

Charlotte POULET

LE CHANT DES MOTS
Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise

Delatour France

Collection Pensée Musicale

Sous la direction de Jean-Michel Bardez

La notion de musicologie est multiple et ouverte : ne s'agit-il pas de penser le musical tout à la fois dans chaque contexte et, de manière plus générale, pour l'être humain, dans le cours d'une véritable anthropologie ?

Déjà paru dans la même collection

Bergers, guerriers et musiciens - La musique dans la trifonctionnalité et la trifonctionnalité dans la Bible (*Eric De Putter*)

Correspondance et écrits de Pierre Barbaud (*Laura Morelli-Claass, Nicolas Viel, Marc Battier*)

Écrits d'André Jolivet en 2 volumes groupés (*Christine Jolivet-Herlihy*)

Écrits de Michel Philippot en 2 volumes groupés (*Michel Philippot*)

Jean Sibelius - Le style dans l'œuvre symphonique (*Antonin Servière*)

L'interprétation musicale (*Textes réunis et présentés par Marie-Noëlle Masson*)

Les Chants du silence - Olivier Messiaen, fils de Cécile Sauvage ou la musique face à l'impossible parole (*Béatrice Marchal*)

Mendelssohn et la France de 1847 à nos jours (*Bénédicte Gandois*)

Musique française - Esthétique et identité en mutation (*Sous la direction de Pascal Terrien*)

Paris-Prague : Voyage en compagnie de Guy Erismann (*Myriam Soumagnac*)

Pionniers de la musique numérique (*Olivier Baudouin*)

Les esprits écoutent. Musiques des peuples autochtones de Sibérie (*Henri Lecomte*)

Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique (*Ricardo Mandolini*)

Quatre regards sur les quatuors à cordes de Joseph Haydn (*Frédéric Gonin*)

Regards sur la Tonalité / *Perspectives on Tonality* (*Sous la direction de Henri Gonnard*)

La fin d'œuvre en musique - Sens et significations entre création et réception (*Textes réunis et édités par Grégoire Caux et Mathias Roger*)

Hommage à Elliott Carter (*Textes réunis, traduits et introduits par Max Noubel*)

Fusion du temps - Passé-Présent, Extrême Orient - Extrême Occident (*Sous la direction de Lin-Ni Liao et Marc Battier*)

Frederick Delius et la France (*Textes réunis et édités par Jérôme Rossi*)

L'enseignement de la culture musicale : pratiques et innovations (*Textes réunis et introduits par Jean-Philippe Guye - Préface d'Alain Poirier*)

Focus sur le rock. Perspectives analytiques et historiques (*Sous la direction de Philippe Gonin*)

L'analyse musicale aujourd'hui / *Music analysis today* (*Sous la direction de Xavier Hascher, Mondher Ayari et Jean-Michel Bardez*)

Les XIV *Sequenze* de Luciano Berio (*Édité par Stéphane Orlando et Laurence Wuidar*)

La traduction des émotions dans les musiques de films (*Sous la direction de Muriel Joubert et Bertrand Merlier*)

Héritages culturels et pensée moderne : Les compositeurs taiwanais de musique contemporaine formés à l'étranger (*Lin-Ni Liao*)

La mélodie instrumentale après 1945. Analyse et esthétique des ruptures (*Étienne Kippelen*)

Musiques électroacoustiques : Analyses ↔ écoutes (*Sous la direction de Nicolas Marty*)

Chant pensé, chant vécu, temps chanté : Formes, usages et représentations des pratiques vocales (*Sous la direction de Charlotte Poulet et de Nicolas Bénard*)

Le chant des mots - Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise (*Charlotte Poulet*)

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0261-4

© 2016 by Éditions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

SOMMAIRE

INTRODUCTION	15
CHAPITRE 1 / De l’histoire de la musique en Irlande au présent d’un village du Donegal	21
I. Bref panorama historique de la pratique musicale en Irlande	23
1. La musique et l’ordre gaélique	23
2. La musique sous domination anglaise	24
3. Les XVIII ^{ème} et XIX ^{ème} siècles : musique et idéologie nationaliste	25
4. Du XX ^{ème} siècle à nos jours : de la reconnaissance au succès	28
II. La musique traditionnelle irlandaise : d’une catégorie à une pratique	32
III. Présentation du terrain	44
1. Dans le Donegal, une péninsule	45
2. Vivre à Kilcar	55
3. Des interlocuteurs	61
4. Des méthodes	66
CHAPITRE 2 / La pratique du chant : de l’acte de chanter aux chansons	69
I. Conditions de production du chant : un contexte	71
1. Le lieu de la pratique : pubs et intimité villageoise	71
a. <i>Le pub au centre du village</i>	72
b. <i>Une intimité villageoise</i>	75
c. <i>Le choix du pub et le chant</i>	83
2. Temps et occasions : le résultat sonore d’une rencontre	87
II. La structure de la pratique : un cadre	90
1. Le déroulement	90
2. Les règles	94
a. <i>Une logique de participation</i>	94
b. <i>Une forme d’écoute</i>	98
c. <i>Chanter sérieusement</i>	101
3. Du contexte au cadre	102
III. L’objet de la pratique : “The same old songs”	106

1. Un idéal de répétition	107
2. En quête d’auteurs : la question de l’origine	110
3. Versions et variations : définir les « erreurs »	124
CHAPITRE 3 / Devenir chanteur : transmission des compétences et acquisition d’un répertoire	133
I. Devenir chanteur	135
1. Première étape : écoute et imprégnation	136
2. Deuxième étape : apprendre	140
3. Troisième étape : obtention du statut	144
4. Chanteurs occasionnels	150
II. La constitution d’un répertoire	151
1. Appartenance des chansons et règles de propriété	151
2. Le choix d’acquérir une chanson et la notion de « désir »	155
3. Processus d’acquisition des chansons : « obtenir » et « apprendre »	164
4. Acquérir dans le respect des règles de propriétés	173
<i>a. Transmission horizontale : renouvellement du répertoire local</i>	<i>173</i>
<i>b. Transmission verticale : continuité du répertoire local</i>	<i>180</i>
5. Conclusion	187
CHAPITRE 4 / Des chansons pour une histoire : les textes et leur interprétation	191
I. La « fabrique » des textes de chansons	193
1. Thèmes de prédilections et sujets d’inspiration	193
2. La mise en texte : les choix du poète	196
<i>a. Le choix de la subjectivité</i>	<i>196</i>
<i>b. Une “story” sans histoire : entre lyrique et narratif</i>	<i>200</i>
3. Les mots pour dire : un langage partagé	207
<i>a. Formules archétypales et topographie</i>	<i>207</i>
<i>b. La rencontre amoureuse</i>	<i>210</i>
<i>c. De l’éloge du lieu au concept de home</i>	<i>213</i>
<i>d. Le motif de la perte</i>	<i>216</i>
<i>e. Reprise et style formulaire</i>	<i>218</i>

II. Histoire d'un homme, histoire d'un village, histoire d'un pays : d'une stratégie autobiographique à une biographie collective	223
1. <i>Legend</i> et <i>story</i> : une distinction nécessaire	223
2. Quand l'histoire est ailleurs : le principe de narrativisation	226
3. Du local au national et de l'homme au peuple	236
III. Les old songs : l'expression d'un peuple	244
1. « Exilés » et « survivants » : une émotion nationale	244
2. « Le cauchemar de l'Histoire » et la mémoire : un rapport au passé	253
CHAPITRE 5 / Chanter	269
I. Chanter et écouter ou la mise en « œuvre » du texte	271
1. Chanter ou quand le « je » devient réalité	271
2. Co-crédation de la part signifiante ou la négociation du sens	280
<i>a. Les chants wild : attribuer explicitement pour confondre les contextes</i>	280
<i>b. Les chants sensitive : évoquer sans dire</i>	292
<i>c. « Soi-même comme un autre »</i>	298
<i>d. Attention parfaite et audience compétente</i>	300
II. La construction sociale de la localité	303
1. Se fabriquer une histoire, s'élaborer une mémoire	303
2. L'investissement affectif et le <i>home</i>	307
3. Continuité et adaptation : de la variation dans la répétition	313
III. Etre un bon chanteur : une compétence dépassant le cadre de la performance	317
1. "Old singer" : l'âge et l'excellence	317
2. « Star » au village	322
CHAPITRE 6 / De la fête au festival : la redéfinition du local par la pratique musicale	327
I. La Saint Patrick : célébration de l'être-ensemble	329
1. Le 17 mars	330
<i>a. Célébration officielle : messe, défilé et concert en plein-air</i>	330
<i>b. Une journée et une nuit au pub</i>	335
2. Chanter pour la Saint Patrick	338

a. <i>Des bons chanteurs aux chanteurs occasionnels : la circulation des savoirs</i>	338
b. <i>Mise en pratique des répertoires passifs et variations de registre</i>	342
c. <i>Ressourcer et renouveler le répertoire local</i>	344
3. Conclusion	348
II. Les festivals en période estivale : rencontre musicale au village	350
1. Street festival : la fête au village	351
2. Les festivals de musique traditionnelle de la péninsule sud-ouest du Donegal : deux études de cas	355
a. <i>Arrière-plan</i>	357
b. <i>Styles et « authenticité » : quelles musiques pour quel public ?</i>	361
3. Un programme à trois temps	370
a. <i>Donner à voir : les concerts</i>	370
b. <i>L'organisation de la transmission : les ateliers</i>	373
c. <i>Quand tous vont au pub : les sessions</i>	376
4. Chanter au pub en contexte de festival	384
a. <i>L'émergence de nouveaux enjeux : compétition et reconnaissance</i>	386
b. <i>Tours de chant : un ajustement nécessaire</i>	388
c. <i>Échanger en chantant</i>	391
5. Conclusion	397
CONCLUSION	399
TABLE DES ILLUSTRATIONS	406
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET DISCOGRAPHIQUES	407
ANNEXES	421
ANNEXE A: The killybegs song	423
ANNEXE B : Répertoire : Les textes de trente-trois chansons chantées à Kilcar.	425
1. BONNIE WOODGREEN	426
2. FOUR GREEN FIELDS	427
3. GENTLE ANNIE	428
4. SHE LIVED BESIDE THE ANNER	430
5. AVONDALE	431

6. FLOWER OF SWEET STRABANE	432
7. THE MASS ROCK IN THE GLEN	433
8. THE STAR OF LOGY BAY	435
9. THE SPINNING WHEEL	436
10. THE ROAD TO MALINMORE	438
11. PADDY'S GREEN SHAMROCK SHORE	439
12. AWAY IN OLD KILCAR	440
13. HOMES OF DONEGAL	442
14. THE GALWAY SHAWL	444
15. ROADS OF KILDARE	445
16. THE ROCKS OF BAWN	446
17. WILL YOU GO LASSIE GO	447
18. TWENTY-ONE YEARS	448
19. THE YELLOW JCB	450
20. DOWN BY THE LIFFEY SIDE	452
21. MUIRSHEEN DURKIN	453
22. MY OWN DEAR GALWAY BAY	454
23. THE STAR OF THE COUNTY DOWN	456
24. IRISH MOLLY O	458
25. THE MAY MORNING DEW	459
26. SHE MOVED THROUGH THE FAIR	460
27. SEAN SOUTH OF GARRYOWEN	462
28. THE STREETS OF NEW YORK	463
29. HOME FROM THE SEA	465
30. MARY FROM DUNGLOE	467
31. SPANCIL HILL	468
32. PAT MURHPY'S MEADOW	469
33. GALWAY BAY	470
RÉFÉRENCES	473
ANNEXE C : PHOTOGRAPHIES	477

INTRODUCTION¹

Au fil du XX^{ème} siècle, la musique irlandaise dite traditionnelle connut un franc succès à travers le monde et se constitua en genre musical à part entière. Sa large diffusion et sa commercialisation participèrent à la professionnalisation de ses musiciens et à l'expansion de sa pratique hors des frontières irlandaises. Peu à peu, l'Irlande se para d'une image musicale qu'un séjour en ses lieux ne saurait ternir. En effet, la fréquentation des pubs d'Irlande dévoile toute l'intensité de la vie musicale locale. *Sessions*² et concerts s'y relaient pour former un paysage musical dense. Parmi la multitude des expériences proposées par ce climat effervescent, il en est une qui retint particulièrement mon attention du fait de son caractère inattendu et de la dimension cérémonielle que l'attitude de ses acteurs tendait à lui conférer : le chant. Si cette pratique surprend, c'est qu'elle se distingue des autres manières de produire la musique sur le territoire irlandais, et ce, avant tout car elle se déploie en marge de ces dernières. Jamais organisée ni prévue, elle survient à une heure avancée de la nuit et émane des hommes et des femmes qui étaient là, au pub, pour boire un verre. C'est au cœur des conversations que, parfois, une voix s'élève pour entamer un chant, précipitant les lieux en un silence inhabituel, solennel. Alors que la musique instrumentale (jouée lors des *sessions*) amplifie le volume sonore des pubs en ajoutant une dimension festive à l'instant, le chant, lui, semble suspendre le temps aux lèvres du chanteur : les yeux se portent au loin, les corps s'immobilisent, l'émotion est palpable.

À l'esprit de l'observateur néophyte, une seule pensée : « quelque chose se passe »³. Cette « chose » pourrait légitimement être pensée en rapport avec des propriétés immanentes et intrinsèques à ce qui est chanté. Or, les chansons que ces chanteurs d'un instant donnent à entendre sont celles communément rassemblées dans le répertoire traditionnel irlandais et que le grand public connaît par l'intermédiaire de la production discographique⁴. Elles n'ont donc pas pour seul contexte celui que nous venons de décrire. Pourtant, il n'y a

¹ Cet ouvrage a été réalisé à partir de ma thèse de doctorat (Anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, 2010) dirigée par Jean Jamin. L'étude menée se déroule entre 2004 et 2009.

² Rencontres entre musiciens afin de jouer ensemble le temps d'une soirée au pub.

³ D'après le titre de Jean During (1994) : *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*.

⁴ J'entends ici par « répertoire traditionnel irlandais » les chansons figurant dans les publications se réclamant de ce nom tels que, par exemple, ceux-ci : *100 Irish Ballads* (1985 [1981]), *Ballads from the pubs of Ireland* (Healy 1996 [1955], 1996 [1965]). Ces chansons sont celles que l'on retrouve dans le répertoire d'artistes irlandais bien connus, tels que The Chieftains, De Dannan, Mary Black ou bien encore Tommy Makem mais aussi dans les compilations annonçant présenter le meilleur de la musique traditionnelle irlandaise.

Le chant des mots

qu'au sein de ce dernier qu'elles font naître une tension émotionnelle tangible et une forme d'écoute qui n'a pas d'équivalent dans l'espace du pub bien qu'elles soient chantées, en ces mêmes lieux, par des groupes ou musiciens invités à s'y produire.

De ma première écoute de ces chants, à Kilcar, lors d'une soirée au pub ne laissant en rien présager que le vieil homme assis à mes côtés ferait soudain entendre sa voix interrompant les conversations qui allaient alors bon train, naquit mon intérêt pour cette pratique semblant charger l'air d'une rare émotion. Pendant un temps, je pensai cette expérience comme le résultat d'un heureux hasard ou peut-être comme le fruit d'un particularisme géographique. Rapidement, je fis le constat que non seulement ces moments de chant se reproduisaient très régulièrement au village de Kilcar mais aussi que l'on pouvait les rencontrer sur l'ensemble du territoire irlandais. Malgré la reconnaissance théorique du chant dans le *corpus* traditionnel irlandais¹, aux côtés de la musique instrumentale, l'insaisissabilité de cette pratique due à son apparente spontanéité, le peu de professionnalisation de ses acteurs² et l'annonce de sa disparition par quelques folkloristes³ laissèrent finalement place à une méconnaissance de ce fait musical.

La réitération de cette expérience et la découverte de son importance pour les villageois espérant chaque soir, au pub, que « quelque chose se passe » me firent comprendre que la pratique du chant était intimement liée à la vie villageoise et qu'elle était un peu plus qu'un divertissement, un peu plus que de la musique. Le vocabulaire employé par ses acteurs afin de la qualifier corrobora cette impression. Étrangement, ces derniers n'associent pas le chant ainsi exécuté à la catégorie « musique », terme qu'ils consacrent aux *sessions*, concerts et autres formes musicales. La musique est, pour eux, celle qui est préméditée, la pratique du chant est, elle, rangée dans une catégorie moins déterminée, celle du *craic*.

Cette expression d'origine anglaise, *crack*, est apparue en Irlande dans les années 1950 pour désigner le *fun*, une bonne soirée. C'est dans les années 1970, que le mot a été *gaélicisé* en *craic* et adjoint plus particulièrement à l'ambiance du pub. Nombre d'entre eux affichent d'ailleurs sur leur devanture des enseignes promettant : “ol, ceol agus craic” – « boissons, musique et

¹ Les ouvrages à teneur didactique sur la musique traditionnelle irlandaise la scindent en deux branches : la musique instrumentale et le chant (Ó Canainn (1993 [1978]), Falc'her-Poyroux & Monnier (1995), Carson (1999 [1985])).

² Si les chanteurs sont très présents dans les groupes mêlant voix et instruments, ils ne sont que très peu à s'être professionnalisés dans la discipline du chant.

³ Dans la seconde partie du XX^{ème} siècle, les folkloristes anglo-saxons annoncèrent le déclin de la musique traditionnelle irlandaise et du chant en particulier engageant les pouvoirs publics à préserver le patrimoine musical national. Breandán Breathnach, par exemple, écrivait, en 1971 : “[...] the future of Irish traditional singing is far from rosy.” (1996 [1971] : 126, « [...] l'avenir du chant traditionnel irlandais est loin d'être rose. » [Ma traduction]). Nous reviendrons plus amplement sur ce point en Partie 1.II.

Introduction

craic ». Ce terme fut largement repris par les organismes touristiques afin de conceptualiser un « bon temps irlandais », comme s'il pouvait en lui-même évoquer une spécificité, une essence irlandaise. Dans le langage quotidien des irlandais, il désigne littéralement un bon moment passé ensemble. Adrian Peace écrit:

“The *craic* is unpredictable, though, in that it is difficult to anticipate why certain events generate this pronounced sense of collective well-being when others do not...At the end of the evening, the *craic* has been enjoyed by all, but no one can say precisely why in this particular bar on this particular night. There is always a measure of the inestimable which inheres in the *craic*, and that is its attraction.” (Cité par Adam R. Kaul (2009 :146))¹

Le *craic*, aussi imprévisible que le chant qui n'est qu'un moyen parmi d'autres d'y accéder, met en mot la qualité des interactions donnant naissance à un bon moment passé ensemble. Force est donc de constater que le chant est désigné par ses acteurs en tant qu'évènement social avant d'être perçu comme un évènement musical. Cela nous a mené à penser la « chose » qu'il se passe comme éminemment sociale et nous invite à mobiliser une approche anthropologique afin de mieux saisir l'expérience musicale des acteurs de la pratique du chant. En effet, en prenant en considération les implications sociales, non seulement des textes chantés, mais aussi de l'acte de chanter, nous espérons mieux comprendre ce qui la différencie des autres formes musicales pratiquées. La simple approche musicologique de ce fait musical ne semble pouvoir éclairer la manière dont les villageois perçoivent leur pratique et donnent un sens à sa perpétuation ni nous permettre de penser l'émotion intarissable gagnant l'auditoire d'un chanteur, alors que celui-ci chante sans cesse les mêmes chansons. La pratique du chant se doit d'être appréhendée non seulement par le biais de son objet, les chansons, mais aussi par le contexte dans lequel elles deviennent signifiantes pour ses acteurs². Ce contexte est tant celui de la situation d'énonciation que, plus largement, celui du village dans lequel le chant prend activement part à la vie sociale. Aussi l'approche anthropologique de cette pratique musicale repose sur un double postulat : l'indissociabilité de la production musicale et du contexte dans lequel elle s'insère et, conséquemment, la possible appréhension de la vie villageoise par le truchement de la pratique musicale de ses habitants.

Afin de mener à bien ce projet, la voie ethnographique parut pertinente pour mettre en lumière les enjeux impliqués dans, et par, cette pratique, en un

¹ « Le *craic* est imprévisible, si bien qu'en cela il est difficile de concevoir pourquoi certains évènements génèrent ce sens prononcé d'un bien-être collectif lorsque d'autres ne le génèrent pas... À la fin de la soirée, le *craic* a été apprécié de tous, mais personne ne peut précisément dire pourquoi en ce bar particulier, cette nuit particulière. Il y a toujours une mesure de l'inestimable qui est inhérente au *craic*, et là est son attrait. » [Ma traduction]

² Nous rejoignons en ce point la ligne méthodologique de certains auteurs ayant fait de la performance orale leur objet d'étude (Foley (1995) ; Bauman (1984 [1977]), (1986)).

Le chant des mots

cadre délimité, celui d'un village : Kilcar (Donegal). Ce choix méthodologique a été réalisé dans l'ambition, non pas de restreindre nos propos à une localité « exceptionnelle », mais d'offrir un témoignage approfondi permettant d'appréhender une réalité plus vaste. En effet, l'étude du contexte de production des chansons n'a pas pour simples limites celles d'un pub ou bien d'un village mais implique de considérer le contexte culturel, politique, social et économique dans lequel la pratique villageoise s'insère. En d'autres termes, le particulier sera ici envisagé comme véhicule vers le général.

Ainsi s'ouvrira ce travail, par un angle large d'approche, afin, d'une part, de restituer la pratique du chant dans le domaine de la musique traditionnelle dans lequel elle s'insère théoriquement et historiquement, et d'autre part, d'inscrire le village de Kilcar dans une réalité territoriale plus vaste (Chapitre 1). Il s'agira, par cette première étape, de relier l'histoire de la pratique musicale irlandaise à l'histoire du pays. Puis, nous aborderons concrètement la pratique du chant en suivant la progression des questionnements émergeant de son observation. Tout d'abord, nous tenterons d'« identifier l'évènement », ainsi que le suggère Richard Bauman (1988 : 3) à propos de l'art verbal, et ce, à partir de questions simples : où et quand chante-t-on ? Comment le fait-on ? Qui chante ? Nous dégagerons donc, en premier lieu, les circonstances menant au chant (Chapitre 2.I.). La situation d'énonciation revêt une importance toute particulière puisqu'elle constitue le cadre dans lequel les chansons sont écoutées d'une manière singulière. Le systématisme du déroulement de la pratique du chant à travers les villes et villages d'Irlande invite à dépasser son apparence spontanée et informelle pour dégager les conditions de son exécution et les règles la structurant (Chapitre 2.II.). Ces considérations mèneront logiquement à s'interroger sur l'identité des participants. Une fois la situation de performance éclairée, notre attention se portera sur ces chansons qu'il convient de chanter, et plus particulièrement sur la manière dont elles sont « traitées » par les chanteurs (Chapitre 2.III.). Nous disions que ces derniers employaient toujours les « mêmes » chansons, nous nous questionnerons donc sur le sens de cette répétition tout en cherchant à restituer l'origine de ces chansons. Il s'agira finalement de mettre en discussion tant les théories de composition des littératures orales que les travaux des collecteurs qui firent de ces chansons leur objet d'étude.

Nous nous intéresserons ensuite plus précisément aux chanteurs, c'est-à-dire à ces hommes et ces femmes qui, lorsqu'ils sont ensemble, chantent. Bien que pour la plupart d'entre eux, chanter paraisse aller de soi, nous nous pencherons sur le processus de transmission des compétences qui les mena à penser ainsi leur pratique (Chapitre 3.I.). Nous regarderons alors de plus près les procédés d'acquisitions menant un chanteur à « posséder » un répertoire (Chapitre 3.II.).

À ce stade de la réflexion, les chansons mériteront une attention particulière afin de comprendre ce qui les unit au-delà de leurs différences mais

Introduction

aussi ce qui les rend significatives aux yeux de leurs chanteurs. La manière dont elles sont « fabriquées » (Chapitre 4.I.) constituera le socle permettant d'appréhender leur réception par les villageois, c'est-à-dire le sens qu'elles revêtent pour eux (Chapitre 4.II.). L'objectif sera alors de restituer ces chansons dans un contexte culturel irlandais afin d'expliquer les valeurs et enjeux dont elles se font le véhicule (Chapitre 4.III.).

Une fois le contexte d'énonciation et les textes chantés explorés, il conviendra de rassembler l'ensemble des données afin de proposer une analyse du moment de chant. Nous étudierons la manière dont des chansons sont, en contexte de performance, appropriées par un groupe jusqu'à être investies d'un sens qui donne à l'instant sa dimension si particulière (Chapitre 5). Cela mènera à penser la place du chant au sein du village et la manière dont ses membres construisent ensemble un « espace vécu » (Frémont, 1999 [1976]).

Ce cheminement témoigne de l'indissociabilité de la pratique du chant d'un intime villageois, dont l'illustration concrète se trouve dans l'exemple de la fête. Par l'intermédiaire de la Saint Patrick, nous étudierons l'un des temps forts du village en démontrant que la célébration passe aussi par le chant (Chapitre 6.I.). Puis, nous nous pencherons sur un autre type de festivité afin de montrer que le chant, outre son ancrage local, est aussi une pratique autorisant les villages à échanger (Chapitre 6.II.). Les festivals de musique traditionnelle qui ne cessent de se multiplier en Irlande et plongeant Kilcar et ses environs en une effervescence musicale, sont des temps où la tradition est l'objet d'une conceptualisation afin qu'elle puisse se donner à voir et à entendre. C'est dans ce contexte, que nous replacerons la pratique du chant non seulement dans le but d'examiner sa participation à une image « authentique » de la région mais aussi avec l'ambition de rendre compte de la mise en réseau acoustique qui résulte de la réunion, en un seul et même pub, des chanteurs de plusieurs villages. Finalement, nous nous intéresserons à la mise en jeu du local lorsque ce dernier est déterritorialisé.

À travers cet ouvrage, nous espérons apporter un éclairage significatif sur l'une des pratiques participant au champ de la musique traditionnelle irlandaise. En effet, bien que ce dernier sujet ait fait couler beaucoup d'encre, peu d'ouvrages ont été consacrés au chant en particulier. Souvent survolé, il intégra davantage des analyses musicologiques dont l'ambition était de définir une authenticité de la tradition irlandaise¹. Ces conceptualisations se firent aux dépens d'une contextualisation de la production musicale. La face immédiatement « visible » de la musique traditionnelle, c'est-à-dire la production discographique, bibliographique et professionnelle, effaça l'implication de ses acteurs « cachés ». Les « musiciens cachés » (“hidden musicians”) sont, pour Ruth Finnegan (2007 [1989]) qui leur consacra un

¹ Comme par exemple dans les ouvrages suivant : Ó Canainn (1993 [1978]), Breandán Breathnach (1996 [1971]).

Le chant des mots

ouvrage, ces musiciens oubliés des recherches théoriques mais qui, localement, s'investissent dans la production de musique¹. Elle pensa ce monde musical local comme une facette invisible mais active de la culture musicale. C'est sur cette même proposition que repose ce travail qui a pour ambition de redonner une place aux chanteurs « cachés » et de témoigner de leur implication dans la continuité d'une musique irlandaise.

C'est aussi par l'intermédiaire de ces chanteurs et de cette pratique musicale que nous espérons appréhender le tissu social d'un village irlandais dans le temps présent et rendre compte de la manière dont ses habitants pensent leur localité.

¹ Sous le terme de « musiciens cachés », elle regroupa l'ensemble des musiciens « amateurs ».

CHAPITRE 1 / De l'histoire de la musique en Irlande au présent d'un village du Donegal

Le « paysan » irlandais est l'enfant du temps.
Il en est le gardien et l'esclave.

Sean O'Faolain. *Les Irlandais*.
Spezet : Coop Breizh. 1994
[1947] : 83.

I. Bref panorama historique de la pratique musicale en Irlande

1. La musique et l'ordre gaélique

Les Celtes s'établirent en Irlande au plus tard vers le premier siècle avant Jésus-Christ. La société se composait alors de trois classes d'appartenances : sacerdotale, guerrière et artisanale. Les druides et les bardes appartenaient à la première des trois. D'après la traduction de manuscrits médiévaux, Erick Falc'her-Poyroux (1996 : 20-21) note que les premiers musiciens évoqués sont les harpistes. Musiciens de cour, ils accompagnaient les poèmes des bardes et étaient les seuls à être élevés au rang de noble, sans pour autant avoir le même statut que les bardes. Toujours selon ces manuscrits, à la harpe était attribuée une valeur magique et le pouvoir d'établir un lien entre l'homme et les dieux. La cornemuse était, elle, employée à des fins guerrières.

La persistance de l'ordre gaélique en Irlande maintint les harpistes comme musiciens de cour jusqu'au XVII^{ème} siècle.

C'est ainsi qu'au Moyen-âge, les seigneurs disposaient de musiciens et de poètes, héritiers de l'ordre druidique. Le poète, apologue et généalogiste, chantait, accompagné d'un harpiste. Cette époque est aussi celle des premiers témoignages de voyageurs, ils décrivirent la musique qu'ils avaient pu entendre en Irlande. Erick Falc'her-Poyroux (1995 : 9), Ciaran Carson (1999 [1986] : 35) et William Henry Grattan Flood (1905 : chapitre VII) citent tous trois le récit de Giraldus de Barri (ou Cambrensis), moine gallois, qui à la suite de son voyage en 1183, rapporta son étonnement quant à la supériorité technique et artistique des harpistes irlandais alors que leur peuple était, selon lui, « barbare », paresseux et étrange. Il ne fit cependant pas mention des compositions poétiques chantées.

Hugh Shields (1993 : 10-33), ayant analysé quelques lais dont les traces subsistent, les décrit comme pouvant être en prose ou en vers, narratif ou lyrique, et narrant l'histoire des héros, des clans ainsi que l'origine des noms de lieux. Les textes récités par les bardes et poètes, durant l'ensemble de cette période, avaient pour but de louer leurs employeurs et de condamner leurs ennemis. Sean O'Faolain (1994 [1947] : 31-35) nota également l'importance de la thématique de la nature.

Bien qu'il soit certain que d'autres instruments, en dehors de la harpe et de la cornemuse, furent, à cette époque, joués, il reste difficile de savoir précisément lesquels. William Henry Grattan Flood considérait, au début du XX^{ème} siècle, que les instruments utilisés avant l'invasion anglo-normande se décomposaient en neuf catégories (Falc'her-Poyroux, 1996 : 26) : les harpes et autres instruments à cordes, le hautbois ou flûte, deux sortes de cornes, deux catégories de cornemuses, la flûte, les trompettes et l'ancêtre du violon. Il ajouta également à cette liste, quelques percussions. Néanmoins, les confusions

entre ces instruments et les diverses traductions de leurs noms furent courantes et rendirent impossible l'entente des différents auteurs ayant traité de ce sujet.

2. La musique sous domination anglaise

Dès l'invasion anglo-normande, la musique des Irlandais fut associée à une identité culturelle distincte. Tout comme les autres « traits » culturels celtes, elle fut considérée comme étant un obstacle à faire de l'Irlande une région anglaise. C'est à ce titre qu'elle devint l'objet d'une lutte constante.

Erick Falc'her-Poyroux et Alain Monnier (1995 : 10-11) notent que les statuts de Kilkenny (1366), visant à réaffirmer la culture anglaise en Irlande en raison de la « celtisation » des colons, comportaient des actes interdisant aux « anglais dégénérés » non seulement le port des cheveux longs, d'un nom gaélique ou de vêtements gaéliques mais aussi les réunions autour de musiciens de cour. L'incidence de ces proclamations fut mineure concernant la pratique musicale ; néanmoins, la réitération de ces mêmes interdictions aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en amorça le déclin.

L'échec de la révolte menée par les chefs de clan, Hugh Roe O'Donnell et Hugh O'Neill, lors de la bataille de Kinsale, en 1601, engendra une transformation majeure de la société irlandaise¹. Les clans et leurs chefs laissèrent place, peu à peu, à de petits propriétaires terriens (O'Faolain, 1994 [1947] : 79) ; les musiciens de cours devinrent itinérants (Falc'her-Poyroux, 1996 : 30). À la même époque, la couronne d'Angleterre multiplia les statuts visant à lutter contre ces musiciens, représentants de l'ancien monde « barbare ». À partir de 1603, des décrets exigèrent l'arrestation et la pendaison des bardes et harpistes. En 1654, sous les ordres de Cromwell, les musiciens ambulants eurent pour obligation l'obtention d'un permis de circulation garantissant que leur musique n'était pas contestataire.

Cette lutte menée contre les musiciens de cours, puis itinérants, n'est pas pour autant à concevoir comme la volonté d'éradiquer la musique irlandaise en tant que telle. La reine Elizabeth entretenait elle-même un harpiste. De plus, c'est aussi à cette époque que les premières mélodies irlandaises furent introduites dans les collections anglaises². Néanmoins, la pratique musicale représentait, pour l'Angleterre, une mise en danger de l'ordre politique qu'elle

¹ Cette défaite engendra « la fuite des comtes » – “Flight of the Earls”. Cette expression fait référence au départ, en 1607, de Hugh O'Neill (comte de Tyrone) et de Rory O'Donnell (comte de Tyrconnell). Ils furent suivis, dans cet exil, par nombre d'autres comtes. Le système gaélique en fut fragilisé.

² Erick Falc'her-Poyroux (1996 : 262) note que la toute première référence à une mélodie irlandaise et à son texte gaélique figure dans le livre pour luth de William Ballet, probablement antérieur à 1600 ; il s'agit d'un air intitulé “Callino Casturame”. William H. Grattan Flood (1905 : chapitre XVII), quant à lui, répertorie onze airs irlandais mentionnés par W. Shakespeare dans son œuvre.

De l'histoire de la musique en Irlande au présent d'un village du Donegal tentait d'instituer. Une des lois publiées en 1564 indique clairement que la raison de l'interdiction des musiciens itinérants résultait de leur participation aux rebellions, du fait du contenu subversif de leur musique et des rassemblements qu'ils entraînaient chez leurs hôtes (Falc'her-Poyroux, 1996 : 31).

Les « lois pénales », votées entre 1695 et 1704, visant à discriminer les catholiques en vue de les déposséder de leurs terres et de les exclure de la vie politique, marqua le début de l'« Irlande cachée » et de ses “hedges school”¹. Les poètes et musiciens, privés de patronage, rejoignirent ces écoles clandestines où ils enseignèrent. Selon Erick Falc'her-Poyroux et Alain Monnier (1995 : 11), c'est par le biais de ces écoles que la culture savante musicale fut transmise au peuple.

3. Les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles : musique et idéologie nationaliste

L'ordre social et politique ayant été radicalement modifié, la pratique musicale subit elle-aussi des transformations. Même si l'un des plus célèbres harpistes, Turlough O'Carolan, exerça son art au début de ce siècle, les traditions liées à l'ordre bardique se dissipèrent peu à peu.

Ces bouleversements donnèrent naissance à de nouvelles formes poétiques. Influencés par la chanson courtoise provençale importée par les Anglo-normands, les poètes développèrent la thématique amoureuse. Elle leur servit notamment à créer un nouveau genre : le *aisling* ou « poème de vision ». La trame de ces poèmes repose sur la rencontre d'un homme avec une femme se révélant être, au terme de l'histoire, l'Irlande personnifiée, se lamentant sur son sort et appelant ses « fils » à se rebeller contre la tyrannie étrangère. L'Irlande acquit, dans ces poèmes, un certain nombre de noms féminins². L'oppression anglaise signa les débuts d'une forme patriotique de poésie. Ces textes furent chantés et transmis au peuple, ils marquèrent la fin de la poésie bardique.

Antoine Ó Raifteirí (1784-1835) fut l'un de ces poètes. Son œuvre est aujourd'hui considérée comme concrétisant le passage de la poésie bardique sous sa forme classique à une poésie populaire. Ses poèmes furent collectés, auprès de ceux à qui il les enseigna, par Lady Gregory et Douglas Hyde, qui les publièrent au début du XX^{ème} siècle. Le poème le plus connu est le suivant :

Je suis Raifteirí, le poète,
Plein d'espoir et d'amour,
Les yeux sans lumière, un calme sans peine,
Suivant ma voie, la lumière de mon cœur,

¹ Écoles clandestines dont le but était de maintenir un enseignement de la culture gaélique et catholique.

² Caitlín Ní Uallacháin, An tSeanbhean Bhocht ou Cáit Ní Dhuibhir.

Le chant des mots

Faible et las à la fin de ma route :
Regardez-moi, tourné vers Balla,
Jouant de la musique à des poches vides !
(In Falc'her-Poyroux, 1996 : 50)

Les quatre premiers vers furent inscrits au verso du billet de banque irlandais de £5, série C.

Cette « fin » d'époque s'accompagna de tentatives pour maintenir l'héritage druidique, considéré alors seulement dans sa forme instrumentale. Les rassemblements (ou festivals) de Granard¹ (1784, 1785, 1786) furent l'une d'entre elles. En 1792, cette manifestation fut réitérée à l'initiative de la *Belfast Harp Society*, qui chargea, à cette occasion, Edward Bunting, de noter tous les airs que joueraient les harpistes afin qu'une trace demeure de l'ancien ordre gaélique. Ce mouvement s'accompagna, en effet, d'un travail de collectage visant à la conservation d'un patrimoine « national » musical : Edward Bunting, Georges Petrie et P.W. Joyce en furent les principaux acteurs. Ainsi que le remarqua Seán O Boyle (1976 : 13), les titres de leurs ouvrages, employant généreusement le terme « ancien », témoignent de cette ambition².

À partir du début du XIX^{ème} siècle, la musique devint, ainsi, un moyen d'affirmer une identité culturelle distincte, telle que, finalement, les anglais l'avaient cristallisée en l'établissant comme « trait » irlandais à proscrire. Par ces projets, l'Europe découvrit, tel que le formulent Erick Falc'her-Poyroux et Alain Monnier, ce qu'elle imaginait être « la vieille civilisation gaélique » (1995 : 14). La croissance de cet intérêt fit naître de multiples échanges. Frédéric Chopin illustra le Nocturne pour piano de l'Irlandais John Field. Le compositeur des « Irish Melodies », Thomas Moore, reprit des airs traditionnels pour accompagner ses poésies qui inspirèrent Robert Schuman (Lieder op. 25 N° 17 & 18, 1840) et Frédéric Chopin (Variation à 4 mains sur un air national, 1828). Entre 1809 et 1818, Beethoven composa 179 arrangements de chansons écossaises, galloises et irlandaises.

Au fil du XIX^{ème} siècle, la musique se lia à un nationalisme grandissant. Si la musique instrumentale fut l'outil principal de la construction d'une identité culturelle distincte, le domaine des chansons fut, lui, investi par les mouvements politiques.

Les leaders des mouvements contestataires et nationalistes s'employèrent à soulever les foules grâce à des chansons patriotiques, en langue anglaise, chantées sur des airs rappelant aux Irlandais leur identité distincte. Ils

¹ Organisés grâce au mécénat d'un homme d'affaire, James Dungan, déplorant le dédain anglais envers la musique irlandaise.

² Edward Bunting: *General Collection of Ancient Irish Music* (1760), *A general Collection of the Ancient Music of Ireland* (1809), *Ancient Music of Ireland* (1840), Georges Petrie: *Ancient Music of Ireland* (1855), P.W. Joyce: *Ancient Irish Music* (1873)

De l'histoire de la musique en Irlande au présent d'un village du Donegal

participèrent ainsi à la large diffusion des *ballads*¹ qui avaient fait leur apparition en Irlande peu de temps auparavant. Revenons brièvement sur l'usage de cette nouvelle forme poétique.

Le passage à la langue anglaise fut amorcé dans le domaine littéraire au XVII^{ème} siècle notamment à travers l'œuvre, couronnée de succès, de Jonathan Swift (1667–1745). Dans le domaine poétique, plus particulièrement, ce fut la publication, en 1807, des *Irish Melodies* par Thomas Moore qui signa les débuts d'une nouvelle poésie en langue anglaise. C'est à cette même époque que les premières *ballads* apparurent en Irlande. Cette forme poétique était alors déjà bien établie en Angleterre comme en Europe. En effet, Francis James Child² répertoria, en Écosse et en Angleterre, des *ballads* datant du XV^{ème} siècle. David Buchan, s'intéressant plus particulièrement à l'Écosse, note leur apparition en cette zone géographique dès le milieu du XIV^{ème} siècle (1972 : 18). Néanmoins, ainsi que l'exprime Hugh Shields (1993 : 4), la société gaélique irlandaise y resta hermétique, et ce, en dépit d'un commerce florissant entre l'Angleterre et l'Irlande dont les *ballads* firent partie dès le XVII^{ème} siècle³. Georges Denis Zimmermann (2002 [1966] : 9) associe l'apparition des *ballads* avec les luttes sanglantes de la fin du XVIII^{ème} siècle, menées par les Irlandais afin de récupérer leurs terres et leurs droits. Selon lui, elles apparurent dans les villes, puis atteignirent progressivement les campagnes au début du XIX^{ème} siècle. La langue anglaise fut, en premier lieu, employée pour les chansons de rebellions. En 1835, George Petrie notait une difficulté croissante à se procurer des chansons de rebellions en irlandais (Zimmermann, 2002 [1966] : 20). Ces *ballads* mettaient en scène des héros et des martyrs, morts pour la nation et narraient les luttes entre protestants et catholiques. Elles restèrent, pour Hugh Shields, un « genre emprunté » (1993 : 34). Elles se développèrent en Irlande comme forme d'expression patriotique.

Thomas Davis, leader du mouvement « Jeune Irlande », est considéré comme l'un des principaux acteurs de la mode des *ballads* qui se propagea, en Irlande, à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Il cofonda, en 1842, avec Gavan Duffy et John Blake Dillon, *The Nation*, journal contestataire. Il demanda à ses lecteurs de composer de nouveaux textes sur des airs connus afin d'en faciliter la diffusion. Il publia également ses propres œuvres et celle de Gavan Duffy, dont *A nation once again, ballad* encore populaire

¹ J'ai choisi de conserver le terme anglais de « ballad » car il constitue un genre particulier et est à distinguer de sa forme française « ballade ».

² Francis James Child collecta 305 chansons écossaises et anglaises, ainsi que leurs variantes américaines. Il les publia en dix volumes entre 1882 et 1898. Elles sont couramment nommées les *Child Ballads*.

³ Georges Denis Zimmermann (2002 [1966] : 21) démontre ces faits à partir d'une description (citée par Cathal O'Byrne) d'un cargo arrivant d'Écosse en Irlande, en 1682, et dont la liste de chargements comprenait des *ballads* graveleuses.

Le chant des mots

aujourd'hui. Toutes les nouvelles *ballads* patriotiques furent composées en anglais à l'exception de certaines utilisant les deux langues. Cette période fut très fructueuse en termes de production de nouveaux textes. L'anglicisation des chansons se renforça encore avec la Grande Famine. Le départ des gaélophones et la pauvreté de ceux qui restèrent, favorisèrent le passage à la langue anglaise dans la vie quotidienne. De cette langue dépendaient, en effet, les possibilités d'embauche et donc de survie.

En dépit du dynamisme musical ambiant, Dublin continuait d'ignorer la musique irlandaise au profit de la musique anglaise. En conséquence de quoi, elle conserva, aux yeux des Irlandais, une assimilation à la vie rurale et pauvre, et n'intégra pas les ligues culturelles florissantes de la fin du XIX^{ème} siècle.

L'année 1897 marqua un tournant. Le premier festival national de la culture gaélique (*Oireachtas na Gaeilge*) fut organisé à Dublin, intégrant des compétitions de danses, de musique, de chant et de récitation de poèmes. Toujours la même année, se tint le premier *feis cheoil*, ou fête de la musique. Les organisateurs, dont P.W.Joyce, profitèrent de cette occasion pour continuer leur collectage ; certains musiciens furent enregistrés sur cylindres. Toujours avec la même ambition de revaloriser la culture irlandaise, une première soirée de danse (*céilí*¹) fut organisée par la *Ligue Gaélique*, à Londres, pour les immigrés irlandais.

4. Du XX^{ème} siècle à nos jours : de la reconnaissance au succès

C'est en 1930, que fut reconnue pour la première fois la musique par le gouvernement irlandais, le *Fianna Fail*. Il accorda une subvention à un comité, l'*Irish Folklore Society*, issu de la *Folklore Society* et de la *Royal Irish Academy*, fondée en 1785 par des folkloristes protestants. En 1935, ce comité devint une organisation gouvernementale, l'*Irish Folklore Commission*, et intégra l'université de Dublin en 1971. Le travail de ces organisations consista en un collectage systématique, mais peu d'analyses et d'études historiques en naquirent.

Cette reconnaissance, s'explique selon Erick Falc'her-Poyroux (1996 : Chapitre I) par l'influence exercée par les Etats-Unis. Le collectage de Francis O'Neill joua un rôle important : il publia à Chicago, en 1903 puis en 1907, un nombre considérable d'airs. Ces ouvrages connurent un grand succès, car comme nous le rappelle Tomás Ó Canainn (1993 [1978] : 20), de nombreux airs avaient disparu d'Irlande à la suite de la Grande Famine et de l'émigration. Mais c'est aussi l'apparition de l'industrie du disque aux Etats-Unis qui influa grandement sur cette reconnaissance : les grandes compagnies de disques

¹ Terme emprunté au gaélique écossais, signifiant une soirée entre amis.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1: CARTE D'IRLANDE (COMTES ET PROVINCES).....	46
FIGURE 2: CARTE DU DONEGAL.....	47
FIGURE 3: CARTE DE LA PENINSULE SUD-OUEST DU DONEGAL	48
FIGURE 4: PLAN DU <i>TABAIRNE MIC TIOLLA CEARRA</i>	85
FIGURE 5: PLAN DU <i>TEACH JOHN JOE</i>	86
FIGURE 6: GENEALOGIE MUSICALE DE CARA.....	137
FIGURE 7: GENEALOGIE MUSICALE DE JAMES BYRNE.....	137
FIGURE 8: TABLEAU DES REPERTOIRES PREMIERS ET SECONDS DE CINQ CHANTEURS.....	152
FIGURE 9: TABLEAU RECAPITULATIF DE LA CONSTITUTION DU REPERTOIRE D'UN CHANTEUR	188
FIGURE 10: CLASSEMENT THEMATIQUE DES CHANSONS.....	193
FIGURE 11: TABLEAU DE SYNTHESE DES ETAPES DU SCHEMA NARRATIF SIMPLIFIE DES CHANSONS.....	202
FIGURE 12: CONTEXTE HISTORIQUE EVOQUE PAR LES CHANSONS	239
FIGURE 13: PROGRAMMATION MUSICALE DES PUBS DE KILCAR, <i>FLEADH 2008</i>	377

**RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET
DISCOGRAPHIQUES**

A COLLECTION OF HISTORY AND HERITAGE OF KILCAR. Áislann Centre.

ALLEAU, René (1995), « Tradition », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 22, Paris, p.826-827.

BAUMAN, Richard (1984[1977]), *Verbal art as performance*, Long Grove: Waveland Press.

(1986), *Story, performance and event: Contextual studies of oral narrative*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.

BAUMAN, Richard, SAWIN Patricia, CARPENTER Gale Inta (1992), *Reflections on the folklife festival: an ethnography of participant experience*, Bloomington: Folklore Institute / Indiana University («Special Publications», n°2)

BAUMGARDT, Ursula (2008), « La performance », In *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques* / éd. par Ursula Baumgardt, Jean Derive, Paris : Éditions Karthala, p.49-75.

BENJAMIN, Walter (2000 [1972]), *Œuvres, Tome III*, Paris : Gallimard. (coll. « Folio/Essais »)

BERGER, Peter, LUCKMANN Thomas (1992 [1966]), *La construction sociale de la réalité*, Paris : Meridiens Klincksieck, (coll. « Sociétés »)

BLACKING, John (1980 [1973]), *Le sens musical*. Paris : Les Éditions de Minuit, (coll. « Le sens commun »)

BOLGER, Dermot (1999 [1997]), *La musique du Père*, Paris : Albin Michel. (coll. « 10/18 »)

BOURDIEU, Pierre (1986), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62-63, p.69-72.

BOUVIER, Jean-Claude (2002), « Les toponymes dans quelques microrécits de la tradition orale », *Rives méditerranéennes* [En ligne], n° 11 [réf. du 21 juillet 2005]. Disponible sur : <http://rives.revues.org/118>

Le chant des mots

- BREATHNACH, Breandán (1996 [1971]), *Folk music and dances of Ireland*, London: Ossian Publications.
- BRONSON, Bertrand Harris (1969), *The ballad as song*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- BRYAN, Dominic (2000), *Orange Parades, The politics of ritual, tradition and control*, London: Pluto Press, (coll. «Anthropology, culture & society»)
- BUCHAN, David (1972), *The ballad and the folk*, London-Boston: Routledge & Kegan Paul.
- BYRNE, Packie Manus (1989), *Recollections of a Donegal man*, Compiled and ed, by Stephen Jones, Carmarthenshire: Roger Millington Books.
- CAILLOIS, Roger (1950), *L'homme et le sacré*, Paris: Gallimard, (coll. « Idées »)
- CANDAU, Joël (2005), *Anthropologie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, (coll. « Coursus »)
- CARSON, Ciaran (1999 [1986]), *Irish traditional music*, Belfast: Appletree Press.
- CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, ZONABEND, Françoise (éd, par) (1998), *La fabrique des héros*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, (coll. « Ethnologie de la France », Cahier n°12)
- CHAMPAGNE, Patrick (1977), « La fête au village », Actes de la recherche en sciences sociales [En ligne], Vol. 17- 18 [Consulté le 20 février 2010], p.73-84, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/>
- CHAPMAN, Malcolm (1997 [1994]), “Thoughts on Celtic Music”, In *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place* / ed, by Martin Stokes, Oxford-New York: Berg, p. 29-44, («Ethnic identities series»)
- CHESNUTT, Lulu (ed,by) (2008), *A Bridge to the Past*, Derrylaghan Reunion Committee.
- CHILD, Francis James (2003 [1885]), *The English and Scottish Popular Ballads, Vol. 2*, New York: Dover Publications.
- COFFIN, Tristram Potter (1977 [1950]), *The British traditional ballad in North America*, Austin-London: University of Texas Press.

Annexe A

ANNEXE A: The killybegs song

THE KILLYBEGS SONG

- | | |
|--|--|
| 1. Maybe some days I go back to Killybegs
If it's only at the closing of my day
For to see again that's steamer Robert
Hastie ¹
And Willy John Molloy upon the quay | 1. Peut-être un jour je retournerais à
Killybegs
Même si c'est seulement au soir de ma vie
Pour revoir ce navire Robert Hastie
Et Willy John Molloy sur le quai |
| 2. For to see again that sweet young thing
called Burned Toe
Her girlish form so graceful and so divine
I wish it is as slim as Greta Garbo
And her kiss is like a drink of Roger's wine | 2. Pour revoir cette douce et jeune chose
appelée Burned Toe
Sa silhouette si gracieuse et si divine
Je l'espère aussi mince que Greta Garbo
Et son baiser est comme une gorgée du vin
de Roger |
| 3. For to see again Georges Stanton bold
coastwatcher
Jack gets smoke the pipe that's smelt like
hay
For to drink with Harry Kills and John Mc
Fadden
Should I think I would feel happy all the
day | 3. Pour revoir Georges Stanton le
courageux garde-côte
Jack fumant sa pipe qui sent le foin
Pour boire avec Harry Kills et John
McFadden
Je pense que serais heureux toute la
journée |
| 4. The wind that blow across the bay of
Inver
Get perfume by Joe Brennan as it blows
And the captain of the nine o'clock
inspection
Speaks a language that the civvies do not
know | 4. Le vent qui souffle dans la baie d'Inver
Est parfumé par Joe Brennan quand il
souffle
Et le capitaine de l'inspection de neuf
heures
Parlent un langage que les civils ne
connaissent pas |
| 5. For to see again the traffic passing
onward
The crowd upon the byway makes you stare
And for picture houses cafes and theatres
Dublin Town with Killybegs could not
compare | 5. Pour revoir la circulation passant devant
La foule sur le chemin vous dévisageant
Et pour les cinémas, les cafés et les
théâtres
La ville de Dublin avec Killybegs ne peut
rivaliser |
| 6. And if this is going to be a life hereafter
Should I pray to God that we will get away
From Killybegs, Roscorken Point and
Denver
And now we sail out from Fintra Bay | 6. Et s'il y a une vie dans l'au-delà
Je prierais Dieu pour que nous quittions
Killybegs, Roscorken Point et Denver
Et maintenant nous prenons la mer de
Fintra Bay. |

¹ Le Robert Hastie était un chalutier armé britannique stationné à Killybegs à partir de Juin 1941 pour le sauvetage maritime.

Cette chanson a été écrite, dans les années 1950 ou 1960, par Johnny Haggerty sur l'air de *Galway Bay* (piste 2), chanson dont il s'est également inspiré pour composer ces paroles. Le texte a été retranscrit avec l'aide de Cara qui souhaitait en avoir un exemplaire. Ce dernier a

Le chant des mots

modifié le dernier vers de la chanson. En effet, le vers original de l'auteur était : "And now we sail out from Hell"/« Et maintenant nous prenons la mer de l'Enfer ». Cara a remplacé l'Enfer par Fintra Bay qui se situe entre Killybegs et Kilcar.

Cette chanson n'a jamais été publiée ni enregistrée. Elle ne figure pas dans le répertoire de Kilcar que nous avons constitué car elle n'y est pas chantée.

ANNEXE B : Répertoire : Les textes de trente-trois chansons chantées à Kilcar.

Ce répertoire a été constitué afin de permettre une analyse des chansons chantées à Kilcar. Il n'est pas exhaustif mais réunit les chansons que l'on y entend le plus fréquemment. De fait, les chanteurs de ces titres sont aussi ceux que l'on aura le plus souvent l'occasion d'entendre chanter lors des tours de chants. La liste des titres, associée à chacun d'entre eux, n'est pas représentative de l'étendue de leur connaissance. En effet, seules ont été sélectionnées des chansons comptant dans leur répertoire premier et second ; le répertoire passif n'a pas été pris en compte.

Ces critères de recensement ont été élaborés dans le souci de rendre compte, au mieux, des chansons qui se chantent, dans le temps présent, à Kilcar. Ce répertoire ne doit donc pas être interprété au-delà de cette ambition.

Les trente-trois chansons présentées ont été répertoriées à partir de neuf chanteurs (trois femmes et six hommes). Chacune d'elles a été retranscrite telle que son chanteur l'interprète, à partir d'enregistrements réalisés en tour de chant. Au texte de ces chansons, s'adjoignent des informations relatives à leur origine, à leur air, à leurs enregistrements et publications, à leurs variantes et versions ainsi qu'à leur thématique ou à leur contexte historique. Ces données, réunies de diverses sources, constituent l'autre objectif de ce répertoire. En effet, souvent disparates et parfois contradictoires, elles retracent l'histoire de ces chansons et apportent donc un éclairage nécessaire sur leur parcours dans l'espace et dans le temps, de leur naissance à leur pratique. Les textes ont été traduits par moi-même. La transmission du sens des mots a été privilégiée, au détriment, parfois, de la dimension poétique de ces chansons (notamment des rimes).

Le chant des mots

1. BONNIE WOODGREEN

Francie

1. Down by the green bushes of Bonnie
Woodgreen
Where me and my true love so oftimes have
been
As the days they rolled onward so happy were
we
Ah, but never she thought that a soldier I'd be.

1. *Près des verts buissons de Bonnie
Woodgreen
Là où moi et mon amour si souvent avons été
Alors que les jours passaient si heureux nous
étions
Ah, mais jamais elle ne pensait qu'un soldat
je serais*

2. It was early one morning as the lambs they
did play
'Twas off to Kells Barracks, I there made my
way
To enlist in the army and fight for my King
And I bid my farewell to Bonnie Woodgreen

2. *C'était tôt un matin alors que les agneaux
jouaient
C'était près de la caserne de Kells, là-bas je
décidai
De m'enrôler dans l'armée et de me battre
pour mon Roi
Et je fis mes adieux à Bonnie Woodgreen*

3. Our ship at Larne Harbour sat ready to sail
And mothers were weeping and sisters looked
pale
There was singing and dancing all rosy and
gay
Ah, but little they thought of the lads far away

3. *Notre bateau était au port de Larne prêt à
naviguer
Et les mères pleuraient et les sœurs
semblaient pâles
Il y avait des chants et des danses tous
pimpants et gais
Ah, mais peu ils pensaient aux gars qui
étaient loin*

4. It was 'way out in Flanders at the back of
the line
They were talking of sweethearts they all left
behind
When one Irish soldier says, "I have a queen,
And she works in John Ross' of Bonnie
Woodgreen"

4. *C'était loin dans les Flandres à l'arrière
des lignes
Ils parlaient des petites-amies qu'ils avaient
tous laissées derrière
Lorsqu'un soldat irlandais dit, « J'ai une
reine,
Et elle travaille chez John Ross de Bonnie
Woodgreen*

5. It was early one morning while facing the
foe
A shot from the enemy this young lad laid
low
He called for his comrades, it was a sad scene
"Say good-bye to my Nellie and Bonnie
Woodgreen"

5. *C'était tôt un matin en affrontant l'ennemi
Un tir de l'adversaire mit à terre ce jeune
gars
Il appela ses camarades, c'était une triste
scène
« Dites au revoir à ma Nellie et à Bonnie
Woodgreen »*

6. So if ever to Ulster you chance for to stray
There's a neat little fact'ry near Ballynafeigh
Where there's weavers and winders all rosy
and clean
And they all wear white aprons in Bonnie
Woodgreen

6. *Alors si jamais en Ulster vous vous égarez
Il y a petite usine charmante près de
Ballynafeigh
Où se trouvent tisseurs et dévideurs tous frais
et pimpant
Et ils portent tous des tabliers blancs à
Bonnie Woodgreen*

Annexe B – Répertoire

Cette chanson n'a pas d'auteur connu. Peu publiée, elle peut néanmoins être rapprochée d'une autre chanson collectée par Sam Henry en 1933 : *Bonny Woodha'*. D'origine écossaise, cette dernière présente de fortes similitudes avec le texte présenté ici, en voici le premier couplet: "Down by yon green bushes, near Calder's clear stream, / Where I and my Annie sae often have been, / When the hours that flew past us, right happy were we, / It was little she thought that a sailor I'd be" (in Gale Huntington, 1990: 84). L'histoire évoquée dans la chanson est approximativement la même (bien que les lieux soient différents et que le narrateur soit ici un marin engagé dans l'armée). En 1976, Paul Brady et Andy Irvine enregistrèrent une version de celle-ci, sous le titre de *Bonny Woodhall*, dont le premier couplet se rapproche encore davantage de *Bonnie Woodgreen*, le dernier vers étant : "It was little she thought that a soldier I'd be". La version chantée par Francie ne diffère pas de celles par ailleurs entendues. La topographie principale est relative au comté d'Antrim (Irlande du Nord). Le narrateur est originaire des environs de Ballynafeigh. L'usine de tissage John Ross se situe à Kells. En revanche, la construction du titre est davantage d'ordre archétypal même si, littéralement, il pourrait se traduire par *Charmant Woodgreen*. En effet, d'autres chansons présentent cette même formule : Bonny (ou Bonnie) xxx (par exemple *Bonny Portmore*). De plus, ce titre en rappelle d'autres tels que *Muirsheen Durkin*. Si l'une des thématiques majeures demeure, comme si souvent, la désunion des amants, elle s'inscrit ici dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Le texte s'y réfère explicitement par l'intermédiaire de l'une des batailles qui eut lieu dans les Flandres. Lorsque la Grande Bretagne déclara la guerre, le 4 août 1914, 20 000 irlandais servaient déjà dans l'armée britannique. Mais ce texte fait référence à la province d'Ulster ainsi qu'à l'attachement du personnage à son roi. De fait, il est probable que l'enrôlement du personnage soit le fruit d'une appartenance aux *Ulster Volunteers*, milice unioniste fondée en 1912, luttant contre l'indépendance irlandaise. En 1913, en vue des avancées vers une autonomie, ils s'organisèrent en force armée : *The Ulster Volunteer Force*. Lors de la Première Guerre mondiale, nombre de ces hommes s'enrôlèrent au côté de l'armée britannique, formant la 36ème (Ulster) division britannique. Cette division fut décimée, dans les Flandres, en 1918 lors de l'offensive du printemps. Peu enregistrée, elle le fut notamment par Arty McGlynn & Matt Molloy (1992).

2. FOUR GREEN FIELDS

Francie

1. What did I have, said the fine old woman
What did I have, this proud old woman did say
I had four green fields, each one was a jewel
But strangers came and tried to take them from me
I had fine strong sons, who fought to save my jewels
They fought and they died, and that was my grief said she

1. *Qu'avais-je, dit la bonne vieille dame*
Qu'avais-je, cette fière vieille dame disait
J'avais quatre champs verts, chacun était un joyau
Mais des étrangers vinrent et essayèrent de me les prendre
J'avais des fils beaux et vigoureux, qui se battirent pour sauver mes bijoux
Ils se battirent et ils moururent, et ce fut ma peine dit-elle

2. Long time ago, said the fine old woman
Long time ago, this proud old woman did say
There was war and death, plundering and pillage
My children starved, by mountain, valley and sea

2. *Il y a longtemps, dit la bonne vieille dame*
Il y a longtemps, cette fière vieille dame disait
Il y avait la guerre et la mort, la spoliation et le pillage
Mes enfants moururent de faim, des montagnes jusqu'aux vallées et à la mer

ANNEXE C : PHOTOGRAPHIES



Photo 1: La falaise de Slieve League (paroisse de Glencolmcille) culminant à 606 mètres. Cette particularité géographique est un lieu que l'on retrouve de manière récurrente dans les chansons et poèmes composés localement, notamment dans la paroisse de Glencolmcille. (Slieve League, aout 2008, C. Poulet)



Photo 2: Port (paroisse de Glencolmcille), village de pêcheurs abandonné par ses habitants vers la fin du XIX^{ème} siècle. (Port, mars 2009, C.Poulet)

Le chant des mots



Photo 3: Le village de Kilcar s'articulant autour d'une rue principale. Au premier plan, on observe des maisons récemment construites ainsi que les ateliers de tissages situés dans les hangars à l'entrée du village. Entre ces derniers, se trouvent les ruines de la *St. Matthew's Church* et son cimetière. À la sortie de la ville, l'église aujourd'hui fréquentée, la *St. Cartha's Church*. (Kilcar, avril 2010, C. Poulet)



Photo 4 : Muckross, un *townland* de Kilcar (sud-est). Sur cette bande de terre, se situe la plage de Tra Loar. Il s'agit du lieu le plus loué dans les chansons et poèmes de compositions locales. On le retrouvera dans les écrits de Michael O'Donnell ainsi que dans *Away in old Kilcar*. (Kilcar, aout 2008, C. Poulet)