans les milieux musicaux professionnels irlandais depuis une dizaine d'années, et l'irruption de ce qu'il est convenu d'appeler le « Tigre Celtique », consiste à considérer la musique en Irlande comme l'une des principales industries de l'île, tant les groupes célèbres qui en sont originaires sont nombreux.

Pour mémoire, ce fameux « Tigre Celtique » représente ce passage du statut de « mendiant de l'Europe » dont l'Irlande souffrait encore au début des années 1990, au nouveau statut de champion économique européen, avec un taux de croissance de 10% de 1996 à 2000, un chômage passant de 20% à 5% entre 1985 et 2000, ou encore un PNB par habitant supérieur à celui de l'Allemagne.

Ce bond en avant est généralement expliqué par des facteurs économiques, en particulier l'aide structurelle européenne et la mise en place de nouvelles législations favorables aux entreprises. Mais les causes sont en réalité bien plus nombreuses qu'il n'y paraît, et tiennent en grande partie à des facteurs sociaux et culturels comme la qualité du système éducatif, la stabilité retrouvée du Nord de l'île, ou encore une identité culturelle plus marquée (ou plus précisément démarquée du Royaume-Uni) dans ce que nous appelons

aujourd'hui « l'espace marchand international ». C'est en résumé ce que les anglophones interprètent par l'expression imagée « *putting a country on the map* », mettre un pays sur la carte. À cet égard, il est notoire que la littérature fut, durant la majeure partie du XX^e siècle, le principal atout de l'Irlande en terme de reconnaissance culturelle, avec 4 prix Nobel de littérature entre 1921 et 1995 (W.B. Yeats, George Bernard Shaw, Samuel Beckett & Seamus Heaney) et de nombreux autres écrivains célèbres (James Joyce, Oscar Wilde, ...). Mais depuis les années 1970, l'Irlande regorge plus particulièrement de talents musicaux reconnus dans le monde entier : il nous suffira ici de citer les noms de U2, des Corrs, Enya, Van Morrison, Rory Gallagher, Thin Lizzy, The Undertones, Bob Geldof, Sinéad O'Connor, Clannad, Hot House Flowers, The Cranberries, Hot House Flowers et bien d'autres.

C'est ainsi qu'est née en Irlande dans les années 1990, sous l'impulsion de Eoin Holmes, l'idée d'une campagne visant à intensifier l'aide et le soutien de l'État à la musique, relayée par certains médias tel que le journal *Hot Press*. Cette campagne était 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 faire¹.

Reformulé par le très officiel Conseil des Arts, la proposition deviendra quelque temps plus tard :

Un deuxième problème et une nouvelle tendance de la politique culturelle, récemment identifiés comme apport au courant principal et résultant des évolutions en matières économiques au sein des pays industrialisés, ont été définis 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.

L'organisation *Music Network* fut ainsi fondée en 1986 par le *Arts Council* (le Conseil des Arts de la République d'Irlande) afin de développer, plus particulièrement hors de Dublin, l'accès à toutes les musiques, pour tous. *Music Network* constitue aujourd'hui une entité indépendante quasi unique dans le monde (à l'exception de la Suède et de la

¹ CRUMLISH Niall, « Industry Special : Irish Music - The Blueprint », in *Hot Press*, vol. 17, n° 16, 25 août 1993, p. 43.

² *The Public and the Arts - A Survey in Behaviour and Attitudes in Ireland, 1994*, p. 12.

Norvège en Europe³) et promeut les artistes irlandais contemporains en encourageant les initiatives locales.

La musique pop-rock s'est également vue attribuer dès 1992 une organisation qui lui est entièrement consacrée, nommée *Music Base*, et qui joue le rôle précédemment rempli par un représentant officiel du *Arts Council* dans les années quatre-vingt.

La musique traditionnelle, pour sa part, fut un temps ignorée par ce mouvement, avant d'y trouver naturellement sa place. Incluse dans cette vaste conquête du marché mondial, elle participe aujourd'hui au développement de l'image d'une Irlande culturelle fidèle à sa grande tradition de « pépinières d'artistes ».

En résumé, et quel que soit le type de musique, l'objectif depuis une dizaine d'années est bien d'améliorer sensiblement la balance commerciale grâce à cet atout culturel indéniable. Pourtant, ces deux mondes musicaux, traditionnels et rock-pop, sont séparés par un fossé immense, qui peut se résumer en deux mots, « droits d'auteurs », sur lesquels nous allons nous pencher à présent.

L'un des thèmes récurrents en ce début de vingt-et-unième siècle concerne ce qu'il est convenu d'appeler la « mondialisation » des échanges économiques et culturels. Une telle globalisation existe en réalité depuis fort longtemps à de très nombreux égards, et les preuves d'échanges entre peuples sont légion depuis au moins l'Antiquité.

En revanche, ce qui apparaît comme une véritable nouveauté concerne la mondialisation du droit, les sujets de débats et de polémiques étant dans la plupart des cas communs à tous les pays occidentaux, voire à la planète dans son ensemble.

L'écologie fait ainsi partie de ces épineux problèmes, tout comme la gestion des ressources maritimes, les problèmes liés à l'énergie nucléaire et, plus récemment, la gestion des droits d'auteur à l'échelle planétaire et la mise en place du réseau Internet, dans un contexte d'États 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 et, pour ce qui nous concerne plus particulièrement, en matière d'identité.

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en Europe, la majorité des musiciens pouvant espérer une rétribution devait compter sur une protection aristocratique.

La première véritable législation en la matière fut votée en Angleterre en 1709 par la Chambre des Communes sous le nom de *Statute of Anne*, qui reconnaissait certains droits aux auteurs littéraires et établissait une protection de 28 ans à partir de la date de

³ Pour la Suède : www.rikskonserter.se et pour la Norvège : www.rikskonserterne.no. L'Australie dispose également d'une organisation relativement similaire : *Musica Viva* : www.mv-a.org.au.

publication. 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 États-Unis adoptèrent une législation fédérale couvrant les livres et les cartes, également sur le modèle anglais, qui fut étendue plus tard à la musique, aux photographies, à la peinture et aux statues. Mais il fallut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir une première collaboration entre les différents États déjà dotés d'une législation, c'est la Convention de Berne (1886). Quelques articles seulement concernent la musique¹, celle-ci n'étant prise en compte qu'à partir du début du XX^e siècle.

La plupart des organismes de gestion des droits d'auteur dans les pays occidentaux apparurent ainsi au cours du XIX^e siècle². Depuis cette période, les artistes ont donc pris l'habitude de se considérer dans leurs pays respectifs comme propriétaires de leurs œuvres.

Il est surprenant, mais éclairant, de constater qu'il fallut attendre la fin du XX^e siècle pour 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 a convaincu bon nombre d'auteurs-compositeurs irlandais, précédemment protégés par la PRS britannique, de la rejoindre.

Lorsque surgit ce problème des droits d'auteur, on retrouve donc sensiblement le même raisonnement réceptif aux arguments avant tout économiques que celui proposé dans le journal *Hot Press* à l'occasion du lancement de la campagne *Jobs in Music* en 1991 : ce raisonnement a par ailleurs tendance à mettre en relief une opposition de point de vue entre 2 mondes, la musique pop-rock et la musique traditionnelle, autrement dit une opposition entre une vision collective de l'identité musicale et une identité individuelle du fait musical, née des bouleversements technologiques et sociaux du XX^e siècle.

Notre point de vue ici s'articule donc essentiellement autour de l'idée selon laquelle les désaccords qui suivirent cette mutation en Irlande, pour l'essentiel entre les tenants et les adversaires des droits d'auteurs, sont au cœur des bouleversements qui agitent aujourd'hui l'ensemble des nations industrialisées, et cela dans de multiples domaines. En d'autres termes, la musique peut ici être considérée comme l'un des meilleurs révélateurs des évolutions d'une société.

Ces problèmes de droits d'auteur constituent un exemple passionnant des conflits contemporains entre l'individu et la société qui les génère, et l'histoire de leur développement reflète l'évolution du droit de l'individu dans les sociétés occidentales.

¹ Il s'agit des articles 2 (paragraphe 1 et 3) et 11 (paragraphe 1), ainsi que l'appendice III (paragraphe 3). Cf. le site internet de l'université de Cornell, aux États-Unis : <http://www.law.cornell.edu/creatives/berne/overview.html>

² C'est le cas par exemple de la SACEM en France, née en 1851. Aux U.S.A., c'est la Bibliothèque du Congrès *American Library of Congress* qui gère l'ensemble des droits des œuvres écrites, enregistrées et filmées etc., depuis 1870.

En effet, la musique populaire (la « folk music » au sens de l'*International Folk Music Council*), parfois appelée « musique traditionnelle », n'a 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 individu.

Peu de gens savent, à titre d'exemple, que la célèbre mélodie du film *Barry Lyndon* intitulée « Mná na hÉireann » est, sur la base d'un poème gaélique du XVIII^e siècle, l'œuvre de Seán Ó Riada³. Une proportion plus importante de musiciens le sait, mais ils la considèrent néanmoins comme partie intégrante du patrimoine traditionnel et la jouent sans avoir l'impression de léser quiconque. C'est ainsi que le groupe pop anglais *The Christians* a repris cette mélodie dans son album « *Colours* » en 1990 sous le nom de « *Words* », considérée par l'administration internationale comme « *trad. arr. H. Priestman* » (les termes *Trad. Arr.* indiquent que les arrangements sont de Henry Priestman, qui est donc rémunéré en tant qu'auteur de cet arrangement).

Les exemples sont ainsi 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. À l'inverse, les musiciens traditionnels irlandais 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 ...). Si l'individu est ici mis en avant, c'est bien davantage en tant que passeur de mémoire qu'en tant que propriétaire unique.

Si l'on se tourne maintenant vers l'épicentre de la transmission du savoir musical en Irlande, à savoir la *session* dans les *pubs*, on constate que, sous l'influence d'habitudes prises aux U.S.A., certaines associations irlandaises tendent aujourd'hui à les considérer 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. Une *session* n'est pourtant pas une représentation publique, bien au contraire. C'est un événement collectif, un ciment social essentiel à l'identité de la communauté. Cette vérité essentielle est ainsi résumée par le philosophe et historien des sciences René Allé au :

« 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 recreation of the music by the community that gives it its folk character ». *Definition fixée lors de son congrès à San Paolo et publiée dans le Journal of the IFCMI* vu. 1953, p. 23.

³ The Christians, album « *Colours* », 1990, Island-BMG, 410 455 [France : RC470].

À 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'homme⁶.

Ce qui différencie le monde traditionnel du monde dit « moderne » pour ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est donc la participation.

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. Quelques rares procès se sont déroulés autour de la propriété du son, du « timbre » inventé⁷.

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. Mais jusqu'à quand ?

Autre problème similaire, la diffusion de fichiers musicaux de type « MIDI »⁸ 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.

⁶ ALLEN¹, René - Tradition -, *Encyclopédie Universalis*, Paris, Encyclopédia Universalis France, 1992, Tome 22, p. 82 - b.

⁷ Cf. à ce propos (et pour toutes les questions concernant l'évolution du rock depuis quelques décennies) l'excellent essai de Jeremy J. BEADIE, *Will Pop Eat Itself?*, Londres, Faber & Faber, 1993, p. 269.

⁸ 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) pour jouer une mélodie en envoyant ces données vers sa carte son (ou un véritable synthétiseur), et vers des enceintes acoustiques. On en trouve des milliers sur internet, librement distribués et pour tous les styles de musique, y compris du traditionnel irlandais à la fois.

Cette orientation vers une culture économiquement individualisée et visant à organiser la rétribution d'une œuvre encourage effectivement ce qu'on peut appeler l'« invention culturelle », mais laisse ainsi peu de place à un système basé sur la propriété collective d'une « œuvre » musicale. Le cœur du problème aujourd'hui ne réside donc pas dans l'absence de renouvellement du fonds musical populaire, mais dans son appropriation légale par un seul individu, ôtant ainsi à la communauté toute possibilité de se réapproprier l'œuvre, 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.

Avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui sur les technologies de fixation de la mémoire (image, son, images animées), il apparaît clairement que l'évolution du caractère unificateur de la musique en Irlande peut donc être perçue, ici comme ailleurs, comme une adaptation aux contextes historiques successifs. 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. Ce sont ces éléments qui, aujourd'hui, tendent à renforcer le caractère individualisé de la pratique musicale en Irlande.

Nous souhaitions en premier lieu faire remarquer que tous les collecteurs de musique en Irlande, jusqu'au début du XX^e siècle, étaient protestants et se joignaient à leur manière aux grands courants romantiques puis nationalistes. Il n'est pas besoin de pousser plus loin la démonstration pour saisir à quel point l'identité collective, en Irlande comme ailleurs, plonge ses racines dans le nationalisme, dont l'origine en Irlande aux XVIII^e et XIX^e siècles est bien protestante.

Les enregistrements dans leur ensemble, et les disques en particulier, sont l'un des moyens de transmission dont a bénéficié la musique irlandaise, en particulier aux USA où furent réalisés les premiers enregistrements dès le début du XX^e siècle pour vendre aux émigrés irlandais les appareils destinés à leur reproduction⁹. 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 XX^e 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

⁹ La même chose fut d'ailleurs faite avec les émigrés polonais, juifs, italiens, etc.

un phénomène véritablement global. [...] Tout aujourd'hui, et pas seulement la culture, est pris hors contexte¹¹.

En ce qui concerne les migrations d'Irlandais, la puissance de la diaspora irlandaise dans le monde n'est plus à démontrer. J'ai déjà expliqué plus haut l'importance des enregistrements réalisés aux USA dans ce contexte, mais un autre facteur doit être exposé. L'un des éléments les plus importants des 50 dernières années dans la reconquête de la confiance des Irlandais fut la prestation télévisée et le succès remporté par les Clancy Brothers & Tommy Makem aux États-Unis en 1961¹², date à partir de laquelle la victoire de John F. Kennedy aux élections présidentielles rendit également tout élément irlandais digne d'intérêt : Ed Sullivan fut le premier à inviter dans sa célèbre émission ce nouveau phénomène irlandais dont l'autre influence prépondérante fut de relancer la production des pulls irlandais.

Il est également important de mentionner la portée d'une telle influence sur l'élaboration de la musique populaire américaine. On retrouve ainsi au sein de cette musique populaire américaine du XX^e 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 irlandais¹³. On peut également constater en retour 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 anglais¹⁴, 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.

¹¹ « *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 culture, is taken out of context* », BYRNÉ. David (ex-Talking Heads) « *The Sunday Times* », (supplements 'Culture'), 31 juillet 1994, p. 12.

¹² Date incertaine, janvier 1961, ou 5 ou 12 mars 1961 selon les sources.

¹³ Cf. à ce propos la série télévisée de Philip KING & Donald L'UNNY, *Bringing It All Back Home*, Hummin' gbird Production pour BBC Northern Ireland & RTE, 1991, et plus spécifiquement les deux premiers volumes ('The Wild Rovers' et 'No Femmiers'). La série est accompagnée de l'ouvrage de Nuala O'CONNOR, *Bringing It All Back Home*, Londres, BBC Books, 1991, p. 176.

¹⁴ Le premier groupe de John Lennon et Paul McCartney, *The Quarrymen*, était un groupe de Skiffle.

Dans le droit fil de la citation précédente de David Byrne, un autre élément reste à interpréter et concerne la multiplication des festivals de musiques celtiques dans le monde aux États-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 acquise de ces musiques, on ne pourra s'empêcher de s'interroger sur cette tendance et d'y voir les aspects parfois 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'Irlande¹⁵.

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 ?

Malgré tout, 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 ce que ressentent aujourd'hui certains musiciens de New York, devant la réappropriation de leur rap par un grand nombre de jeunes citadins 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 créée.

En Irlande, et 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 d'ailleurs regrettable que les Irlandais, Bretons, Écossais 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

¹⁵ « *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* », WALSH, Michael, « *Emerald Magic* », *Time Magazine*, 11 mars 1996, p. 57.

la Musique » ou « Encyclopédie de la Musique » et qui traitent en réalité exclusivement de la musique savante occidentale.

Quoi qu'il en soit, cette nouvelle tendance à l'exportation de la musique et de la danse irlandaises est le résultat d'un fait économique incontournable :

la marge d'action des petits États 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 audiovisuelles¹⁷.

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 États-Unis et de la Grande-Bretagne. À titre d'exemple, c'est aux États-Unis que les Chieftains se produisent durant la plus grande partie de l'année. 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.

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, est aujourd'hui définitivement installée sur la scène internationale. Quelle qu'en soit l'issue, une telle évolution témoigne d'une nouvelle fois du rôle capital que jouèrent les médias au XX^e siècle dans la constitution d'une image collective représentative de la culture irlandaise. La première chance de la musique irlandaise pour ce qui nous concerne ici est donc d'avoir su s'adapter aux nouvelles conditions du XX^e siècle dans son évolution, en particulier à l'urbanisation, grâce à son passage par les États-Unis. Peu de musiques traditionnelles dans le monde ont d'ailleurs su franchir le cap de l'urbanisation en conservant une fonction réelle dans leur pays. Enfin, la musique traditionnelle irlandaise a bénéficié de l'immense popularité de l'Irlande comme destination touristique des Européens et des Américains depuis les années 1970.

À partir des années cinquante, le tourisme fut considéré en Irlande comme l'une des sources potentielles de revenu les plus importantes. Les enquêtes 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 les visiteurs et les touristes en Irlande »¹⁸.

¹⁷ BURGEMAN Jean-Claude & PATWELLS Caroline, « La Politique audiovisuelle et l'identité culturelle des Petits États Européens », *MediasPouvoir*, n° 20, 3^e trimestre 1990, p. 107.

¹⁸ « *Arts activity helps to bring visitors and tourists to Ireland* ». Ces 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. (2), 1994, p. 72.

En effet, les sessions, ces soirées musicales entre amis semblent représenter l'une des plus importantes sources de revenu pour les propriétaires de bars (les publicans) et pour les musiciens. Dans cette économie parallèle, un musicien apprécié vivant dans une zone touristique peut se constituer chaque mois d'un pécule avoisinant ou dépassant les 1000 € dont le percepteur n'entendra jamais parler. La conséquence de ce développement, outre les pertes évidentes pour l'État irlandais en termes d'impôts, est l'hypertrémie 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.

La musique représente donc bien pour la grande majorité des Irlandais un aspect non négligeable, bien que difficile à chiffrer, de l'essor économique de ces dernières années. Elle a, de plus, 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 se reconnaît est sans aucun doute le plus beau cadeau que le monde pouvait offrir au pays en ce début de XXI^e siècle.

Dans cette étude des représentations de l'identité musicale en Irlande, il est donc apparu que la musique rock-pop s'est posée dès son origine comme représentative d'une expression individuelle de l'individu, comme en témoigne par exemple notre examen de la question des droits d'auteurs. Sur le plan économique, cette musique est, à juste titre et sans connotation négative, considérée comme un produit, un aboutissement individuel à un instant donné. En revanche, la musique traditionnelle a longtemps été considérée par définition comme un processus créatif permanent, et à ce titre représentative d'une identité collective irlandaise.

Émanation directe d'un peuple ou d'une culture, la musique traditionnelle irlandaise 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 œuvre 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 produit¹⁹.

¹⁹ « *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 videoclips, or recordings of the music, all you're left with is actually a product. What you're killed in killing the people is the process of music-making. And I think this more important than the product* ». Prof. Michael O'SULLIVAN, interview pour *Bringing It All Back Home*, op. cit. (1), 1991, troisième partie, « The Strain of the Dance ».

Une autre tendance majeure apparaissant dans l'évolution actuelle des pratiques culturelles au sein des pays occidentaux concerne l'opposition constante entre tradition et modernité, résumée par une vision binaire de tout fait culturel : on est moderne ou traditionnel, c'est à dire (dans l'esprit d'un grand nombre d'observateurs) qu'on est immobile ou en mouvement.

De même, si au concept de modernité correspond le processus de modernisation, aucun terme équivalent ne viendra correspondre au concept de tradition. La « traditionalisation » n'existe ni dans le langage ni dans les esprits, alors que tout indique qu'elle existe dans les faits : en résumé, la tradition n'est pas vécue comme un processus. Ce terme de « tradition » se trouve alors contraint de désigner, non plus un processus, mais un produit, et le plus souvent un produit culturel commercialisé dans une visée de consommation passive. Considérer la tradition uniquement comme un produit, et non comme un processus, c'est se nier le droit d'évoluer, c'est se refuser tout droit à l'identité, et c'est potentiellement se condamner à disparaître.

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. La commercialisation de cette musique, quoi que l'on puisse en penser par ailleurs, ne participe-t-elle pas d'une adaptation au milieu. 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 révéler une identité unique et indivisible. L'accession, somme toute récente, à l'indépendance (1921) pousse certains Irlandais 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.

Considéré il y a peu de temps encore comme conservateur, voire arriéré, ce pays se transforme depuis une dizaine d'années 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. Ainsi, nul ne pourrait imaginer comprendre l'Irlande sans comprendre sa musique, qu'elle soit traditionnelle, classique, rock, jazz ou de toute autre forme.

Concurremment 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.

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 ne concerne que celui de divertissement puis de produit de consommation au même titre que la musique pop-rock. Le *pub* est ainsi devenu en quelques années, outre un lieu de transmission du savoir musical entre musiciens, le lieu où la musique se fait pur produit touristique de consommation en tous points comparable, dans cette optique, à la musique pop-rock. Cette évolution et cette intégration des valeurs du *XX^e* siècle reflète également une crise profonde de la société, discernable tant à l'échelle mondiale qu'à l'échelle irlandaise. Les nombreuses discordes qui en découlent en Irlande, témoignent ainsi conjointement des bouleversements sociaux actuellement à l'œuvre, et de la rapidité d'évolution de la société irlandaise.

Les Irlandais, et l'idée n'a rien d'original, souffriront 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 *XIX^e* 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 cœur des Irlandais, les Disques d'Or valent tous les Prix Nobel. La musique traditionnelle irlandaise a pourtant parfaitement su s'adapter au monde qui l'entoure. C'est 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 à la fois de l'identité et de l'économie irlandaises.

Is Irish music “between tradition and modernity”?

Erick Falc’her-Poyroux 2012

“ 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*.

The last two decades have been in Ireland a period of strong economic growth, followed by an equally strong recession, and the concrete results are easily visible in the towns and cities across the country, and arguably also on people’s faces. The evolution of social behaviours, possibly less visible, is equally marked. As such, one of the most common expressions heard from commentators or journalists, but also from scholars, is that Ireland is "between tradition and modernity."¹

One should first note that the expression, generally intended as a kindly comment, is not limited to the various forms of cultural expressions such as music, cinema or painting but can equally be extended to fields as diverse as religion or cooking, and can even be applied to economic or social areas.

Second point, this *cliché* would seem to conjure up the unstable balance of the country in its present state, thereby indicating the imminent possibility of a traditionalist relapse. Indeed, in the eyes of these commentators, the phrase denotes primarily a tradition rooted in the past, with an indefinable purity and endogeneity. Conversely, modernity for them points to the future and to an exogenous character. We are here at the heart of a conflict between two forces occupying both space and time.

But these two concepts of tradition and modernity, however, are most often used in vague, simplistic and potentially misleading ways. Considered strictly from our cultural perspective, they may however be defined with a few specific traits:

Regarded as essentially rural in its origin, cultural tradition is supposed to be marked primarily by a sharp conservatism, a strong fragmentation, as well as an elitism based on (what is now termed) cultural consumption and the monopoly of cultural expression. The adjective 'traditional' has thus become in most Western languages synonymous with ancient,

¹ See for a very early example : BARRY Frank “Between Tradition and Modernity: Cultural Values and the Problem of Irish Society”, Dublin, UCD School of Economics (Policy Papers), 1987.

past or outmoded, referring only to a process aimed at retaining or reproducing, and denoting *a contrario* what is not modern².

Conversely, modernity is often regarded as urban and characterized by a constant need for change and a formal complementarity between, on the one hand, a strong individualisation of expression (copyrights being one of the most visible effects)³, and, on the other hand, a democratisation of culture engendering the development of mass media.

This dichotomy, usually analysed as a conflict, or as an on-going struggle, brings together two supposedly incompatible forces: being traditional and modern would be as contradictory as being simultaneously oneself and another, as looking towards both the past and the future, or even as being at the same time Irish and foreign. It is to this particular context that is sometimes attributed the genesis of major figures such as Jonathan Swift, James Joyce, William Butler Yeats, Samuel Beckett, etc. In other words, these authors were able to mark their time in finding an exemplary balance between two dimensions: a universal principle of acquired values and the necessity for creative freedom.

But besides the fact that this antithetical notion will take on a completely different meaning depending on whether it is received by an Irishman, a North American, a South African or Japanese person, it reflects the existence of an extremely simplistic view of any human society, which has but one alternative: one should either be traditional or modern⁴. Furthermore, it postulates a unique model of tradition and a unique model of modernity.

In this article, we will first set out to understand what has led some of us to oppose tradition and modernity, via an analysis of the main outside influences and the resulting identity crises that have occurred in music, one of the most vibrant components of Irish cultural life of the last 40 years, as testified by this 1993 article:

*"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 ..."*⁵.

² Thus, most European dictionaries tend to satisfy themselves with definitions based solely on the relationship tradition-past, and forget to acknowledge the present and future principles. In English: Collins English Dictionary (1979) : "*Tradition* : (...) *the handing down from generation to generation of the same customs, beliefs*"; Concise Oxford Dictionary (1989) "*Traditionalism* : (...) *respect, esp. excessive, for tradition, esp. in religion*". In French: Littré (1st éd. 1872): "*Traditionalisme* : *Attachement aux traditions, aux anciens usages* (...)"; Petit Robert (1991) : "*Traditionalisme* : (...) *Voir conformisme, conservatisme*"; Petit Larousse (1995) "*Tradition* : *transmission de doctrines, de légendes, de coutumes pendant un long espace de temps* (...)". In Spanish: Planeta (1992) "*Tradicion* : *transmisión, generalmente oral (...) de hechos históricos, leyes, composiciones literarias y costumbres*". In German: Wahrig (1991) : "*Tradition* : *Überlieferung, Herkunft, Gewohnheit, Brauch*". Only Duden (1989), also in German, mentions the idea of evolution : "*das, was Hinblick auf Verhaltensweise, Ideen, Kultur, o. ä. in der Geschichte, von Generation zu Generation [innerhalb einer bestimmten Gruppe] entwickelt u. weitergegeben wird*".

³ See for example Falc'her-Poyroux Eric, *Identités musicales individuelles et collectives en Irlande*, CRINI conference: "Made in, Identités culturelles et emblèmes nationaux", Université de Nantes, 2009.

⁴ See THERBORN Göran, *European modernity and beyond. The trajectory of European societies 1945-2000*, London, Sage, 1995.

⁵ Niall CRUMLISH, "Industry Special : Irish Music - The Blueprint", Hot Press, Vol. 17, N° 16, 25 August 1993, p. 43.

If we try to summarize briefly what today forms the basis of traditional music in Ireland, and the potential foreign interactions, we should first cite the song genre known today as *sean nós*, whose origins may go back to pre-Norman times. Ballads will also be mentioned, born a few centuries later out of an urban European background. We will of course linger on the harp, which earned Irish musicians a tremendous reputation during the middle ages. Eleven or twelve centuries after its appearance in Ireland's iconography, its genesis can still arouse heated debates: the advocates of the *ex-nihilo* birth of the Irish harp, however, find it more and more difficult to counter migrationist theories. The same applies to the Irish bagpipes, the result of a mix between several types of insular and continental instruments. With regard to the violin or the flute, the endogenous origin makes no doubt, especially for the tin whistle, originally an English instrument, whose production was only made possible by the new techniques brought about by the industrial revolution.

The arrival of the accordion marks an extremely important phase of music in the world, since following its invention in 1826 in Vienna, the instrument spread to many different types of popular music in the world, in a few cases in rural areas (as in Mexico), but mostly in urban areas (Paris, Buenos Aires or South Africa, among other examples). It is also the main instrument of the industrial era, requiring the implementation of complex technology and highly accurate tools not previously available.

More recently, the arrival of the piano and guitar as an accompanying instrument in the 1920s curiously triggered more debate than the integration of the bouzouki in the 1970s...

Regarding dancing in Ireland, the origins are rather clear as well: the reel probably comes from a dance called the hay, and arrived during the sixteenth century via England and the continent. It should also be noted that all the dances appearing during the sixteenth and seventeenth centuries are probably common to Ireland, Germany, France and Italy. The emergence of dancing masters throughout Europe in the eighteenth century is another example of Europe's intense cultural activity, no doubt grounded in the mixing of populations that came with the Napoleonic Wars. What is remarkable about this is that, unlike Celtic Brittany for example, dancing in Ireland was never as fragmented as the major theories on traditional societies would suggest: if one has to remark that every Breton village had its own dance steps, and even its own rhythms, Ireland showed greater uniformity in this area during the nineteenth century. It was also at this time that the Irish began to question their cultural identity.

The first decades of the twentieth century witnessed a very intense debate on the authenticity of the dances: considered as foreign, a number of them (quadrilles, highland flings and barndances), were subsequently banned by the Executive Committee of the Gaelic League. In those days of course, 'foreign' meant 'English'. These arguments have continued in the twentieth and twenty-first centuries, and one of the most recent examples was provided by the controversy surrounding the show Riverdance (1994).

It was on the creative freedom mentioned in our introduction that its author, Bill Whelan, developed a choreography mistakenly judged for what it was not: traditional Irish dancing. Purists were outraged, but the public was enthusiastic.

Among the incoming influences, one more element to take into account is tourism: this very lucrative market actually originally found its way into tourist areas of the West and South-West. Meanwhile, the central and eastern parts of the country remained rather quiet for a long time, or were lagging behind, depending on your point of view. Sessions in pubs, for example, only emerged there in the 1980s, about 20 years after areas like Kerry and Clare. Obviously, it would be simplistic to consider that tourism is responsible for this growing market, but it is undeniable that it is now one of its vital principles and potentially one of the most important

sources of income for some musicians. However, the state does not benefit directly from this parallel economy where a renowned musician can sometimes earn as much as 1000 or 1500 Euro per month during the summer season, tax-free.

I should also briefly mention here the main outgoing influences: first the countless collectors and foreign travellers who came to observe, listen to and transcribe the music and life of Ireland. And we logically find numerous Irish tunes in the English operas of the eighteenth century, starting with the Beggar's Wedding by Charles Coffey in 1728, the Aria di Camera the following year by Daniel Wright and The Poor Soldier by the English composer William Shield in 1782.

The second outgoing factor of importance is emigration, in particular emigration to the United States, and the urbanisation of Irish music that was to follow. It is now accepted that Irish music survived for decades among the Irish immigrants in the United States, mainly in cities like New York or Boston, before reappearing in the collections published, for example, by Captain Francis O'Neill. This difficult balance between a rural tradition and an urban context, however, turned O'Neill into one of the favorite targets of critics and scholars throughout the first half of the twentieth century.

More recently, Irish music has been able to find its way into the music industry in the USA, beginning with the success of the Clancy Brothers on stage and in the U.S. media in 1961, and to finally enter the world of show business through rock music, via recordings by Mick Jagger, Paul McCartney, Sinéad O'Connor, Kate Bush, Mike Oldfield, etc.. It is now quite clear that most (if not all) Irish musicians wishing to make a living from their art, traditional or not, do so outside of Ireland⁶.

The developments I have described and the resulting conflicts can therefore be summarised in two points:

- Media and tourism marketing,
- The use and value of the words "traditional Irish music", i.e. its authenticity.

We will therefore try and analyse here the reasons for the crisis in Irish cultural expression within the traditional/modern dichotomy, the better to define the concept of tradition.

As was shown in our first part, the modernisation of music in Ireland necessarily involves a confrontation with foreign realities and cultures, to the point that its detractors sometimes point to an alienation from its origin, an *entfremdung*. In such cases, the cultural risk is that the music becomes estranged from its original creators and ceases to belong to its country of origin. This was of course what the Gaelic revivalists feared at the end of the 19th century, and probably what still haunts some actors of the Irish cultural scene today, a century later.

Indeed, up until the 1950's, the changes proposed by the younger generations were strictly limited to the context of Ireland and all the alterations were purely domestic: whether one considers the concept of the band, or the migration of dancers and musicians from the crossroads to the dance halls, all this happened for the sole benefit of the Irish people in Ireland.

This development and the integration of values of modernity of the twentieth century already mentioned, such as urbanisation, the need for change, the development of mass media and the

⁶ See Falc'her-Poyroux Eric, Naissance d'une industrie musicale irlandaise, Presses Universitaire du Mirail, mars 2003 (in French).

individualisation of expression, not only reflect the recent changes in Irish society, but also question the very definitions of tradition and modernity.

At the same time, the modernisation of Western countries caused a reversal of their economic logic, now based on production and no longer on consumption. This new representation also found its way into many documents concerned with human rights: whether we pay attention to Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights of 1948⁷, or Article 5 of the European Cultural Convention of 1954⁸, we find that access to culture is not concerned so much with the right to creation as with the right to consumption.

One of the great phenomena of recent decades lies in the mass marketing of musical traditions, giving them 'owners' (or 'authors', in the economic sense of the word), which turns melodies into the property of a single individual. But, unlike classical music, pop, rock, jazz, etc., traditional music has never had individual authors in the strict economic sense of the word: the fundamental reason for its existence is to be shared by all and enjoyed by all, in a unifying representation of the community.

It is thus logical to see many examples of artists foreign to traditional music affixing their name onto a tune whose author is little known or long gone, or even onto an anonymous folk melody⁹. By contrast, traditional musicians have a strong tendency to cite their sources when interpreting a song or a tune on stage or on record, thus paying tribute to the continuity of the transmission with a simple "I learnt this song from the singing of ... " or " I learnt this tune from the playing of ... ".

Still, the commodification of this musical tradition, however one may feel about it, can also be regarded as an adaptation to the environment: it is a testimony to, but also a consequence of the opening of Ireland to the rest the world since the sixties. Some Irish musicians, on seeing their music cross the borders to travel far and wide, may naturally feel dispossessed of a rich culture that they themselves have created. But in all fairness, this is also what some blues, jazz and flamenco musicians must have felt in similar circumstances decades before them. And it may very well be what some musicians from New York feel today when faced with the re-appropriation of rap music by urban youth the world over, from Brazzaville to Moscow. But when the music from a specific cultural context leaves its origins, it is no longer the psychological property of the community that created it, and this may be what some Irishmen and Irish women find difficult to understand.

The Irish Cultural expression was therefore completely reshaped in only one or two decades (the 1970's and 1980's), and Irish music found itself facing a crisis due to its spread throughout the globe and its absorption by many foreign cultures. In these new contexts, of course, it no longer has the same meaning.

⁷ Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights:

1. Everyone has the right to freely participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.

2. Everyone has the right to the protection of the moral and material interests resulting from any scientific, literary or artistic production of which he is the author.

⁸ Article 5 of the European Cultural Convention: "Each Contracting Party shall regard the objects of European cultural value placed under its control as integral parts of the common cultural heritage of Europe, shall take appropriate measures to safeguard them and shall ensure reasonable access thereto".

⁹ For example, few people are aware that the melody for "Mná na hÉireann", based on an 18th century poem was composed by Seán Ó Riada in the 1960's. The English pop group The Christians was thus able to record it in 1990 under the name "Words", which is considered by the copyrights administration as 'music trad. arr. H. Priestman' (The Christians, album "Colours", 1990, Island-BMG, 410 455).

These new values of traditional Irish music are perfectly integrated into the overall economics of the early twenty-first century. Indeed, the main drive for the recent development, particularly in Ireland, is the third sector, called "service sector". We can therefore consider that music in Ireland supports and participates in the service sector, one of the main hallmarks of post-industrial societies¹⁰.

Post-industrial societies are generally regarded as so close to each others that the phenomenon has been described with the term "globalisation" (of culture, of economies, etc.). The main argument in this regard is that modernisation has eliminated all social and cultural differences between the countries in which it was imposed.

But the dispute over the value of "traditional Irish music" brings an entirely different light on this issue. For many decades, an ambient and almost institutionalised nationalism gave but a single hue to Irish culture, relegating to a minor position any feelings differing from this artificial mind-set. But, like all other nations, Ireland's identity is manifold, and the many meanings of the term "traditional Irish music" provide ample evidence. Clashes between the supporters of different camps in Irish music can only be understood if one accepts the polysemy of the words 'traditional Irish music'. There is no unique musical identity, and there is no unique cultural identity in Ireland¹¹. Among others, the conference held in Dublin Castle in March 2003 and entitled "Talking Irish" expressed almost 10 years ago the idea that the old trinity of Irishness (land, religion and nation) is no longer valid.

The modernisation of Ireland is therefore one that leads effectively, from the 70's onwards, to a diversification and cultural heterogeneity, a process whose effects can now be seen in political, economic and social terms. In other words, Ireland found itself torn between an economic dynamism conforming to the Western model of the twentieth century, and the cultural tension of a fringe of the Irish society, who kept dreaming of an artificial and indivisible identity. Until the 1990's, any other view was either dismissed or marginalised¹². Thus considered, "traditional culture" has long been seen as an obstacle to modernisation, particularly for the younger generations. It would now seem that this attitude is outdated, and no one can deny that music has been a force and a factor of change in that evolution, rather than a mere response to a new situation. The most striking conscious example of that new maturity acquired by Irish music ever printed on a CD booklet in that respect is probably the explanation given by the duo Lá Lugh for the fifth song of their 1995 album:

*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*¹³.

This shows that the dynamics of modernisation is inseparable from the dynamics of confrontation on the theme of identity, in particular cultural identity. This concept of cultural identity is often associated with the image of extreme, if not downright dangerous, nationalism: in reality, such a vision shows the same mistaken opposition between tradition and modernity. The assertion of a broader and manifold Irish identity is therefore, from this point of view, a double victory and also marks a new attitude towards the past.

¹⁰ Colin Crouch has subdivided the third sector into 4 categories, the fourth including the cultural domain. See CROUCH Colin, *Social change in Western Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

¹¹ See for example Falc'her-Poyroux Eric, the image of Irish music in Northern Ireland: <http://www.falcher-poyroux.info/mti> (in French).

¹² See DELANTY, G. and O' MAHONY, P. *Rethinking Irish History: Nationalism, Identity and Ideology*, London : Macmillan, 1998.

¹³ "Brighid's Kiss", Gerry O'Connor et Eithne Ní Uallacháin, LUGCD961.

The attitude which came with the Gaelic revival of the late 19th and early 20th centuries, that consisted in giving the past a quasi-religious value, and in freezing the country in an overpowering respect for ancestors, tends to disappear as the concepts of tradition and modernity start merging. In this respect, tradition is modern, and modernity is traditional or, more appropriately, Ireland's modernity is traditional and Irish traditions are modern.

But, at this point in our reflexion, can one still speak in terms of tradition and modernity regarding the terminology of traditional Irish music and its commodification?

Indeed, as we have seen, the definitions of tradition are most often given by default, for what is not modern. Tradition is too often defined by a lack, an absence, a deficiency rather than as a function, a force or an action.

Similarly, if the process of modernisation is a response to the need for modernity, no equivalent action term matches the concept of tradition. "Traditionalisation" has not yet found its place in the language, while all indications are that it does exist: in short, tradition is not seen as a process. The term 'tradition' thus finds itself describing a product, and most often a cultural product marketed for passive consumption, guaranteed by official texts. Considering any tradition as a mere product, and not as an on-going process, is therefore to deny the right to change to a cultural expression and its original source, to deny it the right to identity, and potentially to sentence it to a slow but certain death.

In other words: should we not rather be talking about the modernisation and traditionalisation processes, rather than the static concepts of tradition and modernity; better still, shouldn't we talk about the modernisation of tradition and the 'traditionalisation' of modernity?

In this current process of the modernisation of traditions, it is certain that Ireland possesses peculiar characteristics, and did not follow in the footsteps of most other Western nations, usually consisting of the industrial and the post-industrial stages. It is commonly assumed, for example, that Ireland never experienced the industrial stage (in the economic sense of the term), going directly from the agricultural stage to the post-industrial and post-colonial stages. This assertion however seems to me in need of tempering, and by several factors.

Firstly, if the industrial stage never actually found its place on a purely technological and social (or political) level, one cannot hold this true for the cultural level; the arrival of the accordion and tin whistle during the nineteenth century are undeniable evidence of the influence of industry over the musical production.

Secondly, it would be extremely difficult to prove that Ireland's musical culture is by and large based on a foreign reality imported from a neighbouring coloniser (the common definition of post-colonial societies). At least, it would be very difficult to prove that that influence was greater between Great-Britain and Ireland than between, say, Central Europe and Ireland. One could however include, among the very few exceptions, the ballad-singing tradition imported from Great Britain with its urban traditions and language.

Finally, it now seems clear that Ireland has managed to develop large areas of its economy thanks to specific aspects of its culture, and notably music. In other words, Ireland nowadays is more a part of the centre than of the periphery in cultural terms, and one should recognise here the success of artists and writers of the late nineteenth century in their efforts to develop a culture unique to Ireland, giving it a cultural importance far outsizing its actual political size: the Nobel Prizes for Literature is one example, as are the Grammy Awards of the American recording industry.

Irish traditional music has, in short, two facets: a musical one based on internal functions, i.e. functions in use in Irish society (sessions, dances, etc.). And a second one, based on external functions, that is to say commodified and exportable, whose function might appear to

some as primarily commercial. Irish music production thus finds a balance between a 'traditionalist' inward force and a 'modernist' outward force, between an internal and an external function, and thus expresses the essence of tradition, by combining a centrifugal force with a centripetal force, or, rather, a tradition of conservation with a tradition of integration.

Ireland, in her search for identity, has been able to find in its music one of the best expressions of this balance, which appears naturally as one of the most relevant and revealing elements of contemporary Ireland. Constantly evolving, the two processes of tradition and modernity interweave and interconnect: tradition is modern, and modernity is traditional. One should then never say, or let anyone say, that a cultural expression is "between tradition and modernity." It may however be appropriate to honour the term 'traditionalisation'.

It is generally considered that modernisation is driven by an economic and industrial development, bringing in its wake social changes, and then political and cultural changes. But the question can and should be considered in the other direction, because it is likely that cultural modernisation can also lead to a redefinition of economic and social modernisation. In other words, the world needs artists and creators to unceasingly and constantly rethink and reshape itself, especially when morale is low and unemployment high.

ABSTRACT

The concepts of tradition and modernity are often perceived as incompatible: in cultural terms, the problem lies of course in the fact that Western countries tend to privilege a consumer approach which leads to regarding a cultural expression as a product, and not as a process. Indeed, recent conflicts around traditional music in Ireland have all revolved around its definition(s) and its recently acquired value as a commodity.

Thus, the dynamics of modernisation cannot be separated from the conflicts arising from debates on cultural identity: in this respect, Irish modernity is traditional and Irish traditions are modern. The evolutions of Irish music during the 20th century can therefore enable us to understand recent economic, political and social evolutions. But can we still speak of modernity and tradition as we used to ?

IRISH MUSIC REDEFINED, AN OUTSIDER'S VIEWPOINT

Over the past thirty years, Irish music has spread all over the world and, on a par with Irish literature in the 20th century, has “put Ireland on the map”. Celtic music festivals flourish in Tokyo or in Buenos Aires, *Riverdance* shows and their offshoots appear on several stages simultaneously, and hundreds of tourists invade Doolin’s two main pubs every week for a little bit of “the pure drop”.

Perhaps guided by Conor Cruise O’Brien’s powerful remark, this essay proposes a starting point for the study of Irish music from an outsider’s point of view: “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”.¹ By “outsider” we mean any person economically, socially and culturally detached from the everyday activities or concerns of a given community and, in this particular case, adopting this posture will give us the occasion to bring questions that might have been slightly overlooked by everyday actors in Irish cultural life, musicians and academics alike.

Cruise O’Brien’s remark, by stating the obvious dichotomy between knowing and understanding, could lead some to believe that only the “locals” have a deep and thorough understanding of the genesis of such a cultural phenomenon as traditional Irish music and, in our case, of the environment from which it originated. This is far from being true, and personal experience shows that very few traditional musicians in Ireland actually share an interest in academic discussions about their jigs and their reels. While, for this very reason, uncovering original and novel deconstructions of the Irish musical psyche is no easy task, it might still seem appropriate to develop here a different perspective on the recent

1. Conor Cruise O’Brien, *States of Ireland*, London, Hutchinson, 1972, p. 56.

evolutions of Irish music, as seen from a distance, simply considering that, if it has no more validity than the insider's, it certainly has no less either.

Our aim – the study of Irish music from an outsider's point of view – will thus require us to start from the very beginning, and to pose the unoriginal question of its definition from a different point of view, in order to fully appreciate its global importance if one wishes not only to “know Ireland”, but also to try and *understand* this fundamental, yet largely under-investigated, aspect of Irish culture. Several definitions surface when we speak about Irish music. From a musicological point of view, it has been said that “Irish music is not European”.² Even though this is an extraordinarily fascinating debate, with multiple examples but also counter-examples, the technical validity of the assertion itself is beyond the scope of this essay. The implications, however, will certainly be examined in our second part.

From a historical and sociological point of view, however, asking “what is Irish music?” remains the only way to start our considerations, however clichéd this may sound. And so our starting point will be one of the first attempts at defining and analysing Irish music in academic terms, namely Mícheál Ó Súilleabháin's seminal 1981 essay “Irish Music Defined”.³ In his article, the perception of Irish music as a unified body sent from the past was analysed through the concepts of creative reworking, i.e. the music-process, including a constant reshaping of the traditions, and music systems, i.e. the audience it serves.

Mícheál Ó Súilleabháin conclusively showed that “it is unlikely that there ever was only one music-system in Ireland at any one point in history”.⁴ In other words, three music systems co-existed in 17th-century Ireland, linked with three distinct social groups: the Medieval Gaelic aristocracy, the English-speaking Protestant ascendancy, and the Gaelic peasantry. The first one disappeared in the 18th century and the other two interacted to take part, in the 20th century, in the birth of Jazz, Country & Western, and Rock music. In this article, it is clear that Ó Súilleabháin meant to address the ramifications of Irish music both in space and time

2. Seán Ó Riada, *Our Musical Heritage*, Thomas Kinsella, Tomás Ó Canaínn (eds.), Mountrath – Portlaoise, Dolmen Press, 1982, p. 19.

3. Mícheál Ó Súilleabháin, “Irish Music Defined”, *The Crane Bag*, vol. 5, n° 2, 1981, p. 83-87.

4. *Ibid.*, p. 84.

in order to bring forward a novel approach in the definition of Irish music: beyond a very sensible remark on the appropriation of the word “music” by classical musicians, it was probably the first written piece of investigation to emphasise the fragmented nature of Irish music: “Irish music must be defined as encompassing all creative music-making in Ireland [...] it is becoming increasingly impracticable to talk of ‘Irish Music’ in its narrow tribal sense”.⁵ But to a large number of observers, particularly musicians, this seemed too irreverent to be considered seriously, at a time when Ó Súilleabháin was not yet the respected Professor he has become.

Almost three decades later, it would seem appropriate to reassess some of Ó Súilleabháin's conclusions in view of the tremendous changes that have occurred, whether regarding Ireland's domestic music scene or on the global economic level. What has happened in the world of traditional Irish music since 1981?

In terms of performance, the main changes that can be detected are manifold: the most visible is certainly the trend towards group performance, an innovation rejected by many, since Irish music is based on intricate ornamentations that cannot be rendered or heard properly in this context. This practice was initiated in the 1960s primarily thanks to Ceoltoirí Cualann and Seán Ó Riada (in the pre-Chieftains days). And if one is to judge by the performances of Irish music sessions in pubs, it has developed into a new Irish ritual. It may be argued that group playing existed before the 1960s (in Céili bands, for example), but it should be pointed out that, in that case, they all played the same melody in unison, unlike The Chieftains. It may also be argued that hard-core enthusiasts still favour solo music over group playing: we are however not talking about taste but only about general trends, and they clearly point towards new musical practices originating in jazz, i.e. in the US: organised improvisation, an invisible hierarchy of players and a down-to-earth nature.

The second transformation, directly linked to group playing, is a change of setting: the relocation from the kitchen to the pub. Before the 1960s, musicians were rarely seen in pubs, whatever the region; even in the 1970s and 1980s only tourist areas experienced this new enthusiasm for music sessions, while in less visited counties like Offaly or Longford, music sessions

5. *Ibid.*, p. 86. One should probably understand “narrow tribal” as “centripetal” and “looking towards the past”.

did not reach any level of significance until the 1990s. Few musicians today in the West can remember the time when there was no music in pubs. In this case, music travelled from the private sphere to the public sphere, and left the home to find shelter in a business related surrounding, thus making its first step towards commodification. As a consequence, music in Ireland has progressively become, in the words of hundreds of traditional musicians today, "music for the ears" and not "music for the feet": if good musicianship used to be measured by the ability to perform for demanding dancers, a lot of musicians today do not play music with dancers in mind but for their own enjoyment.

A third major modification involves a shift from a rural background to an urban background: up until early Clannad recordings in the 1970s, Irish music was associated with rural areas, in particular the *Gaeilteachtaí* (the Gaelic-speaking regions of Ireland). Other 1970s bands like Planxty or the Bodys Band reveal an initial urbanisation of the musical tradition, whether via the origins of some of their members, the venues they frequented or the sheer energy produced during their performances. Today, in keeping with the global tendency of Western societies, the trend is more about students forming "trad" bands in Dublin, English musicians from Manchester or Newcastle winning the *Fleadh Cheoil*⁶ competitions, or New York Irish dancers working for *Riverdance* and the like. Here again, the American influence may be perceived in the urbanisation of the music.

The transmission of the tradition has also undergone a formidable alteration, from orally-transmitted to media-transmitted channels: for instance, older musicians will tend to say "I learnt this song from the singing/playing of [such a person]" more than younger musicians, who will readily admit other types of sources: "I heard this song on a CD.../the radio.../the internet". Thus, a limited and local interpersonal transmission of the practice has been replaced by virtually unlimited global exchanges.

Regarding the production of these recordings, the first studios in Ireland were created in 1937 in Dublin, but Ireland did not have a serious studio for traditional music until 1978 (Windmill Lane). In 1964, the first Chieftains

6. The *Fleadh Cheoil* is the annual festival of *Comhaltas Ceolóirí Éireann*, an association created in 1951 to revive Irish music, whose main attraction consists in the numerous competitions for instruments, vocal music or group performances.

album had been recorded on very basic technology and had only sold a few hundred copies; more recent productions by the same group sell millions and are recorded in the same studios as U2 or a symphony orchestra, using between fifty and seventy separate tracks, one for each instrument during the recording process, culminating in the final "mix-down" of the song or of the tune. From basically recorded to multi tracked, the music making process itself in Ireland has been reorganised and highly individualised.

In recent years, experience shows that there seems to be less demand for Irish music in pubs, even in tourist areas like Co. Clare or Co. Kerry, for reasons that have not yet been fully identified. On the other hand, there is a massive demand for Irish bands all over the world for tours or festivals (even for small groups and solo performers). It is also rather easy to observe that a small country like Ireland cannot sustain its incredible number of bands on its limited number of venues. From local pub music to global stage music, Irish music is experiencing a new degree of commodification.

If one wishes to take a look at more minor changes in Irish music since the early 1980s, several other aspects have to be taken into account: regarding the language, a slight evolution can be detected from *sean-nós* as *Gaeilge* to *sean-nós* in English. It has now become accepted, in many circles at least, that *sean-nós* can also be sung in English, and not exclusively in Irish. Clearly this seems to sanction a full recognition of English as the language of Ireland, and not only as a second language as implied by Article 8 of the Irish Constitution.⁷ It also confirms the natural disposition of Irish music to adapt to its time as a vector of Irish culture.

On the socio-political side of Irish life, and essentially in Northern Ireland, we should also mention a shift in patterns of identification with traditional Irish music, from non-denominational to Catholic. Even though it used to be shared equally between the Catholic and Protestant communities, the last couple of decades have witnessed a stronger degree of association with Catholics in the North, or at least a certain rejection of traditional music by many Protestants.⁸ This may be due, in part, to its association with the Gaelic language, which is also rejected by the Protestant community. Alternatively,

7. "8.1 The Irish language as the national language is the first official language. 8.2. The English language is recognised as a second official language".

8. For details, examples and analyses of this recent controversy see for example Erick Falc'her-Poyroux, *La Perception de la musique traditionnelle irlandaise en Irlande du Nord*, www.falcher-poyroux.info/mti/mti-idn.htm.

this might be a side effect of the influence in Northern Ireland of Comhaltas Ceoltóirí Éireann, officially a non-political organisation working for the development of Irish music, but headed since 1968 by Labhrás Ó Murchú, who also happens to be a senator for Fianna Fáil, not a very popular party among Protestants. In other words, music has become an artificial means of division, mostly used by some members of the Protestant community, in the hope of finding a cultural definition of their Irishness, *a contrario*.

On a lighter note, the instrument used to represent Ireland in the general media seems to have gone through a substitution: one may have noticed that, sometime around the 1990s, advertising started using uilleann pipes instead of harps for anything that meant to characterise Ireland on TV (from ESB ads for electricity to Kerry butter). In the same vein, more and more international rock stars, from Paul McCartney to Mike Oldfield or Mick Jagger, started asking uilleann pipers to enrich their songs.⁹ In other words, a typically aristocratic instrument was replaced by a more popular instrument to symbolise Ireland both within and outside the country.

On the visible surface, several aspects confirm a growing interest in the world of music in Ireland: the birth of the Irish Music Rights Organisation (IMRO) in 1989; a wave of interest in the Irish media (*Bringing It All Back Home*, 1991; *Riverdance* Eurovision, 1994; *A River of Sound*, 1995) and later in the international media;¹⁰ and academic interest, first within Ireland, starting with the 1996 Crossroads conference, then on the international stage (though still confined to English-speaking countries).

It is worth noting that, in this interface between the public and the music, the economic question of ownership actually came first, maybe leading us to sense that in the first years of the economic boom, individual identity meant much more than group identity.

One should not, of course, hastily conclude that the evolutions in Irish music described here suddenly appeared out of nowhere during the 1980s, but the sheer amount of changes in the course of just a few decades

is impressive. In my view the finest example of this change in attitudes in Ireland is offered in the liner notes to the 1995 album of the duet Lá Lugh, as an explanation for the variation on a classic theme:

While reworking an old song "Níl se '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".¹¹

Music making, like any human activity, is a process. When a tradition ceases to evolve it ceases to be a tradition, as it becomes a conscious convention. At that stage, it is ready to be abandoned and to become a museum piece. In fact, every one of the changes mentioned above means the music is still with us, it has survived, it has adapted, when most of the rural traditions of the 19th century have disappeared in the Western world, e.g. costumes, eating habits, meeting occasions, etc. The reason it has survived is that it has adapted to a new function, in the same way for example that classical music has developed a new function as film music. And the new functions developed by Irish music are directly linked, as shown in Mícheál Ó Súilleabháin's 1981 article, to "who listens to it?"¹² Our own interpretation of the question would be that, in the last forty years, Irish people (musicians and non-musicians) have completely renewed its significance as a vector of social links, especially (but not exclusively) in the winter sessions: Irish music has acquired a new economic function in particular in counties like Kerry, Clare, Galway, etc., as an undemanding way of attracting tourists to pubs; it then went on to be exported to other countries, mainly to the US as a somewhat nostalgic ethnic bridge, and then to Europe as a romantic holiday reminder.

Despite Julian Vignoles's 1984 statement in another issue of *The Crane Bag* that "Development and tradition are of course paradoxical",¹³ one should simply remember that, in terms of function, tradition is change.

11. Lá Lugh (Gerry O'Connor and Eithne Ní Uallacháin), *Brigid's Kiss*, Lughnasa Music, 1996. LUGCD961.
12. This idea has also been dealt with by Catherine Curran, "Changing Audiences for Traditional Irish Music", in *Crosbhealach an Cheol. Tradition and Change in Irish Traditional Music The Crossroads Conference 1996*. Fintan Valley (ed.), Dublin. Whinstone Music, 1999.
13. Julian Vignoles, *The Crane Bag*, vol. 8, n° 2, 1984, p. 71. The comment was mainly written as a response to Mícheál Ó Súilleabháin's 1981 article.

9. Paddy Moloney playson Mike Oldfield's "Ommadawn" (1975) and "Five Miles Out" (1982), on Paul McCartney's B-side for "Ebony and Ivory" (with Stevie Wonder, 1982), and on Mick Jagger's "Primitive Cool" (1987). Liam O'Flynn recorded for Kate Bush's "Hounds of Love" (1985) and Davy Spillane for Gerry Rafferty's "North & South" (1988).

10. See for example Michael Walsh's article, "Emerald Magic", *Time Magazine*, March 11, 1996, p. 55.

One quote will probably suffice here to sum up the general trend since the 1990s, which is still valid seventeen years after having been written by Niall Crumlish in *Hot Press*:

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.¹⁴

Seen from outside, the history of Irish music as an industry could then seem to have started in the 1990s. But when things are examined a little more closely, it is clear that one should first look at the early 1960s with the conjunction of The McPeakes and The Chieftains in Ireland, as well as The Clancy Brothers in the US where, in 1961, they appeared on the Ed Sullivan Show; the most famous US variety show of all time.

And, looking even further, all Irish music lovers know that the first wave of interest for Irish music started in the US in the early 20th century with companies like Parlophone, HMV and Columbia selling records of Patsy Touhey or James Morrison to the Irish-American diaspora. In other words, Irish music making first became a product in the US and subsequently spread back to Ireland, establishing prominent regional styles as the norm against which everything was measured for a few decades. The recordings by Michael Coleman, Paddy Killoran or James Morrison are good examples in this regard.

Closer to us, the forty-five years of The Chieftains' career give a pretty good image of the evolution of Irish music: from amateurs to professionals, from small town musicians to the stages of the world, from a few hundred records to Grammy Awards, from Wicklow to China, etc. This, of course, resulted from a conscious strategy organised by Paddy Moloney, gentleman-

piper turned businessman-piper. In the spirit of the 1960s The Chieftains remained amateur musicians for the first ten years of their recording career (1964-1974), turning professional with an American manager on the occasion of their first US tour, and being voted in 1975 "band of the year" by the British magazine *Melody Maker*, ahead of The Rolling Stones and Led Zeppelin. The world tour that followed lasted eighteen months and took them to mainland Europe, New Zealand and Australia. The next step was the mass celebrated with Pope John Paul II in Phoenix Park in 1979 in front of a million people, or playing support for The Rolling Stones in Co. Dublin in 1983. International recognition also came with their new recording contracts with Polydor and Island in 1975. After several Grammy nominations, the first real awards came logically in 1993 for "An Irish Evening: Live at the Grand Opera House" with Nanci Griffith and Roger Daltrey, a type of cooperation that was to become the hallmark of The Chieftains for the coming decades, with guests as diverse as Mick Jagger, Carlos Nuñez, Ziggy Marley, Van Morrison, The Corrs, Sting, Mark Knopfler, etc.

In terms of international reputation, it is clear that, whatever some may say, The Chieftains or The Clancy Brothers (and probably Bill Whelan as well, with Riverdance) have done much more for the recognition of Ireland abroad than all the *Taoisigh* (Irish prime ministers) of the last four or five decades. Today, millions of people around the world enjoy Irish music. For the world at large, music has put Ireland on the map, and much more than Nobel prizes in the eyes of millions of Irish people.

Going back to our initial question of definition, when one is looking for recordings of Irish music in a shop, under which label should one look? Depending on the country, the region even, the type and size of the shop, the current fashion, the age and personal choices of the owner, one may have to look under any of these: Celtic, traditional, folk, folklore, popular, national, ethnic, acoustic, typical, authentic, roots, world music, even country music, and in some cases New Age or unplugged. This multiplicity of definitions, this absolute impossibility of grasping an ever-changing reality led the *Penguin Encyclopedia of Popular Music* to say in the 1980s: "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".¹⁵

¹⁴ Niall Crumlish, "Industry Special: Irish Music – The Blueprint", *Hot Press*, vol. 17, n° 16, August 25, 1993, p. 43. These words are actually quite similar to what Sir George Martin said about England in 1996 when knighted: "Perhaps it will make people realise that the music business and the record industry in particular is a very good thing for this country", in Mark Cunningham, "Due Reward for Hard Day's Knight", *Pro Sound News Magazine*, European edition, vol. 11, n° 7, July 1996, p. 3.

¹⁵ *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Donald Clarke (ed.) [London, Viking, 1989], London, Penguin, 1990, p. 423a.

The second question that should be asked as the basis for future investigations is simply “why should we study Irish music?” And the answer is not as simple as it may seem. One immediate answer is that music is ubiquitous in Ireland. Whether one specialises in economic studies, media studies, gender studies, the question of languages (evolutions or cohabitation), new technology, etc., music is everywhere and, more than in most countries, one cannot fully understand Ireland without understanding its music.

A second answer might also lie in the fact that Irish music is culturally, socially and politically charged. Consider again Seán Ó Riada's assertion given in the first part: “Irish music is not European”.¹⁶ We did admit that the technical validity of this musicological assertion was beyond the essay of this article, but the implications contained in such a contention must be examined. What should we understand about the evolution of the Irish society when we consider that, in that same 1962 radio programme, Seán Ó Riada explained that “our innate conservatism [...] has kept Irish music alive for us, its basic characteristics unchanged, with very little outside influence”?¹⁷

“Untouched”, “unwesternised”, “unchanged”, “little outside influence”? The adjectives with their obvious social, cultural and political connotations are at the heart of the analysis of Irish society. We are talking here about an attempt at signifying that Irish culture is pure from foreign influences, has always been and will always be. Again we are not talking about the nominal validity of the assertion itself, but only about the implications for the Irish society in the 1960s, namely the display of a certain cultural, social and political unity. And, here again, opinions regarding this question remain extremely fragmented, which provides us with all the more reason to confront academic views and analyses.

At this stage, one cannot fail to remark again with Tom Munnelly that, unlike writers, most musicians are not remotely interested in the study of their own art. In other words, academic interest in Irish traditional music has very little influence on the music making process itself, and interaction between the academic world and Irish music is virtually nil. If one has to find an answer to this puzzle, one might have to consider

that we, academics, tend all too often to examine art (and thus music) as an end-result, as the manifestation of culture at a given moment, and as a product, not as a process.

Of course, by “product” we do not mean merely a commercial product. As explained earlier, the tendency to consider tradition as something which is fixed in time also tends to turn tradition away from a process and into a fixed product. But this opposition between process and product is, in my view, one of the keys to understanding culture in Ireland. Whether these views are complementary or opposed remains to be debated in other circumstances, but the integration of 20th and 21st century values has led to a deep identity crisis in society which is visible at a global level and, as far as we are concerned, at the Irish (musical) level.

In Ireland the quest for the past has been, more than in most other countries, a quest for identity where music played a central part. It is a type of music which has travelled the world with emigrants, which has adapted to a different type of world, an urban world, an industrial world, and has brought back many alterations in the way the people live the music and play the music and, logically, many changes in the way people live. Of course, these changes have also brought about an incredible number of tensions and dissensions and led to the social upheaval at work in Ireland since the 1960s.

Controversies over whether guitars are traditional or not, or the “Planxty-is-not-traditional” dispute or the *Riverdance* dispute are in fact potent illustrations of the evolution of Irish society. They are simply revealing the intense bubbling of life within the Irish society and, far from revealing the worst aspects of Irish life, they should be considered as images of cultural evolutions which make Ireland the passionate and intense country it is. Music is a mirror, once again revealing the cultural and social fragmentation of Irish society.

The same goes for the intricate question of copyrights, i.e. who owns what in music: if someone invents a tune and gives it to everyone to enjoy without officially registering it under a name, it will soon be considered as the community's property. But in today's vision (and in fact later in Ireland than in most European countries, with IMRO having been created only in 1989), music does not belong to the group, it belongs to individuals. This evolution has been theorised in the last decades as the commodification of cultural processes, which were previously not considered in economic

16. Seán Ó Riada, *Our Musical Heritage*, p. 19.

17. *Ibid.*, p. 20.

terms, but first and foremost as active binding tools. In other words, music in Ireland and in the rest of the world tends to lose its function as a binding cultural process to become a dividing cultural product made for consumption.

This outsider's view of Irish music tends to show the forces at work today in Irish society, and demonstrates the double function it has acquired: the natural process it remains and the product it has become (in the two senses of "commercial product", and "fixed tradition"). It also confirms, Mícheál Ó Súilleabháin's point that a rigid view of Irish music is not viable, and so points to an increasing fragmentation of Irish society, which cannot be as monolithic as some would like to see it.

This attempt at reassessing Ó Súilleabháin's tentative conclusions in the light of thirty years of evolution in the world of Irish music has shown, through a multitude of examples, that there is no unique Irish musical identity, and that there never was one, in the same sense that there is no unique Irish cultural identity. There are many ways of playing Irish music, in the same sense that there are many ways of being Irish. Ireland is now a European nation founded on the diversity of its identities, entering the 21st century with a clear vision of its origins and history. It is a dynamic vision which it must consolidate in order to perpetuate its exceptional economic and cultural development of the recent decades.

Looking beyond Ireland now, we, as humans, are facing two challenges, both aiming at "living together" better: one is a social challenge on a local basis, the second is an economic challenge on a global basis. In this human society, music can help us create social links and what has been called "the binding ties of a communal culture"¹⁸ as a hobby and an art for some, or as a job for others. Music, like any form of art, can help us project a better image of ourselves, an image that is perceived by our neighbours as distinctive, and perceived positively.

Equally, it can help us understand (and not only know) others better, even if only partially or imperfectly, and help us create a better world, which

is after all what we, academics, are supposed to give the world through our work. Many people, in particular Mick Moloney, have pointed out that Irish music has been in the vanguard of an Irish cultural renaissance since the 1970s, and the reason for that is quite simple: we, as human beings, need artists to constantly rethink and reshape the world, to help us understand the world, and to even change the world, and if some people think the English have invaded the world, the Irish have done it even more thoroughly, and more peacefully, with their music.

Erick FALC'HER-POYROUX
Université de Nantes

18. The Re-imagining Communities Programme comes to mind in particular. Funded in 2006 by the Arts Council of Northern Ireland (ACNI) for a period of three years, it is a "programme for local communities, aimed at tackling the visible signs of sectarianism and racism across urban and rural areas of Northern Ireland" (ACNI Annual Report 2006-2007).

L'Interceltisme musical : genèse d'une naissance

Erick Falc'her-Poyroux

Université de Nantes

On assiste depuis quelques décennies à la multiplication des festivals et des disques de « musique celtique » dans le monde entier. Pourtant, cette musique a sans doute peu de choses à voir avec ce que pouvaient jouer les musiciens du Moyen-Âge irlandais, breton, écossais ou gallois, et sans doute encore moins avec les divertissements des premières peuplades celtiques. Contrairement à une idée reçue, l'émergence de cet « interceltisme » musical remonte bien au-delà des années 1970 : cet article souhaite apporter un éclairage sur l'invention de la « musique celtique » et sur la cohérence supposée des musiques issues des pays de langues celtiques en ce début de XXI^e siècle. Il s'interrogera également sur la terminologie censée désigner les musiques traditionnelles, et tentera de mettre en lumière un parallèle entre le développement de l'interceltisme culturel et celui d'une véritable industrie musicale des pays celtiques.

Antiquité et Moyen-Âge

D'un point de vue chronologique, on connaît les liens historiques qui existent depuis les grands mouvements de population du Ve siècle entre le Pays de Galles, la Cornouaille britannique et la Bretagne armoricaine, dont les langues respectives constituent la branche brittonique des langues celtiques : c'est la première définition généralement admise des pays celtiques, fondées sur l'utilisation d'une langue celtique. On connaît également les liens linguistiques similaires unissant les gaéliques d'Irlande et d'Ecosse depuis la même période. On sait très peu de choses, en revanche, sur les pratiques musicales de cette époque.

Sur le plan archéologique, la découverte en novembre 2004 de sept exemplaires presque complets de Carnyx du I^{er} siècle av. J.-C. sur le site du sanctuaire religieux gaulois de Tintignac (commune de Naves, Corrèze, France), semble témoigner du fait que cet instrument à vent guerrier, sans doute joué en groupe et essentiellement destiné à effrayer l'ennemi durant les batailles, est le premier véritable instrument commun aux tribus celtiques. Un autre exemplaire a été retrouvé à Deskford, dans le nord-est de l'Ecosse, et date du II^e siècle av. J.-C. Instrument représenté sur le célèbre chaudron de Gundestrup (II^e siècle av. J.-C. ?), son usage ne semble cependant pas avoir dépassé le II^e siècle de notre ère.

Une statuette en granit de 42 cm de haut, datant sans doute également du II^e siècle avant notre ère et retrouvée en 1988 à Paule en Bretagne¹, est le premier exemple en notre possession de l'importance accordée dans les tribus celtiques à ces instruments à cordes : un barde assis tient dans ses mains un instrument à 7 cordes de la famille des lyres et des cithares, ancêtres de la harpe. En Irlande, la première représentation en notre possession de cette famille d'instruments se situe vers le VIII^e ou le IX^e siècle, gravée sur une croix en granit près de la petite église de Carndonagh, sur la péninsule d'Inishowen, dans le comté du Donegal.

¹ Cette statuette est aujourd'hui exposée au musée de Rennes.

Sur un plan plus théorique, on sait que la société celtique était divisée, comme l'ensemble des sociétés indo-européennes, en trois compétences ou fonctions (sacerdotale, guerrière, artisanale), selon les catégories sociales mises en évidence par Georges Dumézil².

La classe sacerdotale comprenait ainsi trois branches (druide, barde, devin), elles-mêmes subdivisées en plusieurs catégories. Les fonctions essentielles du barde étaient de chanter les louanges de son protecteur et de préserver la mémoire de la généalogie du clan, le plus souvent à l'occasion de banquets, mais également lors de funérailles. Ces bardes chanteurs disparurent progressivement avec l'apparition de la religion chrétienne, tout comme les druides, catégorie à laquelle ils appartenaient.

La musique jouait donc un rôle primordial chez les Celtes, comme en atteste les très nombreuses références dans les textes mythologiques qui nous sont parvenus. Dotée de pouvoirs magiques, la musique est logiquement l'un des attributs du Dagda, la principale divinité de la mythologie irlandaise, détenteur de la harpe magique dans laquelle sont présentes toutes les mélodies. Il ne s'agira bien entendu pas des *jigs*, *reels*, *strathspeys*, *hornpipes*, etc., qui ne font leur apparition que beaucoup plus tardivement : le passage le plus instructif concernant le corpus musical théorique de l'antiquité celtique dépeint la venue du dieu Lug à la capitale Tara, dans la première version de La Seconde Bataille de Moytura, où sont énumérés les trois types de modes musicaux que tout musicien de cour gaélique devait maîtriser selon la mythologie :

"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.³

On sait donc que la musique en général, et la harpe en particulier, occupait une place prépondérante dans la culture des peuples celtiques durant le Moyen-Âge, tant en Irlande et en Ecosse qu'en Bretagne et au Pays de Galles.

Au Moyen-Âge, on trouve bien peu de traces dans les archives de Bretagne concernant l'importance des musiciens : une mention dans le Cartulaire de Landévennec (IXe siècle) fait sans doute référence aux musiciens à la cour du Roi Gradlon⁴, et une charte du Cartulaire de Quimperlé (XIIe siècle), mentionne un énigmatique « Kadiou Citharista » au service de Hoël II⁵, sans que l'on puisse savoir s'il s'agissait effectivement d'un musicien jouant de la harpe ou d'un simple surnom.

A l'inverse, la musique et les musiciens d'Irlande jouissaient d'une réputation toute particulière en Europe, et l'on retrouve ainsi un certain nombre de textes attestant de l'admiration que leur portaient quelques voyageurs européens. Le plus célèbre de ces textes fut rédigé au XIIe siècle par un homme d'église nommé Giraldus de Barri (1146 ?-1223 ?), plus connu sous le nom de Giraldus Cambrensis (ou Giraud de Cambrie). Lui-même gallois d'origine, il est très critique à l'égard des Irlandais, hormis en ce qui concerne la musique :

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 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. (...) Cependant, beaucoup pensent que l'Ecosse aujourd'hui, non seulement égale mais

² Voir notamment : GUYONVARCH Christian-Jacques et LE ROUX Françoise, Les Druides, Rennes, Ouest-France Université, 1986.

³ Manuscrit Harleian 5280 (Oxford), « Cath Maighe Tuireadh », § 73. Traduction française de Christian-Jacques GUYONVARCH, Textes Mythologiques Irlandais, Rennes, Ogam-Celticum N°11/1 & 2, 1978-1980 (2e édition), Vol. 1, § 73, p. 52.

⁴ « Et tibiae cytharaeque, lyrae cum murmure, plectra, tympana per vestras plaudunt stridoribus aedes ». Cartulaire de l'abbaye de Landévennec. Vita sancti Winwaloei, chapitre xvi, p. 79, La Borderie (éd.), 1888.

⁵ Cartulaire de l'Abbaye de Sainte-Croix de Quimperlé, L. Maître & P. De Berthou (éds.), 2^e édition, Rennes, Paris, 1904, p. 189 (l'original est conservé au British Library sous le numéro MS Egerton 2802), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1138272/>.

devance l'Irlande, maîtresse en la matière, et la surpasse de loin en technique musicale. Nombreux sont ceux qui se tournent déjà vers elle en espérant y trouver la source de cet art.⁶

Enfin, l'importance de la harpe et de la musique en Irlande est officialisée sur le continent européen au XIII^e siècle, lorsque l'instrument apparaît en tant qu'emblème du pays sur l'Armorial de Wijnbergen, l'un des plus anciens armoriaux qui soient, recueil français de 1300 armoiries de vassaux de Louis IX (1214-1270) et de chevaliers de Philippe III le Hardi (1245-1285), compilé entre 1270 et 1291.

Des échanges nombreux

L'une des principales critiques souvent formulées durant les XIX^e et XX^e siècles à l'égard des peuples celtiques est sans doute leur absence d'unité réelle, tant sur le plan politique qu'administratif, de leur apparition en Europe à partir de l'Âge de Bronze (env. 900 av. J.-C.), jusqu'à leur disparition en tant que nations indépendantes au Moyen-Âge. Les chemins suivis à partir du XVI^e siècle par l'Ecosse et le Pays de Galles après la Réforme renforcèrent encore cette dispersion culturelle et cette distance avec l'Irlande et la Bretagne respectivement.

Il serait cependant préjudiciable d'oublier l'unité culturelle qui rapprochait indéniablement ces peuples sur les plans religieux, linguistiques et artistiques, trois perspectives intimement liées à la musique et au chant : à titre d'exemple, il reste aujourd'hui impossible de déterminer si la célèbre harpe exposée au musée de Trinity College à Dublin (qui date sans doute du XIV^e siècle), qui servit de modèle pour les différents emblèmes officiels de l'Irlande à partir de son indépendance en 1921, et dont on retrouve encore aujourd'hui l'effigie sur toutes les pièces en euros frappées en Irlande, a été fabriquée en Irlande ou en Ecosse. Il en va d'ailleurs de même pour ses sœurs jumelles, la harpe de la Reine Marie et la harpe Lamont, toutes les deux du XV^e siècle.

On sait également que les harpeurs des deux pays se côtoyaient très souvent : le célèbre harpeur écossais Ruaidhri Dall Morison (1656-1714) se rendait régulièrement en Irlande pour parfaire sa maîtrise de l'instrument, et les Irlandais étendaient parfois leur territoire de voyage à l'Ecosse aux XVII^e et XVIII^e siècles, dont notamment Rory Dall Ó Catháin (1570-1650) et Denis Hempson (1695-1807) parmi les plus connus.

D'autres indices d'une culture commune de la harpe entre l'Irlande et le Pays de Galles remontent au XII^e siècle, période où le harpeur bénéficie dans les deux pays d'un statut spécial, codifié de façon très théorique au Moyen-Âge par le droit Brehon en Irlande⁷, puis quelques siècles plus tard au Pays de Galles lors du festival du Eisteddfod (festival culturel gallois) de Caerwys, entre 1523 et 1567.

Dans tous ces cas, la disparition du système féodal provoqua la disparition des harpeurs de cour qui se virent réduits à l'état de musiciens itinérants, puis la disparition du mode de vie gaélique à partir des XVII^e et XVIII^e siècles provoqua la disparition irrémédiable de ces musiciens itinérants.

Une prise de conscience

En Irlande, un mouvement de grande ampleur vit dès lors le jour pour tenter de sauvegarder ce qui pouvait encore l'être grâce à des concours de harpeurs, qui servirent également de prétextes à la collecte de mélodies auprès de la dizaine de musiciens qui se présenta lors des 4 éditions qui se déroulèrent à Granard et à Belfast entre 1783 et 1792. L'instrument fut également utilisé comme emblème de la Society of United

⁶ Giraldus Cambrensis, *Topographica Hiberniae*, in *Complete Works*, J. S. Brewer, J.F. Dimrock et G. F. Warner, Londres (dirs.), 1861-1891, Vol. V.

⁷ Le droit Brehon est un ensemble de textes théoriques rédigés par les juristes de la société gaélique au Moyen-Âge, et en vigueur jusqu'au XVI^e siècle : seul le harpeur pouvait faire de la musique sa profession et prétendre au statut de noble, lui conférant ainsi un droit de réparation en cas d'offense : « 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 ». In ATKINSON Robert (ed.), *Ancient Laws of Ireland*, vol. V, p. 106, cité et traduit par Christian-Jacques GUYONVARC'H et Françoise LE ROUX, *Les Druides*, op. cit., 1986, p. 143.

Irishmen qui vit le jour à Belfast le 14 octobre 1791, menée par le nationaliste protestant Theobald Wolfe Tone (1763-1798). Le mouvement prit alors comme devise « elle est recordée, et elle se fera entendre ».

C'est également au XVIII^e siècle qu'apparaît au Pays de Galles une mode qui ne se démentira pas pour les harpes à plusieurs rangées de cordes : la harpe triple (un instrument baroque inventé au XVII^e siècle en Italie sous le nom de *arpa doppia*) fut considérée dès cette époque comme l'instrument gallois par excellence, et c'est le seul pays où elle a survécu jusqu'à nos jours, quoi que discrètement. Elle est dotée de trois rangs de cordes entrecroisés : deux sont accordés diatoniquement à l'unisson (dans la gamme de choix du musicien) et le troisième permet de jouer les accidents (les notes non-comprises dans la gamme diatonique). La structure de ces harpes doit bien entendu être extrêmement robuste pour supporter une tension d'une centaine de cordes.

Quelques années plus tard, et s'inspirant des derniers modèles de harpe de concert à pédale tels que ceux conçus en 1810 par Sébastien Erard (1751-1832) à Paris, John Egan et son neveu Francis Hewson la firent renaître à Dublin au début du XIX^e siècle sous deux formes différentes pour satisfaire la demande de particuliers ou de clubs revivalistes. Bien que construites selon des proportions s'approchant des anciens modèles à tête haute, ses harpes étaient de facture plus légère et plus fine, et leur technologie plus proche des grandes harpes à pédales. Le deuxième type construit à partir de 1819 est une 'harpe portable' en Mi bémol de 92 cm de haut. Les deux particularités en étaient des cordes de boyau et un mécanisme permettant le chromatisme actionné à la main et séparément sur chaque note (alors que sur la harpe classique à pédale une note est altérée sur toutes les octaves).

C'est cet instrument, adoptée par Thomas Moore (1779-1852) pour accompagner ses représentations poétiques (« The Harp That Once Through Tara's Halls »...), qui est à l'origine de ce qui fut appelé dans la deuxième moitié du XX^e siècle la 'Harpe Celtique' ou 'Harpe Irlandaise'. Il est cependant bien différent de ce qui existait jusqu'alors : le musicien et universitaire Mícheál Ó Súilleabháin résume ainsi les principales évolutions de la harpe celtique depuis le XVIII^e siècle :

Les évolutions de la harpe attestent d'un processus significatif : du musicien itinérant au musicien sédentaire, rural à urbain, masculin à féminin, d'une transmission orale à une transmission écrite, des cordes en métal aux cordes en boyaux, d'une technique d'ongle à une technique de doigt, de la main gauche sur les aigus à la main droite sur les aigus, de l'épaule droite à l'épaule gauche.⁸

Premières étapes de l'interceltisme musical

Portés par cette unité culturelle ancienne et quelquefois idéalisée entre pays celtiques, et profitant des vents romantiques qui balayent l'Europe au XIX^e siècle⁹, de nombreux enthousiastes de ces régions et pays de langues celtiques se proposent de créer un mouvement traversant les frontières. C'est à l'occasion de l'Eisteddfod de 1838 que les premiers liens sont tissés par une délégation bretonne à laquelle participe Théodore Hersart de La Villemarqué (1815-1895), encore inconnu, mais en pleine préparation de son célèbre *Barzaz Breiz*, *Chants populaire de Bretagne* (1839), recueil de collectages parfois adaptés au goût de l'époque et qui lui vaudront la célébrité, mais également une longue polémique sur leur authenticité¹⁰.

Cet échange culturel entre la Bretagne et le Pays de Galles, à la suite duquel La Villemarqué créa la Breuriez Breiz, une confrérie bretonne sur le modèle de l'assemblée druidique du Gorsedd gallois, marque malgré tout la première étape d'une future coopération culturelle entre les régions celtiques, qui ne se développera véritablement que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. C'est à Saint-Brieuc qu'à lieu en 1867 le premier congrès celtique international, à l'occasion duquel la harpe revient sur le devant de la scène, jouée par le gallois Thomas Gruffydd : cette prestation laissera des traces durables dans l'imaginaire

⁸ Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN, « All Our Central Fire: Music Mediation and the Irish Psyche », in *The Irish Journal of Psychology*, (dirs. Ken Brown et Carol McGuinness) vol. 15, N^{os} 2 et 3, 1994, p. 338.

⁹ On pense notamment au formidable engouement qui suivit la publication en 1760 par James Macpherson des récits apocryphes d'Ossian, mythique héros celtique ("Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language").

¹⁰ Pour les relations entre nations celtiques à cette époque, voir : Chartier Erwan, *La construction de l'interceltisme en Bretagne, des origines à nos jours : mise en perspective historique et idéologique* - 2010, Université Rennes 2 - Haute-Bretagne.

breton, malgré l'échec du congrès, en grande partie dû aux querelles sur l'authenticité des collectages du *Barzaz Breiz*.

Après l'engouement suscité par le collectage massif de mélodies, notamment en Bretagne et en Irlande, un certain nombre d'irlandais décidèrent de se regrouper afin de poursuivre et de prolonger cette action et de favoriser le développement des diverses facettes de la musique traditionnelle : ainsi naquit la plus importante association ayant pour objet sa promotion en Irlande, la Ligue Gaélique (*Conradh na Gaeilge* ou *Gaelic League*) fondée en 1893 par Eoin McNeill et Douglas Hyde (qui devint en 1938 le premier président de l'Irlande).

L'année 1897 fut particulièrement riche en événements musicaux en Irlande : outre la première *feis cheoil* (« fête de la musique ») à Dublin, entièrement dédiée à la musique, ainsi que le premier festival gaélophone appelé *Oireachtas na Gaeilge* (le « festival du gaélique »), il faut également mettre à l'actif de la Ligue Gaélique un développement interceltique qui allait avoir un très grand retentissement par la suite dans le monde de la danse irlandaise : une visite à une soirée de danses écossaises à Londres appelée *Céili* poussa la Ligue Gaélique à organiser une soirée similaire pour les Irlandais de Londres, le 30 octobre 1897, au Bloomsbury Hall, près du British Museum, pour marquer la fête celtique de *Samhain*. Conscient de l'importance de l'événement, la *Gaelic League* lui donna un grand retentissement, en n'acceptant que des danseurs conviés sur invitation et en faisant ouvrir la soirée par un *piper*, croyant à tort qu'il s'agissait là d'une très ancienne tradition. Ne sachant pas a priori quelles danses convenaient à la circonstance, les musiciens (parmi lesquels des écossais et des gallois) proposèrent des *double jigs*, des quadrilles et des valse. Les Céilidhe irlandais d'aujourd'hui sont donc les descendants directs de cette tradition inventée en 1897 à Londres¹¹.

La deuxième étape du mouvement culturel interceltique date de 1899, lorsque les Gallois invitent à l'Eisteddfod de Cardiff les organisations culturelles irlandaises, bretonnes et écossaises. En 1900, c'est au tour des Irlandais d'organiser un congrès panceltique, dont le président du comité d'organisation, Lord Castletown d'Upper Ossory, exprimait ainsi le but en 1898 :

Réunir des représentants des Celtes de toutes les parties du monde, Irlande, Écosse, Galles, Île de Man, Bretagne Armorique, Australie, pour manifester aux yeux de l'univers leur désir de préserver leur nationalité et de coopérer à garder et développer les trésors de langue, de littérature, d'art et de musique que leur léguèrent leurs communs ancêtres¹².

Sur le plan musical, les résultats de cette période seront en grande partie axés autour des échanges entre le Pays de Galles et la Bretagne, puisque l'Union Régionaliste Bretonne adopte en 1904 l'hymne national gallois comme hymne breton, le *Bro gozh ma zadoù*, sur une adaptation de François Jaffrennou (dit Taldir, 1879-1956)¹³. Puis, quelques années plus tard, Paul Le Diverrens (1880-1946), breton résidant au Pays de Galles, donne des récitals de harpe pour le Congrès Celtique de Douarnenez et aux cérémonies du Gorsedd de Locronan en août 1912.

Après l'interruption des échanges interceltiques due à la première guerre mondiale, c'est ce même Taldir qui participera en 1927 à la création du Consortium breton afin d'aider au développement de l'économie bretonne, et dont l'une des premières créations dès cette année 1927 sera un grand « festival interceltique » à Riec-sur-Belon, auquel participeront des délégations d'Irlande, du Pays de Galles et d'Écosse.

La troisième étape de l'interceltisme sera essentiellement constituée, tout au long des années 1920 et 1930, par les festivals interceltiques qui se tiennent de façon extrêmement régulières, et pour l'essentiel

¹¹ Sur cette question des traditions inventées, on consultera l'ouvrage fondamental de Erich Hobsbawm & Terence Ranger (dirs.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983, et notamment le premier chapitre consacré à l'invention de la tradition des Highlands en Écosse.

¹² Le Clocher breton, quatrième année, n° 39, septembre 1898, p. 226, cité par Chartier Erwan, Op. Cit., p. 211.

¹³ Il s'agit plus précisément de l'adaptation en breton par François Jaffrennou d'un chant composée en 1846 par les gallois Evan et James James, mais en grande partie copié sur une traduction en breton déjà effectuée en 1882 par le pasteur méthodiste William Jenkyn Jones, résidant en Cornouaille bretonne.

en Bretagne : « Grandes luttes interceltiques » en août 1928 à Quimperlé, « Grandes fêtes celtiques » de Minibriac en septembre 1929, « festival celtique » de Dinard en juin 1930, « grand festival celtique » à Roscoff en juillet 1934, puis à Quimperlé en juillet 1935, à Binic en août 1936, à Perros-Guirec en juillet 1937, à Châteaulin en août 1938, et enfin à Vannes en juillet 1939. La deuxième guerre mondiale viendra bien entendu mettre un terme provisoire à cet interceltisme et creusera encore davantage un fossé apparu dans les milieux « celtisants » de Bretagne au début des années 1930 entre une tendance conservatrice parfois séduite par le nazisme (qui fondera le Parti National Breton), et une tendance de gauche qui créera la Ligue Fédéraliste de Bretagne.

C'est pourtant durant cette seconde guerre mondiale que verra le jour l'une des associations les plus importantes de la vie musicale actuelle en Bretagne : la Bodadeg ar Sonerien (assemblée des Sonneurs), fédération des *bagadoù ar sonerien* (groupes de sonneurs), copiés sur le modèle des *pipe-bands* écossais, dans un style cependant moins militaire. Après la création de la fédération et le premier camp musical d'été en 1943, le premier véritable *bagad* breton est créé en 1947 par les cheminots de Carhaix. Il sera suivi dès 1950 par la création de la fédération *Kendalc'h*, regroupant les cercles celtiques bretons, et en grande partie axée sur l'enseignement et la diffusion des danses bretonnes¹⁴. A son tour, *Kendalc'h* créera en 1957 la plus importante maison d'édition musicale et littéraire en Bretagne : Coop Breizh. A la même époque, les Irlandais créaient *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (Association des musiciens d'Irlande, 1951) et son festival entièrement consacré à la musique traditionnelle irlandaise, le *Fleadh Cheoil na hÉireann*. C'est sur ce même modèle que Polig Montjarret créera en Bretagne le festival du Kan ar Bobl au début des années 1970¹⁵.

Les « harpes celtiques » d'Alan Stivell

L'idée de faire renaître la harpe bretonne me tracassait depuis longtemps, mais je ne voyais vraiment pas comment y parvenir ; je n'avais aucune connaissance concrète de l'instrument lui-même (...). C'est en 1942 que j'entrepris la construction, mais je dus me contenter alors d'essais préliminaires. Et ce ne fut que bien après la guerre, à Paris, que je pus reprendre les travaux commencés dix ans auparavant (...). Le nom même de « harpe celtique » (que j'ai institué pour regrouper aussi bien la harpe irlandaise que la harpe médiévale ou bardique) est adopté par beaucoup (...).

Ainsi s'exprimait en 1971 Georges Cochevelou (dit Jord Cochevelou, 1889-1974), père d'Alan Stivell (1944-) dans les notes pour l'album « Renaissance de la Harpe Celtique » (1972, Sony FDM36190.2), qui marque un tournant dans l'histoire musicale des pays celtiques par l'intérêt qu'il suscita.

Avec la première harpe de son père, à 33 cordes en boyau, Alan Stivell se produit sur scène dès 1953 à la Maison de la Bretagne à Paris et enregistre plusieurs 45t en 1959 (dont « Musique Gaélique », Mouez Breiz 4597), ainsi qu'un 33t en 1964 (« Telenn Geltiek / Harpe Celtique » Mouez Breiz 3344). En 1964, une harpe bardique à cordes métalliques et au son cristallin voit le jour, également construite par son père : son deuxième 33t en 1970 (« Reflets », Sony FDM36201.2) le propulse immédiatement à la pointe de la nouvelle vague du « pop breton », suivi début 1972 de « Renaissance de la Harpe Celtique », qui lui offre une stature internationale.

Mêlant systématiquement sur ses albums des mélodies et des chants de différentes régions celtiques, Alan Stivell est dès lors le principal artiste à faire usage des termes « celtique » et Keltia . Jord Cochevelou indiquait ainsi, de façon militante et un peu hâtive, sur la même pochette du disque « Renaissance de la Harpe Celtique » que la harpe

a très bien pu prendre naissance en Celtie (...). L'origine celtique de la harpe occidentale pourrait également être attestée par le fait que seules les langues celtiques possèdent des mots spécifiques pour la désigner : - Clarsach en gaélique irlandais et écossais, Telyn en gallois, Telenn en breton.

¹⁴ C'est également en Bretagne dans les années 1950 que sont véritablement créés les *festoù noz* tels qu'on les connaît encore aujourd'hui, et récemment classé au patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco.

¹⁵ Pour l'influence de la musique irlandaise sur la création musicale en Bretagne à la fin du XXe siècle, voir : Bévant Yann, « Nations in Tune : the Influence of Irish Music on the Breton Musical Revival », Proceedings of the 29th Celtic Colloquium of the University of Harvard, USA, 2010, p. 30-44.

Il est cependant clair que la présence de la harpe en Bretagne est beaucoup trop peu attestée pour en faire un véritable instrument traditionnel, ce que résume ainsi Erwan Chartier :

Instrument plus ou moins emblématique des Celtes anciens, la harpe s'est donc fait une place en Bretagne, au point d'apparaître aujourd'hui comme un instrument traditionnel alors que sa réintroduction est relativement récente. Fruit des échanges interceltiques des XIXe et XXe siècles, elle incarne donc, d'une certaine façon, l'internationalisation de la musique celtique.¹⁶

On reconnaîtra avant tout dans la volonté d'Alan Stivell de promouvoir une musique « celtique » une conviction profonde de l'artiste et de sa famille, mais l'idée se révéla également être un coup de maître en terme de marketing, dans un contexte mondial de renouveau de la musique folk. Ce fut indéniablement un coup de maître également sur le plan de la survie de cette musique traditionnelle qui sut ainsi s'adapter au formidable coup d'accélérateur que connut la culture mondiale à partir des années 1970. En d'autres termes, sans cette évolution et cette adaptation, les musiques traditionnelles des pays de langues celtiques auraient pu disparaître.

En effet, peu de musiques traditionnelles ont su franchir le cap de l'urbanisation, éviter l'écueil du progrès-roi et déjouer les pièges de la tradition pétrifiée. Les musiques traditionnelles d'Irlande, d'Ecosse, du Pays de Galles et de Bretagne, entre autres, y sont parvenues. Dans le même temps, d'autres musiques virent le jour (le blues, le jazz, le rock, etc.) et constituent déjà des traditions d'origine urbaine aux yeux de certains. Les musiques traditionnelles des régions celtiques apparaissent comme l'une des sources probables de ces musiques urbaines du XXe siècle, mais réciproquement, les apports du XXe siècle aux musiques irlandaises, écossaises, bretonnes, galloises, etc. sont également nombreux et expliquent globalement leur pérennité. L'urbanisation dans ces régions fut en effet plus tardive que dans la majorité des autres régions occidentales, retardant de quelques décennies l'arrivée d'une modernisation urbaine débridée.

Vers une définition ?

Depuis cette immense vague de renouveau des années 1970, et plus encore depuis la deuxième vague des années 1990, vaste catégorie commerciale appelée « musique celtique », a ainsi envahi les bacs des disquaires du monde entier. Aux Etats-Unis, l'expression est soit synonyme de "musique *New Age*", soit (le plus souvent) monopolisée par les musiciens irlandais : Enya, ancienne chanteuse et musicienne de Clannad, est l'un des exemples qui viennent immédiatement à l'esprit. Son premier album fut d'ailleurs composée pour le documentaire de la BBC "The Celts" en 1987. D'autres formes ont également été proposées, notamment le spectacle « L'Héritage des Celtes » : autour de Dan Ar Braz (ancien guitariste de Stivell dans les années 1970), étaient réunis des artistes prestigieux de Bretagne, d'Ecosse, d'Irlande, du Pays de Galles, de l'Île de Man et de Cornouaille britannique pour une super-production donnée en clôture du 70^e festival de Cornouaille à Quimper, le 24 juillet 1993, puis dans de nombreux festival en Bretagne et en Ecosse (pour le Celtic Connections de Glasgow). En France, deux trophées des Victoires de la Musique (en 1996 et 1998) viendront récompenser les enregistrements qui suivirent ces tournées.

Dans tous les cas, le but de cette étiquette est logiquement d'attirer l'attention afin de vendre d'avantage de disques ou de billets de concerts. Mais cette tendance a malheureusement pour effet de gommer les distinctions culturelles bien réelles entre ces pays, parfois transformés en sources de cultures mystiques et légendaires pour des slogans publicitaires bien creux. Dans ce sens, la musique celtique est un concept médiatique très efficace, tout comme le fut la mode des musiques d'Amérique du Sud dans les années soixante-dix, transformée en produit commercial pendant quelque temps.

Cependant, au sein des mouvements culturels nés au XIXe siècle et qui perdure au XXIe siècle, le sentiment d'appartenance à une même communauté reste très fort, et une telle perception peut être aussi valable que la réalité, car le terme celtique est largement plébiscité par tous ceux qu'il est censé désigner. Cette volonté commune est encore plus tangible depuis la création du Festival Interceltique de Lorient en

¹⁶

Chartier Erwan, Op. Cit., p.500

1971, dont l'expansion constante confirme son importance tant culturelle qu'économique, notamment grâce à un accord passé avec des entreprises locales, nationales et internationales :

[Cet accord] permet d'allier économie et culture au cœur d'une manifestation de dimension internationale, qu'est le FIL [Festival Interceltique de Lorient]. Cette signature lance donc pour les 3 prochaines années : les rencontres de la Diaspora Economique Bretonne, qui devient un événement attendu pendant le FIL¹⁷.

La multiplication des festivals de musique celtique dans le monde reste cependant à interpréter : aux Etats-Unis bien entendu, et dans toutes les régions du monde où les diasporas irlandaises, bretonnes, écossaises, etc. sont présentes, mais également en Allemagne, en Scandinavie, en Pologne, en Italie, etc.

L'abondance de ces festivals de musique celtique dans le monde entier témoigne donc de la popularité de ces musiques, que les médias internationaux s'empressent de relayer, comme le notait ainsi Time Magazine dès 1996 :

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 créé en 1995 un sous-label nommé Celtic Heartbeat pour présenter les stars naissantes de l'Irlande".¹⁸

Si cette richesse témoigne sans équivoque de la popularité actuelle de ces musiques, on ne pourra cependant s'empêcher dans certains cas d'y voir les aspects purement mercantiles d'une mode passagère.

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 des pays de langues celtiques, socialement acceptable à partir des années soixante-dix, puis devenue commercialement exploitable et exportable dans les années quatre-vingt-dix, pourrait parfaitement s'installer définitivement sur la scène internationale, comme avant elle le blues, le flamenco, etc. 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 des cultures venues d'Irlande, du Pays de Galles, d'Ecosse et de Bretagne.

Bien entendu, ces évolutions forcément globalisatrices ne se firent pas sans heurts, la tradition s'équilibrant 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 dans ces musiques sans qu'aucune accoutumance antérieure ait pu préparer leur introduction : de nouveaux instruments ont fait leur apparition (le banjo afro-américain et le bouzouki des Balkans en Irlande puis en Bretagne, la flûte traversière irlandaise en Bretagne, la guitare folk un peu partout, etc.) ; les musiciens jouent de moins en moins pour des danseurs et de plus en plus pour des festivals ; et sur un plan plus juridique, le concept de propriété individuelle d'une mélodie tend à s'imposer au dépend d'une musique appartenant à la communauté (musiciens ou non).

Il n'est donc pas anormal, dans ces conditions de bouillonnement musical, que les ouvrages qui sont consacrés à la musique traditionnelle des régions celtiques tentent rarement de définir d'un point de vue musicologique l'unité de la « musique celtique ». Là encore, Alan Stivell est l'un des rares artistes à tenter une approche apparemment théorique, comme ici en 2010 lors d'un entretien avec Erwan Chartier où il citait dix caractéristiques de cette « musique celtique » :

- Gammes défectives (certaines notes de la gamme diatonique-touches blanches du piano sont évitées au moins dans une partie d'un morceau), ceci davantage que dans les musiques plus "normalement européennes").
- Intervalles non-tempérés (ou suivant d'autres tempéraments (chose qui s'est perdue dans la musique occidentale classique, puis dans une bonne partie de la musique populaire d'Europe).
- Une façon particulière de donner l'impression de se jouer du tempo mélodie ou marche traditionnelle bretonne, interprétation du *sean-nos* ou chant traditionnel gaélique).

¹⁷ Communiqué de presse, Festival Interceltique de Lorient, 14 juin 2013.

¹⁸ Michael WALSH, "Emerald Magic" Time Magazine, 11 mars 1996, p. 55.

- Importance du “tuilage” (début et fin de phrases se croisant, faisant perdre un peu l’impression qu’il y a un début, une fin) sous différentes formes.
- Rythmes pas strictement binaires ou ternaires, basés sur des fractions plus subtiles.
- Structures le plus souvent simples (8 temps, etc.)
- Mais cycles rythmiques complexes et superposés, superpositions rythmiques dans l’interprétation (ceci peut donner l’illusion de mesures composées).
- Esthétique des timbres : plus grande mise en valeur des harmoniques et des aigus (biniau kozh, bombarde, cornemuse écossaise, harpe cordes métal).
- Le principe du bourdon influence fortement les mélodies celtiques, avec les intervalles non-classiques.
- L’influence de langues de même famille. Des rythmes, des syncopes sont nés notamment sous l’influence des langues celtiques. On retrouve par exemple au pays de Galles certaines syncopes cousines de syncopes écossaises, comme les langues sont cousines, avec les intervalles non-classiques, cela influe sur l’harmonisation moderne¹⁹.

Sans rentrer dans des détails trop musicologiques, il apparaît pourtant que ces descriptions restent bien vagues, avec une surabondance de termes approximatifs (*certaines, davantage, normalement, particulière, un peu, souvent, complexes, l’illusion, esthétique, non-classiques...*), et pourrait peut-être convenir à la description de bon nombre de traditions musicales, européennes ou non.

Il n’existe donc pas de définition unique et figée de ces musiques, mais une multitude d’éléments constitutifs, tous représentatifs d’une des facettes de ces sociétés. La musique n’est pas seulement un produit fini et emballé, mais également un processus constitué de l’ensemble des éléments qui la façonnent. Tenter de définir la musique celtique revient à tenter de définir des sociétés en mouvement. Comme le notait très justement *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* :

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.²⁰

Parmi les nombreux termes utilisés pour définir ces musiques, notons par exemple : 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*. L’expression « musique celtique » représente donc une solution simple pour regrouper de façon sommaire (pour les médias et le grand public) des réalités musicales issues de régions voisines et culturellement proches.

Si les mélodies écossaises et irlandaises ont effectivement des points communs très perceptibles, les liens avec les musiques galloises et bretonnes semblent beaucoup plus ténus.

Le terme « musique celtique » regroupe donc indéniablement un ensemble disparate de musiques finalement très différentes. Mais avouons qu’il en va de même pour les termes « musique écossaise », « musique galloise », « musique bretonne » ou « musique irlandaise » qui, dans chacun des cas, recouvrent des réalités très nombreuses et très variées. Et même si peu d’éléments concrets unissent véritablement ces musiques, on notera avec intérêt que les oreilles non accoutumées tendent généralement à confondre allègrement musique bretonne et musique irlandaise, de la même manière que les néophytes ne distinguent pas les œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Jean-François Couperin et de Antonio Vivaldi, tous issus de la période baroque.

Une ultime tendance, heureusement rare, consiste dans certains cas à considérer la musique celtique comme une affirmation identitaire extrême. En se basant sur la théorie musicale des gammes non-

¹⁹ Erwan Chartier, Op. Cit. pp 546-547 (entretien de l’auteur avec Alan Stivell le 23 mars 2010).

²⁰ Donal CLARKE (dir.), *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*, Londres, Penguin Books, 1990 (1ère éd. 1989, Viking), p. 423a.

tempérées utilisées dans de nombreuses musiques traditionnelles européennes, certains feraient de la musique celtique une musique européenne blanche restée pure depuis des millénaires²¹.

D'autres théories souhaiteraient la rattacher à l'Orient et à l'Asie, en se basant sur l'analyse des techniques de chant : il est cependant manifeste que tout chant non-accompagné tend à devenir ornementé, d'où d'évidentes affinités.

Mais 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 rien à voir avec les musiques jouées à l'époque médiévale dans les cours des chefs de clans et des rois et, à fortiori, en des périodes plus reculées.

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'appartenance. Quoi qu'on en pense, le terme « celtique » est donc en train de changer de sens dans plusieurs directions, et dans l'attente d'une meilleure solution l'expression « musique celtique » reste parfois utile. Après tout, les clubs de football de Glasgow et Belfast s'appellent *Celtic* respectivement depuis 1888 et 1896, et le *uilleann piper* Tom Ennis nommait déjà son théâtre musical new-yorkais le Celtic Club au début du XXe siècle !

Un tel sentiment de cohérence et d'unité délibérément recherchée depuis plus d'un siècle et demi, tel que nous l'avons décrit dans cet article, est une preuve de cette « volonté de vivre ensemble » dont parlait déjà Ernest Renan (1823-1892) dans une conférence donnée en 1882²². Qu'elle soit fondée sur des réalités ou des symboles, elle ne se discute donc pas. Aux yeux des ethnologues, ce miroir tendu équivaut à un véritable équilibre et à une véritable identité, malgré une hétérogénéité avérée.

²¹ Une conférence donnée par le compositeur breton Maurice Duhamel en 1912 intitulée « la Musique celtique, expression de la race », fut ainsi citée en 1941 par l'hebdomadaire collaborationniste et antisémite L'Heure Bretonne du 12 avril 1941, p. 3. Notons cependant que Maurice Duhamel lui-même était opposé aux idéaux du national-socialisme.

²² « Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis. » Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882, Calmann Lévy, 1882, chapitre III, p. 16.

ABSTRACT

On assiste depuis quelques décennies à la multiplication des festivals de « musique celtique » dans le monde entier. Pourtant, cette musique a sans doute peu de choses à voir avec ce que jouaient les musiciens de chefs de clans gaéliques au moyen-âge irlandais, et sans doute encore moins avec les divertissements des premières peuplades celtiques en Irlande. Qu'appelons-nous « musique celtique », et pourquoi ce renouveau depuis les années 1970 ?

Cet article tente de répondre à ces questions en analysant notamment l'importance de la harpe dans les cultures des pays celtiques, et l'émergence de l'expression « musique celtique » pour une cohérence supposée des musiques issues des pays de langues celtiques en ce début de XXI^e siècle. Il s'interroge également sur la terminologie censée désigner les musiques traditionnelles, et tentera de mettre en lumière un parallèle entre le développement de l'interceltisme culturel et celui d'une véritable industrie musicale des pays celtiques.

THE GREAT FAMINE IN IRELAND: A LINGUISTIC AND CULTURAL DISRUPTION

Erick FALC'HER-POYROUX

In 1954, Irish author John A. O'Brien noted, albeit approximately, that: "Ireland is the only nation in the world with half the population it had a century ago."¹ This article proposes to examine both immediate and long-term linguistic and cultural changes in Ireland from the mid 19th century to the 20th century, all closely connected to the demographic changes and evolution in the population. Between 1845 and 1850, several technological innovations contributed to the exile of c. 1.5 million Irish men and women: cheaper road transport, the development of railway networks to the main cities, sailing ships and the new steamships to America or England. In parallel, it is now agreed that c. one million people died of hunger and diseases during the same period, through a combination of British *laissez-faire*, anti-Irish bias, rigidity, poor planning, inadequate solutions and providentialism. This depopulation of Ireland, mostly due to the Great Famine, continued unabated during the second half of the 19th century, and forms the first backdrop against which linguistic and cultural changes must be assessed.²

It is often considered that the mid 19th century Famine was a turning point in Ireland's cultural history, mainly as a result of the death and mass emigration of the poorer populations from the West of Ireland, where Gaelic Irish speakers were more numerous. However, census figures between 1841 and 1861 cannot confirm a specific depopulation of Irish-speaking areas: it is true that western counties like Mayo, Clare or Galway lost over 38% of their population during this 20-year time span, but so did English speaking counties such as Queen's County and King's County (today known as County Laois and County Offaly respectively).³ At the other end of the language spectrum, an Irish speaking county of the North-West like County Donegal lost proportionately less of its population (with a decrease of c. 20%) than

1. O'BRIEN John A (ed.), *The Vanishing Irish: the Enigma of the Modern World*, London: W.H. Allen, 1954, p. 40.

2. See GUINNANE Timothy, *The Vanishing Irish: Households, Migration, and the Rural Economy in Ireland*, Princeton NJ: Princeton UP, 1997, 360 p.

3. Official census figures are available on the Irish Famine Atlas, by the National Centre for Geocomputation, NUI Maynooth: <http://ncg.nuim.ie/redirect.php?action=projects/famine/explore>. The complete original report can be consulted at: <http://dnk.nu/histcop.org/3482>

English-speaking counties in the East, such as County Wicklow or County Waterford (both with a decrease of around 31%). Depopulation was indeed massive, but was not higher in Irish-speaking areas: the sense of dislocation of the traditional Irish community often described by historians⁴ must therefore be regarded as an overall rural phenomenon, during a period of land-restructuring in Ireland, and more generally of European urbanisation and industrialisation. This loss of contact between towns and villages in Ireland which intensified after the Great Famine was also responsible for the slow disintegration of a once vibrant rural cultural life, and this fragmentation of rural communities constitutes the second backdrop for our study, which aims to show the far-reaching impact of the Great Famine on Ireland's cultural and linguistic evolutions, as well as on issues of identity, leading to lasting social and political consequences.

LANGUAGE AND CULTURE IN PERIL

Gaelic Irish, the language spoken by a vast majority of people in the western counties of Ireland at the eve of the Great Famine, is a Celtic language first identified in Ireland around 400 B.C. It became a written language only in the 6th century A.D., when the first manuscripts were crafted by Irish monks. Up until the 19th century, it remained by and large a language associated with oral transmission and the vector of a tremendous body of Gaelic poetry inherited from the refined Bardic tradition.

Out of a population of almost 8.5 million in 1845, the number of Irish Gaelic speakers is difficult to define: distinguished economist and historian Cormac Ó Gráda suggests "an Irish-speaking figure of 3-3.5 million on the eve of the famine, an all-time high",⁵ while other studies have put the figure higher, at around 4 million.⁶ On the other hand, the number of Irish Gaelic speakers after the famine is accessible, since the language question was included for the first time in the Irish census in 1851.⁷ We therefore know that over 300,000 persons were listed as speaking only Irish, and over a million and a half as speaking both Irish and English. In total, over 28% of the population spoke Irish. Ten years after the Famine, the number of people who could speak Irish had declined to c. 19%, and again to c. 15% in 1871.⁸ A simple subtraction between the lowest estimates for Irish speakers

4. See for example KINEALY C., *A Death-Dealing Famine: The Great Hunger in Ireland*, London: Pluto Press, 1997, 192 pp.

5. Ó GRÁDA C., *Black '47 and Beyond: The Great Irish Famine in History, Economy, and Memory*, Princeton University Press, 2000, p. 216.

6. See, among others, HUTCHINSON John, *Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, London: Routledge 1987, p. 75 or O'BEIRNE RANELAGH John, *A Short History of Ireland*, Cambridge 1994, p. 118.

7. The census for Scotland only included a language question as of 1881 and Wales as of 1891.

8. The figure officially stands at around 3% in the Republic of Ireland today. For more information on these figures, see Andrew Carnie "Modern Irish: a Case Study in Language Revival Failure", in J. BOBALJIK, R. PENSALFINI, and L. STORTO (eds.), *Papers on Language Endangerment and the Maintenance of Linguistic Diversity, MIT Working Papers in Linguistics*, #28, 1996, pp. 99-114.

in 1841 and the official figures of 1851 show that at least 1.5 million native speakers either emigrated or died in just a decade.

These figures can, however, only be regarded as basic approximations, for two main reasons: the first one is a relative shyness on the part of many native speakers to declare their ability to speak Irish, as stated in a Report to the Commissioners of National Education written in 1877: "The returns do not include the entire number of people who speak Irish, since it is well known that many persons, for want of education in the vernacular, and of due appreciation of its value, do not admit their knowledge of the language".⁹ The second reason, at least as notable, for the lack of precision in census returns is the fact that the figures for 1851, 1861 and 1871 had clearly been underestimated by officials: in 1881, the census report surprisingly had to account for an increase of almost 14% in the number of Irish speakers over the previous 10 years, in contrast to a constant decline since 1841, and therefore had to admit probable miscalculations in the previous census returns. Or rather, in the cautious words of the General Report: "the increase in the number returned as being able to speak Irish and English may, in a great measure, be attributed to a more precise mode of seeking this information [...]".¹⁰

The decline of the language, which had in fact started before the Great Famine, but was now amplified by the rural depopulation, was inexorable, as was the shrinking of the regions where Irish Gaelic remained the language of the majority. As Great Britain was gradually becoming aware of the consequences of the Great Famine, both in Ireland and in the Highlands of Scotland, these regions were investigated by renowned geographer E.G. Ravenstein in 1879, in a major study of the evolution of Celtic languages over the past three decades: according to Ravenstein, the total area of the Gaelic-speaking regions in Ireland just after the Great Famine (1851) represented 9325 square miles with 1,328,938 inhabitants. In 1871, this figure had dropped to 5293 square miles for 545,658 inhabitants. Ravenstein regretfully commented that they were probably witnessing "the lingering death of a language retreating before a more powerful neighbour" and, more significantly, that "the localities where at present day Irish continues to be the language of the majority, are remote, their area is comparatively limited, and their population less dense than in the more fertile English speaking districts of the island".¹¹ As a consequence, these Gaelic-speaking regions increasingly became associated with poverty after the Famine years, the widespread opinion being that "*Irish will butter no bread*" or "*Irish belongs to the age of the foot-plough and*

9. The remark was made by Father John Nolan and J. J. MacSweeney of the council of the "Society for the Preservation of the Irish Language", and cited in POWELL Thomas, "What Government Is Doing for the Teaching of Irish", in *Y Cymmrodor: The Magazine of the Honourable Society of Cymmrodorion*, vol. V, London: Whiting & Co., 1877, p. 19.

10. See General census report, Ireland, 1881, section XI: Irish speaking population, p. 74.

11. RAVENSTEIN Ernst Georg, "Gaelic Languages in the British Isles", in *Journal of the Statistical Society of London*, vol. 42, No. 3, Sept. 1879, p. 581-582.

the sailing ship".¹² In 1890, Arthur J. Balfour (1848-1930), Chief Secretary for Ireland and future Prime Minister of Great Britain, toured Connemara and Co. Mayo with his secretary George Wyndham, who described the desolation he had witnessed in a letter to his wife:

"We found at Carraroe a far greater depth of misery than any we have seen or I have ever imagined. It really made one sick to think of the extreme wretchedness of these people living on potatoes growing in mud and water between the rocks, their houses standing in morasses. For the first time, the people looked pinched and yellow and frightened. They all turned out, and gave Arthur shrill cheers. A most pathetic sight. You cannot conceive the poverty of this district. Hardly anyone can talk English. The majority have never seen a plough or harrow. There is no mill for twenty miles. They never eat meat, and are always on the brink of starvation. I do not trust we may be able to help them."¹³

The following year, in 1891, these Gaelic-speaking areas evidenced by Ravenstein unsurprisingly became the core of the Congested Districts established by Balfour, exceptionally poor and underdeveloped regions of counties Donegal, Mayo, Galway, Kerry and Cork, which qualified for special economic assistance and relief from the government through an Act of Parliament:¹⁴ in political terms, the Congested Districts Board formed part of his new policy of Constructive Unionism, supported by the Conservative Party and sometimes labelled "killing Home Rule with kindness", a clear indication that poverty in Ireland following the Great Famine had become a major political issue.

As mentioned above, the decline of the Irish language had started before the Great Famine, gradually giving way to English. It was therefore highly symbolic that the military-minded Ordnance Survey should start in Ireland its coverage of the United Kingdom for the drafting of the most precise map ever made in the English language: Major Thomas Colby (1784-1852) and his staff moved to Ireland in 1824 to establish the first complete six-inches-to-the-mile maps of the country. The mapping process lasted for 22 years, ending on the eve of the Great Famine, and despite the strict official recommendations¹⁵, many Irish toponyms were lost or transformed by uninformed officers, with the result described in 1892 by Douglas Hyde (1860-1949), in his famous speech on the De-anglicisation of Ireland:

12. HINDLEY Reg, *The Death of the Irish Language*, London: Routledge, 1990, p. 179.

13. Cited in BREATHNACH Ciara, *The Congested Districts Board of Ireland, 1891-1923: poverty and development in the west of Ireland*, Dublin and Portland: Four Courts Press, 2005, p. 27.

14. Purchase of Land (Ireland) Act 1891, Chapter XLVIII, Part II. The Congested District Act of Scotland was passed in 1897.

15. In "Instructions for the Interior Survey of Ireland" (1825), Thomas Colby explained: "The persons employed on the survey are to endeavour to obtain the correct orthography of the names of places by diligently consulting the best authorities within their reach [...]" See ANDREWS John H., *A paper landscape: the Ordnance Survey in nineteenth-century Ireland*, Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 311.

"Our topographical nomenclature too —as we may now be prepared to expect— has been also shamefully corrupted to suit English ears; [...] many of the best known names in our history and annals have become almost wholly unrecognisable, through the ignorant West-Britonising of them. [...] Sometimes the Ordnance Survey people make a rough guess at the Irish name and jot down certain English letters almost on chance. [...] On the whole, our place names have been treated with about the same respect as if they were the names of a savage tribe which had never before been reduced to writing, and with about the same intelligence and contempt as vulgar English squatters treat the topographical nomenclature of the Red Indians."¹⁶

The creation in 1831 of the first National Schools (i.e. state-supported primary schools), whose aim was to establish non-denominational institutions where English was the only language in use, undoubtedly dealt a much greater blow to the Irish language. If free education and a provision for literacy can only be regarded as a major development in European history,¹⁷ the resonance in Ireland was singular: gradually, all Gaelic-speaking children began to use English on a daily basis, and to associate it with a greater degree of culture and enlightenment, if not with the only path to modernity. As part of the official syllabus, one of the principal Geography lessons provided in 1859 by Reverend James Carlile (1784-1854), the Presbyterian chief commissioner of education, for instance, squarely stated that "The island of Great Britain, which is composed of England, Scotland, and Wales, and the Island of Ireland form [...] the British Empire in Europe. The people of these islands have one and the same language (all at least who are educated)".¹⁸ Irish was regarded as useless outside Ireland, not adaptable to modern and urban life, a very low prestige means of communication with a difficult grammar and pronunciation: overall, an insignificant number of books in Irish were printed before and after the Famine. Although the newly invented steam presses had considerably simplified the printing process, it benefited mostly the dominant language, English.¹⁹

Contrary to what is still heard sometimes in Irish militant circles today, no official rule was ever established for the prohibition of the Irish language in schools, but parents were so eager for their offspring to learn English that many schoolmasters adopted a system to prevent the children from speak-

16. "The Necessity for De-Anglicising Ireland" in *The Revival of Irish Literature: Addresses by Sr Charles Gavan Duffy, KCMG, Dr. George Sigerson, and Dr Douglas Hyde*, London: T. Fisher Unwin, 1904, pp. 117-161. This episode of Irish history has been described in the play *Translations* by FRIEL Brian, London: Faber & Faber, 1980, 70 pp.

17. Ireland's average illiteracy rate in 1841 was 72%. See Ó TUATHAIGH Gearóid, *Ireland before the Famine 1798-1848*, Dublin: Gill & Macmillan, p. 79.

18. CARLILE James, MCARTHUR Alexander, WHATLEY Richard (eds.) *Fourth Book of Lessons for the Use of Schools*, Dublin: Alex. Thom & Sons, 1859, p. 52. Cited in SCALLY Robert, *The End of Hidden Ireland: Rebellion, Famine, and Emigration*, New York: Oxford University Press, 1995, p. 151.

19. The first books in Irish using the new printing presses invented in the first quarter of the 19th century, were scholarly volumes published in the 1840's and 1850's by antiquarian societies: the Irish Archaeological Society, the Celtic Society and the Ossianic Society.

ing their native language, which may even have been in existence prior to 1831 in the "hedge schools".²⁰ Many authors have described the use of the *Bata-Scóir* (or 'tally-stick') worn around the neck by children who had mistakenly uttered a few words in Irish, and where a notch would be inserted for every new offence.²¹ With emigration intensifying, English had become the main key to escape the country, and relatives in America or England were adamant that the "new language" should be learnt before coming over. A letter from an emigrated father to his son, unusually written in Irish, thus emphasised: "I gcuntas Dé, múin Béarla do na leanbháin, is ná bídis dall ar nós na n-asal a teacht anseo mac".²² And Ravenstein was able to remark as late as 1879 that "It is the national schools in which only English is taught, which have proved to be the great extirpators of Irish [...] probably not 5,000 persons throughout Ireland are able to read an Irish book, [...] not a single Irish newspaper is being published".²³

Since the National Schools were non-denominational, no proselytising was supposed to take place in class, even though most schools were created and run by either the Protestant or the Roman Catholic Church. The attitude of the Catholic hierarchy towards the Irish language during that period was probably more akin to indifference and lack of concern than to hostility or support. It is certainly true that Irish Catholicism later became associated with Irish Nationalism, maybe as a late response to the Penal Laws, which lasted well into the 19th century.²⁴ It is also true that isolated clergymen worked tirelessly for the promotion of the Irish language, such as Father John Lanigan (1758-1828) or Archbishop John MacHale (1791-1881) of Tuam, who translated major works of literature into his native Irish.²⁵ But they were probably exceptions in the Roman Catholic hierarchy, and on an everyday basis, the Catholic Church in Ireland was always reluctant to asso-

20. "Officials figures suggest that in the 1820's between 300,000 and 400,000 children attended" these clandestine schools. S.J. CONNOLLY (ed.), *The Oxford Companion to Irish History*, Oxford: OUP, 1998, p. 238.

21. See WILDE William R., *Irish Popular Superstitions*, Dublin: James McGlashan, 1852, pp. 26-27, Karen Corrigan, 1996 "Language attrition in nineteenth century Ireland: Emigration as 'murder machine'" in Alison HENRY, Martin BALL and Margaret MCALISKEY (eds.), *Papers from the International Conference on Language in Ireland, Belfast Working Papers in Language and Linguistics* #13, Belfast: University of Ulster, 1996, pp. 43-84. or BOURKE Ulick J., *The Aryan Origin of the Gaelic Race and Language*, London: Longmans, Green & Co., 1876., p. 40-41. No similar systems seem to have existed in Scotland or Wales at the time, but the same coercion method was also in use in Brittany and persisted well into the 20th century.

22. "For God's sake teach the children Irish and don't be blind like the asses who have come here." Emigrant letter provided by Seán Ó Dúbhda, respondent to the UCD Irish Folklore Commission emigration questionnaire in 1955, cited in Karen Corrigan, "I gcuntas Dé múin Béarla do na leanbháin: eismirce agus an Ghaeilge sa naoú aois déag" ("For God's sake teach the children Irish: Emigration and Irish in the Nineteenth Century") in O'SULLIVAN P., *The Irish in New Communities*, Leicester: Leicester University Press, 1992, pp. 150-151.

23. Ernst Georg Ravenstein, *op. cit.*, pp. 587 & 590.

24. Catholic Emancipation was achieved through the Roman Catholic Relief Act of 1829, although the minimum property qualification to vote was raised, and tithes still had to be paid to the Anglican church in Ireland.

25. John MacHale translated Moore's *Melodies* in 1841, the *Pentateuch* for the Maynooth translation of the Bible in 1861, and one third of Homer's *Iliad* between 1844 and 1871.

ciate with the native language: following its global tradition, it used Latin as the only language for mass throughout the world until the Second Vatican Council (1962-1965).²⁶

In addition, most Irish Catholic seminaries on the continent, where priests were trained for Ireland, had closed down in 1792 and 1793, threatened by the French Revolution: the first Irish seminary, St Patrick's College, was established in 1795 in Maynooth, Co. Kildare under King George III (1738-1820). Funded by the British government, it therefore trained all its future teachers and missionaries in English, probably because it was far more useful for missionary work abroad than Irish, but primarily because "As a government-aided institution it could hardly have done otherwise".²⁷ Whatever the reasons why the Roman Catholic hierarchy in Ireland did not support the Irish language for most of the 19th century, Professor Máirtín Ó Murchú could write in retrospect:

The dominance of English in the domain of religious practise attributable to the establishment of Maynooth College must have been the greatest single blow to the Irish language. There is ample evidence to show that the Catholic Church became a major force of de-ethnicisation and Anglicisation."²⁸

The post-famine era was a period of great expansion for the Roman Catholic Church in Ireland, with a surge in the building of churches and far better attendance than before.²⁹ The Great Famine itself had often been felt to be a divine intervention, and the Catholic hierarchy had plainly embraced the view, bringing with it a stricter approach to Catholicism which included a severe attitude to old pagan beliefs and celebrations, but also to merrymaking, dancing, gambling, drunkenness, etc. Even music and musicians were condemned by the Roman Catholic church, and 'crossroads dancing' all but disappeared, as lamented by distinguished collector Francis O'Neill (1848-1936), a native of rural Co. Cork who became Chief of Police in Chicago in the early 20th century:

"the oldtime festivities and celebrations had been discontinued and those of the pipers not doomed to the poorhouse by reason of old age or blindness sought some other means of obtaining a living. Their instruments were put away, and in course of time even themselves, as well as their tunes, were forgotten."³⁰

26. The first mass ever written in Irish, *Aifreann Uí Riada*, by Ó RIADA Seán, was performed for the first time in 1967 at St Patrick's College in Maynooth, and is still used extensively today. Protestant mass was always in the vernacular, i.e. in the language the people understood.

27. WALL Maureen, "The Decline of the Irish Language", in Brian Ó CUÍV (ed.), *A View of the Irish Language*, Dublin: Government Stationery Office, 1969, p. 85.

28. Ó MURCHÚ Máirtín, *Urlabhra agus Pobal / Language and Community*, Dublin: Comhairle na Gaeilge Occasional Papers 1, 1971, p. 28-29.

29. See Ó GRÁDA C., *The Great Irish Famine*, Cambridge University Press, 1995, pp. 65-66.

30. O'NEILL Francis, *Irish Minstrels and Musicians*, Cork: The Mercier Press, 1987 (1st ed. 1913), pp. 269-270.

William Wilde (1815-1876, Oscar Wilde's father), did not hesitate to blame the Roman Catholic Church, not only for the decline of the language but more generally for the disappearance of old traditions and the global decline of Gaelic culture, which it had all but banned:

"[...] all the stories about the fairies and the pishogues are going fast, and will soon be lost to us and our heirs for ever. the old forms and customs too, are becoming obliterated; the festivals are unobserved and the rustic festivities neglected or forgotten; the bowlings, the cakes and the prinkums (the peasant balls and routs) do not often take place where starvation and pestilence stalk over the country."³¹

One of the main opponents to the use of Irish, however, was Daniel O'Connell (1775-1847), arguably the single most important Irish politician of the 19th century, who had relentlessly fought for, and obtained Catholic Emancipation (1829) and with it the right to be elected to the Westminster Parliament. Although a native speaker of Irish from Co. Kerry, he had chosen not to defend it, on religious and cultural grounds. In an oft-quoted passage by his faithful supporter William J. O'Neill Daunt (1807-1894), O'Connell is reported to have dismissed its use in the following terms:

"I am sufficiently utilitarian not to regret its gradual abandonment. A diversity of tongues is no benefit; it was first imposed upon mankind as a curse, at the building of Babel. It would be of great advantage to mankind if all the inhabitants of the Earth spoke the same language. Therefore though the Irish language is connected with many recollections that twine around the hearts of Irishmen, yet the superior utility of the English tongue, as the medium of all modern communication, is so great that I can witness without a sigh the gradual disuse of Irish."³²

Such was his political and social influence that, even after his death in 1847 on his way to Rome, his reasoning lasted for several decades, leaving behind him a native language that was despised by the elite and slowly abandoned by the general population. English was now unquestionably the language of emigration, schools, books, newspapers, administrations, businesses, urban life, religion and politics.

REVIVALS

In the footsteps of the Ossian controversy in Scotland at the end of the 18th century, one of the first realisations that Ireland's cultural treasures

31. WILDE W., "Popular Irish Superstitions", in *The Dublin University Magazine*, vol. 33, 1849, p. 544.

32. O'NEILL DAUNT William Joseph, *Personal Recollections of the Late Daniel O'Connell*, vol. 1, London: Chapman and Hall, 1848, pp. 14-15.

were in great danger of disappearing had come in the 1780's when an Irish businessman based in Copenhagen named James Dungan had decided to organise an annual music event in his native Granard Co. Longford, lamenting the fact 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."³³

Three harp festivals ensued in 1784, 1785 and 1786, each with a competition of harpers and a great ball, paving the way for a similar event organised by the Belfast Harp Society in 1792. Edward Bunting (1773-1843), only nineteen years old at the time, was then given the formidable task of saving the bardic heritage of Ireland by writing down all the melodies played by the harpers³⁴. Among the countless outcomes of these musical events were the use of the harp as an emblem for the nationalist Society of United Irishmen (founded 1791), with its motto "it is new strung and shall be heard", and the use of Bunting's collected tunes by Thomas Moore for his poems, published in 10 exceptionally popular volumes between 1808 and 1834 under the name *Melodies*.³⁵

Music was used again on the eve of the Great Famine by the Irish nationalist movement when Thomas Davis (1814-1845), co-founder of the weekly newspaper *The Nation*, asked his readers in 1842 to compose new lyrics on popular melodies, retelling Irish history with a nationalist passion. The response from their mostly urban middle-class readership went far beyond all expectations and 800 original songs in English were published between 1842 and 1845, two of which used the words "Ourselves Alone" —*Sinn Féin* in Irish— an expression soon turned into a nationalist slogan, and which became the name of a Republican party in Ireland in 1905. As a founding member of the political and cultural Young Ireland movement, Thomas Davis was also responsible for the article 'Our National Language' published in *The Nation* in April and December 1843, arguing that:

33. Correspondence of James Dungan cited in the "Memoirs of Arthur O'Neill", in O'SULLIVAN Donal, *O'Carolan, the Life, Times and Music of an Irish Harper*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958, pp. 162-3.

34. These were published in 1796 by E. Bunting as *General Collection of Ancient Irish Music*, followed by 2 more volumes in 1809 and 1840. See O'SULLIVAN D. & Ó SÚILLEABHÁIN M., *Bunting's Ancient Music of Ireland*, Cork: The Mercier Press & Cork University Press, 1983, xvii + 226 pp.

35. See VILLIERS STANFORD Charles (ed.), *The Irish Melodies of Thomas Moore*, London: Boseny & Co., 1895, 251 p.

"A people without a language of its own is only half a nation. A nation should guard its language more than its territories— 'tis a surer barrier, and more important frontier, than fortress or river[...]. Nothing can make us believe that it is natural or honourable for the Irish to speak the speech of the alien, the invader, the Sassenagh tyrant, and to abandon the language of our kings and heroes."³⁶

Unlike his successful request for new ballads, however, his hopes for a Gaelic language revival remained utterly unheeded by the vast majority of the upper-classes he was appealing to, but his terminology survived in nationalist speeches and texts.

The biggest inspiration for Irish men and women seeking to assert their cultural identity came at the peak of the Great Famine years, in 1847, when Italian nationalist Giuseppe Mazzini (1805-1872) founded the People's International League, which included no Irish delegates on its Council. Although sympathizing with the Irish request for participation and their "just consciousness of human dignity, claiming its long violated rights", he denied Ireland membership, officially because the country "did not plead for any distinct principle of life or system of legislation, derived from native peculiarities, and contrasting radically with English wants and wishes".³⁷ Unofficially however, he admitted to a friend in the same year that "Non abbiamo nel Consiglio irlandese, perché verrebbe in campo la questione del Repeal che ci riuscirebbe fatale".³⁸ If this proved a flawed appreciation of Ireland's identity, it certainly proved a skilful sense of diplomacy, since his London-based People's International League had far more to gain from a friendly rapport with the British government than with Ireland. But the damage was done and the general movement questioning the British government's legitimacy in Ireland was now inspiring Irish citizens from very different horizons and on a much wider scale, amplified by the devastation of the Great Famine, which the nationalists exploited to exemplify the need for independence. From amateur historians to romantic idealists, and from songsters to language enthusiasts, the next 50 years would be devoted to a romantic reconstruction of Irish history and literature, and to a conscious differentiation from England.

Even more influential in the long term was the fact that the resentment born of the Famine years itself had now migrated and spread around the globe, finding a new lease of life in the radical nationalist Fenian movement: founded in New York in 1848 it soon developed all over America and Australia, with branches in England and links in Ireland with the secret

36. O. DAVIS Thomas, *The Nation*, 1 April, pp. 98-101. *Sassenagh* or *Sassenach* is a derogatory Gaelic word for 'Englishman'.

37. Cited by Bolton King, *Mazzini*, London: Dent & Sons, 1902, p. 106-107.

38. "We have no Irish on the Council because that would bring up the question of Repeal which would be fatal to us", letter to Giuseppe Giglioli, March 1847, in Mario MENGHINI (ed.), *Scritti Editi ed Inediti di Giuseppe Mazzini (Edizione Nazionale)*, Imola: Paolo Galeati, vol. XXXII, 1933, p. 65.

Irish Republican Brotherhood, founded in 1858. In stark contrast to Daniel O'Connell's peaceful 'Repeal of the union' movement, Irish nationalists were now fully embracing a new direction: an armed revolution in Ireland. With two failed mini-uprisings in 1848 and 1863, Repeal gave way to a patchy association of radical and peaceful movements, called 'Home Government', which quickly became 'Home Rule', a phrase probably coined by Reverend Joseph A. Galbraith in 1870. But their efforts in favour of the Irish language still remained largely secondary, and only one thing remained: "Neither O'Connellite nor Fenian brands of nationalism did anything to foster Irish, and by the time a more advanced nationalist ideology adopted the old tongue it was too late".³⁹

The first association whose sole purpose was the safeguarding of the endangered language, the Society for the Preservation of the Irish Language, was created more than 20 years after the Great Famine, in 1876. Very quickly, it produced a series of textbooks in Irish and, with full support from the Home Rule Party and the newly-founded Irish National Teachers' Organisation (INTO),⁴⁰ it finally succeeded in officially introducing a tiny measure of Irish in schools in 1879: it could now be taught by a qualified teacher of the language as an "extra-subject", outside school hours and at an extra cost for the pupil. It was only a small step forward, but Irish had at last been granted official recognition in the United Kingdom. More importantly, despite the official non-political posture of the Society for the Preservation of the Irish Language, the context proved too difficult to resist and the linguistic battle clearly became politicised, which provided the inspiration for generations of nationalist enthusiasts, ever so intent on asserting their cultural differences with England.

It is interesting to note that, in enrolling culture as a practical tool for the affirmation of a specific Gaelic culture in the wake of the Great Famine, Irish militants did not build on intellectual ideals and theories, but on an unassuming feature of people's daily life, with high emotional value: sports. The 'Gaelic Athletic Association for the Preservation and Cultivation of National Pastimes' (GAA) was founded in Co. Tipperary in 1884 by a famous athlete (Maurice Davin, 1842-1899) and a nationalist teacher (Michael Cusack, 1847-1906), under the threefold patronage of MP and activist Michael Davitt (1846-1906), Home Rule leader Charles Parnell (1846-1891) and Archbishop Thomas Croke (1824-1902). Its official aim was to restore "an interest in the revival of ancient Irish pastimes",⁴¹ but it was obviously devised to counter

39. Ó GRÁDA C., *The Great Irish Famine*, Cambridge: University Press, 1989, p. 67.

40. INTO was founded in 1868 and is still active in the 21st century, considered as the most important teachers' union in Ireland, both North and South. In 1874, it passed a motion to support the teaching of Irish, probably linked to the introduction of performance-related pay in 1872. See LAMELET-MAC GRATH Nadine, *La langue irlandaise dans les écoles primaires en Irlande de 1831 à 1936 - Stratégies politiques et pédagogiques*, Ph. D. Thesis, université Rennes 2, 2008, pp. 120-121.

41. MCKAY John, 'Gaelic Association for National Pastimes', in the *Cork Examiner*, 8 November 1884.

the invasion of other games regarded as “English”: Cricket, introduced in Ireland in 1792, Rugby, introduced around 1850, Football Association, introduced in 1878, and Hockey, introduced in 1886. If proof was needed of the political nature of the GAA, it was decided in 1885 to expel all members who had taken part in (or sometimes simply watched) non-Gaelic games. Although this rule was suspended in 1897, it was re-introduced in 1902 as Rule 27, when radical nationalists increased their influence within the ranks of the GAA. ‘The ban’, as it is popularly known, was only lifted in 1971, but Rule 42, which prevents non-Gaelic games from being played in GAA stadiums, is still in operation today.⁴²

Following in the steps of the Society for the Preservation of the Irish Language, but also in those of the now formidable Irish diaspora (in particular American Gaelic societies and their monthly journal since 1881 *An Gaodhal*⁴³), Irish enthusiasts founded in 1882 the *Gaelic Journal / Irisleabhar na Gaedhilge*, the first bilingual publication of its kind. Its principal founder, the Protestant Douglas Hyde, still felt that more could and should be done, and he delivered a noted speech before the Irish National Literary Society in Dublin on November 25th 1892 entitled “The Necessity for De-Anglicising Ireland”, in which he claimed with as much realism as idealism:

“I have often heard people thank God that if the English gave us nothing else they gave us at least their language. In this way they put a bold face upon the matter, and pretend that the Irish language is not worth knowing, and has no literature. But the Irish language is worth knowing, or why would the greatest philologists of Germany, France, and Italy be emulously studying it, and it does possess a literature, or why would a German savant have made the calculation that the books written in Irish between the eleventh and seventeenth centuries, and still extant, would fill a thousand octavo volumes [...]; but perhaps the principal point of all I have taken for granted. That is the necessity for encouraging the use of Anglo-Irish literature instead of English books.”⁴⁴

The most celebrated of all Irish cultural associations, the Gaelic League, was founded by Douglas Hyde in this context in 1893, and despite its motto

42. This is why Dublin has two stadiums: Croke Park, one of the largest in Europe with a capacity of over 80,000, for Gaelic games, and Aviva (formerly Lansdowne Road) for “*Field Games others than those sanctioned by Central Council*”: GAA Official Guide, 2013, Rule 5.1, p. 64. After two years of negotiation, a temporary lift of the ban was voted for Rugby and Football Association matches to be held in Croke Park while the Aviva Stadium was being built, between 2007 and 2009. It is still forbidden by the GAA today to play Rugby or Football on its grounds.

43. *An Gaodhal*'s impressive front page masthead claimed “*Leabharaithe mísamhail, tabhartha chum an Teanga Ghaeidhíle a chosnadh agus a shaorthughadh agus chum Féin-riaghla Cinidh na hÉireann*” (A Monthly journal devoted to the preservation and cultivation of the Irish language and the autonomy of the Irish nation).

44. “The Necessity for De-Anglicising Ireland” in *The Revival of Irish Literature: Addresses by Sr Charles Gavan Duffy, KCMG, Dr. George Sigerson, and Dr Douglas Hyde*, op. cit., pp. 117-161.

—‘*Ní tír gan teanga*’, no country without a language— it meant to act far beyond the idea that language could build bridges between Catholics and Protestants: literature, history, music, dance, Saint Patrick, medieval manuscripts, dress, place names, first names, etc. were all enrolled in the promotion of a specific Irish identity and, in the longer term, for international recognition. In this context of 19th century nationalism, the objective was twofold: to deal with the lack of confidence of Irish men and women in their own culture in the wake of the Great Famine, but also to give a tangible existence to Ireland’s distinctiveness for the outside world. Not only did it hold adult classes in Irish but, in 1897 alone, it also created a festival with music competitions (*Oireachtas na Gaeilge*), it invented rules, regulations and costumes for solo dancing competitions (*Feiseanna*), and held the first ever Irish *Céilí* (ball) for group dancing in London, based loosely on a Scottish precedent. It then went on to absorb the Society for the Preservation of the Irish Language, to publish its own newspaper under the leadership of Pádraig Pearse (*An Claidheamh Soluis*, 1899), it backed a “Buy Irish” campaign (1900), convinced politicians to introduce more Irish teaching in schools (1903), made St Patrick’s Day an official bank holiday celebrated by Protestants and Catholics alike (1903) and, more significantly, encouraged the creation of a national literature through the revival of Irish mythology, with artists of the Irish Literary Renaissance such as William B. Yeats (1865-1939) or Lady Gregory (1852-1932). In 1977, Nobel laureate Séamus Heaney summed up the ambivalent Irish attitude to this movement, often called the ‘Celtic Twilight’:

“Although it has long been fashionable to smile indulgently at the Celtic Twilight, it has to be remembered that the movement was the beginning of a discovery of confidence in our own ground, in our own place, in our speech, English and Irish.”⁴⁵

The number of local branches of the Gaelic League grew steadily during its first decade of existence (227 in 1901), and its influence grew even more as the aspiration for Home Rule became more credible, reaching 600 branches in 1904 and 819 in 1922, with additional links in the UK and the USA.⁴⁶ With independence, however, came a swift decline: only 139 branches remained in 1924, although (or because) almost all prominent figures of the government were former or present members. The influence of the Gaelic League on the cultural, social and political life of the 29 years between its creation and the creation of the Irish Free State was thus fundamental in connecting the 19th century quest for cultural identity and the 20th century struggle for political independence. But in the meantime, the Gaelic League had lost its

45. HEANEY Séamus, “The Sense of Place”, lecture given in the Ulster Museum in January 1977, in *Preoccupations, Selected Prose, 1968-1978*, London: Faber and Faber, 1980, p. 134.

46. See BROWN Terence, *Ireland, a Social and Cultural History*, London: Fontana Press, 1985, pp. 53-55.

initial appeal to moderate Protestants on both sides of the border, and had become strongly associated with the Roman Catholic Church, which controlled most of the national and secondary schools, most hospitals and had taken over all major associations like the GAA or the Gaelic League.

The emergence of a Catholic nationalist culture in Ireland at the end of the 19th century can, up to a point, be explained by the previous centuries' anti-Catholic prejudice from Britain; but the birth of an overwhelmingly Protestant movement during the same period, with several Unionist parties radically opposed to Home Rule, also highlighted the demarcation lines and drew the positions further apart. Gradually, the Gaelic —or pseudo-Gaelic— past of the country became associated with its Catholic champions, and its reconstructed sources were offered as the only alternative to British rule, endorsing one single aspect of Ireland's multicultural past under an "Irish Ireland" banner, to the detriment of a more inclusive diversity. One of its most radical partisans was journalist David P. Moran, who could consider that all inhabitants of Ireland who were not of Gaelic stock were "resident aliens" *and that* "the foundation of Ireland is the Gael, and the Gael must be the element that absorbs" in order to keep Ireland Catholic⁴⁷. As a consequence, if most leaders before the turn of the century, like Isaac Butt (1813-1879) or Charles Parnell, were Protestants, most of them after 1900 were Catholics, such as John Dillon (1851 -1927), John Redmond (1856-1918), or Charles Griffith (1872-1922). Sensing its deviation from the original motives of political, social and religious harmony, Douglas Hyde himself had resigned from the Gaelic League in 1915 after the annual conference in Dundalk, where radical elements linked with the Irish Republican Brotherhood had pushed for, and obtained, a motion in favour of complete independence from the United Kingdom. Although a founder of the Gaelic League and a respected figure of Irish political life, he was later banned from the list of patrons of the GAA, for attending an international soccer match between Ireland and Poland in Dublin in December 1938, as President of the Republic of Ireland.

After 1922, the leaders of the new Free State of Ireland, inspired by the Gaelic League, made Irish compulsory in schools, and required all civil servants and officials of the government to be able to speak Irish. Following in the footsteps of Thomas Davis' journalist work during the Great Famine years, they also used his terminology *verbatim* and inducted the Irish language as the 'National Language' in the 1922 and the 1937 constitutions. English was at first "equally recognised as an official language" in 1922, but fell to the position of "second official language" in the 1937 document.⁴⁸ In the state-funded schools of the Free State (and later of the Republic), Irish also became a compulsory subject in 1922, which has been a constant source of heated debates ever since, and a clear divide between the two main political parties still today: while the conservative Fianna Fáil party

47. MORAN David P., *The Philosophy of Irish Ireland*, Dublin: UCD Press, 206 (1st ed. 1905), p. 36-37.

48. See Article 4 of the 1922 Constitution and article 8 of the 1937 Constitution. The expression "national language" is still officially in use.

still argues for compulsory Irish, the more centre-right Fine Gael party has recently favoured a pragmatic approach, pressed by generations of Irish men and women who cannot speak Irish despite hundreds of hours spent in classrooms *as gaeilge*. On the other side of the border, Northern Ireland's Prime Minister Lord Craigavon could declare in 1934 that "in the South they boasted of a Catholic State [...] we are a Protestant Parliament and a Protestant State";⁴⁹ the Irish language was banned from schools and public signs after 1922, but was finally given official recognition in 2001 when Great Britain ratified the European Charter for Regional or Minority Languages.

In retrospect, recent figures seem to indicate that the Irish language has been saved, at least temporarily, in great measure as the result of an active policy on the part of the Irish government since independence: in 2011, 38.6% of the population in the Republic declared they could speak Irish, but only 1.7% used it daily outside the education system, with rather stable figures over the past few decades.⁵⁰ In Northern Ireland, where it was excluded from official use until 2001, 3.7% of the population over 3 years of age can "*speak, read, write and understand Irish*", although only a small minority of Protestants does.⁵¹

CONCLUSION

Between 1800 and 1900, Ireland underwent changes that very few countries have ever experienced: a once vibrant language became synonymous with poverty and destitution and on average 20% of its population either left or died. In the process, the rural areas of the island suffered from a dislocation of their traditional communities, a fragmentation of their identities, and ultimately from a sense of loss of their grounding. In the years and decades following the Great Famine, the creation of new sports, the reviving or invention of Gaelic traditions, the rewriting of history, the spread of the Irish language abroad, a sense of self-confidence regained, the recreation and adaptation of a national literature, all point towards significant and constructive consequences. On the other hand, the generalisation of more radical forms of politics, coupled with the association between Catholicism and nationalism after independence, led to an exclusive society seeking a united façade identity at the expense of diversity.

Naturally, the Great Famine cannot be held directly responsible for all of these negative developments, but it is undeniable in our view that the depop-

49. See *Parliamentary Debates, Northern Ireland House of Commons*, 24 April 1934, vol. XVI, Cols. 1091-95.

50. The 2011 Census Report shows that 1,774,437 people in the Republic can speak Irish out of 4,588,252 (38.67%), of which 77,185 (1.68%) speak it daily. From the General Census Report for 2011; See Central Statistics Office, *This is Ireland (Part I)*, Dublin: Stationery Office, 2012, 122 pp. Available from www.cso.ie.

51. *Census 2011, Key Statistics for Northern Ireland*, Belfast: The Northern Ireland Statistics and Research Agency, December 2012, 35 pp.

ulation of the country and the fragmentation of rural society in the 1840's produced long lasting effects whose consequences are still visible today. In short, the Great Famine initiated a long and gloomy era during which the decline of the language amplified, rural exodus increased, anger and bitterness intensified. This in turn became the basis for Ireland's cultural and political life in the 20th century, and the foundations on which the Irish Free State was built. From the inclusion of the special position of the Church in the 1937 constitution to the official neutrality of Ireland during World War II, and even to some politicians' refusal to consider the English language as a legitimate language of the country, there was a clear —conscious or unconscious— will on the part of Irish leaders to differentiate themselves from England and put Ireland on the map, culturally as much as politically. It took another fifty years after Irish independence, and a great deal of courage on the part of other politicians to achieve the maturity to tie the future of the country once again with Great Britain's, within the European Union (1972-1973). Ultimately it was up to Tony Blair, in anticipation of the serious negotiations which culminated in the Good Friday agreement of April 10th 1998, to make the first step of reconciliation and start healing the wounds, in this statement issued on June 1st 1997, four weeks after being appointed Prime Minister of the United Kingdom:

"The famine was a defining event in the history of Ireland and Britain. It has left deep scars. That one million people should have died in what was then part of the richest and most powerful nation in the world is something that still causes pain as we reflect on it today. Those who governed in London at the time failed their people through standing by while a crop failure turned into a massive human tragedy. We must not forget such a dreadful event. It is also right that we should pay tribute to ways in which the Irish people have triumphed in the face of this catastrophe. Britain in particular has benefited immeasurably from the skills and talents of Irish people, not only in areas such as music, the arts and the caring professions but across the whole spectrum of our political, economic and social life."⁵²

Indeed, without the Great Famine, the Irish Diaspora would have been far less influential, from Britain, Australia and New Zealand to North and South America. There would have been no American movies by John M. Feeney, a.k.a. John Ford, no American Catholic President named John F. Kennedy, no Beatles in England, and many more besides, among the 70 million people of Irish descent throughout the world. As for those who stayed, arguably one of the main legacies of the Great Famine 150 years on, is this specific paradigm of human distrust for nature and man alike, combining humour and pessimism, that one so often meets in Ireland: the Irish cynic, famously portrayed by Oscar Wilde as "A man who knows the price of everything and the

52. *The Irish Times*, 2 June 1997, p. 1.

value of nothing",⁵³ while Brendan Behan further refined the Irish paradox: "It's not that the Irish are cynical. It's rather that they have a wonderful lack of respect for everything and everybody."⁵⁴

Bibliography

- ANDREWS John H. , *A paper landscape: the Ordnance Survey in nineteenth-century Ireland*, Oxford: Clarendon Press, 1975.
- BOURKE Ulick J. , *The Aryan Origin of the Gaelic Race and Language*, London: Longmans, Green & Co., 1876.
- BREATHNACH Ciara, *The Congested Districts Board of Ireland, 1891-1923: poverty and development in the west of Ireland*, Dublin and Portland: Four Courts Press, 2005.
- BROWN Terence, *Ireland, a Social and Cultural History*, London: Fontana Press, 1985.
- CARNE Andrew, "Modern Irish: a Case Study in Language Revival Failure", in J. BOBALJIK, R. PENSALFINI, and L. STORTO (eds.), *Papers on Language Endangerment and the Maintenance of Linguistic Diversity, MIT Working Papers in Linguistics*, #28, 1996.
- Collective, *Irish Famine Atlas*, by the National Centre for Geocomputation, NUI Maynooth: <http://ncg.nuim.ie/redirect.php?action=projects/famine/explore>.
- CORRIGAN Karen, 1996 "Language attrition in nineteenth century Ireland: Emigration as 'murder machine'" in Alison HENRY, Martin BALL and Margaret MCALISKEY (eds.), *Papers from the International Conference on Language in Ireland, Belfast Working Papers in Language and Linguistics* #13, Belfast: University of Ulster, 1996.
- CORRIGAN Karen, "I gcuntas Dé múin Béarla do na leanbháin: eismirce agus an Ghaeilge sa naoú aois déag" ("For God's sake teach the children Irish: Emigration and Irish in the Nineteenth Century") in P. O'SULLIVAN, *The Irish in New Communities*, Leicester: Leicester University Press, 1992.
- FRIEL Brian, *Translations*, London: Faber & Faber, 1980.
- GUINNANE Timothy, *The Vanishing Irish: Households, Migration, and the Rural Economy in Ireland*, Princeton NJ: Princeton UP, 1997.
- HEANEY Séamus, "The Sense of Place", lecture given in the Ulster Museum in January 1977, in *Preoccupations, Selected Prose, 1968-1978*, London: Faber and Faber, 1980.
- HINDLEY Reg, *The Death of the Irish Language*, London: Routledge, 1990.
- HYDE Douglas, "The Necessity for De-Anglicising Ireland" in *The Revival of Irish Literature: Addresses by Sr Charles Gavan Duffy, KCMG, Dr. George Sigerson, and Dr Douglas Hyde*, London: T. Fisher Unwin, 1904.

53. WILDE O., *Lady Windermere's Fan*, 1892, Act III.

54. E. H. MIKHAIL (ed.), *Brendan Behan, Interviews and Recollections*, vol. 2, 1982, p. 186.

- HUTCHINSON John, *Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, London: Routledge 1987.
- KINEALY Christine, *A Death-Dealing Famine: The Great Hunger in Ireland*, London: Pluto Press, 1997.
- KING Bolton, *Mazzini*, London: Dent & Sons, 1902.
- LAMELET-MAC GRATH Nadine, *La langue irlandaise dans les écoles primaires en Irlande de 1831 à 1936 - Stratégies politiques et pédagogiques*, Ph. D. Thesis, université Rennes 2, 2008.
- E. H. MIKHAIL (ed.), *Brendan Behan, Interviews and Recollections*, vol. 2, 1982.
- MORAN David P. , *The Philosophy of Irish Ireland*, Dublin: UCD Press, 1905.
- O'BEIRNE RANELAGH John, *A Short History of Ireland*, Cambridge 1994.
- John A O'BRIEN (ed.), *The Vanishing Irish: the Enigma of the Modern World*, London: W.H. Allen, 1954.
- Brian Ó CUÍV (ed.), *A View of the Irish Language*, Dublin: Government Stationery Office, 1969.
- Ó GRÁDA Cormac, *The Great Irish Famine*, Cambridge University Press, 1995.
- Ó GRÁDA Cormac, *Black '47 and Beyond: The Great Irish Famine in History, Economy, and Memory*, Princeton University Press, 2000.
- Ó MURCHÚ Máirtín, *Urlabhra agus Pobal / Language and Community*, Dublin: Comhairle na Gaellge Occasional Papers 1, 1971.
- O'NEILL Francis, *Irish Minstrels and Musicians*, Cork: The Mercier Press, 1987 (1st ed. 1913).
- O'NEILL Daunt William Joseph, *Personal Recollections of the Late Daniel O'Connell* vol. 1, London: Chapman and Hall, 1848.
- O'SULLIVAN Donal, *O'Carolan, the Life, Times and Music of an Irish Harper*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958.
- O'SULLIVAN Donal & Ó Súilleabháin Mícheál, *Bunting's Ancient Music of Ireland*, Cork: The Mercier Press & Cork University Press, 1983.
- Ó TUATHAIGH Gearóid, *Ireland before the Famine 1798-1848*, Dublin: Gill & Macmillan.
- POWELL Thomas, "What Government is Doing for the Teaching of Irish", in *Y Cymmrodor: The Magazine of the Honourable Society of Cymmrodorion*, vol. V, London: Whiting & Co., 1877.
- RAVENSTEIN Ernst Georg, "Gaelic Languages in the British Isles", in *Journal of the Statistical Society of London*, vol. 42, No. 3, Sept. 1879.
- SCALLY Robert, *The End of Hidden Ireland: Rebellion, Famine, and Emigration*, New York: Oxford University Press, 1995.
- Charles VILLIERS STANFORD (ed.), *The Irish Melodies of Thomas Moore*, London: Boseny & Co., 1895.
- WILDE Oscar, *Lady Windermere's Fan*, 1892, Act III.
- WILDE William R. , "Popular Irish Superstitions", in *The Dublin University Magazine*, vol. 33, 1849.
- WILDE William R. , *Irish Popular Superstitions*, Dublin: James McGlashan, 1852.

The Great Irish Famine in Songs

Erick FALC'HER-POYROUX

Université de Nantes

'Those in power write the history, those who suffer write the songs'
Frank Harte (1933-2005), sleeve notes for *1798: the First Year of Liberty*

However biased a view the opening quote by Irish traditional singer and collector Frank Harte may represent, an analysis of folk songs¹ about the Great Irish Famine deserves careful study, as one will find in them views that are often told from palpable and vivid experience, and traces of Irish history often described as dry statistics, rather than the human tragedy it really was. It is generally considered that very few songs from the famine era have survived: it is indeed a testimony to the power and importance of traditional music and songs, and remarkably so in Ireland, that illiterate people on the threshold of exile or death could find the strength to express their misfortunes in such a poetic and elaborate form, as in this *caoineadh* (i.e. keen, or lament) by Peatsaí Ó Callanáin, a small tenant farmer from County Galway, in 1846:

*Míle bliain agus ocht de chéadta,
Dhá fhichead gan bhréig is sé ina cheunn
O' thuirling an Slanaitheoir i gcolainn daonna.
Go dtáinig lénscrios ar fhataí an domhain.*

*Sin é an dáta is ní fath gan ábhar.
A mbeidh cuimhne is trácht air i gcaitheamh an tsaoil,
Mar nior tháinig uireasa dhá mhéad ar a cháilíocht
Is mó na gannntan is easpa an bhídh*

TRANSLATION

*One thousand years first and these eight hundred,
Two score most truly and six besides,
Since the Saviour took on him our human nature,
'Till the potatoes through the world died;*

That is the date and we'll long remember,

¹ Although definitions may vary, the word 'folk' can be used as an equivalent to 'traditional'. In this article I will follow the definition decided upon at the Sao Paulo conference of the International Folk Music Council in 1954. '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 which 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.'

*For 'twill be talked of for many a day,
For no disaster before was heard of
Which took like that all our food away.*²

Oral tradition and history are often perceived as not working well together, as memories tend to blur and succeeding generations tend to choose what they wish to remember, thus rewriting history.³ This article proposes to examine representative items from this body of songs dating from the Great Irish Famine, in Irish and in English, in order to investigate their validity as faithful representations of History and understand why they are so elusive today, whether in public performances or in private circles.

A musical context

Ireland has had an exceptional musical reputation for centuries, and a refined instrument, the harp, has served as its national symbol since at least the thirteenth century. Even in the poorer classes, music was an important part of Irish everyday life, as evidenced by the accounts left to us by numerous witnesses, mostly from the eighteenth century onwards:

*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.*⁴

Two main genres of folk singing in Ireland will be encountered among Famine songs: the most ancient type, today called *sean-nós*, is specific to the island. It can be traced back to a bardic substrate and the medieval *chanson courtoise*, imported by Anglo-Normans after the 13th century: a very discreet *a capella* tradition sung in Irish Gaelic, it is a slow and restrained narrative type of singing which blossomed during the 16th century, and is regarded by many as the essence of Irish music: ‘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’.⁵ One should however point out that the term *sean-nós* only appeared in 1904 when it was used to describe the singing competitions during the Oireachtas festival organised by the Gaelic League. The English title of the competition (‘old style singing’) was then simply translated

² ‘Na Fataí Bána’ (‘The White Potatoes’), by Peatsaí Ó CALLAIGH ÁIN, literary translation by Thomas CHAPMAN, quoted by Cormac Ó GRÁDA, *An Drochshaol: Béaloideas agus Amhráin*, Baile Átha Cliath: Coiscéim, 1994.

³ See Maura CRONIN, ‘Oral History, Oral Tradition and the Great Famine’, p. 233 in Christian NOCK, Lindsay JAMES and Vincent COMERFORD (eds), *Holodomor and Gorta Mór: Histories, Memories and Representations of Famine in the Ukraine and Ireland*, London: Anthem Press, 2012.

⁴ Arthur YOUNG, *Arthur Young’s Tour of Ireland (1776-1779)*, ed. A. W. HUTTON, London: G. Bell & Sons, 1892, p. 366.

⁵ Tomás Ó CALLAIGH ÁIN, *Traditional Music in Ireland*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 49.

into Irish and became '*amhrán ar an sean-nós*'. One should thus bear in mind that the designation emanates from English speakers, and that the tradition was never interrupted, remaining popular mainly in rural areas of the West.

It was probably this highly ornamented style of singing that Frederick Douglass, the African-American slave turned abolitionist, heard when he toured Ireland for two months in 1845, later writing about it in his memoirs, and comparing them to his childhood memories:

*I have never heard any songs like those anywhere since I left slavery, except when in Ireland. There I heard the same wailing notes, and was much affected by them. It was during the famine of 1845-6 [...]. Nowhere outside of dear old Ireland, in the days of want and famine, have I heard sounds so mournful.*⁶

The second and most popular type of folk singing today in Ireland, however, is a genre called 'ballad singing': it is a slightly later development which was extremely popular all over Europe and appeared in urban Ireland during the 17th century, probably under the influence of Scottish settlers, mostly in the northern part of the island. It is generally sung in English and tells a story on the classic themes of love, money, drinking, emigration, but also on more political themes:

*The ballad as it exists is not a ballad save when it is in oral circulation [...]. 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.*⁷

Poets of the Gaelic Order, the 'Hedge-school Masters', and itinerant musicians, originally treated this new genre with great disdain,⁸ but later contributed greatly to its propagation with the elaborate style of old Gaelic poetry.

Only a handful of folk songs can however be traced back to the demographic and cultural catastrophe brought about by the Great Famine, and it seems sensible to infer that the subject was generally avoided for decades among poorer people as it brought back too many sorrowful memories – who would like to be asked to sing a song about an event that decimated or drove to emigration 3 million people of your own country?

In Irish academic circles, the topic was also avoided for decades, and only seriously taken up in 1935, when the Irish Folklore Commission, preparing for the

⁶ Frederick DOUGLASS, *Narrative of the Life of Frederick Douglass. an American Slave: My Bondage. My Freedom*, New York: Dover, 1855, chapter 6: <books.google.fr/books?id=5VdvEo0AyVUC&pg=PT39> [retrieved May 5th 2014].

⁷ Gordon H. GEROULD, *The Ballad of Tradition* [1932], New York: Galaxy Books, 1957, p. 3.

⁸ See for example the character of Owen McCarthy in Thomas FLANAGAN, *The Year of the French*, London: Arrow Books, 1989.

first centenary in 1945 sent collectors around Ireland to gather as much information as possible from old people. On one occasion, the most prominent of them, Séamus Ennis, remarked how people still refrained from using the word 'famine': *'I spent the rest of my visit talking and writing about the Famine – or "Drochshaol" [bad times], as they still call it here all the time'*⁹ This denial lasted more or less until the end of the 20th century, only phasing out very gradually: *'The Famine, until the 150-year commemoration from 1997, was not a part of Irish history or folklore prominent in public discussion. Indeed, an air of shame and denial characterized popular memory.'*¹⁰

Songs in the Irish language

A traditional song, often being the work of an anonymous or forgotten author, can naturally be regarded as the representative expression of a community: and, being still sung by subsequent generations, will have successfully passed the test of time. Its continuous handling down from generation to generation ensures that the feeling is an enduring one. One song in Irish which has been carefully passed on since the mid-nineteenth century, is called 'Amhrán na bPrátaí Dubha' ('The Song of the Black Potatoes')¹ and was probably composed during the Great Famine by Máire Ní Dhroma, who lived near Dungarvan.

It features ten verses, and is mostly an appeal to mercy from God: *'A Dhia na Glóire fóir agus freagair sinn'* ('O God of glory protect us and answer us'), initially substantiating the belief expressed by many that the famine was a divine intervention, as openly stated by C.E. Trevelyan, the assistant secretary to HM Treasury, and in effect the general administrator of relief programmes in Ireland during that period:

*I hope I am not guilty of irreverence in thinking that, this being altogether beyond the power of man, the cure has been applied by the direct stroke of an all-wise Providence [...] God grant that we may rightly perform our part, and not turn into a curse what was intended for a blessing*¹²

As this was also the view supported by the Catholic clergy in Ireland, 'Amhrán na bPrátaí Dubha' stands out as a strongly discordant voice, with a tone of social and political protest summed up in one line of the song, where faith gives way to a passionate objection. *'Ní hé Dia a cheap riamh an obair seo, Daoine bochta a chur le fuacht is le fán'* ('It wasn't God's work, sending out poor people to cold and

⁹ Séamus ENNIS, May 5, 1945, *Going to the Well for Water. The Séamus Ennis Field Diary 1942-1946*, transl. and ed. by Rionach UÍ ÓGAIN, Cork: Cork University Press, 2009, p. 242.

¹⁰ Lillis Ó LAOIRE and Sean WILLIAMS, 'Singing the Famine: Joe Heaney, "Johnny Seoirgie" and the Poetics of Performance', pp. 231-232 in A. CLUNE (ed.), *Dear Far-Voiced Veteran. Essays in Honour of Tom Kuhn III*, Miltona, Malbay, 2007.

¹¹ The song appears on several CDs, among others: Áine UÍ CHEALLAIGH, *Isir Dhá Chomhairle* (Gael Linn, 1992); and Níoclás TOIBÍN, *Rinn na nGael* (Cló Iar-Chonnachta, 1999).

¹² Letter of Charles Trevelyan to Thomas Spring-Rice (Lord Mounteagle), 9 October 1846.

wandering'). This line, which has more recently been used on several memorials to the Great Famine victims, from Limerick to Melbourne, could explain why the song was very rarely heard until the mid-20th century. A similarly angry song in Irish, highly critical of the clergy itself, is 'An Bhuatais', the story of a Catholic priest who preferred to buy himself new boots rather than take care of his dying parishioners.¹³ Understandably, this song was also very rarely heard in Ireland before the second half of the 20th century. More common, however, was the criticism against the system of the poorhouses and the organisation of the relief system, also mentioned in 'Amhrán na bPrátaí Dubha': '*Iad a chur sa phoorhouse go dubhach is glas orthu [...] Ar bheagán lóin ach soup na hainnise*' ('Locked in a gloomy and grey poorhouse [...] with but a little soup of misery').

But nowhere is this criticism more bitterly expressed than in 'Johnny Seoighe', a satirical song in the refined allusive poetic tradition of Ireland, which can only be fully understood if one hears the accompanying *scéal*, the story traditionally told by the singer before singing: on Christmas Eve, the author (probably Tomás Shiúnach from Carna, in Connemara) and his family walked all the way to the workhouse only to find they couldn't be accepted there for lack of space. They then asked the famine relief officer, Johnny Joyce (Seoighe, in Irish), for help and food, which was denied, and his wife and children subsequently died on the way back home from hunger and exhaustion. One can hardly imagine the grief that led to those subtly sarcastic and angry lines:

*Is a Johnny Seoighe, tuig mo ghlórtha
'S mé ag tíocht le dóchas faoi do dhéin
Mar is tú an Réalt Eolais is deise lóchrann
As mo shúil ag teampall Dé [...]*

*Tá mé bruite dóite sciúrtha feannta
Liobraithe gearrtha le neart den tsiúil
Gus a mhister Joyce tá an workhouse lán
is ní ghlacfar ann isteach níos mó*

TRANSLATIO¹

*Johnny Joyce hear my voice
I come to you full of hope
As you are the most beautiful Star of Knowledge
A beacon in the temple of God [...]*

*I am burnt, battered and stripped
Soaked and cut with so much walking.
And Mister Joyce the workhouse is full
And no one is taken in any more.¹⁴*

¹³ Available on Áine UI CHEALLAIGH's CD *Isir Dhá Chomhairle* (Gael Linn, 1992) and Frank HARTE and Dónal LUNNY's *The Hungry Voice: The Song Legacy of Ireland's Great Hunger* (Hummingbird, 2004).

¹⁴ Available on TRIAN's eponymous first album (*Flving Fish*, 1992). It has also been included on a 'Celtic Christmas' music compilation by uninformed executives of a major US company.

Here again, this song was long regarded as taboo, and kept well within the Carna community, until it started being sung in public in the late 1950s by *sean-nós* Connemara singer Seán Mac Dhonnchadha, who remembered ‘being publicly criticised for singing this song in the Damer Hall in Dublin at the *Oicheanta Seanchais* concerts organized by [the state-funded company] *Gael Linn* in the late fifties and early sixties’.¹⁵ The exact reasons remain unclear, as the *scéal* (story) is now partly missing, and the irony thus remains partly lost, but it would seem that Johnny Seoighe was a shady character of dubious morals.¹⁶ It is generally difficult to know in which circumstances a traditional song was created, but in this case, specific events and folk memory handed down orally from generation to generation give us a different approach from history books about the origins and conditions in which the destitute were living. Another example from Connemara is a song called ‘Soup house Mhuigh-Iorrais’, which includes one of the very rare descriptions of the effects of hunger: ‘*Nil duine ar bith sách láidir ag an ocras ach aon lá amháin, scaipeann sé na cnámhaí agus leaghann sé an fheoil*’ (‘Nobody is strong enough to endure hunger for a day, it slackens the bones and dissolves the flesh’).

It is quite remarkable that so few folk songs in Irish about the Great Famine have survived, given its huge impact on Irish history and the very high number of Irish-speakers at the time: economist and historian Cormac Ó Gráda suggests ‘an Irish-speaking figure of 3-3.5 million on the eve of the famine, an all-time high’.¹⁷ It has however often been remarked that hunger silenced the country for a prolonged period of time after 1849: in some areas, mostly in the South and the West of Ireland, no human being could be heard and no living animals could be seen for miles. George Petrie, a noted collector of music from the people, expressed his nostalgia in the introduction to his 1855 volume of *The Ancient Music of Ireland*:

*The green pastoral plains, the fruitful valleys, as well as the wild hillsides and the dreary bogs, has equally ceased to be animate with human life. The ‘land of song’ was no longer tuneful; or if a human sound met the traveller’s ear, it was only that of the feeble and despairing wail for the dead. This awful unwonted silence, which during the famine and subsequent years, almost everywhere prevailed, struck more fearfully on their imaginations, as many Irish gentlemen informed me, and gave them a deeper feeling of the desolation with which the country had been visited, than other circumstances which had forced itself upon their attention.*¹⁸

Gradually, Ireland’s countryside ceased to be a vibrant source of music and dancing, especially in the Irish-speaking areas, the *Gaeltachtaí*, the poorer parts of Ireland. A traditional song from County Kerry recalls the sudden changes in the atmosphere of the countryside:

¹⁵ Ó LAOIRE and WILLIAMS, ‘Singing the Famine’, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶ See Cormac Ó GRÁDA, *Black ‘47 and Beyond: The Great Irish Famine in History, Economy, and Memory*, Princeton University Press, 2000, pp. 218-219.

¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸ George PETRIE, *The Ancient Music of Ireland*, Vol. I, Dublin: Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland, 1855, p. 21.

*Ní bheidh in Éirinn ach daoine aosta
 I mbun stoic ag aoireacht cois fallai i ndrúcht.
 Ní bheidh pósadh in aon bhall ná suim ina dhéanamh,
 Ach 'tabhair dom an spré' agus 'rghad anonn'.*

TRANSLATION

*Only the elderly will remain in Ireland
 Minding livestock by the walls in the dew;
 There will be no marriages, nor interest in them,
 But 'give me the dowry' and 'I'll head off'¹⁹*

One more reason for the probable disappearance of many folk songs in Irish can also be perceived when one realises that collectors of the eighteenth and nineteenth centuries did not take down the texts they heard in Irish, as the language of the peasantry was often regarded as dead, or not delicate enough for educated ears. They often substituted their own poems to the original words and, where they did not, we must content ourselves with a title and a melody, which was itself often modified to suit the taste of the time.²⁰

Songs in the English language

The new tradition which started expanding on the ashes of the evicted cottages in the late 1840s was now more likely to be in English, but these new compositions were very different from the previous body of folk songs in Irish, with their highly elaborate style in sound and rhythm, inherited from the bardic tradition and later passed on by the schoolmasters and poets of the 17th and 18th centuries. There doesn't seem to have been a general tendency to translate songs from one language to the other, as underlined by Breandán Breathnach, one of the leading authorities on Irish music in the 20th century: '*The decline of the language involved the rejection of the body of folk-song which had its existence in it. [...] there is an innate relationship between folk-song and language which inhibits adoption by way of translation.*'²¹

Irish scholar Donal O'Sullivan summed up the consequences in one of the earliest studies of Irish music in modern times: '*It is indeed, indicative of the profound effect of the change of language on the national character and psychology. The poetic fancy, choice diction and variety of themes [...] – all these have disappeared, and the words are too often an ill match for the airs in terms of beauty.*'²²

¹⁹ Quoted by Ó GRADA, *Black '47 and Beyond*, op. cit., p. 226.

²⁰ An obvious and world-famous example is the melody for 'Danny Boy', originally collected from an itinerant piper in Limavady, Northern Ireland, by Jane Ross, without a name and without words. The melody as printed in George Petrie's 1855 volume I of *The Ancient Music of Ireland* offers such a wide compass that it can safely be considered as having been modified to bring it closer to art music than to folk singing.

²¹ Breandán BREATHNACH, *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork: The Mercier Press, 1971, pp. 29-31.

²² Donal O'SULLIVAN, *Irish Folk Music, Song and Dance* [1952], Cork: The Mercier Press & the Cultural Relations Committee, 1969, p. 47.

While Irish folk songs tended to reflect on events supposedly known by all in the community, ballads in English were more inclined to describe a similar event chronologically and systematically. The trend was not completely new, however, especially in urban centres like Dublin or Cork, where the ballads in English coming from London had slowly grown in popularity since the 17th century.

Used by Theobald Wolf Tone and the United Irishmen at the end of the 18th century, street ballads grew further in popularity after the Napoleonic wars (1803-1815) and, in Ireland, thanks to early nationalist militants seeking to advance their claims of independence. Charles Gavan Duffy, founder and editor of the newspaper *The Nation*, in particular, asked his readers to compose new ballads in the political vein between 1842 and 1845. Among the 800 new songs that were printed in the newspaper, some of them ('A Nation Once Again', 'The West's Awake', ...) can still be heard today in certain circles. They should however be considered as representative of the views of the urban nationalist political elite rather than the expression of the people, and often convey what has been termed '*social distance*':

*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.*²³

The mid-19th century understandably witnessed a genre mixing both the Irish and English languages, referred to as 'macaronic' songs, where English generally prevails over Irish Gaelic, which was sometimes used in a veiled and subversive way, and more recently as a sprinkling of 'Irishness' in parlour songs.

The term 'macaronic', probably from Italian '*macaroneo*' (burlesque poem), originally meant a poetic parody merging a vernacular language to Latin and, by extension, any international language. In Ireland, it was indeed a common feature of folk songs, particularly in Munster, to have Irish and English words mixed in the same sentence or the same verse, and this is probably another legacy of the Gaelic poets. The following is a later and slightly clichéd example, from 'The Potato Digger's Song' about a man digging potatoes: '*Come. Connal, acushla, turn the clay, And show the lumpers the light, gossoon.*', where 'acushla' is a hackneyed Irish expression, from Irish Gaelic '*a cuisle*' ('oh, darling!'), and 'gossoon' means 'boy' (from French, '*garçon*'). Another song about potatoes, still sung today, is called 'The Praties They Grow Small' (a.k.a. 'The Famine Song'), from Irish Gaelic '*prataí*', meaning 'potatoes'. And yet another popular famine song is 'Dan O'Hara', whose chorus is a deceptively joyful and rhyming '*A Cuisle Geal Mo Chroi / Won't you buy a box from me*', where '*Geal Mo Chroi*' is also a clichéd exclamation meaning 'brightness of my heart' or 'my beautiful sweetheart'. The underlying grief is, once again, only perceived when the '*sceal*' of the song is told: although the song was probably written by Delia Murphy from Claremorris in 1951, Dan O'Hara was a real tenant farmer from Clifden, Connemara, who was evicted from his farm and

²³ Desmond KENNY, 'The Ballads of The Nation', *Cahiers du Centre d'Etudes Irlandaises*, N° 3, Rennes: PUR, 1978, p. 43.

forced to emigrate to America as he couldn't pay the rent. Unfortunately, no official figures are available for evictions before 1849, when 90,000 thousand of them were recorded by the constabulary, the figure rising to 100,000 in 1850. The traditional song 'Shamrock Shore' relates the rage that sometimes led to retaliation by secret societies like the Ribbon Men, the White Boys or the Molly Maguires, and sometimes to the murdering of landlords²⁴:

*All by those cursed tyrants we are forced for to obey
Some haughty landlords for to please
Our houses and our lands they'll seize
To put fifty farms into one and take us all away
Regardless of the widow's cries
The mother's tears and the orphan's sighs*²⁵

Probably the most famous eviction song, however, is 'Lough Sheelin' (or 'Lough Sheelin Side'), named after the lake bordering the counties of Cavan, Meath and Westmeath. It recounts the mass eviction of small cottiers and their families in Tonagh, Co. Meath, a hundred kilometres north-west of Dublin. Differing versions of this anonymous song abound today, but all describe how 700 people were thrown out of their houses on a cold day:

*But our good dreams were too good to last
The landlord came our home to blast
And he no mercy on us did show
As he turned us out in the blinding snow

No one dare open for us their door
Or else his vengeance would reach them sure;
My Eileen fainted in my arms and died
As the snow lay deep on the mountainside.*²⁶

Strikingly, this is more than likely the very eviction that was witnessed by a young priest who, years later, as Bishop Thomas Nulty, described in a long pastoral letter to the clergy of his diocese of Meath the consequences of the landlords' desire to reorganise the use of their land:

Seven hundred human beings were driven from their homes in one day and set adrift on the world, to gratify the caprice of one who, before God and man, probably deserved less consideration than the last and least of them. [...] The horrid scenes I then witnessed, I must remember all my life long. The wailing of women – the screams, the terror, the consternation of children – the speechless agony of honest

²⁴ On November 2nd 1847, Denis Mahon of Strokestown House, Co. Roscommon was the first landlord to be murdered during the Great Famine after evicting 3000 persons. His 'big house' (as landlords' stately homes are called in Ireland) is now home to a Great Famine museum, which opened in 1994.

²⁵ 'The Shamrock Shore', available on the album *Molloy Brady Peoples*, Mulligan, 1978.

²⁶ Available on the charity album CD *Araglen Album*, sung by Con G. Leddy, 2002. And online <youtu.be uvAZfluKF8> [retrieved May 10th 2014].

*industrious men – wrung tears of grief from all who saw them. I saw officers and men of a large police force, who were obliged to attend on the occasion, cry like children at beholding the cruel sufferings of the very people whom they would be obliged to butcher had they offered the least resistance. The landed proprietors in a circle all around – and for many miles in every direction – warned their tenantry, with threats of their direct vengeance, against the humanity of extending to any of them the hospitality of a single night's shelter. [...] and in little more than three years, nearly a fourth of them lay quietly in their graves.*²⁷

Indeed, many small farmers, evicted from their plot of land, denied visible help by their neighbours, and unable to pay for a passage to England or America, died of hunger or, even more often, of scurvy, typhus or relapsing fever.

Songs based on true stories and related by amateur poets are plentiful in street balladry, whether anonymous or signed, and the following is another popular song about eviction written by Irish revolutionary and eminent member of the Irish Republican Brotherhood Charles Joseph Kickham on reading in the newspapers about the real story of Patrick Sheehan:²⁸

*My father died, I closed his eyes outside our cabin door;
The landlord and the sheriff too were there the day before.
And then my loving mother, and sisters three also,
Were forced to go with broken hearts from the Glen of Aherlow.*²⁹

Emigration

One aspect common to these two songs, and of many others in the same vein of Irish ballads, is the powerful 'sense of place' which is displayed. It is a common feature of many compositions of Irish literature, from Ó Dubhgháin's 14th-century 'Topographical poems' to Aodhagán Ó Rathaille's 18th-century deathbed poem 'Cabhair Ní Ghairfead' ('I'll Not Ask for Help'), on to William B. Yeats exclaiming about John Synge: 'that rooted man'³⁰ and, more recently, Séamus Heaney's 1975 poem collection *North*, Brian Friel's 1980 play *Translations*, or Ciarán Carson's 1987 poem 'Turn Again'. In his essay 'The Sense of Place', Nobel laureate Séamus Heaney explained the profound link between displacement and what Patrick Sheeran has called *topomania* in Ireland:

²⁷ Pastoral letter dated 20th February, 1871, by Dr. Thomas Nulty, Bishop of Meath, *Report from the Select Committee on Westmeath, &c. (Unlawful Combinations); together with the proceedings of the committee, minutes of evidence, and appendix*, House of Commons Parliamentary Papers, 1871.

²⁸ 'The Glen of Aherlow' was first published in *The Kilkenny Journal*, on 7 October 1857 under the pseudonym 'Darby Ryan, Junior'.

²⁹ Available on Joe Heaney's album *Road from Connemara*, 2000.

³⁰ William Butler Yeats, 'The Municipal Gallery Revisited', 1937.

*It is this feeling, as, entering, equable marriage between the geographical country and the country of the mind, whether that country of the mind takes us tone unconsciously from a shared oral inherited culture or from a consciously savoured literary culture, or from both, it is this marriage that constitutes the sense of place in its richest possible manifestation.*³¹

The passing down from one generation to the other of a memory of places via their names is generally regarded as a direct legacy of the Gaelic Order. Where history had barred Catholic owners from their own property and a sense of belonging, they made use of the only tangible feature that was still theirs – names of places in Gaelic Irish – as a way of identifying with space, marking their territory, and virtually regaining their lost possessions. And this feeling had been further exacerbated by the completion of the Ordnance Survey maps, drawn up between 1822 and 1824, and which had chiefly replaced Irish names by English approximations.³² In this context, eviction was regarded as the penultimate punishment, only second to exile. In a debate at the House of Lords in 1845, Lord Stanley was thus able to remark:

*if there be anything like compulsion in the emigration, it becomes an act of tyranny and oppression; and, under the most favourable circumstances, the warm attachment of the Irish peasant to the locality in which he was born and brought up will always make the best and most carefully conducted system of emigration, a matter of painful sacrifice on the part of the emigrant, involving to a large and painful extent his personal and domestic feelings.*³³

The word used today for voluntary emigration in Irish Gaelic is *eisimirce*, but it was not in use until the beginning of the 20th century. Up until then, and naturally during the Great Famine, the only word ever used was *deoraí*, meaning 'exile'.³⁴ Reluctant exile, or emigration, was not a new phenomenon in the 1840s, but the departure from home became the lot of thousands of poor Irish families every month, a forced path to escape misery or death, as described in *Lone Shanakyle*, named after the mass burial pit that served as a graveyard in Kilrush, Co. Clare:

*Sad, sad is my fate in this weary exile
Dark, dark is the night cloud o'er lone Shanakyle
Where the murdered sleep silently pile upon pile
In the coffinless graves of poor Éireann*³⁵

³¹ See Séamus HEANEY, 'The Sense of Place', p. 132 in *Preoccupations. Selected Prose, 1968-1978*, London: Faber and Faber, 1980.

³² See for example the play *Translations* by Brian FRIEL, London: Faber & Faber, 1980.

³³ Lord Stanley, Compensation to Tenants (Ireland) Bill, House of Lords debate, June 9th 1845 *Hansard*, vol. 81, cc. 211-35, p. 212

³⁴ See John MOULDEN, *Thousands are Sailing: a brief song history of Irish emigration* Portrush: Ulstersongs, 1994, and Mick MOLONEY, *Far from the Shamrock Shore: The Story of Irish-American Immigration Through Song*, Cork: Collins Press, 2002.

³⁵ Available on DÉANTA's album *Whisper of a Secret*, 1997. The song was written by Thomas Madigan (1797-1881).

If you ask any Irish person today what the most famous Famine song is, it is very likely you will hear the name of a small town in Co. Cork: Skibbereen. Between 1845 and 1850, 9,000 men, women and children were buried in the nearby common graveyard at Abbeystrewery during the Great Famine. The song was probably written by Patrick Carpenter, and is a bitter and vengeful reminder of those days in the form of a discussion between a son and his father:

*Father, dear, I often hear you speak of Erin's Isle.
It seems so bright and beautiful, so rich and rare the soil.
You say it is a bounteous land wherein a prince might dwell.
Then why did you abandon it? The reason to me tell. [...]
It's well I do remember the year of forty-eight.
When we arose with Erin's boys to fight against our fate:
I was hunted through the mountains as a traitor to the Queen,
And that's another reason that I left Old Skibbereen.*

As more and more Irish men and women emigrated to America, news started to flow more regularly between the two sides of the Atlantic and the temptation to leave was doubtless hard to resist: '*So pack up your sea-stores, consider no longer, for ten dollars a week isn't very bad pay, with no taxes or tithes to devour up your wages*'.³⁶ Very often, a son or a daughter in the family would be chosen to emigrate and money was gathered for the passage ticket, in the hope that it would soon be reimbursed by his or her wages in America. Later, he or she might also pay for the passage of a second member of a family, etc.

Starting from the period of the Great Famine, departures were generally celebrated during an evening of praying, music, story telling and dancing, called the 'American wake'. Leaving the country was generally regarded on a par with death, as very few exiles ever returned home:

*The night before leaving they are bidding goodbye
And it's early next morning their heart gives a sigh
They do kiss their mothers and then they do say
Fare thee well, dearest father, we must now go away
Their friends and relations, their neighbours also
When the trunks they are packed up all ready to go
The tears from their eyes they fall down like the rain
And the horses are prancing going off for the train.*³⁷

The following extract by English sociologist and novelist Harriet Martineau confirms the poignancy of such scenes, as witnessed in Castlebar, Co. Mayo in 1852, where the keening for the departed took place:

*All eyes were fixed on the neighbours who were going away for ever.
The last embraces were terrible to see; but worse were the kissings*

³⁶ 'The Green Fields of Canada' (a.k.a. 'The Green Fields of America' or 'Amerikay'). Available on DÉANTA's eponymous first album, 1993.

³⁷ 'Thousands are Sailing', available on DÉANTA's first album, *op. cit.*

*and the claspings of the hands during the long minutes that remained after the woman and children had taken their seats. [...] there it was, the pain and the passion: and the shrill united cry, when the car moved on, rings in our ears, and long will ring when we hear of emigration.*³⁸

The dangers of the crossing on the cheap 'coffin ships' are also vividly documented in many songs, as in the following extracts, where typhus is illustrated:

*We were scarcely seven days at sea when the fever it plagues our crew
They were falling like the autumn leaves bidding friends and life adieu
Now the raging waves sweep o'er their graves amidst the ocean foam
Their friends may mourn, but they'll never return to Erin's lovely home*

*My loving sisters, they both took ill, their lives, they were taken away
And oh it grieved my heart full sore to cast them in the sea
Down in the deep now they do sleep, they never more will roam
In heaven I'll meet with my sisters sweet from Erin's lovely home*³⁹

Finally, songs about the arrival and the settling down in America or in England abound in Irish balladry, and can be split into two broad categories: cheerful illustrations of a happier life as in the above mentioned 'Green Fields of Canada' and countless others, or the distressed expression of nostalgia and/or regrets as in 'Paddy works on the Railway': 'I was wearing corduroy britches, digging ditches, pulling switches, dodging hitches, I was workin' on the railway, [...] I'm weary of the railway, poor Paddy works on the railway'.⁴⁰ In an important footnote for his recent study *Music in Irish Cultural History* summarising recent Irish history, historian Gerry Smyth could thus write: 'One could argue that "dislocation" and "nostalgia" have been the principal impulses of Irish critical discourse since the Famine'.⁴¹

Emigration has undeniably been one of the most important sources of inspiration for songs of the Irish repertoire during the 20th century, and has even led to some of the most famous 'pseudo Irish' songs, including 'I'll Take You Home Again, Kathleen', still a favourite of Irish descendants the world over.⁴² One should therefore not take all emigration songs at face value, as many of them were written by would-be emigrants describing a foreign place they had never visited. In this respect, folklorist John Moulden was able to remark that emigration songs were sometimes more a construct by those who stayed in Ireland than the real feelings of

³⁸ Harriet MARTINEAU, *Letters from Ireland*, London: John Chapman, 1852, p. 140.

³⁹ 'Erin's Lovely Home', available on KARAN CASEY'S album *Ships in the Forest*, 2008.

⁴⁰ 'Poor Paddy works on the Railway', in MOLONEY, *Far from the Shamrock Shore*, op. cit.

⁴¹ Gerry SMYTH, *Music in Irish Cultural History*, Dublin: Irish Academic Press, 2009, p. 178.

⁴² 'I'll Take You Home Again, Kathleen' was written in 1875 by Thomas P. Westendorf, a German-American who had never been to Ireland. It has since been used on almost every possible Irish nostalgic occasion. See for example John Ford's movie *Rio Grande* (1950), set in 1879, or a 1966 episode of *Star Trek* (*The Naked Time*), set in 2266.

exiled Irish men and women.⁴³ There remains that the events described in the previous pages and the forced exile undergone by Irish people during that period and since, have left unforgettable marks in the psyche of the Irish Diaspora and a strong bitterness that has been passed on from generation to generation, in particular in the USA.

Conclusion

The question of the Great Irish Famine remains a very sensitive one in Ireland today, and the opening quote by Frank Harte was a reminder of, not only the circumstances in which a song is created, but also of today's context in which it is experienced and received, how history is told, retold, and rewritten. Musicians and their audiences are, after all, members of a community and should be viewed as such. While they narrate the chronicles of the world surrounding them, songsters are also interpreting it: *'Most ballads are human (if not historical) documents, and the story told so straightforwardly in "Skibbereen", for example, certainly falls into that category'*.⁴⁴ It is thus self-evident that the songs concerned with the Great Famine and Irish emigration open the door to multiple uses and multiple interpretations by singers and listeners alike. But as Cormac Ó Grada has argued, songs can reasonably be regarded as avoiding this pitfall, and can emerge as credible records, *'fossilized like contemporary written documents'*,⁴⁵ even if many of them, like all traditional songs, have given birth to slightly differing versions in the decades that followed.

The sufferings of Ireland between 1845 and 1850 could however hardly be overestimated, and the effects can still be felt in everyday life after more than 150 years: with well over 8 million inhabitants on the island in 1841 and a little under 6.5 million today, Ireland is the only place in Europe whose population has decreased since the 1840s. By comparison, the population of England (c. 13.6 million in 1841) has almost quadrupled, to c. 53 million today.⁴⁶

From Bob Geldof's reaction to the 1984 famine in Ethiopia and the subsequent monster Live Aid concerts on both sides of the Atlantic, to the funding of the IRA in the USA via Noraid and Clan na Gael up until 9/11, and to the enduring position of Ireland as the second most generous country in the world in charity donations, behind the USA,⁴⁷ there is ample evidence of the far reaching consequences of the five years of *'Drochshaol'* ('Bad Times').

If many of the poignant songs mentioned in this study are rarely sung or heard in unfamiliar settings, one should probably blame the sadness associated with the memories, the implication of local names in many personal stories, and the weight

⁴³ See John MOULDEN, *The Printed Ballad in Ireland: A Guide to the Popular Printing of Songs in Ireland 1760–1920*, Ph.D. thesis, Galway: National University of Ireland, 2006, p. 390.

⁴⁴ Herbert HUGHES, *Irish Country Songs*, preface to volume 2, London: Boosey and Hawkes, 1915.

⁴⁵ Ó GRADA, *Black '47 and Beyond*, op. cit., p. 217.

⁴⁶ Figures available on: <www.statistics.gov.uk> [retrieved May 19th 2014].

⁴⁷ For details, see the World Giving Index: <www.cafonline.org/publications/2013-publications/world-giving-index-2013.aspx> [retrieved May 19th 2014].

of the Roman Catholic Church. In turn, this amputation of a common memorial legacy led to the feeling that the Irish peasantry had been robbed of its last possessions: the sense of belonging, leading to the worst of sanctions – exile. In oral tradition however, the popular aphorism still remembers that ‘*even the birds were silent with grief*’ during the Great Famine.

Bibliography

BREATHNACH, Breandán. *Folk Music and Dances of Ireland*. Cork: The Mercier Press, 1971, 152 pp.

CRONIN, Maura. ‘Oral History, Oral Tradition and the Great Famine’, pp. 231-244 in Christian NOACK, Lindsay JANSEN and Vincent COMERFORD (eds), *Holodomor and Gorta Mór: Histories, Memories and Representations of Famine in the Ukraine and Ireland*. London: Anthem Press, 2012.

CROWLEY, John, SMYTH, William J., and MURPHY, Mike (eds). *Atlas of the Great Irish Famine*. New York: NYUP, 2012, 710 pp.

ENNIS, Séamus. *Going to the Well for Water: The Séamus Ennis Field Diary 1942-1946*, transl. and ed. Rionach UÍ ÓGÁIN. Cork: University Press, 2009, 595 pp.

FLAAGAN, Thomas. *The Year of the French*. London: Arrow Books, 1989, 642 pp.

FRIEL, Brian. *Translations*. London: Faber & Faber, 1980, 70 pp.

GEROULD, Gordon H. *The Ballad of Tradition* [1932]. New York: Galaxy Books, 1957, 311 pp.

HEANEY, Séamus. ‘The Sense of Place’, pp. 131-149 in *Preoccupations, Selected Prose, 1968-1978*, London and Boston: Faber and Faber.

HUGHES, Herbert. *Irish Country Songs*, preface to volume 2. London: Boosey and Hawkes, 1915, 120 pp.

KINEALY, Christine. *This Great Calamity: The Irish Famine, 1845-52*. Dublin: Gill & Macmillan, 2006 (2nd ed.), 480 pp.

KENNY, Desmond. ‘The Ballads of The Nation’, *Cahiers du Centre d’Etudes Irlandaises*, N° 3, Rennes: PUR, 1978, pp. 31-45.

LAXTON, Edward. *The Famine Ships: The Irish Exodus to America*. Boston: Holt McDougal, 1998, 256 pp.

MARTINEAU, Harriet. *Letters from Ireland*. London: John Chapman, 1852, 220 pp.

MOULDEN, John. *The Printed Ballad in Ireland: A Guide to the Popular Printing of Songs in Ireland 1760-1920*. Ph.D. thesis, Galway: National University of Ireland, 2006, 1129 pp.

———. *Thousands are Sailing. A brief song history of Irish emigration*. Portrush: Ulstersongs, 1994, 44 pp.

MORASH, Christopher. *The Hungry Voice: The Poetry of the Irish Famine*. Dublin: Irish Academic Press, 1989, 304 pp.

Ó CANAINN, Tomás. *Traditional Music in Ireland*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978, 145 pp.

O GRADA, Cormac. *An Drochshaol: Béaloideas agus Amhráin*. Baile Átha Cliath: Coiscéim, 1994, ix + 104 pp.

———. *Black '47 and Beyond: The Great Irish Famine in History, Economy, and Memory*. Princeton: University Press, 2000, 302 pp.

Ó HALLMHURAIN, Gearóid. 'The Great Famine: A Catalyst in Irish Traditional Music Making', pp. 117-130, in Arthur GRIBBEN and Ruth-Anne HARRIS (eds), *The Great Famine and the Irish Diaspora in America*, Boston: University of Massachusetts Press, 1999.

Ó LAOIRE, Lillis and WILLIAMS, Sean. 'Singing the Famine: Joe Heaney, "Johnny Seoighe" and the Poetics of Performance', pp. 229-247 in Anne CLUNE (ed.), *Dear Far-Voiced Veteran: Essays in Honour of Tom Munnelly*, Miltown Malbay: Old Kilfarboy Society, 2007.

O'ROURKE, Reverend John. *The History of the Great Irish Famine of 1847, With Notices of Earlier Irish Famines*. Dublin: McGlashan and Gill, 1875, 551 pp.

O'SULLIVAN, Donal. *Irish Folk Music, Song and Dance* [1952]. Cork: The Mercier Press & the Cultural Relations Committee, 1969, 62 pp.

PETRIE, George. *The Ancient music of Ireland*, Vol. 1. Dublin: Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland, 1855, xx + 196 pp.

PÓIRTÉIR, Cathal (ed.). *The Great Irish Famine*. Cork: Mercier Press, 1995, 283 pp.

SHEERAN, Patrick. 'Genius Fabulae: The Irish Sense of Place', *Irish University Review*, Vol. 18, N° 2, Edinburgh: University Press, 1988, pp. 191-206.

SMYTH, Gerry. *Music in Irish Cultural History*. Dublin: Irish Academic Press, 2009, 196 pp.

THOMSON, George. *Island Home: The Blasket Heritage*. Dingle: Brandon, 1987, 154 pp.

VALLELY, Fintan (ed.). *The Companion to Irish Traditional Music*. New York: NYUP, 1999, 478 pp.

WHITE, Harry and BOYDFELL, Barra (eds.). *Encyclopaedia of Music in Ireland*. Dublin: UCD Press, 2013, 1152 pp.

WOODHAM-SMITH, Cecil. *The Great Hunger - Ireland 1845-1849*. London: Penguin Books, 1962, 510 pp.

YOUNG, Arthur, *Arthur Young's Tour of Ireland (1776-1779)*, ed. A. W. HUTTON. London: G. Bell & Sons, 1892.

11 Irish songs of World War I

Erick Falc'her-Poyroux

played on an accordion by an itinerant musician in the main street of Galway. That must have been early in 1913, when Florrie Forde was singing it in the music-hall. Our battalion, which was quartered in Tipperary for three years, picked up the chorus and sang it often on route marches in Ireland.³

On 13 August 1914 an English journalist of the *Daily Mail*, George Curnock, was on holiday in Boulogne when the British Expeditionary Force, on their way to Mons in Belgium, disembarked and marched through the city singing 'It's a Long Way to Tipperary'. Curnock's article was published in the *Daily Mail* five days later and the song's popularity immediately spread to other British regiments, before becoming popular among French and American soldiers. As a final Irish twist, it was first recorded in November 1914 by the most famous opera singer of the time, Irish tenor John McCormack, reaching no.1 in January 1915 in the US and staying in the charts for 13 weeks.

Apart from the usual patronising tone towards the Irish in London,⁴ the most interesting aspect of this musical emblem of the First World War is the fact that, unlike its predecessors and probably for the first time in history, this wartime hit was not a warlike song, but a demonstration of nostalgia and homesickness:

It's a long way to Tipperary
To the sweetest girl I know!
Goodbye, Piccadilly,
Farewell, Leicester Square!
It's a long, long way to Tipperary,
But my heart's right there.

The song has naturally become one of the most important symbols of the Great War,⁵ and as such is an unmistakable ingredient of almost every movie or documentary about the era, earning the descendants of the composers over £30,000 a year to this day, more than a hundred years later! It is not so common, however, to hear one of its charming parodies, probably the genuine product of a Tommy's desperate sense of humour in those desperate times:

That's the wrong way to tickle Mary,
That's the wrong way to kiss.
Don't you know that over here, lad
They like it best like this?
Hooray pour les Français
Farewell Angleterre.
We didn't know how to tickle Mary,
But we learnt how over there.

Also associated with the Great War and Ireland, 'Danny Boy' began its extraordinary trajectory during this period, to become the unavoidable cliché

When the First World War broke out in 1914, Ireland was still an integral part of the United Kingdom, and over the next 4 years more than 200,000 Irishmen and women would join in the war effort, the greater number of them as volunteers in the British Army. Up to 50,000 never came back, an astonishingly high figure if compared to a population of only 4.5 million inhabitants at the time.

In Ireland however, the situation was far more complex than in the rest of the United Kingdom, in a context laden with additional tensions inherent to the socio-political situation: the historic industrial dispute of 1913–1914, the ongoing fight for Home Rule, and the nationalist movement of 1916, in a nation where the slightest event gives birth to a wealth of ballads. This article will aim at describing the extremely varied sources of inspiration for the songs written and sung in Ireland during those troubled times, from daily life to the Gaelic cultural revival, and from unselfish support for the war effort of the United Kingdom to devoted nationalism. It will also consider the political, social and artistic consequences of the First World War in Ireland and the most important changes that took place during this 4-year period, also as substantiated in the Irish repertoire or in the lives of Irish musicians and singers.

Without a doubt, the most famous song associated with Ireland and World War I (and with wars in general) is 'It's a Long Way to Tipperary', forever linked to this rural southern county, even though the authors of the song were not only English but had never set foot on the Emerald Isle.¹ First composed in 1909 in Balsall Common near Coventry by Harry Williams and Jack Judge, probably in a pub named 'The Plough Inn', the song itself was originally a ballad entitled 'It's a Long Way to Connemara'. It was then allegedly 're-written' in 1912 in Stalybridge, Cheshire, with a minor change in the name, and performed the following day for a bet. Published as a spirited march by Bert Feldman, a London music impresario, it was almost immediately adopted by one of the most successful artists of the music-hall scene at the time, Florrie Forde. But despite this strong English origin, there is an important Irish side to the story: early in 1913 the song was heard by Captain Dryden of the 2nd Battalion of the Connaught Rangers.²

of Irish expatriates the world over, and more particularly in the USA. And here again, the story starts in Ireland, perhaps during the late sixteenth century or early seventeenth century when the melody may have been composed by the itinerant harper Rory Dall O'Cahan, the celebrated composer of 'Tabhair Dom Do Lámh'. It was noted down in the early 1850s by Jane Ross, probably as she heard it played in her home town of Limavady, County Derry, by an itinerant Irish fiddler named James McCurry (although other versions mention a piper). In turn, Miss Ross sent it to renowned collector George Petrie in Dublin, who published it in 1855 in the first volume of his collection, *Ancient Music of Ireland*, with the simple heading 'Name unknown'.

The two verses of the song, on the other hand, were written in 1910 by an English lawyer and prolific songwriter called Frederick Edward Weatherly, and slightly revised in 1913 when his sister-in-law sent him the melody, by now entitled the 'Londonderry Air', which she had heard in Colorado. The complete song then became a major hit for British singer Elsie Griffin, who had recently been enrolled in Lena Ashwell's company touring France in support of the British troops, where she also sang another World War I hit by F. E. Weatherly: 'Roses of Picardy'. Within two years the song had been recorded in Australia by Percy Grainger, an enthusiastic collector and arranger of folk tunes, and in America by the German-born opera singer Ernestine Schumann-Heink, which gave the song the springboard it needed to reach a worldwide audience. Many more versions have followed in the last hundred years, by artists as different as John McCormack, Elvis Presley, the Pogues and the Muppets, and the melody has been heard at events as diverse as J. F. Kennedy's and Lady Diana's funerals, or more recently at the London 2012 Olympics opening ceremony to represent Northern Ireland.

But however important these two music-hall songs may have been for the general atmosphere, they cannot be regarded as representative of the general mood in Ireland at the time, as two major crises in the preceding months were on everyone's minds and formed the backdrop and specificity of Ireland's position during World War I: the parliamentary quest for Home Rule between 1912 and 1914, and the Dublin Lockout of late 1913.

After two unsuccessful attempts in the Westminster Parliament in 1886 and 1893 for a certain degree of self-government for Ireland, a new window of opportunity had appeared in April 1912 when the third Irish Home Rule Bill had been validated for the first time by the House of Commons. The recent Parliament Act of 1911 now ensured that any veto by the House of Lords, which had effectively blocked the second attempt, could not hold this one up for more than two years.

The strong tradition of political ballads during the nineteenth century probably played the role that television, radio or social media play in the twenty-first century – carrying the news, expressing opinions and prompting debates in the streets and homes of Ireland. Naturally, many songs were written in favour or against Home Rule, but it is sometimes difficult in retrospect to establish with precision for which of the three bills they were

published, as many broadsheets, pamphlets or booklets were printed without a date. Such is the case of what appears as the most important collection on the subject: *The Home Rule Songbook*, published in Glasgow probably during the last quarter of the nineteenth century and containing no less than 287 songs in favour of Irish autonomy, most of them taken from the pages of the journal *The Nation* (1842–1900).⁶ What is certain, however, is that the publisher was in no way selective about his clients, and published more songbooks in favour of the union than for its repeal.⁷

Two ballads written in the early 1910s can illustrate the confrontational mood of this third Home Rule Bill: 'A New Song on Home Rule', probably published and printed in early 1914 in Dublin, exemplifies the impatient and buoyant optimism of the two years preceding the war: 'cheer for Home Rule, before New Year's Day'.⁸ On the other side of the pseudo-religious divide, however, a formidable opposition had developed from Irish Protestants, mostly in the north of the country, who sang with more belligerent enthusiasm: 'our country men are arming to resist the wiles of Rome' ('The Union Cruiser'). And indeed, under the leadership of Edward Carson, the Protestant leader of the Ulster Unionist Party, almost half a million men and women of Ulster had signed a pledge in late 1912 vowing to refuse Home Rule,

using all means which may be found necessary to defeat the present conspiracy [...]. And in the event of such a Parliament being forced upon us, we further solemnly and mutually pledge ourselves to refuse to recognise its authority.

Despite this fierce resistance, Liberal prime minister H. H. Asquith duly presented the third Home Rule Bill for a new reading in May 1914, and intense negotiations followed with all parties concerned until July. With the outbreak of war on 4 August however, all negotiations stopped, and a political truce was declared between the Liberal government and the other parties: with the Conservatives in opposition, naturally, but also with the Irish Parliamentary Party, hoping to achieve Home Rule immediately after the war. On 18 September 1914, the Home Rule Act was signed by King George V, who also suspended it on the same day with a further Act which provided that 'no steps shall be taken to put [it] into operation' within the next 6 months. This suspension was then renewed every 6 months by different Orders in Council until the end of the war, causing both relief among Unionists in Ulster and exasperation among Nationalists in Ireland, with fundamental consequences 2 years later.

In late August 1913, an industrial dispute over unfair dismissals had broken out between the Dublin United Tramway Company and its workers, gradually escalating into a determined struggle between 300 employers and 20,000 workers defending their right to unionise. The Dublin Lockout is remembered today as one of the most important political and social crises in twentieth-century Ireland: in one of the poorest cities of the United Kingdom, with

harsh living and working conditions, the popular ballad legacy of these 5 months of strikes still celebrates the two central figures of the movement: union leaders James Larkin (1876–1947) and James Connolly (1868–1916).

Liverpool-born Larkin had arrived in Belfast at the age of 30, where his oratory skills soon enabled him to unionise the dock workers. He then went on to Dublin in 1908, where he founded the Irish Transport and General Workers' Union,⁹ despite strong opposition from employers who tried to prevent workers from joining unions. A song written during the lockout by Andrew P. Wilson entitled 'Who Fears to Wear the Red Hand Badge' symbolised this assertion on the part of the workers who wore the recently created emblem of the union, under the leadership of James (Jim) Larkin:

We rise in sad and weary days to fight the workers' cause
We found in Jim a heart ablaze to break down unjust laws [...]
And true Jim, our own Jim, will win our fight today.

With the help of fellow socialist James Connolly, James Larkin had created in 1911 a socialist monthly newspaper, *The Irish Worker*,¹⁰ which published most of the songs, poems, diatribes, etc., written during the lockout for a readership close to 100,000, as no other newspaper dared mock and ridicule the powerful employers of Dublin.¹¹ And together they had also founded the Labour Party of Ireland in 1912: like Larkin, Connolly was born of Irish parents (but in Edinburgh) and although less gifted as an orator, had a much greater talent for songwriting.

One of his first published attempts seems to have been 'The Rebel Song', printed in *The Socialist* in May 1903 ('Come workers sing a rebel song ...'), followed in 1907 by a collection of eighteen songs explicitly intended for the American working class with an internationalist perspective. Entitled *Songs of Freedom by Irish Authors*,¹² it was introduced by his famous statement: 'no revolutionary movement is complete without its poetical expression'. Of the twenty-one songs Connolly wrote in his last 13 years, many have become classics of the Irish labour movement: 'The Watchword of Labour' ('We arise from labour and ascending to manhood, for Freedom take stand'),¹³ 'We Only Want the Earth' ('Our demands most moderate are – We only want the earth!'), or 'Freedom's Pioneers' ('Too long upon our toil were built the palaces of power'). All these songs, and many more, were sung during the Dublin Lockout and turned both Larkin and Connolly into immensely popular heroes.

In January 1914, the workers nonetheless admitted defeat and returned to work, or were laid off for their participation in the movement: many had then no other choice but to face emigration or join the British army in order to earn a living. It is against this triple background that one should envisage Ireland's particular situation immediately before the Great War – a social crisis in the poorest slums of the United Kingdom, a political crisis in a divided country, and an industrial crisis between workers and employers.

Despite the significant effects war had on the music business, and in particular a critical slump in leisure spending,¹⁴ the composition of new songs continued unabated, as did the publication of these songs on small sheets which sold for a penny or two. Many of them indeed testified to an unconditional support for the war effort, in which 200,000 Irishmen, Catholics and Protestants alike, took the same oath to the king of the United Kingdom of Great Britain and Ireland on the day they were recruited:

I swear by Almighty God, that I will be faithful and bear true Allegiance to His Majesty King George the Fifth, His Heirs, and Successors, and that I will, as in duty bound, honestly and faithfully defend His Majesty, His Heirs, and Successors, in Person, Crown, and Dignity against all enemies (...). So help me God.

The enrolment of Catholics in the British army, although surprising from today's point of view, was regarded as perfectly natural at the beginning of the First World War by most people in Ireland, for one specific reason: John Redmond MP, leader of the Irish Parliamentary Party (IPP) and a passionate advocate of Irish independence, had promised to support Prime Minister Asquith's war effort in return for his support of Home Rule after the end of the war. In what would go down as one of his most important speeches, on 20 September 1914 in Woodenbridge, Co. Wicklow, John Redmond had exhorted the Irish population to join the British army in the fight against Germany:

This war is undertaken in the defence of the highest principles of religion and morality and right, and it would be a disgrace for ever to our country and a reproach to her manhood and a denial of the lessons of her history if young Ireland confined their efforts to remaining at home to defend the shores of Ireland from an unlikely invasion (...).

Of the 200,000 Irishmen who joined the British army during the war, almost 60,000 were already enlisted before John Redmond's speech; of the remaining 140,000, a great majority came from the few urban centres of Ireland, and most were unskilled workers looking for a stable situation, further lured away by the 'separation money' paid to their family.¹⁵ In a matter of months, new songs were being composed which sung the exploits of young Irishmen such as Lance Corporal Michael O'Leary from Co. Cork who, on 1 February 1915, single-handedly attacked and annihilated two German barricades near Cuinchy, Pas-de-Calais. He was quickly awarded the Victoria Cross, the highest distinction for British soldiers, in a propaganda effort to attract more Irishmen into the British forces, and was probably the most sung about Irish hero of the First World War, with at least four different songs and orchestral pieces to his credit, dozens of poems in newspapers and even a one-act anti-war play by G. B. Shaw.¹⁶

Over the next four years, British and American propaganda in songs were to use, and sometimes abuse, regional origins to boost their recruitment, but never at the same level as with Ireland, with titles such as 'A Man From Erin Never Runs, He's Irish' (W. Donaldson and B. Hanlon, 1915), 'Never Let Yourself Forget That You Are Irish Too' (E. Ball and J. Brennan, 1915), 'The Irish Laddies to the War Have Gone' (F. Madden and J. Brazil, 1916), 'An Irishman Was Made to Love and Fight' (J. W. Bratton and J. Santly, 1918) and 'Look Out for the Irish To-night' (A. Lange and A. Sterling, 1917). It should, however, be pointed out that these songs were for the most part not written by Irish lyricists and therefore should be regarded less as Irish songs than as a biased, and temporarily positive, view of the Irish in a context where this segment of the British population was otherwise widely ostracised, ridiculed and despised by the British, in everyday life and in popular culture.¹⁷

It is nonetheless possible to catch a glimpse of the reality of what Irishmen liked to sing during this era, thanks to a singular collection of recordings made with prisoners of war in Germany under the seal of secrecy: in 1914, the teacher and linguist Wilhelm Doegen had asked the German ministry of Culture for the permission to record as many languages of the world as possible, i.e. those spoken by their prisoners of war, with an educational objective in mind – ethnology and language teaching. Fascinated by the new recording technologies, he embarked on a visit of thirty-one German camps, where he recorded around 250 languages, until December 1918,¹⁸ although it seems Irish Gaelic was never recorded at the time.¹⁹

For comparison purposes, most of the recordings made on these occasions were of different extracts from the Parable of the Prodigal Son (Luke 15:11–32), or of people counting 1, 2, 3, etc.; however, three songs, either sung or simply spoken, were also recorded by Irish prisoners who had been imprisoned since their capture in the very early days of the war. One of them, John McCrory from Belfast, was a private in the Royal Irish Fusiliers when he was captured near Le Cateau-Cambrésis in late 1914: three years later, on the morning of 27 September 1917 at the Giessen camp near Frankfurt, he sang 'The Pride of Liscarroll', a particularly unassuming song:

She's the pride of Liscarroll this sweet Katie Farrell
With cheeks as red as roses and teeth as white as pearl
And the neighbours' all pity this colleen so pretty
And oh how we all love that blind Irish girl.

Why a young Catholic from the Falls Road area in Belfast would choose to sing a song about a blind girl in the southwest of Ireland remains a mystery, but the tone, the style and the accent remain strangely similar to today's, as one can judge from both recordings, the sung version and the spoken version.

Two days earlier, on 25 September 1917, Edward Duggan from Tramore, Co. Waterford had sung 'Where the River Shannon Flows', another song

deeply attached to a (yet again distant) geographical reflection, a very common theme in Irish songs. What is not so common is the way the singer rolls the letter 'R', quite probably in imitation of John McCormack, the superstar Irish-American tenor who had recorded the song in 1913 for the Victor label.²⁰ The linguistic value of this recording as a typical Irish instance was therefore rather flawed, probably without Doegen's knowledge, as was its value as a typical traditional Irish song, which it cannot claim to be, as attested by the highly clichéd lyrics by American composer and vaudeville comedian James Russell:

There's a pretty spot in Ireland (...)
Where the fairies and the blarney will never, never die
It's the land of the shillelagh.

The third and last song of the Giessen camp recordings by Irish POWs, 'One to Welcome Me Home' sung by James Mc Assey from Co. Carlow, was probably no more Irish than the previous one; although he seems to have indicated that it was a 'song of Robert Emmett', it would appear to be a late nineteenth-century song widely sung around the British Isles, and which also spread to North America.²¹

But while thousands of Irish prisoners were waiting in limbo in the German camps, and as people started realising that the war was going to last far longer than previously supposed, resistance to enlistment gradually spread around the country. Since the Napoleonic wars (1800–1815) enlisting in the British army had been regarded as an easy way out of poverty, as well as a way to find adventure on the continent. But the First World War saw the resurgence of another form of Irish song – anti-recruiting songs – a resurgence sometimes intensified by the initial minority who proclaimed that 'England's difficulty is Ireland's opportunity.'

The lyrics for 'The Recruiting Sergeant' were composed in 1915 on a pre-existing song ('The Peeler and the Goat') by Séamus O'Farrell, a Dublin journalist, trade-unionist and politician. In very humorous and subversive tones and with a taste of things to come very soon, he wrote a dialogue between a British sergeant and an Irishman, whose conclusion was:

But hail or rain or snow or sun, I'm not going out to Flanders O,
For there's fighting in Ireland to be done, let your Sergeants and Commanders go.
Let Englishmen for England fight, it's nearly time they started O!²²

Although probably banned from public life, these songs seem to be more numerous than pro-war songs in Ireland, and they have enjoyed tremendous popularity up until today; other earlier examples of Irish cynicism turned against the military include 'Mrs McGraw', whose early nineteenth-century

origins in Ireland are clearly established,²³ as well as 'The Glen of Aherlow' by Charles Joseph Kickham, written shortly after the siege of Sebastopol (1854–1855) or 'The Kerry Recruit', written after the Crimean campaign (1853–1856). The most famous anti-recruiting song of the First World War in Ireland, however, was written in 1918, and takes its name from the Salonika campaign on the Macedonian front (March 1917 to September 1918); it is a strange mix of different feelings, maybe a dialogue between two women, sometimes denouncing the 'slackers' who avoided enlistment, possibly for nationalist reasons:

Now when the war is over what will the slackers do?

They'll be all around the soldiers for the loan of a bob or two.

While another verse expresses a conflicting opinion, envying the slackers' situation:

Now when the war is over what will the soldiers do?

They'll be walking around with a leg and a balf and the slackers they'll have two.

The final verse, however, is generally regarded as a later addition in favour of Irish nationalists:²⁴

Now never marry a soldier, a sailor or a marine,

But keep your eye on the Sinn Féin boy with his yellow, white and green.

Founded in 1905, Sinn Féin (i.e. 'we ourselves' in Irish Gaelic) was an Irish nationalist movement whose influence increased dramatically at the end of the war following one of the most important events in twentieth-century Ireland, the 1916 Easter Rising: between the 24th and the 29th of April, hundreds of men, responding to contradictory and chaotic orders from the Irish Volunteers hierarchy, challenged the British authority, occupied public buildings and declared Ireland an independent republic for a few days. The British reaction was ruthless and the leaders of the rebellion were executed, leading to a complete reversal of public opinion in Ireland and in many countries around the world, especially in the USA.

The Germans, who had also provided help to the Irish republican insurrection, soon erected boards opposite trenches defended by Irish battalions: 'Irishman! Great uproar in Ireland. English guns are firing on [sic] your wives [sic] and children!' or 'Sir Roger Casement persecuted. Throw your arms away, we will give you a hearty welcome!' The result on Irish soldiers, however, did not seem to be what the Germans expected, as most of them simply carried on fighting with renewed energy, and one of those placards was even seized and presented to King George V by the 8th Royal Munster Fusiliers on 25 July 1916.²⁵

But back home, the situation had radically changed: after an initial reaction of antipathy by the local population, the rebellion turned into both a historic and mythical event, and with it probably the most important flow of republican and nationalist ballads. These were of course not a novelty: between 1842 and 1845 alone, more than 800 new songs were published in the journal *The Nation*, eighty of them composed by Thomas Davis, and all of them in English. Classic Irish ballads such as 'The West's Awake' or 'A Nation Once Again' all date from this period and were already the rallying cry of Irish nationalists by the early twentieth century. But after 1916, a continuous stream of songs about the dead nationalist heroes started flowing again, and are still sung in Irish pubs and on festival stages around the world today,²⁶ none more famous than 'The Foggy Dew':

Right proudly high over Dublin Town they hung out the flag of war

'Twas better to die 'neath an Irish sky than at Suvla or Sud-Ei-Bar

[...]

While the world did gaze, in deep amaze, at those fearless men, but few,

Who bore the fight that freedom's light might shine through the foggy dew

Based on the same air as the traditional love song 'The Moirlough Shore', the new lyrics for this martial version in the old tradition of Irish songs and poetry honouring the country – heavily laden with religious connotations – were written in 1919 by Father Charles O'Neill (1887–1963), a parish priest from County Down. To say that the song, with its expression of moral victory and eternal myth, has become a classic of Irish rebel songs would be quite an understatement, as it crystallises in a few stanzas the turning point the Easter Rising represented for most Irish people, faced with the death penalties imposed on the leaders of the movement, now glorified and regarded as saints of the cause: Pádraig Pearse, James Connolly, Joseph Plunkett, Thomas Clarke, Eamonn Ceannt,²⁷ Seán MacDiarmada, Thomas MacDonagh, and the rest. Whereas very few people in Ireland had genuinely supported the rebellion at its onset, most people now disapproved of the executions and felt an intense hostility towards the neighbouring island. Consequently, fighting for Britain in the Great War no longer seemed such a glorious act, but ('had they died by Pearse's side') dying for Ireland became much more laudable: "Twas better to die 'neath an Irish sky than at Suvla or Sud-Ei-Bar".²⁸

While soldiers were being slaughtered in the Dardanelles and Irish nationalists were gathering momentum to declare an independent Irish republic in Dublin, a British diplomat was being arrested in Co. Kerry in strange circumstances, which led to another famous ballad of unknown origin. Born in Dublin in 1864, Roger Casement worked as a British diplomat in South America and Africa, where he showed strong anti-colonial feelings, but was nonetheless knighted by the king in 1911. He retired in 1912 due to ill health and joined the revolutionary movement of the Irish Volunteers, negotiating German support for the Easter Rising. In the midst of conflicting orders

among the rebels, faithfully rendered in the song, British intelligence intercepted communications and arrested him in Ardfer, Co. Kerry a short distance from the beach, on 21 April, three days before the Rising.²⁹

They took Sir Roger prisoner and they sailed for London Town,
Where in the Tow'r they laid him, as a traitor to the Crown.
Said he, 'I am no traitor,' but his trial he had to stand,
for bringing German rifles to lonely Banna Strand.
'Twas in an English prison that they led him to his death.
'I'm dying for my country dear,' he said with his last breath.
He's buried in a prison yard, far from his native land
And the wild waves sing his Requiem on lonely Banna Strand.

Unfortunately for Casement, the British authorities had published his personal diaries before his trial, which seemed to prove that he was homosexual: he was subsequently ignored in the deification process by Irish nationalists, under the strong influence of the conservative Catholic church.

Among the countless ballads created during the 1916 Easter Rising, the productions of Dublin poet Peadar Kearney stand out as among the most prolific, with songs such as 'Down by the Glenside (the Bold Fenian Men)', 'The Row in the Town (Enn Go Bragh)' or 'The Tri-coloured Ribbon'.³⁰ A founder of the Irish Volunteers and a member of the Irish Republican Brotherhood (the IRB, precursor of the original IRA),³¹ he effectively produced modern English texts in the eighteenth-century Irish poetry genre of the *Aisling* (or 'Vision'), where the poet meets a woman who finally reveals she is Ireland herself, calling for action. Peadar Kearney's songs were indeed calls to arms against the British: in 1907 and with composer Patrick Heaney, he had written 'A Soldier's Song',³² a martial hymn immediately adopted by the nationalists of the Irish Volunteers and sung in the General Post Office, the last pocket of resistance of the 1916 Easter Rising. It then began its slow ascent to fame and, in an Irish translation by Liam O Riain, was adopted in 1926 as the national anthem, after fierce debates in the Dáil, the Irish Parliament, in Dublin.³³

We'll sing a song, a soldier's song
With cheering rousing chorus
As round our blazing fires we throng
The starry heavens o'er us
Impatient for the coming fight

A few days after the events, the Irish poet William Butler Yeats, who was in England at the time of the Rising, was to write to Lady Gregory 'I had no idea that any public event could so deeply move me – and I am very despondent about the future.'³⁴ Over the next few months, he would also write one of his most famous poems, 'Easter 1916'.³⁵

Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart.
O when may it suffice? (...)
Was it needless death after all?
For England may keep faith
For all that is done and said.
We know their dream: enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love
Bewildered them till they died?
I write it out in a verse –
MacDonagh and MacBride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be,
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly:
A terrible beauty is born.

With countless retellings over the last hundred years, the 1916 Rebellion has generated more poetry and songs than any other event in Ireland,³⁶ and probably more than most similar events in the world. It is also extremely significant that new ballads have regularly been written over the last 100 years, some of them gaining unanimous recognition in Ireland along the decades: 'My Only Son Was Killed in Dublin (The Dying Rebel)' by Séamus Kavanagh in the 1930s; 'James Connolly (a Great Crowd Had Gathered)'³⁷ penned in 1956 by Patrick Galvin; 'Who Fears to Speak of Easter Week' by famous author and singer Brendan Behan;³⁸ the symphonic ode 'Mise Éire' by Seán Ó Riada in 1959 based on Patrick Pearse's eponymous poem; 'Freedom's Sons' by Tommy Makem in 1966; the huge hit 'Off to Dublin in the Green (The Merry Ploughboy)' in 1966 by Dermot O'Brien; 'The Boys of the Old Brigade' by Paddy McGuigan recorded in 1972 by the Wolfhounds; 'Grace' written by Frank and Sean O'Meara in 1985; and many more. All these songs bear witness to the enduring popularity of the sixteen heroes executed in 1916 and of the profound transformations in the relationship between Ireland and the UK, which could never be the same after May 1916; the additional decision by Prime Minister Lloyd-George in 1918 to extend the imposed conscription to Ireland – already implemented in the rest of the UK since 1916 – generated further resistance, bringing together a coalition of Irish republicans, nationalists, Catholic bishops and trade unionists,³⁹ which in turn widened the gap even further with the Protestant community of the North.

The end of the war in Europe turned out to have completely different consequences in Ireland from the rest of the UK. John Redmond, the IPP leader who had so vehemently campaigned for the enrolment of Irish men in the British army in the hope of later obtaining Home Rule for Ireland, had died

in March 1918; in the December 1918 general election, his successor, John Dillon, could only take stock of the local impact of the 4-year European conflict: led by Eamon de Valera,⁴⁰ the new nationalist party called Sinn Féin won 73 seats out of 105 in its first election – most new Irish Members of Parliament had fought on the republican side during the Easter Rising, thirty-three of them were still in prison, and all of the new Irish MPs refused to sit in Westminster, preferring to organise their own new Parliament in Dublin, the Dáil. The publishing of songs extolling the merits of Sinn Féin members past and present also increased dramatically in the years that followed, though songs were sometimes recycled from previous rebellions:

With a new rise of nationalist feeling from the beginning of the twentieth century, and especially after the 1916 rebellion and the 1922 foundation of the Irish Free State, a number of small sheet-music firms in Dublin specialised in the publication of Irish national songs. These were arranged for voice and piano, and were often literary in tone; their subject matter varied from the past glories of Irish history to contemporary political issues.⁴¹

Many songbooks containing a compilation of these songs also saw the light of day in the following years: the simple *Sinn Féin Songbook*, for example, contained eight songs collected by Arthur Warren Samuels, Solicitor General for Ireland and Attorney General between 1917 and 1919, and was probably published in the twenties, as was the twenty-eight-page *Latest Ballads and Leaflets of Sinn Féin* containing sixteen songs, or later *The 1916 Song Book*, with thirty-four songs published by the Irish Book Bureau in Dublin around 1930.

In 1918, Irish author James Joyce in exile in Zurich, Switzerland, was asked by a journalist of *Le Journal de Genève* to write an article summing up the political situation in his native country. He declined however, arguing that:

*Le problème de ma race est tellement compliqué qu'on a besoin de tous les moyens d'un art élastique pour l'esquisser, sans le résoudre. Je suis de l'avis qu'une prononciation personnelle ne m'est plus permise. Je suis contraint à la faire moyennant les scènes et les personnages de ma pauvre invention.*⁴²

In Ireland, one therefore cannot sum up this 4-year period by exploring only issues related to the conflict on the continent: The fight for Home Rule (1912–1914) crystallised the opposition between two Irish communities, while the Dublin Lockout (1913–1914), was a fundamental industrial dispute in the course of Irish history; both have had long lasting consequences. Ultimately, the nationalist-led Easter Rising of 1916, and its failed attempt at achieving immediate independence from the Union, certainly represents the single most important event in the history of twentieth-century Ireland, when the country witnessed an insurrection that radically changed Irish history, and the way it was sung and told.

It is often remarked today how Ireland suffered a long period of collective amnesia until the 1980s,⁴³ considering Irishmen who had enrolled in the British army as 'noble but misguided men who fought on the wrong side in a war'.⁴⁴ It was not, however, as complete and sudden a change as one might think: in 1919, it was decided to find a memorial designed 'to commemorate all those Irish men and women killed in the First World War', and a committee was formed in 1924 to find a suitable site; on 11 November of the same year huge crowds turned up on College Green in Dublin to celebrate the sixth anniversary of the Armistice. But slowly, in an evolution undoubtedly fuelled by the nationalist spirit of the Irish Free State, these men were all but forgotten: the above-mentioned memorial, for example, didn't officially open its doors at Islandbridge near Dublin until the late 1940s, was then subjected to two republican terrorist attacks in the 1950s, and was opened to the public in 1966, only to become a rubbish dump in the 1970s. It was finally restored and officially dedicated in 1988 'to the memory of the 49,400 Irish soldiers who gave their lives in the Great War, 1914–1918', and visited by Queen Elizabeth II in 2011. The extent to which 1916 shaped modern Irish politics and influenced Irish thinking for decades can be seen in the fact that it took 95 years after the Easter Rising for the first ever official visit to Ireland of a British sovereign, who laid a wreath at the Garden of Remembrance in Dublin, a gesture regarded by the Irish press at the time as 'a hugely symbolic gesture reflecting a new era in relations between the countries'.⁴⁵ And whereas Northern Ireland was one of the first European nations to commemorate its World War I dead on the continent (the Ulster Tower in Thiepval, France, was erected in 1921), the Republic of Ireland was extremely slow in doing so: the Island of Ireland Peace Park near Messines, in northeast Belgium, was only inaugurated on 11 November 1998 by Ireland's President Mary McAleese. Queen Elizabeth II and King Albert II of Belgium.

It was after a visit to one of the countless World War I cemeteries in 1976 that Scotsman Eric Bogle wrote 'No Man's Land' (also known as 'The Green Fields of France')⁴⁶ about a fictitious young Irish soldier by the name of Willie McBride, 'a song about the waste and futility of war. Pure and simple',⁴⁷ that remains to this day as one of the most famous songs of World War I in Ireland, having been covered by, among many others, June Tabor (1977), the Furey Brothers (1979), Donovan (1980), The Men They Couldn't Hang (whose version reached no. 1 in the UK indie singles chart in 1984), Peter, Paul and Mary (1990), the Celtic Tenors (2002), the Dropkick Murphys (2005), and used in Great Britain in 2014 for the annual Poppy Appeal.⁴⁸

The trenches have vanished long under the plow;
o gas and no barbed wire, no guns firing now.
But here in this graveyard it's still No Man's Land
The countless white crosses in mute witness stand
To man's blind indifference to his fellow man.
And a whole generation who were butchered and damned.

[...]

Well the suffering, the sorrow, the glory, the shame
The killing, the dying, it was all done in vain,
For Willie McBride, it all happened again,
And again, and again, and again, and again.

Notes

- 1 'It's a Long Way to Tipperary', John McCormack, 1914. See <https://youtu.be/XVM-iFADAg> (consulted 18 February 2018).
- 2 The Connaught Rangers was originally an Irish regiment of the British Army created in 1793. In August 1914 it was part of the early British Expeditionary Force sent to France to fight Germany.
- 3 *Daily Mail*, 11 August 1934.
- 4 The lyrics include standard 'Irish jokes' like 'If I make mistakes in spelling, Molly dear, remember it's the pen that's bad.'
- 5 Numerous composers then cashed in on this 'Tipperary' popularity by penning songs such as 'I'm a Long Way from Tipperary' (R. Lewis & E. Erdman, 1914), 'I'm Going Back to Tipperary' (J. W. Dick, 1915), 'Tipperary Guards' (E.T. Paull, 1915) or 'My Rose of Tipperary' (W. A. Downs & T. Mayo Geary, 1915). Jack Judge himself wrote 'It's a Long Way o' Longer' in 1918. See <http://irishsheetmusicarchives.com/Browse-Collection.htm> (consulted 9 September 2016).
- 6 *The Home Rule Songbook ... Containing the Finest Collection of Irish National Songs* (Glasgow, Cameron, Ferguson & Co., no date), 128 pp. See <http://icuisla.ndora.wric.org/islandora/object/ache-feniaia%3A1344> (consulted 13 July 2016).
- 7 See for example *The Crimson Banner Song Book* or *The Songs of the Derry 'Pre-nice Boys*, 1st edn, (Glasgow, Cameron & Ferguson, 1870); or *Sea Songs of Old England* (Glasgow, Cameron & Ferguson, 1877).
- 8 See www.itma.ie/digitalibrary/book/19447-bs (consulted 13 July 2016).
- 9 The union still exists today as SIPTU (Services Industrial Professional and Technical Union), Ireland's most important trade union.
- 10 *The Irish Worker* (1911–1932) saw, among other things, the first publications of Irish playwright Seán O'Casey.
- 11 William Martin Murphy (1844–1919), owner of the Dublin United Tramway Company, was also the founder of *The Irish Independent* (created in 1905, and still one of the main newspapers in Ireland).
- 12 Collins, Michael (ed.), *Songs of Freedom by Irish Authors*, New York, J. E. C. Donnelly, 1907. Half of the songs were penned by James Connolly himself, and the song book also included the Marsillaise, whose composer seemed unknown to him.
- 13 This song is still regarded as one of SIPTU's anthems.
- 14 For example, the virtuoso Sligo fiddler and dance teacher James Morrison emigrated to the USA in 1915 to become one of the most famous Irish recording artists of the early twentieth century. In England, the Gramophone Company Ltd. barely saved its new record pressing plant in Hayes, Middlesex by converting it into a munitions factory.
- 15 See Padraig Yeates, *A City in Wartime: 1914–1918* (Dublin, Gill & MacMillan, 2012), p. 47.
- 16 See *The Immortal Deed of Michael O'Leary*, C. Creedon (Cork, Cork City Libraries, 2015).
- 17 See for example John Mullen, *The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War* (Farnham, Ashgate, 2015) pp. 92–98.

- 18 The original recordings were only rediscovered in 2015 and have been digitised to be accessible, with a complete data sheet on each speaker, at the Lautarchiv (i.e. sound archive) held by Humboldt University, Berlin. See www.lautarchiv.hu-berlin.de (consulted 15 February 2018).
- 19 W. Doegen was to return to Ireland in September 1928 for a survey of Irish dialects on the request of the Irish government and with the help of the Royal Irish Academy. He made recordings of native Irish speakers in the *Gaeltachtaí* of Cork and Kerry, where the language was already in decline. His task was completed in 1930–1931 by his assistant Karl Tempel. See www.doegen.ie
- 20 HMV Victor 758, number B-12761/2, recorded in Camden, New Jersey on 2 January 1913.
- 21 With slightly different lyrics, the song 'The Emigrant's Lament' refers to an emigrant in Colorado mines. See www.iomfhs.ie/events_justory.html (consulted 15 September 2016).
- 22 Recorded by the Pogues on the album *If I Should Fall from Grace with God*. Stuff records NYR1, 1988.
- 23 See Colm O'Locháin, *Irish Street Ballads* (Dublin, Three Candles Press, 1939). It was recorded by Bruce Springsteen in 2006 for his album *We Shall Overcome: The Seeger Sessions*, Columbia records, 8000HWXTK-4.
- 24 See Healy, James N., *Ballads from the Pubs of Ireland* (Dublin, Mercier Press, 1965).
- 25 See Timothy Bowman, *Irish Regiments in the Great War: Discipline and Morale* (Manchester, Manchester University Press, 2003), p. 128.
- 26 The way Irish revolutionaries regularly turned an apparent disaster into a military victory, from Th. Wolfe Tone to Bobby Sands, was an observation developed in Ruth Dudley Edwards's *Panick Pearse: The Triumph of Failure* (Irish Academic Press, 1978). More recently, the concept was further developed by David Krause in 'Connolly and Pearse: The Triumph of Failure', in *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, vol. 3, no. 4 (Winter, 1999), pp. 56–84.
- 27 Among the seven official signatories of the Proclamation of the ephemeral Republic of Ireland, Eamonn Ceannt was the only accomplished musician (he won a gold medal for his playing of the uilleann pipes at the 1905 competition of the national *Oireachtas* festival). He was also a founding member and secretary of Cumann na bPiobairí (the Dublin Pipers Club).
- 28 During the Dardanelles campaign (a.k.a. the Gallipoli campaign) in 1915, British troops were sent to their almost certain death at Suvla Bay, and Irish casualties were extremely high, especially among the 10th (Irish) Division.
- 29 In April, Casement convinced Germany to ship 20,000 rifles, but the German vessel carrying the load was intercepted by the Royal Navy. At the same time, he was dropped from a German submarine at Banna Beach, but got lost because the Irish Volunteers in charge of the contact had taken a wrong turn in Killorglin and drowned off Ballykissane pier.
- 30 The latter used a traditional English air as its basis, 'All Around My Hat'.
- 31 Nicknamed the Fenians in reference to their 1867 predecessors.
- 32 First published in 1912 in the journal of the Irish Republican Brotherhood, *Irish Freedom*. The first edition as sheet music dates from December 1916 by Whelan & Son, Dublin.
- 33 The music for the Irish national anthem by Patrick Heeney has often been remarked on as being very similar in style to Edward Edgar's *Pomp and Circumstances* (1902), or to *Deutschlandlied*, the German anthem since 1922 (based on Josef Haydn's 1797 composition).
- 34 Letter to Lady Augusta Gregory, 11 May, in Allan Wade (ed.), *Letters of W. B. Yeats* (London, Rupert Hart Davis, 1954), p. 613.

- 35 Seven years later, W. B. Yeats received the Nobel Prize for Literature, precisely 'for his always inspired poetry, which in a highly artistic form gives expression to the spirit of a whole nation'.
- 36 Three of the leaders themselves wrote poems in the days before their execution: Pádraig Pearse ('The Wayfarer' and 'The Mother'), Thomas MacDonagh ('Wishes for My Son, Born on St Cecilia's Day, 1912') and Joseph Plunkett ('I See His Blood Upon the Rose'). W. B. Yeats also wrote 'Sixteen Dead Men' and Eva Gore-Booth wrote 'Comrades'.
- 37 'James Connolly'. Here is a rare recording of Patrick Galvin singing his own song, see: <https://youtu.be/lP7m4TuLTQ>
- 38 A song with a similar name but different lyrics can be found in a songbook published in the 1920s, itself inspired by a song about the 1798 rising called 'Who Fears to Speak of '98?' by John Kells Ingram (1823–1907). Not incidentally, Brendan Behan was also Peadar Kearney's nephew.
- 39 The law was voted but remained unimplemented.
- 40 De Valera had also been sentenced to death in May 1916 as a leader of the movement but was not executed, perhaps on account of international pressure. His sentence was commuted to penal servitude for life, but he was released in 1917 under an amnesty.
- 41 See www.icma.ie/digitallibrary/print-collection/nationalist-songs-sheet-music, published December 2016, accessed 20 October 2016.
- 42 'The problem of my race is so complicated that you need all the means of elastic art to delineate it – without solving it. I do not feel allowed anymore to make a personal pronouncement. I am restricted to doing it via the scenes and characters of my own poor invention', letter dated 5 August 1918, probably to Fanny Guilmeret of the *Journal de Genève*, in *Letters of James Joyce*, vol. 1, 2nd edn (New York, Viking, 1966), p. 118.
- 43 This memory loss was reinforced by the loss of the majority of the British army service records for the First World War in September 1940 during a German bombing raid which affected the War Office repository in London.
- 44 Elaine Byrne, 'The Forgotten Irish Soldiers Who Fought for Britain in the First World War', *Guardian*, Saturday 5 April 2014.
- 45 Eoin Burke Kennedy, 'Queen Elizabeth Lays Wreath at Garden of Remembrance', *The Irish Times*, 17 May 2011. The author remarks in the same article that 'During the ceremony, the Irish Army band played God Save The Queen, an act unthinkable only [a] few decades ago'.
- 46 'The Green Fields of France', Eric Bogle, 1976. See https://youtu.be/DxktBvO8_kM
- 47 Eric Bogle, liner notes for *Now I'm Easy* (Celtic Music CM 004, 1980).
- 48 It has also been translated and sung in German by Hannes Wader (1980) and in French by Renaud (2009), and has attracted some degree of controversy in 1997 under the title 'Willie McBride's Reply' by Stephen Suflet sung on the same melody: 'It wasn't for King or for England I died / It wasn't for glory or the Empire's pride / The reason I went was both simple and clear: / To stand up for freedom did I volunteer'.

References

- Bowman, Timothy, *Irish Regiments in the Great War: Discipline and Morale* (Manchester, Manchester University Press, 2003).
- Collins, Michael (ed.), *Songs of Freedom by Irish Authors* (New York, J. E. C. Donnelly, 1907).

- Creedon, Conal, *The Immortal Deed of Michael O'Leary* (Cork, Cork City Libraries, 2015).
- Dudley Edwards, Ruth, *Patrick Pearse: The Triumph of Failure* (Dublin, Irish Academic Press, 1978).
- Gilbert, Stuart (ed.), *Letters of James Joyce*, vol. 1 (New York, Viking, 1966).
- Krause, David, 'Connolly and Pearse: The Triumph of Failure', *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, vol. 3, no. 4 (Winter 1999), pp. 56–84.
- Mullen, John, 'The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War' (Farnham, Ashgate, 2015).
- O'Lochlainn, Colm, *Irish Street Ballads* (Dublin, Three Candles Press, 1939).
- Sea Songs of Old England* (Glasgow, Cameron & Ferguson, 1877).
- The Crimson Banner Song Book or, The Songs of the Derry 'Prentice Boys* (Glasgow, Cameron & Ferguson, 1870).
- 'The Foggy Dew', recorded by the Dubliners in 1966. See <https://youtu.be/0mtkiGGGps>
- The Home Rule Songbook ... Containing the Finest Collection of Irish National Songs* (Glasgow, Cameron, Ferguson & Co., no date).
- Wade, Allan (ed.), *Letters of W. B. Yeats* (London, Rupert Hart Davis, 1954).
- Yeates, Padraig, *A City in Wartime: 1914–1918* (Dublin, Gill & MacMillan, 2012).

Music Around the World - A Global Encyclopedia

Celtic Music

Unlike the origins of the Celtic languages still spoken in Europe to this day – the Brittonic and the Gaelic branches, both subdivisions of Insular Celtic – the origins of what is termed today as “Celtic music” are extremely difficult to define in a systematic and methodical way, for lack of actual traces. We can only surmise that today’s jigs, reels or gwerzioù, probably have very little to do with what the musicians of the early Middle Ages played in Ireland, Brittany, Scotland or Wales, and even less with the kind of entertainment enjoyed by the first Celtic peoples 3,000 years ago in central Europe. But contrary to popular belief, the emergence of a common “Celtic” musical tradition goes back well beyond the 1970s.

The validity of the term “Celtic music” can thus be questioned, and should first be examined from an archaeological point of view, where modest evidence of common factors can be detected. The circulation of musicians and instruments during the Middle Ages and beyond can also provide some information regarding the interconnections between the different Celtic nations, which after the eighteenth century led to a common determination to save ancient traditions and create new links based on assumed historical bonds and similar political situations. For reasons that remain to be explained, the expression “Celtic music” gained enormous popularity among the general public in the late twentieth century, with sometimes very different meanings from one community to another: having spread far beyond the respective diasporas of Ireland, Brittany, Wales or Scotland, they seem to confirm that identity in the twenty-first century is more and more often based on a choice, both personal and collective.

Seven almost complete carnyxes from the first century BCE discovered in 2004 in Tintignac (France) seem to testify to the fact that these war horns, undoubtedly played in groups and essentially intended to frighten the enemy during battle, were the first real common instruments of the Celtic tribes in continental Europe. Their use, as documented on the famous Gundestrup cauldron (ca. second century BCE), does not seem to have gone beyond the second century of our era.

A 42 cm high granite statuette, probably also dating back to the second century BCE and found in 1988 in Paule, Brittany – now on display in Rennes at the Musée de Bretagne – is the first known example of the importance given by Celtic tribes to stringed instruments: a seated bard holds a 7-string instrument belonging to the family of lyres. In Ireland, the first representation in our possession of this family of instruments dates back to the eighth or ninth century, and is a harp engraved on a granite cross near the small church of Carndonagh, on the Inishowen Peninsula, in County Donegal.

We also know that music played a key role for the Celts as early as 2000 years ago or more, as evidenced by the many references in the mythological texts that have come down to us: music is thus the main attribute of the Dagda, the main deity of Irish mythology, owner of the magic harp in which all the melodies are held.

In the Middle Ages, very few traces subsist in the archives of Brittany concerning the importance of musicians: a mention in the Cartulary of Landévennec (ninth century) probably refers to the musicians at the court of King Gradlon (La Borderie 1888, 79), and a charter from the Cartulary of Quimperlé (twelfth century), mentions an enigmatic "Kadiou Citharista [*Cadiou Harper*] in the service of Hoël II" (Maître and De Berthou, 1904, 189), although it is not clear whether this was meant as a nickname or as a function.

On the other hand, Irish court musicians already enjoyed a favourable reputation in Europe, and there are a number of texts attesting to the admiration of European travellers. The most famous of these was written in the twelfth century by a Welsh churchman named Giraldus Cambrensis (1146? -1223?). Although very critical of the Irish, he conceded: *I find in these people of laudable fervour only as regards the musical instruments, that they play incomparably better than any other nation of my acquaintance* (Giraldus Cambrensis 1867, 153).

In due course, the importance of the harp and music in Ireland materialised in the thirteenth century outside the Celtic world, when the instrument appeared as its emblem on the Armorial of Wijnbergen, one of the oldest armorials in Europe, compiled in continental Europe between 1270 and 1291 (Jéquier, Léon, and Adam-Even, Paul, 1951–1954).

One of the main criticisms often made during the nineteenth and twentieth centuries towards the Celtic peoples of the Antiquity and the Middle Ages was undoubtedly their lack of tangible unity, both politically and administratively. It would be detrimental, however, to forget the cultural unity that undeniably brought these peoples together in religious, linguistic and artistic terms, three perspectives closely linked to music and singing: for instance, it remains to this day impossible to determine whether the famous fourteenth century harp on display at the Trinity College Museum in Dublin – which has served as a model for the official emblems of Ireland since its independence in 1921, and is still today represented on all euro coins minted in Ireland – was made in Ireland or in Scotland. And the same applies to her twin sisters, the Queen Marie harp and the Lamont harp, both dating back to the fifteenth century.

We also know that the harpers of the two countries very often rubbed shoulders: Scottish harper Ruaidhri Dall Morison (1656-1714) regularly travelled

to Ireland, and his Irish counterparts Rory Dall Ó Catháin (1570-1650) or Denis Hempson (1695-1807) also extended their travel territory to Scotland in the seventeenth and eighteenth centuries.

Other evidence of a common culture of the harp between Ireland and Wales dates back to the twelfth century, with the harpers enjoying a special status in both countries, codified during the early Middle Ages – albeit very theoretically – by the Brehon law in Ireland (Atkinson, 1901), and during the sixteenth century in Wales for the Eisteddfod Festivals, between 1523 and 1567.

In Ireland in particular, the late arrival of the feudal system caused the disappearance of court harpers who were then reduced to the status of itinerant musicians, and who all but vanished during the seventeenth and eighteenth centuries when the Gaelic Order gave way to a more centralised British social and political organisation.

As a response to this major cultural disruption, a large-scale movement emerged at the end of the eighteenth century mainly among the aristocracy in Ireland and Brittany in order to collect and safeguard this cultural heritage: harp competitions were organised in the north of Ireland between 1783 and 1792, and served as pretexts for the collection of melodies from the ten musicians who were present, while enthusiasts from Brittany and Wales decided to create a cross-border movement on the occasion of the Welsh Eisteddfod festival of 1838: together with the publication in 1839 of the 1st edition of Hersart de La Villemarqué's *Barzaz Breiz* – a vast collection of Breton tunes and songs – this led to the first international Celtic Congress, held in Saint-Brieuc in 1867, and to the first panceltic congress in Wales in 1899, with Irish, Breton and Scottish delegates. Musically speaking, this period was mainly centred around exchanges between Wales and Brittany, whose languages are very still similar: this was notably exemplified through the adoption of the Welsh national anthem in 1904 by the *Union Régionaliste Bretonne* as the Breton anthem, renamed the *Bro gozh ma zadoù*.

After the interruption of interceltic exchanges during the First World War, the 1920s and 1930s saw a rapid increase in new “interceltic” activity: festivals were held mostly in Brittany, but were brought to a halt during World War II, which also saw the creation of the first Breton *bagadoù* – based on the Scottish pipebands – thanks to a new association, Bodadeg ar Sonerien (“the assembly of the pipers”). Dancing was an additional item on the agenda of many as a federation of Breton associations (Kendalc'h) was created in 1950, mainly focused on the teaching and dissemination of Breton dances. Thanks in particular to Loeiz Ropars, it was followed in 1954 by the revival of the *fest-noz*, an evening of Breton dancing and singing, still widely practiced in Brittany today and which was included in 2011 by Unesco in the inventory of Intangible Cultural Heritage of Humanity. At the same

time in Ireland, *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (Association of Irish Musicians, 1951) was created in order to foster a new appreciation for traditional Irish music, dance and song with an annual festival, *Fleadh Cheoil na hÉireann*, soon openly imitated in Brittany by Polig Montjarret (1920-2003) with the *Kan ar Bobl* festival in 1973.

The 1970s saw the emergence on the world stage of major musicians from the different Celtic nations, Alan Stivell (1944-) being by far the most famous, thanks to the sound of his bardic harp built by his father, and to a keen sense of how to breathe new electric life into traditional music. The constant use of the word “Celtic” by Alan Stivell since his second album (*Renaissance of the Celtic Harp*, 1971) originally represented a deep conviction on his part as well as a stroke of genius in marketing terms. It was undeniably a masterstroke as well for the survival of this traditional music, which might not have survived into the twenty-first century had it not adapted to new urban traditions.

Since this huge wave of renewal in the 1970s, and even more so since the second wave of the 1990s, a broad commercial category called “Celtic music”, has invaded the record bins of music stores around the world (Thornton, 2000, 19-29). In the United States, the phrase is sometimes synonymous with a sub-genre of “New Age music” or (more often) associated with Irish music: Enya (1961-), former singer and musician with the band Clannad, is one example that immediately comes to mind, notably since her first album was composed for the BBC documentary “The Celts” in 1987. But other forms have also been proposed, including the “*Héritage des Celtes*” show with prestigious artists from Brittany, Scotland, Ireland, Wales, the Isle of Man and British Cornwall for a super-production organised by Dan Ar Braz (born 1949, former Stivell guitarist in the 1970s), which premiered at the 70th Festival in Quimper, on July 24, 1993. This craze for “Celtic music” was such during the 1990s that it spread far beyond the Celtic nations, and artists like Nobuo Uematsu in Japan even called upon several Irish musicians in 1991 to compose the music for the Final Fantasy IV video game Celtic Moon.

For many musicians today, the sole purpose of this “Celtic” label is therefore purely to attract the attention of the public in order to sell more records or concert tickets, and has the unfortunate effect of erasing the very tangible musical and cultural distinctions between the Celtic nations: in this sense, it is merely a very effective media concept.

On the other hand, other musicians and cultural activists, argue that a feeling of belonging remains very strong within a certain community, and that such a common perception can be as valid a reality, as embodied by events such as the Festival Interceltique de Lorient, created in 1971, whose constant expansion confirms its cultural and economic relevance.

The multiplication of Celtic music festivals around the world also remains to be interpreted: in the United States of course, and for the most part in all regions of the world where Irish, Breton or Scottish diasporas, etc. are present, but also to a certain extent in Germany, Scandinavia, Poland, Italy, etc. But is it more incongruous to find a festival of Celtic music in Warsaw than a jazz festival in Vienna or a festival of western classical music in Japan? Whatever the outcome, such an evolution bears witness once more to the crucial role played by the media and the economy during the twentieth century in the constitution of a representative collective image of cultures from Ireland, Wales, Scotland, Brittany, Cornwall, the Isle of Man, Galicia and Asturias.

Surprisingly, this musical effervescence has rarely led to scientific attempts to define Celtic music, although broad definitions have been proposed, which generally tend to focus on three aspects: the use of a Celtic language, the use of instruments originating in one of the present-day Celtic regions, or personal conviction. Such is the case for example of Breton harpist Alan Stivell, whose attempts remain nonetheless far too vague for musicologists (Chartier, 2010, 546).

Another tendency, fortunately even rarer, is for some to consider Celtic music as an extreme affirmation of European identity: based on the musical theory of non-tempered scales used in many genres of traditional music in Europe, Celtic music has sometimes been mistakenly considered by some biased activists as a white European cultural expression which has remained pure and intact for millennia (Duhamel, 1916, 2). In so doing, however, they deny music its capacity for evolution, its capacity to adapt to the environment, which would undoubtedly have led to the disappearance of its social function, and thus to the disappearance of the music itself, as has been the case for so many other genres of traditional music in the last two hundred years.

More pragmatically, it seems that the expression "Celtic music" can now be seen as representing a simple solution to summarise – for the media and the general public – different musical realities from neighbouring regions whose dance and song traditions are ultimately very disparate. It should however be noted that the same goes for the terms "Scottish music", "Welsh music", "Breton music" or "Irish music" which, in each case, cover a wide range of styles and techniques and are themselves very discrete traditions.

All these facts could lead us to argue in favour of the inexistence of Celtic music. This would, however, ignore one of the commonly accepted definitions of identity, recognizing the "sense of belonging" as one of the relevant factors. Such a sense of coherence and unity deliberately sought for over a century and a half, testifies to this "will to live together" described by Ernest Renan in a famous lecture given in 1882 on the concept of nation. Whether based on realities or symbols,

Celtic music is a marker of identity as a deliberate choice: although it might be considered to some extent as a historical fiction, it has proved quite effective and popular as a present economic reality. In this sense it can be regarded as an “invented tradition”, as proposed by Hobsbawm and Ranger in 1983, or as an “imagined community”, an extension of nationalism resulting from the industrial revolution, as proposed by Anderson, also in 1983.

As regards the future, it seems it would be quite inadequate if the musicians of Ireland, Brittany, Scotland or Wales, claimed exclusive ownership of the terms "Celtic music", thus replicating the monopoly on the term "music" too often exercised by certain circles, as attested by the countless books entitled "History of Music" or "Encyclopaedia of Music" and which, in fact, only deal with western scholarly music of the last 500 years.

BIBLIOGRAPHY

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 2016 (1st ed. 1983).

Atkinson Robert (ed.), *Ancient Laws of Ireland*, vol. V, Dublin: Alexander Thom, 1901.

Bévant, Yann, "Nations in Tune: The Influence of Irish Music on the Breton Musical Revival", *Proceedings of the 29th Celtic Colloquium of the University of Harvard, USA* (2010): 30-44.

Bohlman, Philip V. (ed.), *Celtic Modern: Music at the Global Fringe (Europea: Ethnomusicologies and Modernities)*, Oxford: Scarecrow Press, 2003.

Cadden, Jerry A., *Celtic Music: Tradition and Transformation in Ireland, Scotland and Beyond (World Music Series)*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005.

Chapman, Malcolm, *The Celts: The Construction of a Myth*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1992.

Chapman, Malcolm, “Thoughts on Celtic Music in Ethnicity, Identity and Music” in Stokes, Martin, *Ethnicity, Identity and Music - The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg Publishers, 1994, 29-44, 1994.

Duhamel, Maurice, "Les premières gammes celtiques et la musique populaire des Hébrides", *Annales de Bretagne*, T.31 N°1 (1916) : 1-18.

Chartier, Erwan, *La construction de l'interceltisme en Bretagne, des origines à nos jours : mise en perspective historique et idéologique*, Rennes: Université Rennes 2 - Haute-Bretagne, 2010.

Giraldus Cambrensis, *Topographica Hiberniae, Complete Works*, Vol. V, J.S. Brewer, J.F. Dimrock and G.F. Warner (eds.), London: Longmans, 1867.

Hobsbawm, Erich, Ranger, Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: CUP, 1983.

Jéquier Léon, Adam-Even, Paul, *Un Armorial Français du XIIIe siècle : l'Armorial Wijnbergen* (Lausanne : Archives héraldiques suisses, 1951–1954).

Hersart de la Villemarqué, Théodore, *Le Barzaz Breiz : Chants populaires de la Bretagne*, Paris: La Découverte, 1981.

Hobsbawm, Eric, and Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

La Borderie, Arthur (ed.), *Vita Sancti Winwaloei* (cartulary of the abbey of Landévennec), Rennes: Société archéologique du Finistère, 1888.

Maître, Léon, and De Berthou Paul (eds.), *Cartulaire de l'abbaye de Sainte-Croix de Quimperlé*, Paris: Lechevalier, Rennes-Paris, 1904. (British Library MS Egerton 2802; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1138272/>).

Mathieson Kenny (ed.), *Celtic Music: Third Ear - The Essential Listening Companion*, San Francisco: Backbeat Books, 2001.

Renan, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* (lecture given at the Sorbonne), March 11, 1882, Paris: Calmann Lévy, 1882.

Stivell, Alan, *Renaissance de la Harpe Celtique*, Fontana 6325.302, 1971.

Thornton, Shannon, “Reading the Record Bins, the Commercial Construction of Celtic Music”, *New Directions in Celtic Studies* (2000): 22-29.

Erick Falc'her-Poyroux is a senior lecturer at the university of Nantes, Brittany, France, with a Ph. D. on “Ireland's Musical Identity” (University Rennes 2, 1996). He has published several books on Ireland and its music, including “*Histoire Sociale de la Musique Irlandaise*” (Oxford: Peter Lang, 2018).

THE “*REEL* THING” BEYOND THE DIASPORA: DETERRITORIALIZING IRISH MUSIC IN FRANCE

Erick Falc’her-Poyroux

Unlike other conquerors, the Irish have undoubtedly subjugated the world in the most peaceful and joyful of manners: with their music, songs and dances. Every city in Europe and beyond now has its own Irish pubs, and most have their Irish music sessions and set-dancing classes where European nationals join in and become musically *Hiberniores Hibernis ipsis*. This paper will consider the multiple factors that give Irish music such a universal appeal, far beyond the Irish diaspora. We will first trace briefly the development of a music-based economy in Ireland from the 20th century to the present. We will then attempt to explore the origins of the expansion of an Irish music scene beyond the Irish diaspora, with a particular emphasis on the French case, before concentrating on the significance of the French summer schools. Our final part will analyse the large-scale adjustments that have transformed Irish music into a global phenomenon, while Ireland itself seems eager to reterritorialise its cultural creativity.

An Industry in its Own Right

In the early 1990s in Ireland, music magazines such as Hot Press, previously more interested in rock & pop music, began publishing articles on Irish traditional music and its cultural and economic importance. It was around this time that the idea of a campaign was developed to intensify state support for all genres of music as a new economic vehicle. This campaign, initiated by Hot Press in 1993 and simply entitled “Jobs in Music”, was already sensing what a tangible music industry could look like, in a buoyant global context:

“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

The Reputation of Ireland in France

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".⁷¹

From the outside, the history of the music industry in Ireland could be seen therefore to begin in 1993. But on closer examination, this phase was only the culmination of a long process that had begun decades earlier.

The very first recordings of Irish traditional music were not made in Ireland, but in the United States and England, as the first studio in Dublin did not come into being until 1937. The rise of the American recording industry then saw the (future) big companies conquer the huge market of immigrants, be they Italian, Polish or Irish. It is therefore from the United States that the legitimacy of the Clancy Brothers' success came first, in the wake of John F. Kennedy's election as President of the United States in November 1960. Consecration was reached when they were invited onto the national Ed Sullivan Show in 1961, then asked to play at Carnegie Hall in 1962, and requested to play at the White House in 1963, where they ironically sang "We Want No Irish Here".

In addition to the ballads of the Clancy Brothers, the Chieftains offered instrumental music under the direction of a classically trained musician, Seán Ó Riada. From 1962 to 1975, the Chieftains remained an amateur group and were satisfied with occasional concerts in Ireland or Europe. They only moved up a gear after their first tour of the United States in 1974 when they hired an American manager. This strategic vision, now expected from all professional Irish musicians, was very innovative at the time. As the Irish market was notoriously too small to provide a decent living for Irish musicians, those who did not opt for emigration had to take advantage of their privileged access to certain countries, in particular the United States and Great Britain. This trend towards the export of Irish music and dance was

⁷¹ Niall CRUMLISH, "Industry Special : Irish Music - The Blueprint", *Hot Press*, Vol. 17, N° 16, August 25 1993, p. 43.

the result of an inescapable economic fact: Ireland was and would remain too small a market for bands like the Chieftains, Planxty, Altan or Lankum.

BEYOND THE DIASPORA

At the beginning of the 21st century, statistics on the Irish diaspora varied greatly depending on the chosen criteria. An official government report from 2015 indicates however that approximately 17% of those born in Ireland currently live abroad⁷². Not surprisingly, Irish music has become particularly well established in countries where this diaspora has been omnipresent for centuries: England, the USA, Canada and Australia, in particular. The growing popularity of master classes in Irish music and dance outside this diaspora is a more recent phenomenon: in Europe, Asia, South America, etc., most local musicians do not claim any particular Irish ancestry and only seek to perfect their technical knowledge and their practice of music and dance. This has been the case since the 1970's, as the Dutch uilleann pipes-maker Marc van Daal explains:

“The place where I live is very near the Belgium border and so I visited, with great regularity, folk concerts in Belgium where folk music is much more alive than in The Netherlands. This is also where I first got in contact with traditional Irish music. In 1975 I went to a concert of the, then totally unknown here, group Planxty [and] saw and heard an Irish piper (a very young Liam O'Flynn) demonstrate his abilities on this enchanting instrument. I was hooked on the uilleann pipes straight away and HAD to play the pipes no matter what”.⁷³

Irish music thus started making a major impact outside the Irish diaspora during the seventies, particularly in Europe.

⁷² The official government report of March 2015 remains rather vague on the question: “*it is believed that there are up to 70 million people around the world claiming Irish ancestry and heritage (...) There is no clear evidence to support this figure, but it certainly runs into the tens of millions*”. Global Irish - Ireland's Diaspora Policy, Bunreacht na hÉireann, March 2015.

⁷³ See <http://www.uilleann.net/uilleannHistory.htm>

The Reputation of Ireland in France

Germany was also, and still is, one of the main areas of expansion, with the creation of the Irish Folk Festival tour by Carsten Linde in 1974: since then this major tour has helped continental Europeans discover household names in Irish music such as the Furey Brothers, Micho Russell, Clannad, De Danann, Altan, and many more.

In France, interest in Irish music first developed in the West, where musician and collector Polig Montjarret (1920-2003) was the main promoter of Brittany-Ireland relations, and the mastermind of the first Breton-Irish twinning between the cities of Lorient and Galway in 1975. It was in the same frame of mind that one of the most important festivals in Europe was created in 1971: the Lorient Interceltic Festival has since then brought together all the Celtic nations, welcoming more than 700,000 visitors annually and remaining one of the largest festivals in Europe.⁷⁴

From very early on, the pioneers of "Celtic" music were particularly receptive to Irish sounds: Alan Stivell⁷⁵ and his guitarist Dan Ar Braz, and bands such as Tri Yann⁷⁶ or An Triskell (brothers Pol and Hervé Quefféléant), all emerged from Brittany and are still active almost fifty years later. It was also in Brittany in the middle of the 1970's that genuine enthusiasts learned to play "like the Irish": Alain Le Hégarat and Alan Kloatr (Alain Cloâtre, 1952-2018), then Patrick Molard (1951-) on the uilleann pipes, or Jean-Michel Veillon (1959-) on the wooden flute, encouraged by Robbie Hughes and Desi Wilkinson: they both continue to teach their passion and to tour the world, while another early follower in Brittany, flute-player Michel Bonamy, has become an Irish flute maker.

⁷⁴ Jean-Pierre Pichard was its director between 1971 and 2007, now replaced by Lisardo Lombardia. See www.festival-interceltique.bzh.

⁷⁵ See in particular Alan Stivell's second album, *Renaissance de la harpe celtique*, Fontana 6325.302 (1972), as well as his album recorded live in Dublin: *Stivell - In Dublin, Am Baile Atha Cliath, Yn Nulyn*, Fontana 9299 547, 1975.

⁷⁶ For example, the Irish influence can be found in many traditional instrumentals throughout their albums, notably through cover versions of the little-known Irish group Skarae Brae, in particular "Cad é Sin don Té Sin" on *Suite Gallaise* (Marzelle 6325 700, 1974) ; "An Cailín Rua" (under the title "*Si Mort a Mors*") on *An Heol A Zo Glaz* (Marzelle 6313204, 1981); "An Suantraí" (under the title "*La Ballade Du Cheval Mallet*"), on *Anniverscène* (Marzelle 826 074-2, 1985). Unfortunately, the group never cites its sources.

The Reputation of Ireland in France

Largely thanks to the famous Parisian restaurant Ti Jos and to the Mission Bretonne in the Montparnasse district, Paris also became an important centre of Irish musical *joie de vivre*⁷⁷ and Christian Lemaître was one of the very first Frenchmen to master the fiddle technique. The Irish influence continued to spread during the 1980's with the creation in 1982 of the *Centre de Musique Irlandaise* and in 1984 of the *Association Irlandaise de Paris*⁷⁸; that same year, the group Shamrock, created in 1981, was awarded the prize for "best music group" in Ireland at the Fleadh Cheoil in Kilkenny and subsequently signed a record deal with Polydor⁷⁹: among its musicians are renowned and still very active figures of traditional Irish music in France such as Emmanuel Delahaye and Michel Sikiotakis. The latter created in 1988 one of the leading Irish music groups in France, Taxi Mauve, which also recorded an album in 1992⁸⁰. At the same time, Marc(o) Pollier began to learn the uilleann pipes in Birmingham and, in the North of France, classical harpist Katrien Delavier became passionate about the metal string harp and produced two solo albums, and a third with the group Hempson⁸¹. She also shared the stage and her passion with Violaine Mayeur, a native of the Cévennes, who plays on a copy of Queen Marie's harp made by her husband Joël Herrou, and continues her research on the old playing technique⁸².

The 1990's were of course the peak era for musicians in France and around the world, benefiting from the fashion for "Celtic" music, notably Dan Ar Braz and his show "L'Héritage des Celtes", which was itself partly responsible for this renewed interest⁸³. Among the dozens of musicians in his show are those who have made Irish music one of their specialities: Patrick Molard and Ronan Le Bars on bagpipes, Gilles Le Bigot, Nicolas Quemener and Jacques Pellen on

⁷⁷ Two record companies in particular were involved: Arion and Ocora (Radio-France); see the recordings of Gérard Krémer, *Irlande Éternelle - Harpe Irlandaise, Pub Music*, Arion ARN 33196, 1973; and those of Josyane Bériou, *Ireland - vol. 1 Héritage Gaélique Et Traditions Du Connemara*, Ocora 558 541, 1978.

⁷⁸ See www.association-irlandaise.org

⁷⁹ See the album Shamrock, *Mo Cheol Thú*, Polydor 825 577-1, 1985.

⁸⁰ See the album Taxi Mauve, *Far Off Fields*, Keltia Musique KMCD 37, 1992.

⁸¹ See Katrien Delavier, *La Harpe Irlandaise*, Playasound PS 65095, 1992 ; *Harpes d'Irlande - Fishing in the rain*, CD Playasound PS 65148, 1995. Hempson - *Irlande - Musique Ancienne Irlandaise / Early Irish Music*, Auvidis Ethnic, 1994.

⁸² See Violaine Mayeur, *D'Eau et de Lumière*, VM04, 2017.

⁸³ See Dan Ar Braz, *Héritage Des Celtes*, Columbia, COL 477763 2, 1994.

guitars, Christian Lemaître on fiddle and Jean-Michel Veillon on flutes. At the same time, on the other hand, several professional French musicians who were passionate about Irish music chose to live abroad: this was the case of two fiddlers, Patrick Ourceau and Philippe Varlet, who have been living in North America since the 1980's, where they have pursued their careers as musicians and teachers.

This global musical wave gave birth in France to countless bands and Irish music sessions: the phenomenon has since then benefited from a new trend, as a considerable Irish pub industry developed globally at the same time⁸⁴. Faced with the multiplication of Irish music enthusiasts residing all over France, Dominique Renaudin logically created the *Irlandetradfr* discussion list on the internet in 1998 to facilitate exchanges, which was to a large extent transferred a few years later to the Facebook page of the same name and which now boasts more than 1200 subscribers.⁸⁵

FRENCH SUMMER SCHOOLS

For the past thirty years, most of the major cities in France - and some smaller towns - have also had associations dedicated to Irish dancing and regular Irish music sessions, sometimes with specific slow sessions for beginners. Thanks to this popularity, some of these associations have also started organising intensive Irish music master classes, in summer or winter, which can claim to be as good, and sometimes better, than many similar events in Ireland, according to Irish musicians themselves. While many amateur French musicians do go to Ireland on a regular basis to attend master classes in festivals, or simply sessions in their favourite counties, Irish music master classes in France represent an easy way to meet “the *reel* thing” in a cheaper and warmer environment: among the main summer schools, “*Celticîmes*” in Albiez-Montrond in Savoie is the most recent and was created in July 2010; the Irish rendez-

⁸⁴ All major Western cities now have at least one Irish pub, often supplied to the owner on a turnkey basis by a company specialising in this industry, and based on the desired category (gastronomic, Victorian, brewery, boutique, Celtic...): see for example the catalogue of the company that created the concept, the Irish Pub Company, founded in 1990 and a partner of the Guinness brewery: <http://irishpubcompany.com>

⁸⁵ See www.facebook.com/groups/IrlandeTradFr

vous festival each autumn in Morbihan has been in existence since 2009; the Morbihan winter school (formerly "*Bono Winter School*", now renamed "*Brittany Winter School*") in the commune of Arzon has existed since 2007; and "*An Seisiún / La Session*" in Mesquer, in Loire-Atlantique, has been running since 2002.⁸⁶

But the most important and oldest of these master classes was created in 1991 in the Dordogne region by Claude Fossaert and Philippe Giraud, two French fiddlers. Every July, the *Rencontres de Tocane* recruits the *crème de la crème* of Irish musicians to teach their passion, and attracts musicians from all over Europe for an intensive week of Irish music⁸⁷: since its beginnings, and thanks to the coordination of Irene Martin, Tocane has seen more than 200 Irish musicians teaching master classes. The list of teachers is a veritable pantheon of Irish music: After Gerry "fiddle" O'Connor, Desi Wilkinson, Eithne Ní Uallacháin and Brendan Begley in the first year, Tocane saw the arrival of Martin Hayes, Jackie Daly and Kevin Burke during the same decade, Paddy Glackin, Lillis Ó Laoire, Geraldine Cotter, Mary McNamara, Maighread Ní Dhomhnaill, Ronan Browne, Julia O'Keeffe, Kevin Crawford, Fintan Vallely, Terry Moylan, Séamus Creagh, Nollaig Casey, Liz Doherty, Kevin Glackin, Charlie Piggott, and since the turn of the millennium Matt Cranitch, Hammy Hamilton, Conal Ó Gráda, Áine Uí Cheallaigh, Siobhán Peoples, Siobhán Armstrong, Kieran Hanrahan, Laoise Kelly, Paul de Grae, Dermot Byrne, Kevin Conneff, Niall Vallely, Karen Casey, Caitlín Nic Gabhann, Zoë Conway, and many others.

The special significance of the discreet Tocane has been confirmed by the interest shown by the Irish Traditional Music Archive which, since 2014, has been collecting documents relating to the history of the *Rencontres Musicales Irlandaises de Tocane*. This unprecedented

⁸⁶ See celticimes.org; bws-irl.com; www.anseisiun.fr. The French phenomenon is not unique in Europe, and Italy has some excellent small festivals, including two in Emilia-Romagna: Bobbio, which since the 7th century has been home to a monastery founded by the Irish monk Saint Colomban, has been hosting the *Irlanda In Music* festival in mid-July every year since 1998 (www.irlandainmusica.com); and Umberto Bisi created in 2012 the small *Éire!* festival in Bondeno, which takes place every year at the end of August (www.eirelafesta.it).

⁸⁷ See www.rencontresmusicalesirlandaisestocane.fr

The Reputation of Ireland in France

recognition outside the Irish diaspora is here explained by Nicholas Carolan, its then director:

“It seemed a perfect sample of globalisation (...), but there wasn't any documentation. And one of our remits is to document Irish traditional music, collect the materials of Irish traditional music and information about it, not just in Ireland, not just among the Irish diaspora, but worldwide because we're interested in all performers of Irish traditional music wherever they are.”⁸⁸

All these encounters between Irish music enthusiasts are thus an opportunity for musicians from all over France to meet "in real life" and not only thanks to the internet⁸⁹; more importantly, the essential activity of these few days is to "*sessionner*" (a recent neologism of a verb) for long hours, until very late at night, or even until the early morning, to play and play again all the great classics of "Irish trad" and if possible learn new rare melodies. Everyone will leave after a few days, determined to improve their technique or to widen their repertoire to come back the following year in the best conditions.

As in Ireland, these collective communions of the new age are not without some religious connotations; one will thus find, around a high priest (the musician coordinating the session), all the main attributes of the classical liturgy: songs and recitatives, the ritual of tuning, the sacred language, the tacit communion for the sequence of melodies, maybe some dancing, devotion to the great figures of the past, a passionate fervour for the tune names, the endless prayers to obtain a drink from the waiter, the discreet consultations and whispers, and so on. Were it not for the almost ritual absence of bursts of laughter, one would think one was in Ireland.

⁸⁸ Nicholas Carolan, interview with the author for the documentary *Tocane: Ceol agus Dordogne*, Erick Falc'her-Poyroux, 2017 (<https://youtu.be/LdtkxIWG2iM>). Nicholas Carolan retired in September 2015 and was replaced by Grace Toland, who also taught at Tocane (singing, 2005).

⁸⁹ In addition to the Facebook group www.facebook.com/groups/IrlandeTradFr for general discussions, the website www.bzh-session.org is packed with information about Irish music sessions in Brittany. Several cities in France also have dedicated websites and www.agendatrad.org offers broader information on all types of traditional music.

The Reputation of Ireland in France

A new generation of French musicians has therefore emerged over the last fifteen years or so and, for many of them, it is their parents who have passed on this passion for the country and its music: some of them have even become established professionals in Irish music in France. Although few bands last more than a couple of years, and even fewer are those that make a living solely on Irish music and dance, one should mention names such as Avalon Celtic Dances, Blackwater, Broken String, Dirty Linen, Doolin, Dusty Feet Céilí Band, Faolan, Gaolta, Garlic Bread, Poppy Seeds, Shelta, The Boys in the Gap, The Rolling Frogs and many others.

Reterritorialising?

One of the spectacular consequences of the deterritorialisation of Irish music, however, has been the attempt at repatriating it, notably with the successful attempts of the – somewhat fragmented – Irish musical world at reterritorialising its music-making creativity and resources via campaigns aimed at securing a place on Unesco's list of Intangible Cultural Heritage for the uilleann pipes and the harp.

The very nature of Irish music at the beginning of the 21st century is thus a far cry from what it was a century or so ago. A new musical universe has emerged, in many ways, summarized here by Susan Motherway :

- 1. the identification of general rules and codes of practice for the performer*
- 2. the emergence of musical arrangements with increased instrumental diversity*
- 3. a change in the performance context*
- 4. the establishment of a common repertoire*
- 5. the establishment of a formalized learning system*
- 6. the establishment of an evaluation process and performance standards*
- 7. the evolution of a competition process for validating proficient performers*
- 8. the emergence of professionals and masters of the tradition*
- 9. the reification of 'super-star' performers*

*10. the establishment of a fee scale for public performances.*⁹⁰

The transmission of musical knowledge, which was once the preserve of itinerant musicians and dancers, can therefore be witnessed today – and since the 1960s – mainly in pubs, and has taken on a new dimension outside the Irish diaspora and on the Internet since the turn of the millennium.

Symbolised by the creation in 1987 of the Irish Traditional Music Archive in Dublin, the revival of Irish music has also been marked by a series of facts, which can be listed as follows: 1/ the multiplication of university institutions and associations in Ireland and abroad – whether with a global vision or specialized by instrument; 2/ the revival of step dancing in Ireland, then well beyond the borders thanks to the worldwide success of the Riverdance show and its imitations; 3/ the development of dance competitions and the positive emulation they generate all over the world, despite the valid criticisms; 4/ the constant regeneration and sharing of the repertoire, styles and instruments used by musicians, with the global participation of online communities⁹¹ and even thanks to Artificial Intelligence⁹²; 5/ the technological inventiveness and meticulousness of contemporary instrument makers, many of whom are not Irish – even by descent – and hail from places as far apart as Australia, the USA, France or Japan.

Conclusion

At this stage in our historical and cultural journey, it seems obvious that no one can reduce Irish music to its mere presence in pubs, although this reductive vision adequately sums up the road travelled: from its original sacred or recreational character, music and dance in Ireland were transformed in the 19th century into an affirmation of

⁹⁰ Motherway, Susan H., *The Globalization of Irish Traditional Song Performance* (Surrey: Ashgate, 2016), 149.

⁹¹ See www.thesession.org

⁹² See www.themachinefolksession.org and www.folkrrnn.org, as well as the extraordinary fake story of the O'Conaill family: www.highnoongmt.wordpress.com/2018/09/24/an-experimental-album-of-irish-traditional-music-and-computer-generated-tunes

The Reputation of Ireland in France

identity, later into a patriotic vector and sometimes into a tool of control by certain activists, and more recently into an entertainment and consumer product. But music as a cultural reality also remains a process driven by constant amateur practice, an uninterrupted tradition that is now particularly widespread. While this evolution essentially took place in Ireland at first, it now extends beyond the limits of the island and is now widely exported. Some may see it as the loss of the Irish soul, but no one can deny that it would have disappeared body and soul with many of its European, American, Asian, etc., counterparts, without this constant adaptation.

In spite of all this, the Irish public remains largely unaware of the unparalleled importance of Irish music in its internal and external economy, and unaware of the avant-garde nature of the music market in particular and of the cultural agenda as a rule. Irish music is fascinating precisely because of this capacity for evolution, and because of this fertile adaptation to changes both in time and space: from a small island on the edge of an old continent to the Irish diaspora around the world, from an aristocratic profession to a popular activity, from an essentially rural existence to an urban enthusiasm, from small kitchens to world stages, from dance music to orchestral compositions, from seasoned Irish musicians to French beginners joining sessions in pubs, etc., its capacity for integration seems boundless.

Irish music has therefore achieved a real *tour de force*: offering the world a piece of its culture while retaining an authentic function within its own society. And this artistic duality is all the more relevant since, at the same time, this contribution has been reintegrated by Ireland as a validation of its identity by the international community.

As a result, Irish music now extends far beyond the confines of its home territory and is taking root in many parts of the world, often without the Irish diaspora playing any role in it. From this perspective, it remains very difficult to circumscribe too precisely what will become of the Irish musical tradition as it challenges today's vision of Irishness in favour of multiple and flexible forms of identity. In the same way as it would have been difficult to predict in the early 20th century what was to become of jazz music, or to

The Reputation of Ireland in France

foresee in the 1960's the future of reggae music, no one really knows where Irish music will choose to go: from now on, it belongs both to Ireland and to the world, and it is up to anyone, anywhere, to pass on this peaceful and joyful conquest of the world, with Irish music.

"Irish music, an Intangible Cultural Heritage".

"La musique irlandaise, un patrimoine culturel immatériel".

Erick Falc'her-Poyroux - University of Nantes

Erick Falc'her-Poyroux is an Associate Professor at the University of Nantes. He completed his Ph.D. Thesis in 1996 on "Ireland's Musical Identity", and has translated or published several books on Ireland, including *Histoire sociale de la musique irlandaise* (Peter Lang, Oxford, 2018). He has also written one book about the Beatles, his other passion. He has been Head of the Language Department at Ecole Polytechnique de l'université de Nantes since 2005, plays guitar and drums when he has the time, and composes.

KEY WORDS : Irish music, France, Irish Diaspora, cultural identity.

MOTS CLÉS : musique irlandaise, France, Diaspora irlandaise, identité culturelle.

RÉSUMÉ

Cet article aborde les caractéristiques musicales du concept développé depuis 2001 par l'UNESCO de traditions culturelles spécifiques dignes de reconnaissance internationale. Dépassant largement la diaspora irlandaise, l'influence de la musique irlandaise mérite notre attention, malgré sa relative discrétion et le caractère intangible de la musique et de son étude en dehors des cercles musicologiques : l'une des conséquences de sa déterritorialisation progressive depuis plusieurs décennies s'affiche désormais dans la volonté irlandaise de la rapatrier, notamment par l'inclusion sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO de deux instruments emblématiques, le uilleann pipes et la harpe.

ABSTRACT

This article discusses the musical characteristics of the concept developed since 2001 by UNESCO of specific cultural traditions worthy of international recognition. The influence of Irish music goes far beyond the Irish diaspora and deserves our attention, despite its relative discretion and the intangible nature of music and of its study outside musicological circles: one of the consequences of its progressive deterritorialization over the last few decades is now apparent in the Irish desire to repatriate it, notably through the inclusion on UNESCO's list of Intangible Cultural Heritage of two emblematic instruments, the uilleann pipes and the harp.

“Music doesn’t lie. (...) Music is going to change the world next time”.
Jimi Hendrix, *Rolling Stone*, Oct. 15 1970

This article wishes to address the musical characteristics of the concept developed since 2001 by UNESCO of specific cultural traditions worthy of international recognition, of which incidentally Ireland has 3: uilleann piping was listed in 2017 and harping in 2019¹. Unsurprisingly, the concept of Cultural Heritage is defined at length in UNESCO’s official documents “*Oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; Performing arts; Social practices, rituals and festive events; Knowledge and practices concerning nature and the universe; Traditional craftsmanship*”². On the other hand, and rather remarkably, the concept of intangibility isn’t defined in those same official documents, which is all the more unfortunate as it is quite appropriate for music, the art of playing with sounds. It is even more so for the *study* of music, since “intangible” derives from the latin verb *tangere*, to touch, and has taken on the meaning of “which cannot be touched”.

For reasons that would probably require an entire volume, Irish academics over the last decades have been very slow in paying attention to traditional music: Mícheál Ó Súilleabháin’s PhD, the first on the study of Irish traditional music, was defended in 1987 in the department of anthropology of Belfast’s Queen’s university³. Over the last 40 years only about 35 PhDs have been awarded in Ireland on the subject⁴. A general lack of consideration for traditional music can also be felt in the major sociological studies about Ireland over the last three decades: Irish music is mostly absent - or only mentioned in passing - from such remarkable studies as Luke Gibbons’ *Transformations in Irish Culture*, from Brian Fallon’s *An Age of Innocence: Irish Culture 1930-1960*, from Terence Browne’s *Ireland, Social and Cultural History, 1922-2002*, from Eugenio Biagini and Daniel Mulhall’s *The Shaping of Modern Ireland - A Centenary Assessment*, etc⁵. And things look even worse in continental

¹ See <https://ich.unesco.org/en/lists> (consulted on August 6, 2021). Sporting traditions are also celebrated, and hurling & camogie were jointly listed in 2018.

² See <https://ich.unesco.org/en/oral-traditions-and-expressions-00053> (consulted on June 28, 2021).

³ Mícheál Ó Súilleabháin, *Innovation and Tradition in the Music of Tommie Potts*, PhD, Queen’s University, Belfast, 1987.

⁴ See repository.rcsi.com/Theses_and_Dissertations, dcu.ie/library/theses-dissertations, pure.qub.ac.uk/en/studentTheses, mural.maynoothuniversity.ie/ethesis, www.rian.ie, ulir.ul.ie, cora.ucc.ie, tara.tcd.ie, repository.rcsi.com/Theses_and_Dissertations, researchrepository.ucd.ie, (Consulted August 20th 2021)

⁵ Gibbons, Luke, *Transformations in Irish Culture* (Cork: University Press, 1996); Fallon, Brian, *An Age of Innocence: Irish Culture 1930-1960* (London: Palgrave-Macmillan, 1998); Browne, Terence, *Ireland, Social and Cultural History, 1922-2002* (London: HarperCollins, 2011); Biagini, Eugenio and Mulhall, Daniel (eds.), *The Shaping of Modern Ireland - A Centenary Assessment*, (Dublin: Irish Academic Press, 2016).

Europe, where very few researchers seem to pay attention to the importance of music in Ireland – except Axel Klein in Germany, who works on 20th century “art music”⁶.

In other words, music is invisible, or rather literally inaudible, in the concert of Irish studies, in France and in continental Europe for the most part. This has led me on numerous occasions to question my own research and its intrinsic value & interest⁷, In which case I have been known to think “What's the point and what's the use?”. Hannah Arendt's famous answer to the same question immediately comes to mind: “What is the use of the use?”. But this would obviously hardly be a satisfying answer for us.

I still believe that music is one of the main gateways to the understanding of Irish history. In particular, over those 30 years researching Irish music, I have become more and more aware of its significance, not only in Ireland, but also among the Irish diaspora, in festivals, in pubs and on the Internet.

Recent statistics on the Irish diaspora vary greatly depending on the chosen criteria. The official government report of March 2015 itself remained quite vague: “*It is believed that there are up to 70 million people around the world claiming Irish ancestry and inheritance (...) There is no clear evidence to support this figure, but it certainly runs into the tens of millions*”⁸. In parallel, a 2015 OECD report suggested that about 17% of those born in Ireland currently live abroad⁹. It will obviously not come as a surprise that Irish music is particularly well established in countries where this diaspora has been active for centuries: England, the USA, Canada or Australia, among others.

One of the effects of this diaspora is that today all major Western cities (and beyond) have at least one Irish pub, often provided by a turnkey service company like The Irish Pub Company, who have specialised in “*Crafting authentic cultural experiences since 1979*”¹⁰. Whatever your preferred style of Irish pub, they'll build and furnish it for you: gastro pub, Victorian pub, brewery pub, country pub, shop pub, Celtic pub, etc. And most, if not all, of these Irish pubs in the world welcome Irish music sessions organised by local musicians with little or no link with the Irish Diaspora.

⁶ *Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert* (Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1996), See <https://www.axelklein.de/> (consulted August 6, 2021).

⁷ Arendt, Hannah, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958.

⁸ *Global Irish - Ireland's Diaspora Policy*, Bunreacht na hÉireann, March 2015. <https://www.dfa.ie/media/globalirish/global-irish-irelands-diaspora-policy.pdf> (Consulted August 6, 2021).

⁹ See Arslan, C. et al., A New Profile of Migrants in the Aftermath of the Recent Economic Crisis, OECD Social, Employment and Migration Working Papers, No. 160 (OECD, 2014), p. 41.

¹⁰ See <https://irishpubcompany.com/> (consulted August 6, 2021).

The growing popularity of Irish music summer schools and dance classes *outside* this diaspora and who play Irish traditional music is thus a more recent phenomenon: in Europe, Asia, South America, etc., most local musicians do not claim any particular Irish ancestry and mostly seek to practice and to perfect their technical skills in music and dance. This has been the case since the 1970s throughout Europe, as explained by Dutch uilleann pipes maker Marc van Daal¹¹:

"The town where I live lies very near the Belgium border and being a lover of trad. Music, I visited with great regularity folk concerts in Belgium (...). In 1975 I attended a concert of the, then totally unknown, Folk band Planxty and met Irish piper, a very young Liam O'Flynn for the first time. (...) I was addicted to the pipes straight away (...), [which] wasn't quite that simple."¹²

For the sake of context, it is relevant here to take a look at familiar examples of Irish music beyond the diaspora: in Europe, France and Germany were and remain the first areas of Irish music expansion, with the creation in 1974 of the Irish Folk Festival by Carsten Linde in Karlsruhe. For very different reasons, interest in Irish music in France first started in the West, where Breton musician and collector Polig Montjarret (1920-2003) was the main promoter of cultural links between Brittany and Ireland; this led to the creation of the first Breton-Irish twinning in 1975, between the cities of Lorient and Galway, and to the creation of the Festival Interceltique de Lorient in 1971 which remains, to this day, one of the biggest festivals in Europe with over 700 000 visitors every year¹³.

These festivals have long been the main providers of Irish music in continental Europe and have turned Irish bands and people like the Furey Brothers, Micho Russell, Matt Molloy or Mairéad Ní Mhaonaigh, to name but a few, into household names all over continental Europe. From this first wave also emerged musicians like Alan Stivell or Dan Ar Braz, as well as lesser-known but revered musicians such as the Quéffélant Brothers, Patrick Molard, Jean-Michel Veillon, etc.

This initial wave of Irish music on the continent then spread to Paris – because of Brittany's own diaspora – and the French capital became a hive of Irish music activity, largely thanks to a restaurant called Ti Jos and to the Mission Bretonne in Montparnasse, an

¹¹ Incidentally, the best uilleann pipes makers have long been non Irish nationals: Geoff Woof is Australian, Brian Howard English, Andreas Rogge German, Pat Sky is American, Alain Froment was French. There are obviously excellent Irish uilleann pipes makers as well: Eugene Lambe, Pat McKenna, Cillian Ó Briain, etc.

¹² <http://www.uilleann.net/uilleannHistory.htm> (consulted August 6, 2021).

¹³ See the very personal account by its founder and director for 37 years: Jean-Pierre Pichard *Le Fil, une grande aventure humaine*, Spezet, Coop Breizh, 2021.

association whose main purpose since 1947 has been to help Breton people in and around Paris. This in turn quickly led to the creation in 1981 of the band Shamrock with Michel Sikiotakis and Emmanuel Delahaye among others – who went on to win the All-Ireland title at Kilkenny’s Fleadh Cheoil in 1984¹⁴, then to the creation in 1982 of the Irish Music Center in Paris, followed in 1984 by the creation of the Irish Association of Paris¹⁵, and to the emergence of bands like Taxi Mauve or Hempson, of expert musicians like *uilleann piper* Marco Pollier, harper Katrien Delavier, and fiddler Christian Lemaître, and many more¹⁶. Others, like French fiddlers Patrick Ourceau and Philippe Varlet, emigrated to the USA in the 1980s, where they have enjoyed a very successful career teaching exclusively Irish music.

One of the consequences of this global musical surge beyond the organization of Irish music sessions all over France was the emergence of electronic exchanges on the internet: the first and main mailing list called “Irlandetradfr” was created by Dominique Renaudin in 1998 and has since become a Facebook page with almost 3000 subscribers today. Several websites also keep a record of Irish music sessions in France every week, and the list is quite impressive¹⁷.

Most of the big cities in France - and some smaller towns - also have associations dedicated to Irish music and dance with regular sessions. Some of these associations (or sometimes individuals) have embarked on the organization of summer schools or winter schools in Irish music, and the main ones are, as acknowledged by Irish musicians themselves, as good, if not better, as similar events in Ireland: Celticîmes In Albiez-Montrond in Savoie, is the most recent summer school and was created in July 2010; In Morbihan the Brittany Winter School of Arzon was created in 2007; and An Seisiún / The Session in Mesquer, Loire-Atlantique, started in 2002. But the most significant of these summer schools was created in 1991 in Dordogne by Claude Fossaert and Philippe Giraud, two French fiddlers. Each July, the Rencontres Irlandaises de Tocane attract the crème de la crème of Irish musicians and have seen more than 200 Irish musicians teach Irish music in 30 years.¹⁸

¹⁴ One of the main consequences for Shamrock was a record deal with a major company, see Shamrock *Mo Cheol Thú*, Polydor 825 577-1, 1985.

¹⁵ www.association-irlandaise.org

¹⁶

¹⁷ See the Facebook group www.facebook.com/groups/IrlandeTradFr for general discussions, or the specific website www.bzh-session.org for Irish music sessions in Brittany. Information on all types of traditional music, singing and dancing in France can be found at www.agendatrad.org.

¹⁸ See celticimes.org; bws-irl.com; www.anseisiun.fr; www.rencontresmusicalesirlandaisetocane.fr. The French phenomenon is not unique in Europe, and Italy has some excellent small festivals, including two in Emilia-Romagna: Bobbio, which has been home to a monastery founded by the Irish monk Saint Columban since the seventh century, has hosted the Irlanda In Music festival every year in mid-July since 1998 (

The particular significance of Tocane was also confirmed when the Irish Traditional Music Archive took an interest in 2014, and this unprecedented recognition outside the Irish diaspora was explained by Nicholas Carolan, its then director:

It seemed a perfect sample of globalisation (...), but there wasn't any documentation. And one of our remits is to document Irish traditional music, (...), not just in Ireland, not just among the Irish diaspora, but worldwide because we're interested in all performers of Irish traditional music wherever they are¹⁹.

All these meetings between fans of Irish music are thus the opportunity for musicians from all over France to meet “for real” – and not only via the internet – and the main activity during these summer schools is now summed up in a new word, the verb « *sessionner* » (shared with French video gamers) encapsulating the long hours of playing the great classics of Irish trad (“When sick...”, “Did you wash...”, “I buried my wife...”, and if possible to learn new rare melodies, until very late into the night, or even into the early morning.

In an ideal session, where the French musicians are passionate and truly excellent, it is musically very hard for most people to tell a French fiddler or uilleann piper from an Irish one, and you would almost think you were in Ireland. Like in Ireland, these communions of a new age are not without some religious connotations; a high priest – or anchor musician – coordinates the session, and all the attributes of the classical liturgy are present, with songs and recitatives, music and dance, the devotion to the great figures of the past, the ritual of tuning the instruments, the sacred jargon, the tacit communion for the sequence of melodies, the passion of some musicians for the names of the tunes, private remarks and whisperings, the prayers to the waiter, etc. Almost like in Ireland, but not entirely, though: if it weren’t for the almost complete absence of laughter and loud voices, it would certainly sound like a session in Dingle or Gweedore.

After a few days and sometimes up to fifty hours of music playing during the week, everyone leaves the town in a state of bliss and ecstasy, determined to improve their technique or expand their repertoire in order to return better prepared the following year, musically and physically.

Many of those musicians have even become recognized professionals of Irish music in France. Although the groups that last are rare, some are worth mentioning and have made a name for themselves (in alphabetical order): Blackwater, Broken String, Dirty Linen, Doolin,

www.irlandainmusica.com); and Umberto Bisi created in 2012 the small Éire! festival in Bondeno, held every year at the end of August (www.eirelafesta.it).

Faolan, Gaolta, Garlic Bread, Poppy Seeds, Shelta, The Boys in the Gap, The Rolling Frogs, and many more.

But going back to the question of “Why take an academic interest in Irish traditional music?”, I can see at least 3 reasons:

First, because music, like any constituent of the popular culture chemistry, is a comprehensive process that has infinitely more to offer to academia than what the ear of the musicologist can perceive, being at the crossroads between art, sociology, history, anthropology, economics, literature and drama, religion, gender studies, or even law, philosophy, geography, psychology, etc. The fields of research in this domain are almost unlimited: each chapter of its history – past or present – could in itself justify a book or a doctoral dissertation.

Secondly because it is a reflection on tradition, which is at the heart of the question of intangible heritage, as evidenced in its etymology, from the Latin word *tradere* – to bequeath or transmit – and therefore at the heart of our everyday life. Traditional music is by definition a deeply rooted process that continually adapts to the context that generates it, which in turn means that working on Irish traditional music implies a reflection on a collective past, but also on our collective future. Many types of traditional music have disappeared over the last two centuries, but not Irish music, on the contrary, and it is fascinating to wonder why and how some traditions disappear and others thrive.

The original function of social exchanges and bonding within a community of what is now termed “trad music” was transformed from the eighteenth century onwards into an agent of nationalism, in Ireland and in the diaspora, morphing into something new, before recently spearheading the identity and economic renewal of Ireland, through the music industry, while acquiring and retaining a real function within the country in everyday life for amateur musicians. Again, the role of the Irish diaspora was crucial in its survival. We may now, however, speculate on the future of the music and on the role played by musicians outside the diaspora.

Thirdly, because there must be some explanation for the fact that, although essential to the understanding of Ireland, it is almost absent from the present academic exchanges and debates in France and in continental Europe. And these reasons must be explored: is the study

¹⁹ Nicholas Carolan, founder and former director of the Irish Traditional Music Archive, interviewed in Tocane for the documentary *Tocane : Ceol agus Dordogne*, Erick Falc'her-Poyroux, 2017 (<https://youtu.be/LdtkxIWG2iM>).

of music perceived as the preserve of musicologists? Is music too pervasive and ubiquitous to grasp, because it is everywhere and nowhere at the same time? Is it difficult to define, to quantify, to analyse? Or is it because of a mutual indifference between the world of Irish musicians and academia in general?

In this regard, I have noticed over the years the interesting gap between two worlds: the Dagda world and the DADGAD world: everyone in our academic circles is well acquainted with the Irish mythological character of the Dagda, while all the folk musicians are well acquainted with the guitar open tuning called DADGAD. But very few people are aware of both, and I feel that living in our bubbles is the perfect recipe for missed opportunities and long-lasting misunderstandings.

The fact remains that music studies of Ireland in France are literally “unheard” and intangible. In the meantime, what Ireland has achieved is therefore a veritable *tour de force*: to offer the world a distinctive feature of its culture while retaining a living function for it within its own society. This duality is all the more relevant as, at the same time, this contribution has been reinstated as a validation of its identity by the international community, mostly on the stages of the world.

CULTURAL IDENTITY

Questions of cultural identity have indeed been the subject of very strong debates in occidental countries since the 1990s, and a renewed interest has particularly marked the beginning of the twenty-first century in France. French philosopher François Jullien recently explained: «*Il n’y a pas d’identité culturelle pour une raison très simple, c’est que les cultures sont collectives et ne cessent de changer. Une culture qui ne change plus est morte. (..) »*²⁰.

We therefore understand that, for François Jullien, cultural identities do not exist because of a fundamental incompatibility between culture on the one hand, which is perpetually in motion and therefore elusive, and identity on the other hand, which is fixed and frozen in time. This might be understandable – up to a point – for some, but it seems to me that identity (like tradition) can and should always be seen as a journey, a temporary conclusion, as Simon Frith explained in his landmark study in 1996:

²⁰ “*There is no cultural identity for a very simple reason, which is that cultures are collective and constantly changing. A culture that no longer changes is dead.*” Interview of Jullien François by Guillaume Erner, France-Culture, June 23, 2017

*Identity is not a thing but a process - an experiential process which is most vividly grasped as music. Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective.*²¹

It is therefore important to note that culture is not just about "living together" but about "doing and making together". And it is precisely this "doing and making together" that constitute the fabric human beings cannot live without:

*(...) without tradition which selects and names, which hands down and preserves, which indicates where the treasures are and what their worth is - there seems to be no willed continuity in time and hence, humanly speaking, neither past nor future.*²²

The consequence of all this for Irish music is that it has become as much the immediate product of Irish culture as a part of the world's artistic heritage: it is one of the results of the opening of Ireland onto the rest of the world since the 1960s. Some Irish people seeing their music crossing the country's borders can sometimes feel deprived of a cultural richness that they themselves have helped to create. This is also what some blues, jazz and flamenco musicians must have felt in the past. This is perhaps what some musicians in New York feel today, in the face of the reappropriation of rap music by young people around the world. But like for blues, jazz, tango, rap, reggae, etc. traditions have no owner, traditions and identities are not properties or commodities that can be bought and sold.

One of the spectacular consequences of the deterritorialisation of Irish music, however, has been the determined effort at repatriating it, notably with the successful attempts of the – somewhat fragmented – Irish musical world at reterritorialising its music-making creativity and resources via campaigns aimed at securing a place on UNESCO's list of Intangible Cultural Heritage for the uilleann pipes and for the harp.²³

On the other hand, one of the great novelties of this early 21st century seems to be the possibility for everyone to choose the identity that suits them. So my contention here is that, not only does cultural identity exist, but over the last decades cultural identity has become more of a choice, not a given. Not only can people choose to be Irish within the Diaspora, but they can also make that choice without. Perhaps in the same way the Irish Diaspora in the USA or England played a crucial role in its morphing into a 20th century reality, it is perfectly

²¹ Frith, Simon, "Music and identity" in Hall, Stuart and Du Gay, Paul (eds.), *Questions of Identity*, London.: Sage, 1996, p. 110.

²² Arendt, Hannah, *Between Past and Future*, New York: The Viking Press, 1961, p. 5.

²³ See Dasen, Patrik Vincent, *Devenir et être facteur de cornemuse irlandaise uilleann pipes : entre déterritorialisation et patrimonialisation*, Ph.D., Nice Côte d'Azur, 2020.

valid to think that its future survival and developments will happen thanks to the extension of the diaspora in as yet unforeseeable directions.

The aim of this article was twofold: First, to show that, not only is Irish traditional music intangible, in the sense meant by UNESCO, i.e. which cannot be touched. But it is also intangible in Irish studies in France and in continental Europe, probably because it is too elusive and multidisciplinary. It is simply inaudible. Secondly that Irish traditional music in France represents an extension of the Diaspora, a choice, and maybe a bridge we should use more often to venture into new territories. And also to build more bridges between two worlds that ignore each other, for the benefit of all.

"Making community in musical Ireland – Deterritorialising the *seisiúin*"

RENNES NOV. 25 2021

1 - BEFORE THE SESSIONS

a - private contexts

As far as we know, music making within Gaelic society was sacred, and the main occupation of the Filí (the poet) was to sing the praises of his protector and to preserve the memory of the clan, usually at banquets or funerals.

Below the category of the Filí were the harping bards (cruitire, cf. modern Irish cruit, 'little harp'), court musicians who accompanied the poems of the Filí or, in some cases, the reciter, and this lasted well into the 17th and even 18th century

Still in private contexts, but among the common people, the house (or cabin) was certainly for centuries the preferred place for long winter evenings with friends, to listen to a storyteller, to dance, or simply to chat with friends: this was known as cabin hunting, or in Ulster Gaelic (from Scottish Gaelic) as *céilí* (i.e. friendly visit) and *cuaird* (i.e. circuit) in the rest of the country.

Since the houses were small, and the winter weather not always favourable to outdoor festivities, the kitchen was probably used as the main dance hall, as it was generally the largest room, sometimes with a hard floor.

b - public contexts

If we turn to public contexts, until the mid-nineteen n-thirties, weather-permitting, meetings of dancers took place in fields or at the crossroads on Sunday afternoons (crossroads dancing). Here again, the road itself made it difficult for the dancers to move, and a raised floor was sometimes installed.

From the nineteen-twenties onwards, halls were built for commercial purposes, the dance halls: in response to the growing demand of the younger generation for

entertainment opportunities, a few enterprising people built what were often only floorboards with a semblance of a roof:

When Foxtrot and Quick-Step arrived from the United States, however, the Catholic hierarchy was quick to see them as the work of the devil and in 1935 obtained an official ban on house and crossroads dancing.

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.¹

This very strict legislation, whose effects were not immediately felt, sometimes led some traditional musicians, deprived of their natural scene, to give up the game and to emigrate. For those who stayed, on the other hand, the opportunities were now embodied by the Céilí bands, until the 60's, when they were in turn ousted from the ballrooms by the show-bands (pop-rock variety groups covering the hits of the moment). And that's when musicians started thinking about playing in public houses, ie pubs.

2 - PUBS AND SESSIONS

However, as Reg Hall has pointed out in his monumental study of Irish music in London, the first regular meetings of Irish musicians in pubs took place in England, not in Ireland, and as early as the late nineteen forties.

This probably wasn't a widespread practice, even in the Camden area in London. In Ireland, the phenomenon probably developed at the same time in a very discreet way, although precise eye-witness evidence is lacking: it would seem, however, that the transition from solo to group performance developed slowly in these circumstances, which was in itself a major change in Irish music.

¹ In Brown Terence, *Ireland, a Social and Cultural History*, 2011, 40.

One element which is still waiting for a revolution, however, is the obvious male domination of the genre: the presence of women in these public socialising places was long considered as inappropriate, except in the hidden corners (the snugs), and this in some cases until the nineteen eighties or nineties. Being a singer was OK, but very few women touched an accordion or a flute. It is still a common feature of many sessions today to see women only as singers: it is true that things are changing (very slowly, but the male-centred culture still remains, as evidenced by recent campaigns such as *www.fairple.com*, *#misefosta*.or the website *www.soundingthefeminists.com*, all specifically about the trad music and dance scene.

Undeniably, the pub became in the second half of the 20th century the centre of the oral transmission of Irish traditional music. The sessions (the word *originally meant just a talking session*), where the musicians come for pleasure and not for profit, are in reality just informal get-togethers of musicians. These informal sessions aimed at a local and musical audience are easily recognisable: instruments and voices are not amplified, everyone can contribute, and the participants (who become more numerous as closing time approaches) do not feel any obligation to play or sing.

Such conditions are easy enough to reproduce for pub owners in tourist areas to organise summer sessions where a core group of musicians will be paid several times a week, as acknowledged by the Arts Council of the Republic of Ireland in a recent document:

There is a widespread perception that the practice of performing traditional arts in public houses is essential to the traditional arts. Not only does the informal nature suit many artists, but the ‘paid session’, in which two or three anchor musicians are paid to perform on a regular basis in a venue, can also be a welcome source of income.²

² *Towards a Policy for Irish Traditional Arts*, the Arts Council (Dublin : The Arts Council, 2014), 3.

These sessions represent an important source of income both for the bar owners (the publicans) and for the musicians (as well as a health hazard when they're also paid in liquid cash), and the spin-offs are also extremely interesting for the whole local economy. One only has to walk around a small tourist town like Doolin or Dingle in the early evening during the summer to understand how important they are for tourists.

In financial terms, it can be estimated that each of the two or three anchor musicians paid at a pub session receives a cash payment of about 100€. With five sessions or more every week in the summer, a successful musician can build up a relatively large monthly income that the taxman will never hear about. Most musicians in tourist areas consider traditional music to be an important source of income and this in itself is a parallel market which remains very difficult to define.

But what exactly is a session? Most of the time, the outsider will only see a series of jigs and reels played in a very random order. But randomness is not part of the equation here, as the musicians follow unspoken rules, which are called "the session etiquette".

It is, for example, standard practice for a musician to act as the coordinator of the session, without controlling the whole evening; on the contrary, every musician can in turn propose a "tune" of his/her choice, on his own initiative, or at the request of the MC. With young musicians, tunes will probably be your standard jigs and reels from O'Neill's book, But with more seasoned musicians, everyone will make sure they have a rare barndance or sling, or a newly composed tune.

The first tune of a set (with its two or three parts, sometimes more, and up to seven parts with the Gold Ring) will be played twice or three times, and move on to a second tune, sometimes with a split second hesitation, or a quick glance, or a "hup!". That's unless the list has been decided in advance or, as is often the case, if habit dictates the sequence, based on general trends.

That's because the repertoire of musicians has also been influenced by recording technology: the most cited example concerns the fiddle and the three prominent figures (Michael Coleman (1891-1945), Paddy Killoran (1903-1965) and James Morrison (1893-1947)), all of whom were from County Sligo and were recorded in the USA in the early c20: surprisingly, over one hundred years later, session musicians often play the tunes in the same order as they were played on those old 78 recordings. And I guess that's what you can call long-lasting community-making.

There is therefore, strictly speaking, no improvisation.

There is no such thing as the ideal session: it is great to see a fiddler or an uilleann piper, but not struggling alone against an army of much louder accordions. One always hopes to hear a couple of flutes as well, while hoping that the bodhrán player(s) will remain discreet, and that the spoons and bones players will be... absent.

It is true that some musicians get some interesting rhythms out of them but anyone who has never had to endure an entire evening dominated by these noisy utensils cannot understand why they scare musicians away: so much so that these fears have been captured in a famous song (The Spoons Murder by Con O'Driscoll) describing the reactions of the regulars at an Irish music session when an indelicate spoon player unexpectedly intervenes:

Our feelings by now were quite bloody
And politely we asked him to quit
We suggested a part of his body
Where those spoons might conveniently fit.³

I'd also seriously blame myself if I didn't tell you about a daily experience of bodhrán players: mockery. This probably originated when the instrument was considered as an easy way to participate in a traditional music session. Legend has it that the great uilleann piper and collector Séamus Ennis once said that the best way to play the bodhran was 'with a penknife'. This is not true anymore, but let me give you an example of mockery.

(A bodhrán player, tired of being made fun of, walks into a shop because he's decided to learn to play a real instrument.

He looked at the instruments on display for a few minutes, then asked then addressed the shop assistant:

- Good afternoon, Sir, I'd like to buy these bagpipes and this accordion, please.*
- Tell me, you're a bodhrán player, aren't you?*
- Yes, but how do you know?*
- Well, I can sell you the fire extinguisher, but the radiator I just can't).*

The talking in between the tunes is actually the most interesting part of the session. And the uilleann piper in particular is an entirely different beast for the veneration he feels towards his instrument, which often becomes the starting point of endless conversations about the name of the maker, the complexity of the instrument in general and the little quirks and oddities of their personal instrument, the musician's preferred style, the adaptation to different climates when they travel, and of course the reeds they use. In other words if you want to have a long conversation with a piper, just casually start with “And who made your pipes by the way?” or “who makes your reeds”. Be careful however, this might last a lot longer than you thought, and other musicians generally find the uilleann pipers' passion for their instrument a little invasive, if not obsessive.

Now, specialists may argue for hours about the comparative merits of uilleann pipes reeds or fiddle bowing techniques, but the fact remains that the vast majority of Irish people have only the vaguest idea of what constitutes their cultural heritage. Apart from the great personalities or groups such as Seán Ó Riada, the Chieftains or Planxty, it is likely that very few Irish people would be able to say who Séamus Ennis, John Doherty or Liz Crotty were, or even more recently Dónal Lunny, Mairéad Ní Mhaonaigh or Zoë Conway.

This means that there is definitely an information barrier between the audience and the musicians. But there is no appreciation barrier.

³ Ó Drisceoil, Con, *The Spoons Murder And Other Mysteries* (Castlebar : Checkpoint Press, 2013). Book with CD.

And sessions, as most Irish musicians still understand it, do not have a barrier because it is not a public performance: everyone is called upon to participate by singing, playing, dancing, listening, appreciating and even encouraging the singers and musicians.

It is true that the majority of the Irish population are not musicians in the strictest sense of the word – just like not everyone in France is a great cook – so the success of the revival of Irish traditional music is in my view largely due to the fact that people have been listening to it with a new ear since the 1970s. In other words, if the Irish musical tradition is changing, it is essentially because the audience is changing. And actively listening is also part of the community-making process.

Finally, a word about the word *seisúin*, in use since the 1990s: let's just say here that this neo-Gaelic term was the brainchild of the organisation Comhaltas Ceoltóirí Éireann, perhaps giving them the nostalgic character of an idealised rurality, with its two cousins, *craic agus ceol*.

3 DETERRITORIALISING AND DEMATERIALISING THE SESSIONS

The fascinating story of Irish music is now following in the footsteps of Jazz, Reggae, etc. by which I mean that Irish music is slowly becoming one of these international genres adopted by people with no link with the Irish Diaspora. or what is now called Ireland's 'affinity diaspora', made up of all those who, outside the country, '*hold a deep appreciation for our people, places and culture*'. This expression includes a much broader reality than the descendants of the Irish and is derived from article 2 of the Irish constitution ("the Irish nation cherishes its special affinity with people of Irish ancestry living abroad who share its cultural identity and heritage"). This concept comes from the official report of a conference held at the University of Maynooth in 2009 and financed by the Irish Department of Foreign Affairs, since the affinity diaspora has become for the past ten

years one of the strategic elements of Ireland's foreign policy, particularly in economic matters.⁴

The global explosion of Irish music on the international scene since the 70's has given rise to countless groups and to the organisation of Irish music associations and sessions all over the world, thanks to a formidable Irish pub industry, probably based on the soft power and seduction powers of Irish camaraderie and cynicism.

I have talked somewhere else about the incredible activity of Irish music associations in France and won't repeat myself here. Let me just say that Irish musicians themselves acknowledge that Irish music summer schools in France are as good, if not better than their counterparts in Ireland. And here I mean specifically Tocane in Dordogne since 1991, Mesquer and Arzon in Brittany since 2002 and 2007 respectively, and Albiez-Montrond in the French Alps since 2010.

So the main issue raised in this new phenomenon concerns the so-called deterritorialisation of Irish music, a term which has been widely used since the nineties by sociologists and anthropologists (such as Arjun Appadurai or Nikos Papastergiadis) to describe diasporic situations. But the concept seems to have been little studied for its dissemination outside of diasporas, as is the case for Irish music, and also seems to have been given a new lease of life with 2 recent features: the Internet and Artificial Intelligence.

The Internet

Like everything else since the late 90's the transmission of Irish music has taken on a new dimension with the Internet.

⁴ Delphine Ancien, Mark Boyle et Rob Kitchin, report on *Exploring Diaspora Strategies: An International Comparison* des 26-28 janvier 2009, NUI Maynooth, juin 2009, p. 8.

https://mural.maynoothuniversity.ie/2053/1/RK_Exploring_Diaspora_Strategies_International_Comparison.pdf, consulted 16 September 2021.

Of course discussion lists were set up ages ago, in particular the starting point for everything musical and Irish, *thesession.org*.

Of course Irish musicians now teach pupils not only in their area but also all over the world with Skype and Zoom. Courses run by www.oaim.ie and www.tradirishmusic.com both started in 2010 and this tendency is even stronger now after the pandemic.

Of course bands now use crowdfunding to produce their next album, including major bands like Altan (Widening Gyre 2015) simply because “for years musicians were exploited by record companies”⁵

But to give you another quick glimpse into this Irish soft power today in France, the discussion list called Irlandetradr which was created in 1998 and transferred a few years later to the Facebook page of the same name, now has more than 3000 subscribers. That may not sound like a lot, but from what I can see, you’re talking about hard-core Irish music lovers who play as if their life depended on it.

The New Frontier of Irish music

If you thought Irish music had been left untouched by the AI revolution, please think again. The Machine Folk Session is a project at the Swedish university, the KTH Royal Institute of Technology in Stockholm, (led by Bob Sturm and Oded Ben-Tal and funded by the UK Arts and Humanities Research Council). It allows anyone to generate an original Irish or British traditional music theme composition based on analysis of the online repertoires of traditional musicians from the British Isles.⁶ The results are sometimes very convincing, which has led these researchers to take the logic even further: in March 2018 the album Let's have another Gan Ainm⁷ ("without a name") was released by a mysterious Ó Conaill family who had inherited the collecting notebooks of a deceased uncle (**illustr° Gan Ainm**). The album received positive reviews⁸ and serious

⁵ <https://www.irishnews.com/lifestyle/2014/08/29/news/altan-at-the-abbey-100615/>

⁶ www.themachinefolksession.org and www.folkrnn.org.

⁷ soundcloud.com/oconailfamilyandfriends (consulté le 16 novembre 2019).

⁸ <http://folking.com/o-conaill-family-and-friends-lets-have-another-gan-ainm-digital-release/>.

discussions started in specialist forums like *thesession.org*, until the researchers revealed the origin of the tunes⁹ six months later and published a research paper¹⁰ on the 'making' process. The primary goal of the two researchers, Bob L. Sturm and Oded Ben-Tal, was not to deceive the ears of music critics¹¹, but to examine "how computers - specifically, statistical machine learning methods - can augment music creation" and to improve a prediction model in the same way meteorologists work on improving weather forecasts.

OUTRO

One of the main and spectacular consequences of the deterritorialisation of Irish music recently has been the determined effort at repatriating it, notably with the successful attempts of the Irish musical world at reterritorialising its music-making creativity and resources via campaigns aimed at securing a place on UNESCO's list of Intangible Cultural Heritage for the uilleann pipes and for the harp.¹² uilleann piping was listed in 2017 and harping in 2019¹³

Second, and this is very much a personal conclusion, I've been complaining for years that Irish music was overlooked in academic circles and I'm happy to report that I'm probably going to stop, because I've just accepted this simple truth: for most (if not all) musicians, amateurs or professionals, the practice of music remains far more important than its analysis, which often remains a side activity for researchers. As Martin Dowling, himself a musician and researcher in economics (with a few great books about Irish music), recently pointed out when reviewing a book about PhD candidates in Irish musicology:

⁹ <http://highnoongmt.wordpress.com/2018/09/24/an-experimental-album-of-irish-traditional-music-and-computer-generated-tunes>.

¹⁰ <http://kth.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1248565&dsid=3004>.

¹¹ With the official permission of the Ethics Committee of Kingston University, UK.

¹² See Dasen, Patrik Vincent, *Devenir et être facteur de cornemuse irlandaise uilleann pipes : entre déterritorialisation et patrimonialisation*, Ph.D., Nice Côte d'Azur, 2020.

¹³ See <https://ich.unesco.org/en/lists> (consulted on August 6, 2021). Sporting traditions are also celebrated, and hurling & camogie were jointly listed in 2018.

the luxury of free and unstructured time granted by student life was much more important to their journey into traditional music than anything that happened in the classroom. (...) I have concluded (...) that it is much more valuable to be practising in a community than writing about the community of practice."¹⁴

¹⁴ Marin Dowling, recension de Jessica Cawley, *Becoming an Irish Traditional Musician: Learning and Embodying Musical Culture*, in Journal of Music, <https://journalofmusic.com/focus/ways-talking-and-thinking-about-irish-traditional-music> (consulté le 11 août 2021).