



**HAL**  
open science

# Transmission et valorisation de la facture instrumentale actuelle du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, instruments traditionnels du Béarn

Mélanie Bruxelles

► **To cite this version:**

Mélanie Bruxelles. Transmission et valorisation de la facture instrumentale actuelle du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, instruments traditionnels du Béarn. Héritage culturel et muséologie. 2013. dumas-01414521

**HAL Id: dumas-01414521**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01414521v1>**

Submitted on 12 Dec 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



**UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SPORTS**  
**MASTER PROFESSIONNEL**  
**«CULTURES ARTS ET SOCIÉTÉS»**  
**Spécialité Valorisation des Patrimoines et Politiques Culturelles Territoriales**  
**Première Année**

*Transmission et Valorisation de la facture  
instrumentale actuelle du tambourin à cordes  
et de la flûte à trois trous, instruments  
traditionnels du Béarn*

Travail d'Etude et de Recherche  
Présenté par Melle Mélanie BRUXELLE

Sous la direction de Madame Patricia HEINIGER-CASTERET

Juin 2013

EAUX BONNES .





**UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SPORTS**  
**MASTER PROFESSIONNEL**  
**«CULTURES ARTS ET SOCIÉTÉS»**  
**Spécialité Valorisation des Patrimoines et Politiques Culturelles Territoriales**  
**Première Année**

*Transmission et Valorisation de la facture  
instrumentale actuelle du tambourin à cordes  
et de la flûte à trois trous, instruments  
traditionnels du Béarn*

Travail d'Etude et de Recherche  
Présenté par Melle Mélanie BRUXELLE

Sous la direction de Madame Patricia HEINIGER-CASTERET

Juin 2013





# Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Madame Patricia HEINIGER-CASTÉRET, ma directrice de recherche, qui a eu la gentillesse et la bonne idée de me proposer ce sujet. Toujours à l'écoute et disponible, elle a eu les mots justes et les bons conseils pour me permettre d'avancer durant cette année universitaire.

J'adresse également mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont accueillie chaleureusement dans leur atelier ou chez elles - à fabriquer des cordes en boyau, manger un bon petit plat, boire un verre de vin et discuter fabrication bien sûr ! - et qui m'ont permise de m'épanouir dans cette recherche en m'apportant énormément de « matière » et d'échanges humains : Monsieur Pierre-Henri FONTESPIS-LOSTE, Monsieur Jacques ROTH dit Jacquesh, Monsieur Jean BAUDOIN, Monsieur Didier QUEHEILLE, Monsieur Alain MONGAUGÉ, Monsieur Serge CLADÈRES et Monsieur Etienne HOLMBLAT.

Tandis que Monsieur Jean-Jacques CASTÉRET m'a accueillie à la bibliothèque de l'InOc Aquitaine à Billère avec une grande gentillesse. Sa disponibilité et ses conseils avisés ont été d'une grande aide.

Je remercie mon père qui a été plus que patient pour la correction syntaxique de ce mémoire, tout comme mon futur-mari et sa mère pour la correction orthographique. Ma maman n'a lu que pour le plaisir mais a toujours su trouver les mots justes dans les moments de doute, tandis que mon amie Lu a su me faire rire dans les moments de tristesse.

Et bien sûr, je n'oublie pas Mademoiselle Mélanie THENOT et Mademoiselle Christelle FOULQUIER qui étaient dans le même bateau que moi - essayant tant bien que mal de nager vers la surface - avec qui j'ai partagé les bons et les mauvais moments de nos recherches respectives.

Enfin, pour n'oublier personne, je remercie tous ceux qui ont participé de près ou de (très) loin à ce mémoire, chacun ayant apporté sa pierre à l'édifice.

# Glossaire

## **Les bandes ménésières**

Sont composées de plusieurs ménésières pratiquant chacun un instrument et sont comparables à un petit orchestre.

## **Corde vibrante**

Correspond à la longueur de corde tendue entre le chevalet supérieur et le chevalet inférieur.

## **Ethnocentrisme**

Notion introduite par SUMNER en 1907 qui consiste à utiliser les valeurs de sa société pour jeter les bases d'un jugement de la société d'autrui.

## **Gamme chromatique**

En se référant à un piano, la gamme chromatique se constitue des douze notes du clavier. C'est à dire, des sept touches blanches (*Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*) et des cinq touches noires correspondant à leurs altérations (*Do#, Mib, Fa#, Sol#, La#, Sib*) sachant que le dièse correspond à un demi-ton au dessus la note précédente et le bémol à un demi-ton en dessous. Toutes les notes de la gamme chromatique sont donc séparées d'un demi-ton.

## **Instrument monodique**

Instrument qui ne peut jouer qu'une seule note simultanément.

## **Musique polyphonique**

Musique qui se compose de plusieurs mélodies. Pratique musicale utilisée principalement du XII<sup>e</sup> siècle à la Renaissance.

## **Pédagogie Montessori**

Méthode d'éducation dite ouverte qui repose sur l'éducation sensorielle de l'enfant organisée autour de périodes générationnelles telles que la période sensible du langage de deux mois à six ans, la période sensible du comportement social de deux à six ans, et cætera.

### **Quinte**

Intervalle de cinq notes appelée degré. Exemple : quinte *Do-Sol* = *Do, Ré, Mi, Fa, Sol*. qui correspond à un écart de cinq notes à compter de la tonale (ici *Do*) donc à une quinte.

### **Son harmonique**

Un son n'est jamais constitué d'une seule fréquence. C'est à dire que lorsque l'on entend un *si* à 440 Hertz par exemple, on y trouve une onde sonore de fréquence 440 Hertz appelée fréquence fondamentale, mais on y entend également les harmoniques qui sont des ondes de fréquences multiples de la fréquence fondamentale.

# Sommaire

Remerciements.....	2
Glossaire .....	3
Sommaire.....	5
Introduction.....	6
<b>Premier chapitre : D’hier à aujourd’hui : la musique traditionnelle.....</b>	<b>12</b>
I. Dualisme entre musique savante et musique populaire.....	13
II. Les ménétriers : vecteurs de la musique populaire jusqu’au XIX <sup>e</sup> siècle.....	16
III. Le renouveau des musiques traditionnelles.....	21
IV. Approche historique du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous .....	26
<b>Deuxième chapitre : Les étapes de fabrication .....</b>	<b>37</b>
I. Apprentissage.....	38
II. Le choix des bois : première étape vers un instrument sonore.....	42
III. Recherche d’une sonorité.....	45
IV. Recherche d’une esthétique .....	57
V. Transmission.....	61
<b>Troisième chapitre : Sauvegarder et valoriser la facture instrumentale .....</b>	<b>63</b>
I. Pourquoi est-ce du patrimoine ?.....	64
II. Des valorisations vivantes.....	65
III. Projet de valorisation de la facture instrumentale .....	72
<b>Conclusion .....</b>	<b>80</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>84</b>
<b>Ressources.....</b>	<b>98</b>
Bibliographie .....	99
Webographie.....	102
<b>Entretiens .....</b>	<b>105</b>
<b>Table des illustrations.....</b>	<b>106</b>
<b>Table des annexes.....</b>	<b>108</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>109</b>

# **Introduction**

Tout en étant porteuse d'une identité, la musique traditionnelle est également témoin d'un savoir-faire par la fabrication des instruments. La flûte à trois trous et le tambourin à cordes, que l'on trouve principalement en Béarn<sup>1</sup> est un couple d'instruments traditionnels pratiqué de concert par un seul et même artiste. Ce mémoire va tenter de mettre en évidence leur chaîne de fabrication qui va du choix des matériaux à l'instrument fini, en passant par les astuces et tours de mains.

Suite à une pratique intensive de la danse et de la musique, et à mes études d'anthropologie, mon mémoire porte sur l'un de ces sujets ; appliqué à la région Aquitaine avec une approche ethnologique. Ma directrice de recherche m'a alors proposé de travailler sur la flûte à trois trous et le tambourin à cordes qui n'ont fait l'objet que de très peu de recherches. Ce cadre d'apparente liberté peut paraître exaltant au début des investigations mais très vite il se révèle porteur de problèmes : où aller chercher ses sources sans trop s'engager dans une quête au long cours et comment constituer une bibliographie qui puisse m'aider dans la réalisation d'un travail qui doit être mené à courte échéance ? L'instrument traditionnel intervenant dans plusieurs situations telles que la fabrication, l'apprentissage musical, l'interaction avec les danses et les chants traditionnels, il fallait préciser mon axe de recherche. On peut dissocier les instruments comme appartenant à deux couples, le premier étant fabricant/instrument et le second, danse/rythme instrumental. Pour débiter, j'ai choisi la facture instrumentale tout en gardant à l'esprit que sans facteur il n'y a ni instrument, ni musique.

Dans *l'Encyclopédie de la musique*<sup>2</sup>, la flûte à trois trous est définie comme un instrument à vent appartenant aux flûtes dites droites, à bec et à fissure, c'est à dire qu'un conduit à fissure canalise le souffle du musicien en le dirigeant vers l'arête d'une ouverture. Les trois trous se trouvent à l'extrémité inférieure de la flûte, deux étant sur sa face antérieure et le troisième sur sa face postérieure. Instrument aux sons harmoniques<sup>3</sup>, sa tonalité, fruit d'une tradition locale est le plus souvent en *sol* ou en *la* et varie en fonction de sa longueur. De part la position des trois doigts d'obturation et de la pression de l'air, une

---

<sup>1</sup> Limité à l'Ouest par le Pays-Basque, à l'Est par la Bigorre, au Nord par les Landes et au Sud par l'Espagne, le Béarn est issu du duché de Gascogne. Il fait actuellement parti des Pyrénées-Atlantiques (64) et représente 3/5<sup>e</sup> de ce département avec ces 4 750 Km<sup>2</sup> de territoire.

<sup>2</sup> LAMARQUE 2000, pp. 275-276.

<sup>3</sup> Un son n'est jamais constitué d'une seule fréquence. C'est à dire que lorsque l'on entend un *si* à 440 Hertz par exemple, on y trouve une onde sonore de fréquence 440 Hertz appelée fréquence fondamentale, mais on y entend également les harmoniques qui sont des ondes de fréquences multiples de la fréquences fondamentale.



gamme chromatique<sup>4</sup> complète peut être modulée. Jouée de la main gauche, elle s'accompagne d'un tambour membranophone, un tambour à peau, excepté en Béarn, Navarre et Aragon où l'on trouve le tambourin à cordes.



Figure 1 - Flûte ossaloise d'E. Holmblat - photographie issue de son site internet

Pour ce dernier, différentes appellations existent telles que tambour-bourdon, tympanon, tom- tom, tambour du Béarn ou encore cithare à cordes frappées<sup>5</sup>. Composé d'une caisse de forme parallélépipédique, de cinq à sept cordes, il est le seul instrument à cordes frappées en Occitanie, les autres étant à cordes frottées. Avec environ soixante dix centimètres de cordes vibrantes<sup>6</sup> qui donnent deux notes à la quinte<sup>7</sup> avec un accord *la/mi* ou *sol/ré* définit en fonction de la tonalité de la flûte d'accompagnement. Entouré et maintenu par le bras gauche qui joue de la flûte, le tambourin est frappé par le *pimbo* ou bâton tenu dans la main droite.

---

<sup>4</sup> En se référant à un piano, la gamme chromatique se constitue des douze notes du clavier. C'est à dire, des sept touches blanches (*Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*) et des cinq touches noires correspondant à leurs altérations (*Do#, Mib, Fa#, Sol#, La#, Sib*) sachant que le dièse correspond à un demi-ton au dessus la note précédente et le bémol à un demi-ton en dessous. Toutes les notes de la gamme chromatique sont donc séparées d'un demi-ton.

<sup>5</sup> POCHÉ 2005, pp. 174-175.

<sup>6</sup> La corde vibrante correspond à la longueur de corde tendue entre le chevalet supérieur et le chevalet inférieur.

<sup>7</sup> Intervalle de cinq notes appelée degré. Exemple : quinte *Do-Sol* = *Do, Ré, Mi, Fa, Sol*. qui correspond à un écart de cinq notes à compter de la tonale (ici *Do*) donc à une quinte.



**Figure 2 - Tambourin à cordes et flûte à trois trous - © Association Cuyala d'Aüssaü (2006)**

Pour traiter ce sujet, il a dans un premier temps été nécessaire de créer une « boîte à outils » constituée de lectures traitant ce thème de près ou de loin. Le manque d'écrits sur ce duo instrumental fut d'abord déroutant. J'ai donc recherché d'autres informations, sur d'autres instruments, en d'autres lieux géographiques. Seuls Marcel Gastellu<sup>8</sup> et Geneviève Marsan<sup>9</sup> traitent spécifiquement de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes, tandis que Daniel Barriaux et Denis Demolin<sup>10</sup> décrivent le passage « du geste de l'artisan à celui du musicien et du chanteur ». En complément, l'iconographie du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle m'a aidé à poser diverses hypothèses.

J'ai ensuite listé les personnes à rencontrer, facteurs de flûte à trois trous ou de tambourin à cordes en France, soit neuf personnes répertoriées. Sur ces neuf fabricants, deux fabriquent des flûtes, trois des tambourins tandis que les quatre restants réalisent le couple instrumental tout en ayant une spécialisation pour l'un ou pour l'autre. Seulement six de ces facteurs ont été rencontrés puisque Marcel Gastellu, qui a effectué de nombreuses recherches sur ce duo et qui est à l'origine du renouveau de leur fabrication dans la région, n'a pas pu

---

<sup>8</sup> GASTELLU 2004, pp. 34-45.

<sup>9</sup> MARSAN 2000, pp. 186-214.

<sup>10</sup> BARIAUX et DEMOLIN 1995, pp. 105-114.

me recevoir ; Pierre Vidal, ébéniste à Laruns<sup>11</sup> et fabricant de tambourin à cordes, est resté injoignable et absent de son atelier lors de mes visites. De plus, par manque de temps, je n'ai pu entrer en contact avec Alain Mongaugé mais j'ai rencontré son frère, Jean-Luc Mongaugé qui est musicien et a fabriqué son propre tambourin. Enfin, les échanges avec Etienne Holmblat, facteur de flûtes baroques à Bosdarros dans les Pyrénées Atlantiques (64), se sont principalement déroulés par courriel.

Ces six enquêtes orales se sont présentées sous forme d'entretiens semi-directifs, ce qui me permettait de laisser une liberté de parole à mes interlocuteurs, ainsi qu'une place à la spontanéité et à des aspects imprévisibles, tout en les guidant en fonction de mon guide d'entretien construit à partir de mes hypothèses et problématiques de travail. Chaque fois, l'apprentissage et l'expérience ont été abordés, tout comme les tours de mains de chacun. L'observation de certaines étapes de fabrication ainsi que d'outils utilisés ont également attiré mon regard, tout comme le fait que Serge Cladères m'ait appris à fabriquer des cordes en boyau de mouton. Ce terrain ethnologique m'a confronté à une réalité de facture instrumentale se révélant être une pratique culturelle significative.

Ma mauvaise connaissance des différentes essences de bois a parfois été gênante pour comprendre le choix de chacun d'eux. N'étant pas eux-mêmes en accord sur ce point, je pense que ce problème n'en est finalement pas un. De plus, le travail du bois se faisant principalement de février à avril, période à laquelle se déroulait mon terrain, il m'a quelque fois été difficile et fastidieux de rencontrer chacun de mes interlocuteurs. De ce fait, certaines rencontres se sont déroulées tardivement.

Au terme de ces lectures et entretiens, diverses questions se sont posées. Le manque d'écrits, en particulier sur la facture instrumentale du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, a certainement eu des répercussions sur les procédés actuels de fabrication. John Blacking rappelle que la musique est du « son humainement organisé » et que pour la découvrir et en comprendre le sens, il faut s'intéresser à « qui écoute, qui joue, qui chante et pourquoi ? »<sup>12</sup> Dans notre cas, je m'attarderai sur « qui fabrique et pourquoi ? ». Il faut également s'interroger sur les différentes techniques de fabrication et leurs raisons. De ce fait, peut-on réellement parler d'un savoir-faire dit traditionnel ? Une transmission est-elle possible ?

---

<sup>11</sup> Commune du département des Pyrénées-Atlantiques (64), à 40 km au sud de Pau en Vallée d'Ossau, en Béarn.

<sup>12</sup> BLACKING 1993, p 41.

Pour répondre à ces problématiques, ma réflexion s'est divisée en trois axes : une première approche historique, une seconde ethnologique et une dernière patrimoniale.

Sans musique et sans pratique, la facture instrumentale n'est pas envisageable. C'est pourquoi une recontextualisation musicale est indispensable. Musiques classiques dites savantes, populaires et traditionnelles seront abordées plus principalement depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'époque Baroque. De plus, l'influence des ménestriers français avant le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas des moindre et nous intéresse tout particulièrement puisque l'iconographie de cette époque est riche. Enfin, les années 1970 sont marquées du revivalisme ou *revival*, courant important qui a grandement marqué les cultures régionales, tout comme « la survivance » de nombreuses pratiques encore d'actualité. Cette approche historique s'est essentiellement appuyée sur les écrits de Luc Charles-Dominique<sup>13</sup>, de Valérie Mazerolle<sup>14</sup>, de Christian Bromberger et Mireille Meyer<sup>15</sup>.

Une fois le contexte historique établi, la facture instrumentale est plus spécifiquement détaillée. Du choix des bois au son de l'instrument fini, mettant en avant la recherche d'une sonorité et d'une esthétique ainsi que les accords et désaccords entre les différents fabricants.

Enfin, les valorisations existantes seront répertoriées : celles spécifiques à la facture instrumentale avec notamment la *Rencontre Internationale de Luthiers et Maîtres Sonneurs*, celles des musiques et des danses traditionnelles, et celles de la culture occitane. Puis un projet de mise en valeur de ce patrimoine, s'organisant autour de quatre axes : enfants, adolescents, adultes et scientifique, sera proposé.

---

<sup>13</sup> CHARLES-DOMINIQUE 1987.

CHARLES-DOMINIQUE 1994.

CHARLES-DOMINIQUE 2006.

<sup>14</sup> MAZEROLLE 2008

<sup>15</sup> BROMBERGER et MEYER 2003, pp. 357-361.

**Premier chapitre**

**D'hier à aujourd'hui : la musique  
traditionnelle**

*« La tradition se définit comme ce qui d'un passé persiste dans le présent, où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent »<sup>16</sup>.*

Joël Candau (2004 : 296) précise que ce qui est qualifié de traditionnel fut un jour inventé et que la pratique est parfaitement intégrée dans le groupe auquel elle appartient, au point d'être la plupart du temps inconsciente ou du moins implicite. De plus, elle peut disparaître et réapparaître avec une utilisation différente tout en se disant traditionnelle, le tout étant qu'elle soit adoptée par le plus grand nombre.

## **I. Dualisme entre musique savante et musique populaire**

### **1. Musique populaire**

Ce qui caractérise principalement la musique populaire, ou « folk music », est la transmission orale. En effet, il n'existe que peu ou prou d'écrits musicaux, en revanche, les enregistrements sont fréquents. Principalement jouée par des amateurs, bien que cette affirmation ne se vérifie pas chez les ménestriers urbains, la musique populaire est l'ancêtre de la musique traditionnelle ; c'est au XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle devient musique folklorique puis traditionnelle, alors associée à la culture régionale et à un espace géographique déterminé.

Contrairement à la musique savante, la musique populaire est profane et fonctionnelle. Elle a pour but, tout comme la musique traditionnelle actuellement, d'accompagner, de soutenir et d'aider lors de « rites de passages » tels que la naissance, le baptême, les fiançailles, le mariage ou la mort ; ou encore lors de rites agraires, d'initiation, de fécondation, de magie ou de sorcellerie. Au quotidien, elle est vectrice de communication et principalement jouée lors de travaux, de rassemblements familiaux et de périodes de repos. Elle est également pratiquée lors des fêtes de Noël et au Carnaval. Cette « musique de divertissement » participe à la ritualisation de la vie de la cour et des familles de noblesse. Elle a donc une place considérable dans la sociabilité de « haut rang » bien qu'elle soit caractérisée de musique « d'en bas ».

Conditionnée par l'environnement social de l'Homme, la musique traditionnelle caractérise la vie, le travail, les peurs et les croyances des groupes qui la pratique. Définie comme profane, elle a un rôle religieux, social et festif notoire en pays d'Oc. Son

---

<sup>16</sup> POUILLON 2008 (1991), pp. 710-712.



apprentissage et sa circulation se font par oralité, observation, imitation et imprégnation, définit comme processus de « routine » par Luc Charles-Dominique (1987 : 2).

## 2. Musique savante

Dans le langage courant, la musique savante, ou « art music », est très régulièrement définie comme étant la musique classique. Or la période classique ne correspond qu'à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis qu'elle est précédée de la musique médiévale et de l'époque baroque qui sont des courants musicaux appartenant à la musique savante. Grâce à une notation musicale déterminée et précise, sa transmission est principalement écrite.

Contrairement à la musique populaire, elle est définie comme étant la musique « d'en haut », on note alors une différenciation sociale qui réserve la musique savante à l'élite. Cette distinction tendra à se dissoudre au XIX<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement au XX<sup>e</sup> siècle avec la démocratisation de la culture sous André Malraux et la culture de masse. De plus, la musique savante est connotée religieusement, elle est une musique sacrée.

John Blacking explique que c'est l'environnement socio-culturel dans lequel se développe la musique qui détermine les conventions musicales (1993 : 8). Nous pouvons vérifier cette affirmation au Moyen-âge qui classe de façon stricte les instruments « hauts », c'est à dire sonores, des instruments « bas », moins sonores. Tandis que cette répartition se modifie à l'époque baroque, avec une influence directe entre musique savante et musique populaire. De ce fait, la catégorisation entre « folk music » et « art music » semble être, pour John Blacking, commerciale :

*« Toute musique est, tant structurellement que fonctionnellement, de la musique populaire » (1993 : 8).*

C'est à dire que la musique ne devrait faire l'objet ni d'une catégorisation, ni d'une hiérarchisation évolutionniste classant la musique populaire comme une culture sans écrit et donc inférieure à la musique savante puisqu'il est impossible de classer un style musical en fonction de la sensibilité et de l'intelligence. En effet, la musique étant conditionnée et définie par son environnement socio-culturel, n'importe quelle musique peut devenir « ethnique » en fonction de cet environnement. Ce qui ne justifie donc pas l'élitisme musical

tant accordé à la musique savante. Ce souci de se séparer du regard ethnocentrique<sup>17</sup> porté sur la musique « ethnique », savante et populaire, peut être comparé à celui de définir ce qui est « beau », fruit d'un environnement social, culturel et traditionnel.

### 3. Fusion entre musique savante et musique populaire à l'époque baroque

Les musiques traditionnelles, c'est à dire populaires, et les musiques médiévales, soit savantes, ont en commun l'époque baroque et l'*instrumentarium*. L'environnement musical socioculturel de l'époque fait face à une forte perméabilité.

Une classification dualiste des instruments de musique se développe dès l'ère médiévale, instruments « hauts et bas » sont répertoriés. Les premiers sont qualifiés de sonores, le plus souvent harmoniques ; tandis que les seconds sont décrits comme peu sonores. Cette hiérarchisation s'amplifie à la Renaissance et perdure jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est à l'époque baroque que musique savante et musique populaire ont le plus fusionné, l'une et l'autre s'empruntant des instruments ou des techniques musicales.

Les ménétriers, qui sont alors les instrumentistes de la musique populaire, empruntent à la musique savante certains thèmes et répertoires musicaux et s'inspirent également de la structuration polyphonique de celle-ci pour l'adapter aux bandes ménétrières<sup>18</sup>. De plus, les instruments de musique populaire, tels que le hautbois, le violon, le « tambourin » lui-même composé d'une flûte à une main et d'un tambourin membranophone ou à cordes, accompagnent le branle et les sauts, qui sont à l'époque baroque des danses aristocratiques qualifiées de « danse-basse ». Ce terrain d'expression permet aux ménétriers d'accompagner le ballet de cour pour divertir et satisfaire la haute société de la cour.

Mais la musique savante use également des procédés musicaux de la musique populaire, puisque le procédé compositionnel d'ornementation et d'imitation, qui consiste à reproduire des sons tels que le cris des oiseaux ou des animaux, fait partie intégrante de la musique populaire et sera emprunté par la musique savante. Luc Charles-Dominique écrit à ce propos que « Johann-Jacob Walther, dans Hortolus Chelicus (1688), fait reproduire au violon sans basse les sons d'une vingtaine d'instruments, dont le fifre, le clairon, "*l'organo tremolante, chitarrino, piva* [cornemuse], *due trombe e timpani, lira, tedesca e harpa smorzata*", auxquels il faut ajouter les inévitables cris d'animaux, le coq, la poule, le

---

<sup>17</sup> L'ethnocentrisme est une notion introduite par SUMNER en 1907 qui consiste à utiliser les valeurs de sa société pour jeter les bases d'un jugement de la société d'autrui.

<sup>18</sup> Les bandes ménétrières sont composées de plusieurs ménétriers pratiquant chacun un instrument et sont comparables à un petit orchestre.

rossignol, le coucou »<sup>19</sup>. Pour ce faire, le procédé d'imitation étant populaire, la musique savante se voit dans l'obligation d'intégrer des instruments « bas » dans son *instrumentarium* tels que la vielle à roue, le cornemuse, le violon, le hautbois ou la flûte à une main, puisqu'ils sont parfaits pour reproduire, seuls ou ensemble, des sons différents. Tout en recherchant constamment une dimension harmonique, la musique savante va chercher à adoucir leur sonorité, permettant ainsi leur intégration dans *l'instrumentarium* de la musique sacré baroque.

## **II. Les ménétriers : vecteurs de la musique populaire jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle**

### **1. Du jongleur au ménétrier**

#### ***1.1. Les jongleurs***

Il existe, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, une distinction nette entre troubadours et jongleurs, métiers mixtes qui comptent autant d'hommes que de femmes. Les troubadours créent des textes et des chansons, tandis que les jongleurs les diffusent de château en château. Si l'on fait un parallèle avec la musique, les premiers sont des compositeurs, les seconds sont des interprètes. Cette différenciation tend à s'estomper dès le XIII<sup>e</sup> siècle, où la quasi totalité des jongleurs deviennent également des créateurs, des « trouveurs » comme les définit Luc Charles-Dominique (1994 : 22). Dès lors, il devient difficile de déterminer qui est l'inventeur et qui est l'exécutant, créant l'ambiguïté du statut.

Du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles, « la totalité de la production littéraire médiévale profane émane du couple troubadour-jongleur. »<sup>20</sup> Ces productions abondantes, autant écrites que populaires, sont orales. Sous forme de poésie, de musique vocale ou instrumentale, elles sont créées pour une diffusion et une représentation immédiates. Dans le cas des jongleurs, l'écrit ne sert aucunement à la transmission des connaissances, il est simplement lu pour être écouté et servir de base à l'oralité.

Les jongleurs, comparés au diable, sont très mal vus par l'église chrétienne qui les réprimande de façon dogmatique au Moyen-âge. Souvent méprisé, ce métier est condamné « en soi de par sa nature »<sup>21</sup> tout comme les prostituées et usuriers. De ce fait, il leur est interdit de prétendre à deux droits : droit à la sépulture chrétienne et droit de faire des

---

<sup>19</sup> CHARLES-DOMINIQUE 2003, p 44.

<sup>20</sup> CHARLES-DOMINIQUE 1994, p 19.

<sup>21</sup> CHARLES-DOMINIQUE 1994, p 41.

aumônes. Métier de grande mobilité souvent associé à la notion de vagabondage, nombreux sont les jongleurs présents à la cour. Leur rôle principal étant de distraire le public en proposant une prestation reposante et délassante : lectures de fables, de farces ou de poésies courtoises, les troubadours s'accompagnent de la *viella* ou de la *vièle* ainsi que d'instruments à cordes frottées et jouent une mélodie archaïque répétitive à cinq notes avec bourdons.

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les jongleurs côtoient les ménestriers durant plusieurs décennies.

### **1.2. Les ménestriers**

Le mot « ménestrier » apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle pour désigner les joueurs d'instruments. Contrairement aux jongleurs, l'activité ménestrel est exclusivement musicale. Pendant plusieurs années, les ménestriers vont fréquenter les jongleurs, jusqu'à la disparition de ces derniers qui est due à leur statut. En effet, les ménestriers sont employés durablement par le seigneur, le roi, l'évêque ou le consul, toujours dans une aspiration culturelle qui est de distraire, de reposer et de faire plaisir au public ; également dans une aspiration politique, la bonne qualité musicale assurant la bonne réputation de la cour. A l'inverse des jongleurs, leur activité n'est pas nomade bien qu'elle ne soit pas parfaitement sédentaire.

C'est un statut hiérarchisé qui caractérise les ménestriers composés principalement d'hommes ; nous pouvons y distinguer l'apprenti et le maître. Le premier est soumis à un exercice public réglementé durant une période d'apprentissage de quatre années minimum. Il est instruit, logé, nourri et entretenu par son maître le temps de son apprentissage. Est reconnu maître, le musicien apprenti qui a la capacité de jouer des instruments quelle que soit la prestation : fêtes publiques, privées ou officielles. De plus, être maître donne le droit d'enseigner.

Dès le XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> siècles et principalement au XVI<sup>e</sup> siècle, les ménestriers délaissent l'*instrumentarium* des jongleurs pour emprunter des instruments « hauts » de la musique savante, qui sont sonores et monodiques<sup>22</sup>, particulièrement utilisés pour les musiques de danse. En revanche, ils développent une pratique musicale polyphonique<sup>23</sup> avec des orchestres qui ne sont composés que d'instruments monodiques. A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les

---

<sup>22</sup> L'instrument monodique est un instrument qui ne peut jouer qu'une seule note simultanément.

<sup>23</sup> La musique polyphonique se compose de plusieurs mélodies. Pratique musicale principalement utilisée du XII<sup>e</sup> siècle à la Renaissance.

ménétriers urbains présentent un triptyque instrumental composé du hautbois, du violon et du « tambourin ». Ce dernier est composé d'une flûte à une main et d'un tambourin, pratiqué par un seul et même soliste pour accompagner la danse, il semble échapper au phénomène de bandes ménésières puisqu'il est rarement associé à d'autres instruments.

Avant le XV<sup>e</sup> siècle, les instruments « hauts » sont les instruments à vents à embouchures tels que la trompette et le clairon, à anches tels que le hautbois, la cornemuse et les flûtes. Les instruments « bas », moins nombreux, sont composés d'instruments à cordes pincées, frottées ou frappées à l'exception de l'orgue. C'est au XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle qu'une simplification de classification s'effectue, permutant parfois des instruments « bas » en instruments « hauts ». De ce fait, les instruments « hauts » seront alors les instruments à vents à anches tel que le hautbois, à vent à embouchures tel que la trompette, les flûtes dont le fifre et les flûtes harmoniques à trois ou quatre trous, et les percussions tels que le tambourin membranophone ou cordophone. Tandis que les instruments « bas » concernent les vièles, violes et violons ainsi que les guitares, luths et clavicornes qui finiront par ne plus être pratiqués. Les ménésières sont reconnus pour être des musiciens polyvalents qui pratiquent plusieurs instruments, tant « hauts » que « bas », parfois très différents. Un instrument « haut » et « bas » font très souvent partie de l'apprentissage d'un ménésier puisqu'il n'est pas rare qu'il pratique le hautbois, instrument « haut », et le violon, instrument « bas ». De plus, un instrument « haut » est souvent caractéristique d'un espace géographique, par exemple, à Toulouse le hautbois est l'instrument « haut » par excellence, tandis qu'à Bayonne c'est la flûte/tambourin.

Sous l'Ancien Régime, les ménésières sont fréquemment des semi-professionnels qui peuvent posséder deux métiers. En effet, en milieu urbain, Luc Charles-Dominique nous apprend qu'ils sont le plus souvent des professionnels, tandis qu'en milieu rural ou semi-rural « tout était possible », (2003 : 39) bien que le semi-professionnalisme et le double métier soient réguliers. Un ménésier ayant un second emploi est généralement ménésier-artisan avec pour spécialisation la fabrication de tissus ou le travail du bois (menuisier, charpentier...). Leurs terrains de jeu sont divers mais leur état de musicien commence à être désapprouvé de l'extérieur.

## **2. Du déclin à la disparition des ménésières**

### ***2.1. Le XVI<sup>e</sup> siècle, siècle de la théorie harmonique et des académismes***

Tandis qu'à l'ère médiévale se sont les instruments « hauts » qui sont les emblèmes du pouvoir et de la « haute société », sous l'influence italienne, au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est la

musique « basse » qui prend de l'importance. À ce sujet, la théorie harmonique qui préfère les instruments polyphoniques aux monodiques triomphe, marquant le début du déclin des ménétriers. L'esthétique harmonique est tant valorisée que les instruments monodiques connaissent une ascension vertigineuse. C'est alors une bataille esthétique qui s'engage, se basant sur la sonorité de l'instrument. Nous pouvons relever que ce comportement culturel est hérité de l'Antiquité et qu'il se pérennise jusqu'à la Renaissance grâce à l'idéologie sacrée, et plus principalement grâce à la chrétienté. La mythologie grecque oppose déjà les symboles monodiques aux symboles harmoniques. Les premiers étant des instruments avec une forte connotation sexuelle puisque la musique dite érotique est liée à la danse. De plus, les instruments monodiques sont considérés comme héritiers d'un dieu monstrueux, diabolique.

Le XVI<sup>e</sup> siècle marque également l'ère des académismes avec une culture globale « lettrée » qui la dissocie de la « médiocrité », c'est à dire des savoirs populaires et de l'oralité. C'est à ce moment que la musique se codifie et que s'impose une écriture musicale du rythme, de la structure mélodique, des nuances et des attaques. C'est d'ailleurs au XVII<sup>e</sup> siècle que les pratiques de la danse et de la musique s'institutionnalisent avec en 1672 la création de l'Académie Royale de Musique dirigée par Jean-Baptiste Lully<sup>24</sup>.

Nous assistons à un renversement total de situation en l'espace de deux à trois siècles : la musique « basse » qui était un genre mineur au Moyen-âge occupe désormais le devant de la scène avec un engouement absolu pour celle-ci. De ce fait, les ménétriers de « hauts » instruments perdent toute considération puisque le changement de statut des instruments se répercute directement sur un changement de statut du musicien. De plus, les instruments emblématiques de la musique ménétrière, que sont le violon et le hautbois, s'adaptent à ce changement de champ musical ; les ménétriers perdent ainsi les instruments symboles de leur musique. Les siècles suivants ne font qu'accentuer le déclin de la musique ménétrière.

## ***2.2. Le XVIII<sup>e</sup> siècle : un déclin irréversible***

Avec la Révolution française en 1789, un nouveau genre vocal et instrumental apparaît, l'hymne, qui marque la disparition de la musique ménétrière des milieux urbains.

---

<sup>24</sup> Compositeur et violoniste français, d'origine italienne, de la période baroque, surintendant de la musique de Louis XIV (1632-1687).



L'hymne est symbole de solennité, de célébration et de glorification. Cette musique révolutionnaire est un mélange de musique militaire et de musique savante lyrique qui privilégie un *instrumentarium* militaire, c'est à dire sonore, composé principalement de cuivres et de percussions. Les ménétriers symbolisent exactement le contraire de la musique révolutionnaire de par leurs instruments acoustiquement faibles et de par l'oralité de leur pratique.

Il n'existe plus de ménétriers professionnels, les ménétriers urbains ayant disparu. En revanche, les ménétriers semi-professionnels perdent leur statut d'être au service d'un quelconque pouvoir mais restent au service de communautés pour les rituels et moments de fêtes. C'est la perte de stabilité et de pérennité des fêtes et des rituels qui va marquer la régression de ces musiciens qui deviennent obsolètes au XIX<sup>e</sup> siècle.

### ***2.3. Le XIXe siècle : l'enquête Ampère-Fortoul sur les poésies populaires en France***

C'est avec la génération dite « romantique » du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est à dire du « peuple », qu'ont lieu les « premières observations des peuples primitifs ». Le mouvement évolutionniste, selon un postulat central universel, affirme que l'histoire humaine est unilinéaire et continue, ce qui permettrait de classer les « peuples » du « simple » au plus « complexe ». Cette théorie sur l'altérité oppose l'état de nature à l'état de culture. L'état de nature correspondant à l'observation et à l'étude des « peuples primitifs » (*der Naturvölker*).

Le décret du 13 septembre 1852, signé par Hippolyte Fortoul alors ministre de l'instruction publique et des cultes de Louis Napoléon, ordonne la publication d'un *recueil général des poésies de la France*. L'objectif principal étant de collecter ce qui tend à disparaître. Les collecteurs perçoivent alors la chanson populaire comme état de nature créé par le « peuple », lui même considéré comme étant le « bon sauvage ». Luc Charles-Dominique définit ce discours comme un « discours botaniste » (2000 : 268). L'enquête Ampère-Fortoul se déroule de 1852 à 1876 et regroupe quatre types d'enquêteurs : les scientifiques, l'État qui cadre les recherches et évite les débordements, les mouvements de cultures régionales et les praticiens eux-mêmes, et les artistes qui s'inspirent des cultures populaires pour en faire d'autres. Nous retrouvons dans cette collecte les notions de différences et d'identité, la « musique nouvelle » créée à partir d'une tradition orale collectée devient alors vectrice d'une identité « nationale », tandis que « le peuple » devient « la race » ; et les collectes sont « valorisées » dans les musées, pour écarter le danger de la mixité.

Malgré une approche évolutionniste des « peuples régionaux », cette enquête a permis la collecte d'environ neuf cents chansons au niveau national et elle fut le point de départ d'un mouvement de recherches folkloriques dans les provinces. C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle qu'une seconde vague de collectes a lieu, tenant le même discours que pour les enquêtes Ampère-Fortoul : il faut collecter ce qui tend à disparaître, considérant qu'il sera bientôt trop tard ; quelques instruments ont déjà disparu tels que la cornemuse des Pyrénées ou *gaita*, la *carmère* et la *tchalémine*, genre de hautbois.

### **III. Le renouveau des musiques traditionnelles**

Pour exposer le renouveau des musiques traditionnelles, nous nous appuyerons sur l'Occitanie, bien que ce renouvellement soit vérifiable dans d'autres régions françaises telle que la Bretagne.

Les lois de décentralisations<sup>25</sup> accentuent la diversité culturelle déjà visible en France, et ce plus particulièrement pour les provinces tardivement annexées. Ce même phénomène se perçoit en Europe. Il faut constamment garder à l'esprit que toute culture régionale est en réalité une culture « régionalisée » puisqu'il n'existe pas obligatoirement de souche mais une réinterprétation en ce sens avec une réappropriation des coutumes. Le *Félibrige* et le *programme de Nancy* seront précurseurs de ce renouveau, puis nous pouvons discerner un avant et un après 1968.

#### **1. Deux mouvements précurseurs du régionalisme**

##### ***1.1. Le Félibrige***

Le *Félibrige* est une association selon la loi 1901, fondée en 1854 par sept poètes provençaux, dont Frédéric Mistral, qui introduit la notion de régionalisme en France. Mouvement littéraire et politique, il a pour objectif de sauvegarder et de promouvoir la culture provençale et plus généralement la culture d'Oc grâce à la chanson, au théâtre, au cinéma, à l'enseignement et aux médias. D'un point de vue politique, il vise la reconnaissance des droits des régions, sans aller jusqu'à leur autonomisme. De ce fait, il n'existe pas de réelle remise en cause de l'unité nationale.

Concernant la langue d'Oc en Provence, l'objectif principal est de la revaloriser en lui donnant une orthographe et une grammaire perdues suite à une longue période

---

<sup>25</sup> En France, la décentralisation débute réellement avec les *lois Defferre* en 1982.

d'abandon. Pour cela, il ne suffit pas de produire des écrits en occitan, il faut également s'adresser directement aux provençaux pour rediffuser ses normes et ses valeurs. L'*Armana Prouvençau* est alors rédigé en occitan pour énoncer les manifestations et les fêtes du *Félibrige*.

## **1.2. Le programme de Nancy**

Le *programme de Nancy* est la première manifestation d'une volonté de régionalisme politique avec un projet de décentralisation. C'est en 1865 qu'est, pour la première fois, défini par dix-neuf intellectuels ce que l'on appellera par la suite le « principe de subsidiarité » qui s'organise autour de trois axes : l'État, la région et la commune.

La liberté tient une place centrale dans le *programme de Nancy* puisque ses auteurs la considèrent indissociable de l'ordre. C'est pourquoi une liberté contre les abus de l'État est défendue. Conformément aux principes de la Révolution Française, ce projet reposerait sur le suffrage universel, impliquant activement les citoyens dans la vie politique locale.

Le mouvement régionaliste et le renouveau des musiques traditionnelles ont connu une « rupture profonde » à la suite de la première guerre mondiale. Expression récente utilisée dans le langage courant depuis les années 1970, « musique traditionnelle » est avant tout un terme scientifique utilisé principalement en ethnomusicologie. Elle est considérée comme une catégorie culturelle qui a une histoire récente et qui fait, depuis peu, l'objet de recherches.

## **2. L'avant 1968**

### **2.1. Du folklore à l'ethnologie des « cultures régionales »**

Proposé par William-John Thoms en 1848 à la communauté scientifique, le terme *folklore* remplace l'expression *antiquités populaires* et désigne les sciences du peuple ; arrivé plus tardivement en France qu'en Angleterre, les cultures régionales seront alors considérées comme élément scientifique. Actuellement, le terme *folklore* est toujours utilisé et a un contenu scientifique, bien qu'il ait une connotation négative. En effet, sous le régime de Vichy, c'est à dire sous le gouvernement de Pétain qui s'étend de 1940 à 1944, le « folklore » se vide de son sens scientifique et devient un terme péjoratif.

« Aux entrées "costumes folkloriques" et "folklore", il [Fulbert Cant] insiste sur l'idée d'une mise en scène à vocation touristique : "costumes folkloriques : habits que personne n'a jamais porté dans la vie normale, mais que l'on revêt pour impressionner les pellicules touristiques. C'est le symbole de l'indianisation. [...] Le folklore est la parodie exhibitionniste et charlatanesque de la culture populaire. Faire du folklore, c'est obligatoirement parler au passé ; parler au passé c'est nécessairement cesser d'être présent ; cesser d'être présent c'est évidemment être mort..." »<sup>26</sup>

D'un point de vue institutionnel et scientifique, l'ethnologie française se construit sous le régime de Vichy. L'installation du régime de Pétain a d'importantes répercussions sur le déroulement des recherches scientifiques. En effet, à l'image des deux ailes du palais de Chaillot à Paris, deux musées et deux courants de recherches s'opposent : d'un côté, dirigé par Paul Rivet, le Musée de l'Homme qui « résiste » à la politique pétainiste ; et de l'autre côté, dirigé par Georges-Henri Rivière, le Musée Nationale des Arts et Traditions Populaires qui ne rompt pas avec les politiques ethnologiques passées, notamment celle du front populaire et qui continue dans son élan les recherches commencées. Les thèmes de recherches du régime de Vichy portent principalement sur l'artisanat, le provincialisme et la paysannerie, thèmes déjà en place pendant l'entre-deux-guerres. En revanche, ce sont les objectifs de propagande qui sont différents du Front Populaire. Ce dernier réfléchissant les traditions populaires comme un héritage culturel national, tandis que le régime de Vichy les considère simplement comme paysannerie. Bien que Georges-Henri Rivière ne résiste pas au régime comme l'a fait Paul Rivet, les grandes enquêtes du Musée des Arts et Tradition Populaire ne s'inscrivent pas dans le mouvement folkloriste.

Malgré l'excellente réputation de Georges-Henri Rivière, c'est Arnold Van-Gennep qui est considéré comme étant l'homme au sommet de la recherche scientifique, le grand savant en matière d'anthropologie de la France. Son parcours ambigu entre folklore et ethnologie de la France lui permet de faire la jonction entre les méthodes des folkloristes et celles des ethnologues. En effet, dans les années 1940, l'ethnographie est réservée au « lointain », tandis que le folklore étudie le « local ». Arnold Van-Gennep se fait avocat du folklore qu'il décrit comme étant complexe ; et de l'étude du « proche » en définissant une méthodologie de collecte, fortement inspiré de Franz Boas<sup>27</sup>, avec des enquêtes orales *in situ*

---

<sup>26</sup> MAZEROLLE 2008, p. 111.

<sup>27</sup> Franz Boas (1858-1942) est au fondement de l'anthropologie américaine, à la charnière des courants anthropologiques diffusionniste et culturaliste. Il critique radicalement la notion de race et l'opposition entre « primitif » et « civilisé » des évolutionnistes. Il est un homme de terrain qui préconise les notes détaillées. Sa méthodologie d'enquête de terrain précède Bronislaw Malinowski.

auprès des acteurs et l'observation participante qui permettent de contextualiser le terrain d'étude.

Une sauvegarde des patrimoines régionaux débute dès 1945 au département d'ethnologie du Musée de l'Homme à Paris, au Musée des Arts et Traditions Populaires ainsi qu'au niveau de mouvements associatifs régionaux et inter-régionaux qui organisent des collectes et archivages de la musique populaire en France. Malgré une connotation négative de cette époque, ces collectes permettent de recueillir une riche documentation écrite, visuelle et sonore de l'objet musical qui sera réutilisée par les acteurs du *revival* dans les années 1970/80.

Bien que le régionalisme existe sous la III<sup>e</sup> République, c'est à la suite du folklore pétainiste qu'une ethnologie officielle des « culture régionales » se met en place. Expression récente de 1874, elle est officialisée en 1969 par une circulaire du ministère de l'Education Nationale.

## ***2.2. Une revendication politique vectrice d'un renouveau traditionnel***

La spatialité ne suffit pas à définir l'Occitanie. En effet, la langue d'Oc, ciment d'une identité à multi-facettes, est un facteur culturel fort. La réapparition des musiques et de la chanson<sup>28</sup> occitanes sont dans un premier temps des vecteurs politiques qui permettent de diffuser un discours militant en chantant. Largement diffusé au travers des institutions culturelles, ses acteurs principaux sont les enseignants et les étudiants qui font preuve d'une forte volonté pédagogique dans la transmission de la musique traditionnelle.

Artistique, la musique traditionnelle est également caractérisée par des déterminants sociaux, économiques et culturels : la musique est un moyen mobilisable pour diffuser une identité politique, culturelle et régionale, la langue d'Oc en faisant partie intégrante. L'oralité de la musique admet une diffusion et une transmission rapide permettant d'une part, une construction identitaire qui se fait sans délai, et permettant d'autre part, une revalorisation de l'oral par rapport à l'écrit.

Dès lors, une prise de conscience de l'identité culturelle et linguistique du pays d'Oc est effective. S'installe par la suite l'idée que l'Occitanie peut exister au delà du « traditionnel » rattaché à l'idéologie pétainiste.

---

<sup>28</sup> Il ne faut pas confondre « chanson occitane » et « chanson en occitan ». La chanson occitane étant un moyen de créer du politique en occitan.

### 3. L'après 1968

#### 3.1. *Le mouvement folk*

Le mouvement folk qui vient des Etats-Unis touche d'abord Paris puis les provinces telles que le Lot, la Bretagne, la Provence et la Gascogne. A ce propos, Jean Baudoin m'explique lors de notre entretien<sup>29</sup> que dans les années 1960 il pratiquait la guitare en amateur et :

*« est venue la mode du folk, donc le folk c'était le folk américain [...] avec Bob Dylan et ainsi de suite. [...] Puis un jour mon frère qui me dit "mais tu sais qu'il existe un folk français, c'est les bourrées tout ça", donc je commence à acheter des disques de Malicorne et Mélusine, et puis un jour il y a quelqu'un qui me dit "mais tu sais qu'il existe un folk gascon, c'est les rondeaux et tout ça" ».*<sup>30</sup>

C'est à cette époque que fleurissent les bals folks et que Jean Baudoin s'intéresse dans un premier temps à la danse puis à la musique. Le mouvement folk cherche à se démarquer des groupes folkloriques. Pour ce faire, les acteurs du mouvement jouent et dansent sans costume et créent leur musique à partir de morceaux traditionnels qu'ils adaptent au contexte culturel et social de l'époque. De cette façon s'établit une rupture entre l'image pétainiste du folklore et la culture régionale d'Oc.

#### 3.2. *Le revivalisme ou revival*

Nous assistons, dès 1973, au renouveau de la musique et de la chanson traditionnelles issues du folklore. Les enjeux sont alors très différents d'avant 1968 puisque l'on ne cherche plus à faire du politique mais à créer artistiquement une identité. C'est suite au mouvement politique précédent 1968 et au mouvement folk que le moteur de la musique et de la chanson occitanes est d'utiliser le passé dans un processus de création ; associer authenticité et réappropriation contemporaine pour que la culture occitane ne soit plus figée dans le passé mais redevienne un patrimoine vivant. Lié à la mutation du mode de vie rural, le revivalisme ressuscite quelques traditions grâce aux collectes et collectages des années 1970.

En effet, pour faire de la musique folk, il faut partir à la recherche d'instruments qui étaient parfois quasiment oubliés pour revenir « au plus près » des musiques traditionnelles et de leur son. Jean Baudoin, qui ne connaissait pas la cornemuse landaise ou *boha*, m'a

---

<sup>29</sup> Entretien réalisé auprès de Jean Baudoin, le 21 mars 2013 à son domicile à Saint-Jean de Marsacq.

<sup>30</sup> Jean Baudoin, *Id.*



expliqué qu'un de ses amis en avait retrouvé une. Dès lors, des recherches sur cet instrument débutent avec prise de cotes, dessins, et cætera. En découle un renouveau de la facture instrumentale, à partir d'anciens instruments traditionnels. C'est suite à la redécouverte d'instruments spécifiques de la culture occitane que le Conservatoire Occitan de Musique et de Danse Traditionnelles ouvre un atelier de lutherie en 1975. Ce mouvement social et musical a lieu au niveau national puisque le collectage s'effectue sur l'ensemble du territoire français. C'est ainsi que flûte à trois trous et tambourin à cordes, qui n'ont connu une pratique discontinue qu'en vallée d'Ossau, reviennent sur le devant de la scène de la musique traditionnelle béarnaise.

## **IV. Approche historique du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous**

### **1. Traditions instrumentales anciennes**

Selon Marcel Gastellu, l'ancienneté des tambours-bourdon à cordes ou à membrane « ne fait aucun doute » (2004 : 3). En revanche, plus il faut remonter dans le passé, plus il est difficile de localiser les modèles de tambours, leurs fonctions et spécificités. Le tambour-bourdon, instrument qui produit à la fois un rythme et une ou plusieurs notes, remonterait à l'Antiquité. L'absence de documents notoires (textes, traités) freine considérablement les recherches ; l'iconographie ne permettant que l'énonciation d'hypothèses. À ce propos, Marcel Gastellu présente un bas-relief assyrien sur lequel « les deux musiciens de gauche jouent l'un d'un tambour membrane, l'autre, en arrière plan, tient une batte dans sa main droite et semble s'en servir pour frapper les cordes de son Instrument » (2004 : 3).



**Figure 3 - Bas-relief mural du palais assyrien à Kujundochnik (ruines de Ninive) de l'époque d'Assurbanipal (668-627 avant J.-C.) - Musée du Louvre**

Cette iconographie est un des rares témoignages de cette période de l'histoire où le tambourin à cordes frappées est très nettement reconnaissable, sans pour autant savoir si le son qu'il produisait était un son « bourdon ». En revanche, l'Antiquité présente de nombreuses cithares qui étaient l'instrument des musiciens ambulants vers 510 avant Jésus-Christ, accompagnant la lecture de poèmes. Il est donc envisageable que la cithare soit l'ancêtre du tambourin à cordes apparu au Moyen-âge.

*L'instrumentarium* médiéval est difficile à définir de par sa terminologie évasive qui désigne les instruments de musique du Moyen-âge. En effet, un seul et même terme peut nommer plusieurs instruments fondamentalement différents tels que les tambourins à cordes, les vielles à roue ou les cornemuses. De plus, divers termes peuvent désigner un seul et même instrument.

En revanche, l'iconographie de cette période est abondante puisque de nombreux édifices religieux sont ornés de manifestations musicales de l'époque. Ainsi, le couple tambourin-flûte compte de nombreuses représentations aux niveaux national et européen. De Rouen, au XIV<sup>e</sup> siècle, à Rome, au XV<sup>e</sup> siècle, en passant par Saragosse au XVII<sup>e</sup>, le couple instrumental n'est pas confiné à l'espace géographique que nous lui connaissons désormais, mais s'étend sur toute l'Europe. Il est également possible qu'une iconographie similaire soit visible au niveau international ; sans avoir pu vérifier les dires de Pierre-Henri Fontepis-Looste, il semblerait que des bas-reliefs soient également présents en Amérique-du-Sud.



**Figure 4 - Anges jouant de la flûte et du tambourin à cordes ainsi que de la cithare et du violon - Fresque dans une église du Portugal - Fonds de Jacques Roth**



**Figure 5 - "Les musiciens" de Juan Galban Jiménez - Epina (Saragosse) - XVIIe siècle - © Angel Vergara Miravete**





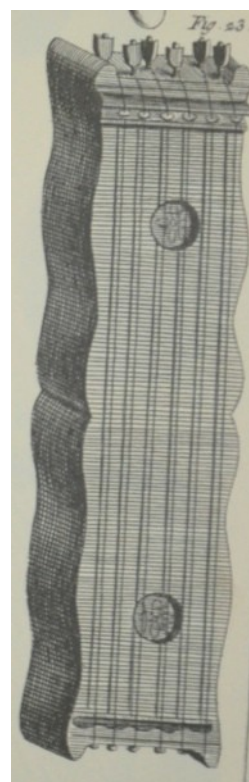
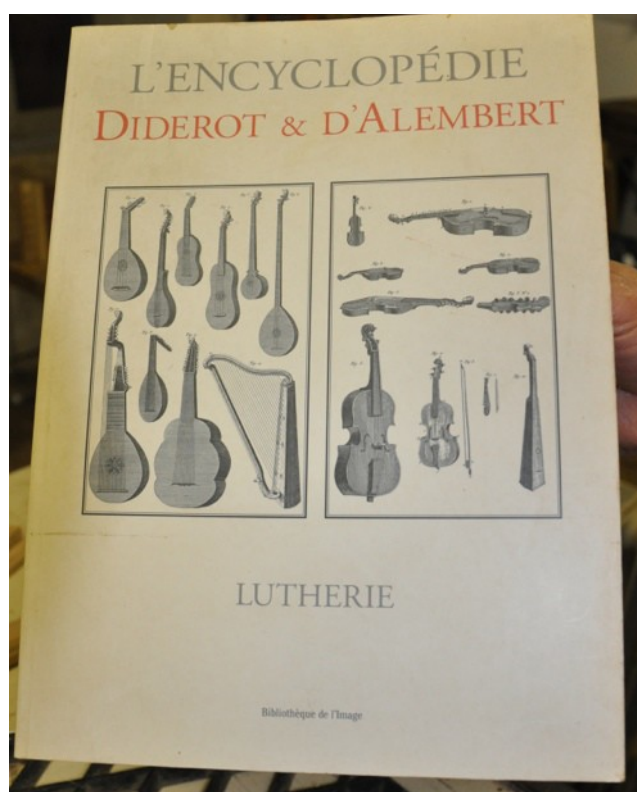
**Figure 6 - Église de Caudebec-en-Caux (76) - XVe siècle [à gauche] ; Église Saint-Maclou de Rouen (76) - XVe siècle [à droite]**



**Figure 7 - Cathédral Saint Pierre à Saintes (17) - XVe siècle [à gauche] ; Fresque de Filippino Lippi, Basilique Santa Maria Sopra Minerva à Rome (Italie) – 1490 [à droite]**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le tambourin à cordes est fortement pratiqué en Gascogne par des artisans- ménétriers qui associent flûte à trois trous et tambourin à cordes. La première

définition du couple tambourin à cordes et flûte à trois trous que nous connaissons date de l'époque des encyclopédistes. En effet, nous pouvons dans l'*Encyclopédie Diderot & d'Alembert* de 1777-1779 relever la définition de *la flûte de tambourin ou flûte à trois trous* : « cette flûte n'a effectivement que trois trous, deux du côté de la lumière, et un du côté opposé. Malgré ce petit nombre d'ouvertures, elle a l'étendue d'un dix-septième... »<sup>31</sup>. Geneviève Marsan (2000 : 187) relève que cette description correspond à une flûte en *sol* qui est différente des flûtes régionales en *si* (flûte ossaloise) ou en *ré* (flûte souletine). Quant à la définition du tambourin de Gascogne : « il y a un instrument à cordes et de percussion de ce nom. C'est un long coffre de bois, sur lequel sont montées des cordes de laiton, que l'on frappe avec des baguettes. Celui qui joue de cet instrument le tient debout de la main droite»<sup>32</sup>. À ce sujet, Pierre-Henri Fontespis-Loste, qui possède l'*Encyclopédie Lutherie de Diderot & d'Alembert*, m'a montré la gravure du tambourin à cordes représentatif du XVIII<sup>e</sup> siècle. À cette époque, le tambourin de Gascogne est un instrument pastoral que l'on retrouve dans la société aristocratique de Paris sur les scènes de l'opéra.



**Figure 8 - Encyclopédie Diderot et d'Alembert et son iconographie du tambourin à cordes - photographie de l'auteure (29 janvier 2013)**

<sup>31</sup> MARSAN 2000, p 187.

<sup>32</sup> *Id.*, p.188.

Les instruments qui ont fait l'objet d'un renouveau traditionnel au XX<sup>e</sup> siècle ont tous une tradition instrumentale ancienne : nous retrouvons le hautbois au XIII<sup>e</sup> siècle dans le Languedoc, la cornemuse en 1398 à Toulouse, la cornemuse de Gascogne, *boha*, en 1538 et le violon en 1547 à Toulouse.

## 2. Instruments « hauts »

Comme explicité précédemment, avant le XV<sup>e</sup> siècle, le tambourin à cordes était un instrument « bas », tandis que la flûte à trois trous était un instrument « haut ». C'est au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles que la classification se simplifie, modifiant celle du tambourin à cordes qui devient alors un instrument « haut ». Ce changement de catégorisation peut expliquer que le tambourin à cordes et la flûte à trois trous deviennent alors indissociables. En effet, même s'il s'agit de deux instruments physiquement distincts, les musiciens actuels le considèrent comme étant un seul et même instrument. Jean Baudoin m'a par exemple expliqué qu'il est inimaginable de penser jouer du tambourin sans la flûte et inversement. De plus, lorsqu'un musicien désigne son instrument par un seul de ces deux termes, soit flûte à trois trous, soit tambourin, il désigne automatiquement le couple instrumental.

Luc Charles-Dominique explique que le fifre<sup>33</sup> n'apparaît qu'au XVI<sup>e</sup> siècle en France et que le couple « fifre-tambour » est un instrument « haut ». Le rôle du musicien de fifre et de tambour est identique à celui des joueurs de trompettes, c'est à dire qu'il est « de magnifier l'aspect guerrier de la chevalerie » (1994 : 107). Ce couple instrumental a donc un rôle militaire et cérémoniel qu'il ne faut pas confondre avec le « tambourin » qui désigne les joueurs de flûtes harmoniques et de tambourins. En effet, le couple tambourin à cordes/flûte à trois trous n'a pas de fonction officielle, il échappe à la symbolisation de pouvoir qui désigne les instruments « hauts ». Son rôle, explicité par l'iconographie de cette période, est simplement d'accompagner les danses telles que les sauts et les branles qui sont les danses aristocratiques de l'époque baroque.

---

<sup>33</sup> Le fifre est une petite flûte traversière généralement à six ou sept trous.





Figure 9 - "La danse des Bergers" (détail) - Gravure de Nicolas Lancret [à gauche] ; "La danse" (détail) - Tapiserie de François Boucher [à droite]



Figure 10 - "La danse " (détail) - Gravure de Nicolas Lancret

### 3. Adaptation du couple instrumental du XIV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle

C'est à partir des premières figurations iconographiques du XIV<sup>e</sup> siècle que nous pouvons suivre chronologiquement l'adaptation du couple instrumental et plus particulièrement du tambourin à cordes : « une, puis deux cordes frappées avec un plectre sur un instrument posé horizontalement sur l'épaule gauche ; ensuite, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle

et au XV<sup>e</sup> siècle, deux cordes mises alternativement en vibration par deux percuteurs, le chorus, appuyé verticalement contre le côté gauche du corps ; et enfin, au XV<sup>e</sup> siècle, quatre cordes montées sur une caisse disposée horizontalement sur les genoux et percutées par deux plectres »<sup>34</sup>. Quant aux cavaliers ou mouches, pièces de cuivres qui entourent les cordes en partie supérieure du tambourin à cordes et qui lui donnent un son si singulier, ils seraient hérités des cithares médiévales<sup>35</sup>.

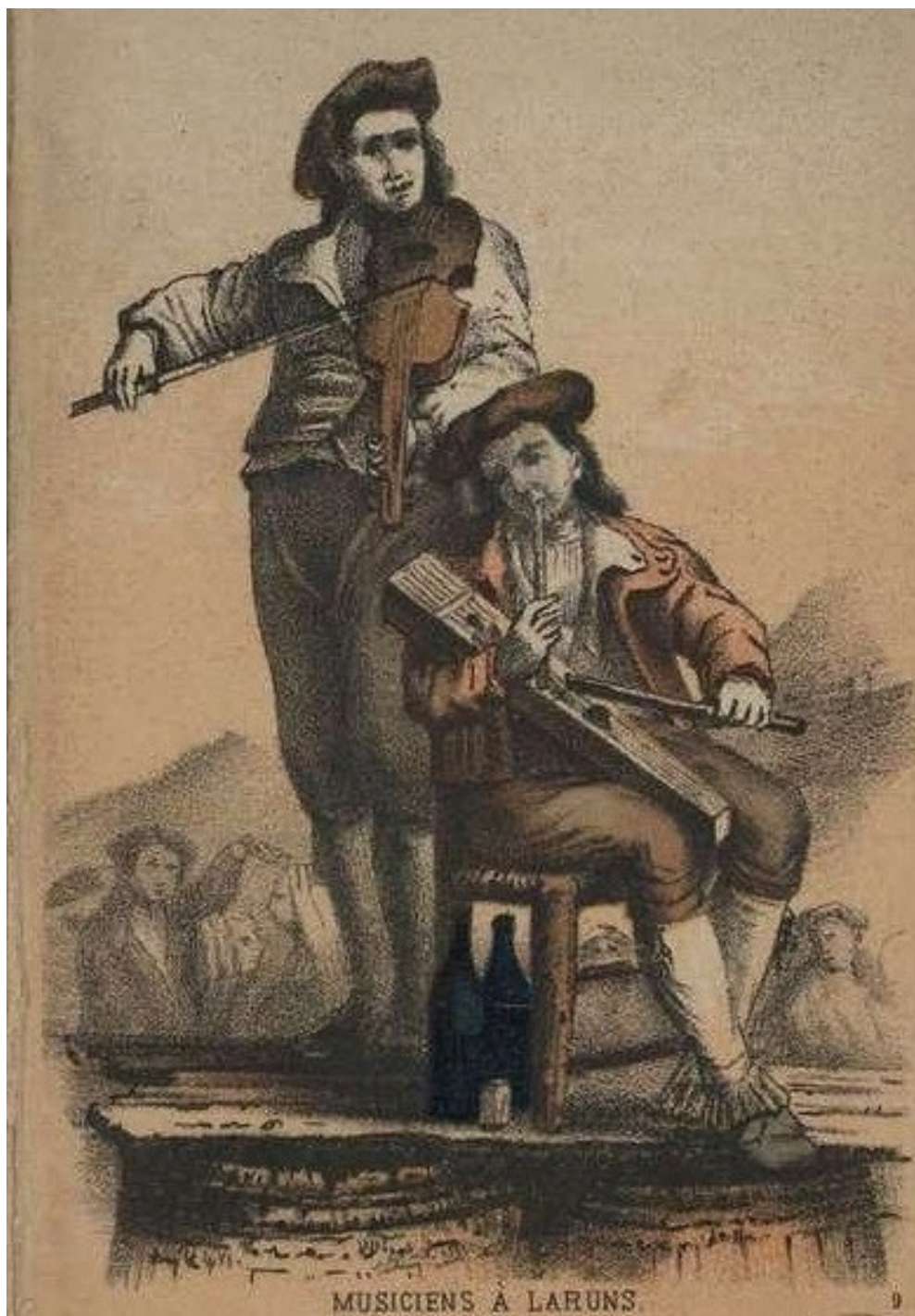
Les documents d'archives tels que les contrats d'apprentissage, d'associations, de relations et de chroniques diverses du XVII<sup>e</sup> siècle exposent une pratique duale du violon et du tambourin/flûte. Cette pratique ne s'étant pas maintenue, le violon a été remplacé par l'accordéon diatonique.

---

<sup>34</sup> MARCEL-DUBOIS 1986, p 13.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 16.





**Figure 11 - Musiciens de Laruns à Eaux-Bonnes (64) en costumes du Pays**

Le tambourin à cordes et la flûte à trois trous font l'objet d'une pratique discontinuée dans le Sud-ouest français, puisqu'une rupture instrumentale a lieu pendant l'entre-deux-guerres. Peu à peu, ces instruments se redéveloppent, en Béarn, en Pays-basque, au sud des Landes, à l'ouest des Hautes-Pyrénées, en Haute-Garonne et également en Haut-Aragon en Espagne.



Figure 12 - Espace géographique de la pratique actuelle de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes en France - Capture d'écran de sondaqui.com (12 juin 2013)

La Vallée d'Ossau est le seul espace géographique qui connaît une pratique continue de ce couple instrumental traditionnel. Robert Bréfeil écrit « folkloriquement, la Vallée d'Ossau possède le privilège extraordinaire d'avoir conservé intact, jusqu'à nos jours, les divers types de chants et de danses populaires du Moyen-âge et du XVI<sup>e</sup> siècle » (1972 : 183). Jean-François Ratonnat ajoute « qu'après la procession rituelle commence le bal rythmé par des chants et des danses qui n'ont pas varié depuis des siècles. [...] Le berger accompagné de la flûte ossaloise, la plus ancienne du monde dit-on et du tambourin, cadence gravement ses pas aux paroles des chants béarnais » (1996 : 65).

Jean-Luc Mongaugé<sup>36</sup> m'a expliqué que les manifestations en Vallée d'Ossau s'effectuent généralement en costumes traditionnels. Non pas pour plaire aux touristes mais parce que le costume, la danse, la musique et la fête forment un ensemble identitaire : *"tu le vis, je me sens d'abord ossalois du monde, après béarnais"*. Selon lui, ce qui tient de la folklorisation est l'approche identitaire que peut avoir la nouvelle génération qui *"crée de l'artificiel"*, du touristique en *"amenant tout et n'importe quoi"*. Il fait alors principalement référence au fait que dans la tradition ossaloise les femmes ne jouent pas et ne dansent pas les sauts or ces règles sont en train de changer puisque les femmes *"dépossèdent"* les hommes du chant. De plus, il considère que *"les jeunes"* ne ressentent plus l'utilité de la fête et le rôle du « jouer instrumental » qui y est associé.

<sup>36</sup> Entretien réalisé auprès de Jean-Luc Mongaugé, le 26 mars 2013 à son domicile à Laruns.



**Figure 13 - Groupe de danseur à la fête du *Costume pyrénéen* à Argelès (64) - © Robert Bréfeil (1948)**

Joel Candau définit la tradition comme « naturellement contrainte », « propre à un groupe donné, immatérielle » (2004 : 300) et se modifiant au cours du temps. Malgré l'absence de documents sur la facture instrumentale au cours des siècles derniers, nous pouvons supposer que s'il existe une tradition de la pratique instrumentale, il existe également une tradition de la facture instrumentale. C'est donc une tradition contrainte, immatérielle et modifiée que nous exposeront grâce aux étapes de fabrication actuelle du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous.



# **Deuxième chapitre**

## **Les étapes de fabrication**

*«Pour tout musicien, disposer d'un instrument de musique expressif constitue une préoccupation centrale. Cette quête se retrouve aux époques et dans les sociétés les plus variées, dans la facture de tous les instruments, des plus simples aux plus complexes. Beaucoup d'instrumentistes expriment cette quête sous une forme très simple : un instrument de musique doit être bon.»<sup>37</sup>*

Pour fabriquer un instrument de bonne qualité, il y a en premier lieu une phase d'apprentissage, puis un choix des bois et des gestes techniques pour une recherche sonore et esthétique.

## **I. Apprentissage**

Il n'existe aucune institution concernant la fabrication du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, ainsi, un apprentissage formel strict, avec des cours et un maître est inexistant. Au sein des facteurs de ce couple instrumental, nous pouvons distinguer deux types de fabricants : "*il y a les Docteurs et il y a les Rebouteux*"<sup>38</sup>, c'est à dire ceux qui ont un métier en rapport direct avec le travail du bois, et ceux dont le métier n'a rien à voir avec ce dernier.

### **1. Musiciens et passionnés du bois**

Les facteurs de tambourin à cordes et de flûte à trois trous dont le métier n'a aucun rapport avec le bois ont tous abordé la fabrication au travers de la pratique de ces instruments. Avant même d'être luthier ou "*fabricant de caisses*"<sup>39</sup>, ils sont musiciens autodidactes.

Jean Baudoin, "*amoureux du bois depuis toujours*", coiffeur de métier, enseigne actuellement la flûte à trois trous aux conservatoires de Pau et de Tarbes. Dans les années 1970, il commence par pratiquer la flûte à trois trous, ne sachant pas qu'elle s'accompagne traditionnellement du tambourin à cordes. Une fois informé par les musiciens qui l'entourent, il souhaite fabriquer son premier tambourin à cordes. Dès lors, il commence une recherche approfondie sur cet instrument quasiment disparu et se rend à l'ancien musée Béarnais à Pau ainsi qu'au Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris qui présentaient des tambourins à cordes dans leur collection. N'ayant pas un statut de chercheur, étant un "*simple passionné*", les portes se ferment. Il fabriquera donc son premier tambourin sans mesure, à l'œil, en fonction de ses observations, de façon autodidacte. Ce

---

<sup>37</sup> BARIAUX et DEMOLIN 1995, p.106.

<sup>38</sup> Jean Baudoin, *Id.*

<sup>39</sup> Jean Baudoin, *Id.*

premier instrument n'étant pas au point quant à la sonorité et à l'esthétique, il en concevra un deuxième puis un troisième... À force de persévérance et d'entraînement, d'apprentissage informel des techniques générales de lutherie au travers d'ouvrages et grâce au bouche à oreille, il devient « fabricant de caisses » comme il se plaît à le dire ; luthier étant selon lui *“une science”*.

Jacques Roth<sup>40</sup>, enseignant à la retraite a pratiqué ces instruments traditionnels du Béarn au sein du groupe béarnais « Los De Nadau » dans les années 1980. A cette époque, il fait fabriquer son tambourin à cordes par Pierre-Henri Fontespis-Loste, puisqu'il *“manque de temps”* pour le réaliser lui-même. Pendant vingt années, il effectue de nombreuses recherches sur ces deux instruments traditionnels se rendant au musée Béarnais à Pau où l'accès à la collection lui est refusé, puis avec deux amis au Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris, où ils semblent avoir plus de chance que Jean Baudoin, puisqu'ils pourront mesurer et faire des plans précis des tambourins à cordes de la collection, ainsi qu'au musée de la musique à Paris. Il répertorie soixante trois plans de tambourins. Un travail similaire est effectué sur la flûte à trois trous, travail plus long et plus fastidieux, ces dernières étant plus nombreuses, comme expliqué précédemment *“à un moment donné il y en avait partout”*. A partir de sa collecte, Jacques Roth décide de fabriquer par reproduction, suivant les mesures et les formes. Là encore, l'apprentissage est informel mais son approche du bois n'est pas nouvelle, son père travaillait dans ce domaine. De part sa formation, un baccalauréat mathématiques et techniques, le travail en atelier, la métrologie et le tournage lui sont familiers. Il perfectionne ses techniques auprès de Didier Queheille, sculpteur sur bois à Tardets dans les Pyrénées-Atlantiques (64) et effectue un stage de tournage sur bois ainsi que de perçage. C'est donc par observation, prise de mesures et entraînement, *“le secret des luthiers”*, qu'il devient fabricant de flûte à trois trous et de tambourins à cordes.

Serges Cladères<sup>41</sup>, ancien mécanicien de l'armée, avait repris ses études avec une première année de licence d'histoire de l'art à l'université de Lille. Actuellement, il est le seul fabricant souhaitant vivre de la fabrication de tambourins à cordes et de cordes en boyau. Grâce à la rencontre de sa compagne, en 2002, il aborde dans un premier temps les danses traditionnelles du Sud-ouest, puis des musiques traditionnelles. Suite à cette découverte, il commence à pratiquer le tambourin à cordes et la flûte à trois trous en 2004. Sa première flûte est acquise chez Etienne Holmblat, luthier spécialisé dans ces dernières à Pau. Il réalise son premier tambourin à cordes de façon entièrement autodidacte en 2006. Le résultat n'étant

---

<sup>40</sup> Entretien réalisé auprès de Jacques Roth le 21 février à son domicile à Labastide-Cézéracq.

<sup>41</sup> Entretien réalisé auprès de Serges Cladères le 14 avril 2013 à son domicile à Montfort-en-Chalosse.

pas satisfaisant, il veut comprendre pourquoi son instrument ne sonne pas. S'en suivent alors des rencontres : Michel Verdière lui donne des conseils de lutherie tandis que Jacques Roth lui transmet ses connaissances de fabrication. Alors, nous pouvons dire qu'un apprentissage semi-formel se met en place, il acquiert avec un tiers ayant des connaissances de fabrication tout en ayant conscience que "*la lutherie c'est beaucoup de ressenti*"; par exemple, Jean Baudoin trace le contour de ses instruments à main levée, sans usage de gabarit, avec une symétrie et une maîtrise remarquable, on est là dans le ressenti total du geste. S'il est des gestes techniques stricts, il y a également des gestes plus mystérieux vecteurs d'une intention, difficilement définissables qui se ressentent plus qu'ils ne s'apprennent.

Chacun de ces luthiers « amateurs » a son propre atelier à domicile, une plus ou moins grande pièce avec tout le matériel nécessaire à la facture instrumentale.

## **2. Les professionnels du bois**

Les facteurs de tambourin à cordes et de flûte à trois trous dont le métier est en lien direct avec le travail du bois ont été, dans le cas des personnes rencontrées, sollicités par des musiciens pour fabriquer ces instruments. Nombreux sont les fabricants actuels à émettre l'hypothèse qu'au siècle dernier, les instruments étaient fabriqués par les artisans du village qui utilisaient le bois quotidiennement tel que chaisier, menuisier, ébéniste ou charpentier. Cette information ne semble pas vérifiable dans les écrits, qui ne mentionnent pas les personnes qui fabriquaient.

Pierre-Henri Fontespis-Loste<sup>42</sup>, luthier de guitares à Pau dans les Pyrénées-Atlantiques (64), est sollicité par Jacques Roth, alors musicien dans le groupe béarnais « Los De Nadau », dans les années 1980 pour la fabrication d'un tambourin à cordes. Il doit alors reproduire un *tom-tom* à l'identique de celui amené par Jacques Roth qui était une copie d'un tambourin de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle. La seule modification qu'il doit apporter est le système d'accordage. Dès lors, il y a reproduction d'un instrument dit traditionnel avec une première adaptation qui se met en place dès le début de sa conception. Pierre-Henri Fontespis-Loste est donc dans un apprentissage purement informel, seules l'observation de l'instrument et la connaissance des techniques de lutherie lui ont autorisé cette première réalisation ainsi que les suivantes. Le bouche à oreille permet à ce

---

<sup>42</sup> Entretien réalisé auprès de Pierre-Henri Fontespis-Loste le 29 janvier 2013 à son atelier de lutherie à Pau.

luthier de fabriquer et de vendre quelques tambourins à cordes par an. Didier Queheille<sup>43</sup>, sculpteur sur bois à Tardets, dans les Pyrénées-Atlantiques (64) fabrique des tambourins à cordes ainsi que des flûtes à trois trous. Son apprentissage est semi-formel puisqu'il est initié aux tambourins à cordes par un homme du village ; ne se souvenant plus de son nom, il est impossible de le citer ici. Il reproduit ensuite des tambourins à cordes qu'on lui apporte. Une fois ce premier instrument abordé, il apprend qu'il est accompagné par la flûte à trois trous. De ce fait, Marcel Gastellu, qui réside à Tarbes en Hautes-Pyrénées (65), va lui léguer ses secrets de fabrication. Par la suite, Didier Queheille s'interrogera sur les différents types de flûtes à trois trous, Ossaloise, Aragonaise, Basque et Gascogne. Il les fabrique toutes. Selon lui, c'est l'expérience et la multiplication des réalisations qui permet d'en comprendre la logique de fabrication.



**Figure 17 - Flûtes à trois trous de Didier Queheille. De gauche à droite : *landaise*, *souletine*, *txulula*, *xirula*, *ossaloise* - photographie de l'auteure (22 mars 2013).**

Etienne Holmblat, luthier de flûtes ayant un magasin à Pau et son atelier de fabrication à Bosdarros dans les Pyrénées-Atlantiques (64) fabrique également des flûtes à trois trous de type ossaloise, aragonaise, basque, gasconne ainsi que des flûtes baroques. Pour les unes comme pour les autres, son apprentissage est informel, il a tout appris seul mais vit de la facture de diverses flûtes.

Pierre Vidal, ébéniste à Laruns en Pyrénées-Atlantiques (64) n'a pas pu être rencontré. Sans pouvoir détailler la façon dont il fabrique les tambourins à cordes, il peut-être

---

<sup>43</sup> Entretien réalisé auprès de Didier Queheille le 22 mars 2013 à son atelier à Tardets.



ici précisé qu'il a effectué un apprentissage formel auprès de Jacques Roth dont il est l'ex-gendre, lui même musicien-fabricant autodidacte.

Tout comme pour la réalisation des cornemuses traditionnelles françaises, « on a fait comme tout le monde, c'est-à-dire qu'on a retrouvé des vieux instruments sans savoir comment ça fonctionnait et d'où ça venait. Au début on s'est contenté d'en faire des copies [...] »<sup>44</sup> en relevant les cotes et en faisant des plans les plus précis possibles ou en reproduisant « à vue d'œil ». C'est donc l'étude d'anciens tambourins et d'anciennes flûtes qui a permis un renouveau de la facture des instruments traditionnels.

## II. Le choix des bois : première étape vers un instrument sonore

### 1. Passer de l'état de nature à l'état de culture

*«La société occidentale ne connaît plus d'exemples où un facteur d'instrument a la possibilité de suivre toutes les phases de la métamorphose d'un produit naturel en un produit culturel»<sup>45</sup>.*

Démontrons de quelle façon cette affirmation de Daniel Bariaux et Didier Demolin ne se vérifie pas dans le cas de la fabrication de la flûte à trois trous.

Chaque fabricant amateur ou professionnel, quel que soit l'instrument, commencera par se procurer les matières premières nécessaires, le bois en étant la principale. Deux possibilités s'offrent à eux : couper leur bois ou faire appel à des fournisseurs.

Dans le premier cas, il existe une « rencontre avec l'arbre » encore à l'état de nature dans l'une des trois vallées béarnaises : Vallées d'Ossau, d'Aspe et de la Soule. L'arbre n'est pas choisis au hasard, il est le résultat d'une quête qui se met en place en amont. Nécessitant d'avoir du stock, il faudra s'approvisionner en buis chaque année en hiver, lorsque la sève est au plus bas. Aucun de mes deux interlocuteurs n'a voulu me préciser si la coupe devait avoir lieu en lune montante ou descendante, mais cette donnée semble avoir une importance primordiale quant à l'abattage. «Pour couper du buis, il faut être courageux [...]»<sup>46</sup>, les vallées sont abruptes et froides, parfois enneigées, il faut trouver le « bon » tronc, de taille suffisante, ayant peu de branches latérales sur la hauteur qui sera utilisée pour une propagation homogène des vibrations, peu de nœuds et un fil droit. Autant de paramètres qui décideront d'un bon ou d'un mauvais instrument. Il arrive parfois que la quête soit infructueuse,

---

<sup>44</sup> BONNEMASON 2004, p. 54.

<sup>45</sup> BARIAUX et DEMOLIN 1995, p.110.

<sup>46</sup> Jacques Roth, *Id.*

auquel cas il faudra revenir. Une fois abattu, le tronc qui pèse entre quinze et vingt kilogrammes est laissé sur place pour un premier séchage, puis ramené à dos d'homme. L'instrument peut commencer à prendre vie.

Dans le cas d'appel à des fournisseurs, le passage de l'état de nature à l'état de culture ne s'applique pas, confirmant l'énonciation précédente de Daniel Barriaux et Denis Demolin. Nous pouvons tout de même relever qu'un échange important s'installe entre le fabricant et le fournisseur, le premier devant trouver un bois de bonne qualité pour pouvoir fabriquer un bon instrument, il arrive qu'il se déplace directement à l'entrepôt du second pour le choisir. Serge Cladères explique à ce sujet, qu'avant même de se lancer dans la découpe du bois et la réalisation de l'instrument, il commence par l'observer, par « échanger » avec lui. C'est la première phase de « ressentir » en lutherie. Parfois, le simple fait de trouver un fournisseur s'avère délicat, particulièrement lorsque le fabricant utilise des bois qui deviennent de plus en plus rare à trouver comme me l'a fait remarquer Jean Baudoin.

Quel que soit le mode d'acquisition de la matière première, le cœur du tronc est systématiquement retiré, cette partie présentant un risque important de fente, et un bon bois présente peu de nœuds pour éviter une mauvaise propagation des vibrations, ainsi qu'un fil droit pour écarter tous risques de déformation du tambourin à cordes ou d'éclatement de la flûte à trois trous. La qualité du bois et la façon dont il a été choisi, à l'état de nature ou de culture, sont des processus qui appartiennent à la fabrication de l'instrument, faisant appel à des connaissances techniques acquises par expérience de fabrication et de travail de la matière. À cette étape de la réalisation, nous pouvons dire que ce choix est le fruit d'un savoir-faire, d'autant qu'il engendre des conséquences directes sur la sonorité et l'esthétique des instruments.

## **2. Les différentes essences de bois pour la fabrication du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous**

Le tambourin à cordes est considéré par de nombreux facteurs comme étant un instrument rustique. Pierre-Henri Fontespis-Loste a fabriqué son premier *tom-tom* en hêtre, répondant à la demande de Jacques Roth de fidèlement reproduire un modèle, lui même copie d'un original. Or ce bois n'est nullement utilisé en lutherie, il « sonne creux ». Il n'existe d'ailleurs aucun facteur de tambourin à cordes qui l'utilise actuellement.

Dans les tambourins à cordes collectés et inventoriés, nous pouvons distinguer deux types de bois, celui de la caisse, en érable, sycomore ou fruitiers tels que le noyer, le merisier ou le cerisier ; et celui de la table d'harmonie, généralement en épicéa. Actuellement, les

essences de bois utilisées pour la caisse sont l'érable, le chêne, l'orme ou les fruitiers tels que le merisier, le noyer, le pommier et le poirier. Le choix des bois sera propre au fabricant, selon sa préférence ou en fonction du musicien qui recherche un son particulier. Deux des personnes rencontrées trouvent que le noyer sonne mieux que les autres essences, bien qu'il devienne difficile à trouver. Serge Cladères explique que "*le noyer, c'est un bois magique*" tant par le son et la résonance qu'il donne à l'instrument que par la propension à le travailler. En revanche, Didier Queheille n'est pas de cet avis, trouvant qu'il sonne « creux », il lui préfère le merisier pour sa résonance et sa densité. Jacques Roth, quant à lui ne reproduit que des tambourins à cordes à l'identique de ceux collectés par le passé, du choix du bois jusqu'aux cotes et rosaces. Pierre-Henri Fontespis-Loste aime utiliser l'érable, bois roi pour la facture des caisses de violons et de guitares.

S'il existe de nombreuses divergences entre les fabricants concernant le choix du bois de la caisse, ce n'est pas le cas pour celui de la table d'harmonie, le plus souvent réalisée en épicéa ; bois de faible densité, léger et sonore ; parfois en cèdre rouge du Canada, moins coûteux que le précédent, et plus rarement en noyer.

La flûte à trois trous, malgré des essais non convaincants de Didier Queheille avec de l'aubépine, du houx et de l'ébène, est toujours conçue en buis, bois de forte densité reconnue pour ses qualités mécaniques et esthétiques. Sa dureté est idéale pour la réalisation des flûtes, instrument soumis à la pression du souffle du musicien. En revanche c'est sa lente transformation qui diffère d'un fabricant à l'autre : une fois le bon buis acquis, le bois est stocké à la verticale ; certains le laissent sécher de cette façon pendant dix années minimum, tandis que d'autres le débitent en demi-fûts et le laissent sécher pendant huit ans. Cette première étape accomplie, le buis est débité en carrelets et séchera de nouveau pendant trois ans environ. Ainsi, le passage du « geste végétal », abattage, au « geste sonore humanisé », donner une voix à l'instrument, est un travail qui s'échelonne sur une quinzaine d'année.

Bénédicte Bonnemason (2011 : 40-43) écrit, à propos des facteurs de cornemuses, que chaque fabricant ou musicien-fabricant est tiraillé entre « l'authenticité » et « l'adaptation » de l'instrument traditionnel. Ses propos se vérifient dans le cas de la réalisation du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, chacun expérimentant et proposant ses façons de faire, aussi bien pour la sonorité que pour l'esthétique. Cette dernière n'étant pas pour tous une priorité.

### III. Recherche d'une sonorité

Un flûtiste espagnol a dit à Didier Queheille *“qu'un instrument ancien, n'est jamais juste mais il n'est pas faux non plus, c'est ça le son traditionnel”*<sup>47</sup>. En réalité, que ce soit la sonorité, les cotes ou les techniques, rien n'est normalisé, chacun a sa façon de faire, ses astuces et innovations. Malgré tout, une qualité sonore est constamment recherchée, Pierre-Henri Fontespis-Loste m'a confié que selon lui, c'est le son qui fait la qualité de l'instrument.

#### 1. Le cas du tambourin à cordes

##### 1.1. La caisse de résonance

La caisse du tambourin à cordes est le sujet de nombreux désaccords entre les différents fabricants, en passant du choix des bois, comme expliqué précédemment, par la technique de fabrication : monoxyle ou façon lutherie, chacun justifie son choix de réalisation. D'un point de vue historique, il est difficile de démontrer si l'une de ces deux techniques prévaut sur l'autre, puisque Geneviève Marsan note qu'autant de tambourins monoxyles ou luthiers ont été répertoriés<sup>48</sup>, tout comme j'ai pu relever autant de fabricants employant l'une ou l'autre méthode.

La fabrication monoxyle consiste à creuser « une caisse » dans un seul bloc de bois, présentant un fil droit, d'environ un mètre de long par vingt-et-un centimètres de large et six centimètres de haut. Serge Cladères explique qu'avant même de commencer son travail de lutherie, il « échange » avec ce bloc de bois, l'observe et effectue un polissage rapide pour qu'il soit lisse. Le toucher est déjà très important à cette étape de fabrication. Une fois cette première « communication » établie entre le fabricant et le bois, un gabarit de l'instrument est dessiné sur la pièce de bois. Il n'existe pas de mesures standards ; les uns proposent leurs propres dimensions tandis que les autres reproduisent les tambourins à cordes des siècles précédents et se fient aux cotes relevées. Une fois le gabarit dessiné, le bloc est creusé grossièrement à la défonceuse, puis les épaisseurs, qui dépendent du choix des bois, sont mesurées, ajustées millimètre par millimètre à la défonceuse et au ciseau à bois. Il faut par exemple compter quatre à cinq millimètres pour de l'érable, un peu plus pour du merisier ; plus un bois est dense, plus les parois sont fines.

---

<sup>47</sup> Didier Queheille, *Id.*

<sup>48</sup> MARSAN 2000, p.211.

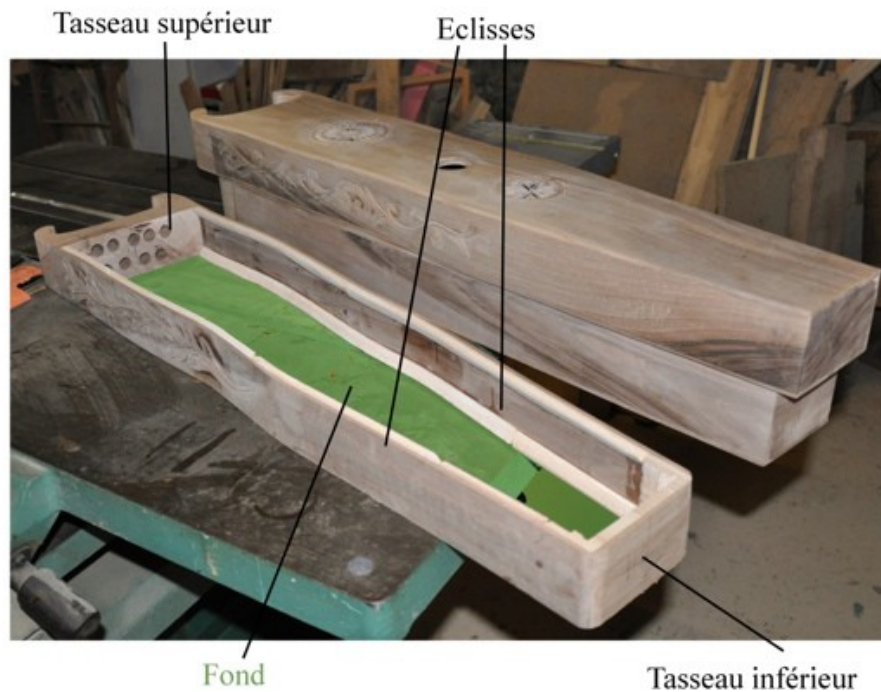


**Figure 14 - Caisse de résonance du tambourin à cordes creusée, façon monoxyde - © Jacques Roth**

Une caisse fabriquée façon lutherie est composée de cinq pièces de bois massif<sup>49</sup> : un fond, deux éclisses et deux tasseaux assemblés par collage. Chaque pièce est dessinée à l'aide d'un gabarit ou à l'œil, respectant alors des proportions et non plus des mesures. Puis chacune est coupée et mise à épaisseur. Les éclisses sont cintrées à chaud ou façonnées directement lors de la découpe du bois. Cette technique permet de mélanger les essences de bois et de modifier facilement une pièce endommagée, ce qui n'est pas envisageable sur un tambourin monoxyde. Il y a également moins de perte de matière première, d'après Pierre-Henri Fontespis-Loste, la proportion est d'un tambourin et demi en lutherie pour un en monoxyde.

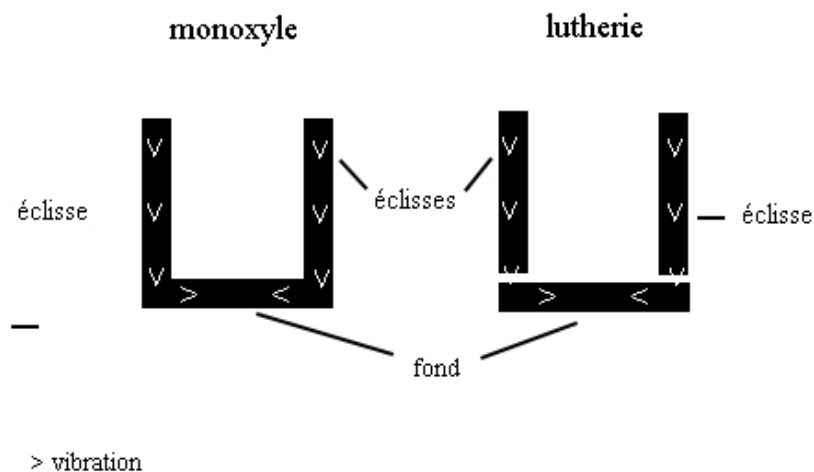
---

<sup>49</sup> Pierre-Henri Fontespis-Loste propose depuis peu des tambourins à cordes pour les enfants fabriqués en composite, moins onéreux et plus robuste.



**Figure 15 - Tambourin à cordes façon lutherie – photographie de l’auteur (21 mars 2013)**

Serge Cladères préfère réaliser ses tambourins à cordes en monoxyle pour diverses raisons : les vibrations transmises de la table d’harmonie à la caisse se propageront de façon plus fluide car aucun collage entre les pièces de bois ne perturbera la diffusion des ondes. Il a également constaté que le bois d’un tambourin monoxyle travaille moins. C’est sur ce dernier point que chaque facteur est en désaccord puisque contrairement aux fabricants utilisant le procédé monoxyle, les artisans adeptes de la technique dite de lutherie constatent que le bois se déforme moins. En revanche, contrairement à Serge Cladères, Pierre-Henri Fontespis-Loste ne trouve pas de différence significative entre un tambourin luthier ou un monoxyle, bien que selon sa sonorité, on puisse définir son atelier de fabrication.



**Figure 16 - Schéma, selon Serge Cladères, de la répartition des vibrations pour une fabrication monoxyde et une fabrication lutherie**

### ***1.2. La table d'harmonie et l'âme***

La table d'harmonie est la pièce de bois qui ferme la caisse de résonance de l'instrument. Elle reçoit les vibrations des cordes qu'elle transmet à la caisse. Sa confection déterminera la qualité de l'instrument.

Entre chaque coups de rabots, le fabricant tape avec son doigt sur la table d'harmonie pour la faire sonner, jusqu'à l'obtention du son souhaité. Cette étape est primordiale pour la sonorité de l'instrument. Le geste conscient, d'une grande précision, est également défini par un « feeling », un ressenti entre le fabricant et l'instrument qui prend vie :

*“Quand je mets la table d'harmonie à épaisseur, je rabote, on entend le rabot comme il chante, et à un moment donné ma main s'arrête de raboter, elle s'arrête...”<sup>50</sup>*

Sous la table d'harmonie, des renforts en bois consolident la caisse en reliant les éclisses entre elles, au niveau de chaque courbure de l'instrument. De plus, certains fabricants ajoutent une âme, pièce de bois placée verticalement à l'intérieur de la caisse de résonance, solidarissant la table d'harmonie avec le fond. L'âme a deux fonctions principales : transmettre les vibrations des cordes de la table d'harmonie au fond et lui permettre de résister à la pression des cordes, évitant ainsi de se creuser.

---

<sup>50</sup> Pierre-Henri Fontespis-Loste, *Id.*



**Figure 17 - Âme et renforts au niveau des courbures – tambourin de Serge Cladères – photographie de l’auteure (14 avril 2013)**

Jean Baudoin ne remarque pas de différence de son entre un tambourin à cordes avec ou sans âme, dans ce cas, cette pièce de bois ne présente qu’une fonction utilitaire de soutien. Il est difficile d’émettre des hypothèses à ce sujet puisque deux tambourins à cordes fabriqués par la même personne, avec les mêmes techniques de fabrication, ne présenteront pas exactement le même son. En revanche, il est explicité en lutherie d’instruments à cordes frottées que la position de l’âme dans la caisse de résonance d’un violon ou d’un violoncelle influe sur la sonorité et le timbre de l’instrument ; augmentant ou diminuant son volume sonore en fonction de l’épaisseur et du placement de l’âme. Il serait intéressant de faire des essais sur un même tambourin avec montage et démontage de l’âme, afin d’analyser une éventuelle différence de sonorité.

### ***1.3. Chevalets, cordes et cavaliers***

Sur la table d’harmonie sont fixés deux chevalets qui soutiennent les cordes, un à la base de l’instrument, l’autre à sa tête. Ils sont parfois renforcés d’une plaque fine de buis, bois dense et dur, pour éviter que les cordes ne creusent trop le bois. La longueur d’un tambourin est définie par la distance séparant ces deux chevalets appelée « longueur de la corde vibrante », allant de soixante dix à quatre-vingt centimètres en moyenne, cette longueur diffère d’un fabricant à un autre.

Les cordes peuvent être en boyau, en nylon et plus rarement en acier. A ce sujet, chacun a un avis différent, pour les uns, les cordes en boyau sont difficiles à accorder, elles



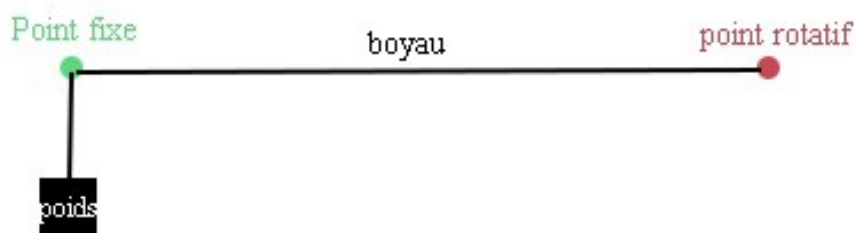
« bougent » trop, c'est à dire qu'elles se désaccordent constamment puisqu'elles sont très sensibles aux changements de températures brusques, ce qui n'est pas adapté à un jeu sur scène. Pour les autres, les cordes en boyau émettent un son plus sourd, significatif de la musique traditionnelle béarnaise. Jean Luc Mongaugé a des cordes en boyau sur son tambourin, et selon lui, c'est le cas de la majorité des *tom-tom* en vallée d'Ossau. Plus onéreuses que des cordes en nylon, seul Serge Cladères les fabrique :

*“Je fabrique tout à part le bois, il se fabrique tout seul, et le boyau”<sup>51</sup>*

Il se procure du boyau de mouton de diverses longueurs auprès de fournisseurs, qui peuvent être des charcutiers de la région. Il ne calibre pas ses cordes une fois réalisées, c'est à dire qu'elles ne sont ni lissées ni poncées. C'est pourquoi il nettoie avec soin les boyaux à l'eau claire, conservés dans de l'eau salée au réfrigérateur, pour enlever les aspérités et corps étrangers encore présents. Il les laisse ensuite reposer une demi-journée dans une seconde eau propre. Le jour suivant, sur un support qu'il a fabriqué, il réalise ses cordes : la technique consiste à tendre une ou plusieurs sections de boyau, selon le diamètre souhaité, entre un point fixe et un point rotatif. Il accroche une extrémité du boyau sur un piton, tend le boyau parallèlement au sol en faisant des allers et retours entre le point fixe et le point rotatif. D'un côté, il accroche des poids, choisis en fonction du ton de la corde à fabriquer, de l'autre, il enroule le boyau sur lui-même à l'aide d'une perceuse manuelle. Le boyau doit tourner sur lui-même et se torsader sans osciller. La difficulté de fabrication de cordes en boyau réside dans le fait que la torsion doit être homogène sur toute sa longueur ; il faut également arrêter la torsion avant que ne se produise un phénomène de surtension. Serge Cladères n'a pas su m'expliquer quand s'arrêter exactement, son mouvement s'interrompt lorsqu'il voit que la corde est suffisamment torsadée et en fonction d'un touché particulier qu'à cette dernière, encore un ressenti de fabrication. Une fois terminée, il faut laisser sécher la corde, puis la huiler légèrement et enfin la détacher du dispositif en l'enroulant avec souplesse. Elle est prête à usage.

---

<sup>51</sup> Serge Cladères, *Id.*



**Figure 18 - Schéma de fabrication de cordes en boyau selon Serge Cladère**

Quant aux cordes en acier, elles ne sont recommandées par aucun fabricant car elles donnent un son métallique à l'instrument de par leurs vibrations sur les cavaliers qui sont en cuivre. Selon Jean Baudoin, l'utilisation de l'acier ne peut être intéressante que si le musicien est à la recherche d'un son métallique.

Les cavaliers ou mouches, petites pièces de cuivre particulières au tambourin à cordes du Béarn, entourent les cordes sur le chevalet supérieur de l'instrument et leur permettent de friser. Les cavaliers confèrent au *tom-tom* un son particulier qui en fait sa caractéristique organologique, « le bourdon ». Ce son est accompagné d'un « zzing » comme définit par Pierre-Henri Fontespis-Loste. Loin d'être parasite, ce « zzing » fait partie intégrante de la sonorité du tambourin à cordes. Selon le timbre recherché par le musicien, les mouches sont ajustées par le fabricant jusqu'à l'obtention du son désiré.



**Figure 19 - Mise en place des cavaliers en cuivre**  
© Jacques Roth

#### 1.4. Les systèmes d'accordage : clés mécaniques et chevilles

Les cordes sont fixées sur le cordier, sur le tasseau inférieur de l'instrument, et sur le chevillier, qui couronne le *tom-tom*. Les tambourins à cordes des siècles précédents qui ont été collectés, ne présentent qu'un système d'accordage en partie supérieure de l'instrument avec des chevilles, tandis que la partie inférieure ne sert qu'à la fixation des cordes. Ces pièces de l'instrument sont celles qui présentent le plus d'innovations et d'adaptations. Actuellement, chaque fabricant propose un système d'accordage simplifié, on dénombre deux techniques : soit les chevilles sont enrichies de clés mécaniques comme sur les guitares ou les basses, auquel cas c'est la partie supérieure de l'instrument qui est modifiée ; soit un système d'accordage, inspiré des tendeurs des instruments à cordes frottées (violon, violoncelle), est ajouté et caché en partie inférieure, permettant alors la fixation des cordes et leur ajustement sonore. Dans les deux cas, les clés mécaniques sont une modification importante permettant au musicien d'accorder son *tom-tom* plus facilement et plus précisément. Reflet d'une pratique contemporaine du tambourin, cette innovation lui permet d'être joué dans des groupes locaux composés d'instruments non traditionnels qui présentent des techniques abouties pour s'accorder de façon précise.



**Figure 20 - Système d'accordage inspiré des tendeurs des instruments à cordes frottées, caché dans la partie inférieure de la caisse de résonance – photographies de Jacques Baudoin (à gauche) et de l'auteur (à droite - 21 mars 2013)**

Les chevilles permettent de tendre la corde, et ainsi obtenir un accordage grossier. Le plus souvent en buis, ou en ébène, bois denses et durs, leur fabrication n'influe pas sur la sonorité de l'instrument. Elles sont façonnées sur un petit tour à bois, permettant une précision au dixième de millimètre. Ces chevilles sont insérées dans des trous réalisés à la

lousse sur le tasseau supérieur. Serge Cladères les enduit de blanc d'Espagne (craie) et de colophane en poudre pour éviter que les chevilles ne se desserrent seules. De plus, les trous recevant les chevilles sont badigeonnés de savon à l'ancienne, permettant un mouvement qui devra être onctueux et lisse, empêchant malgré tout le déblocage de la cheville.

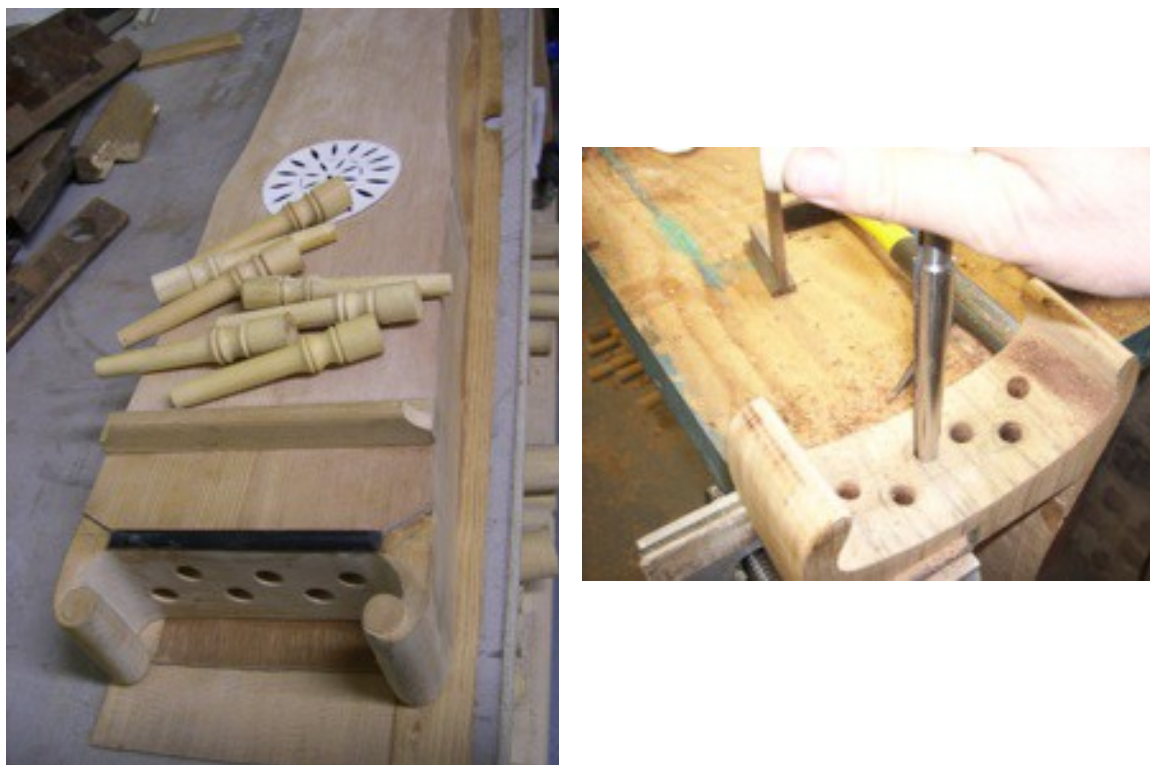


Figure 21 - Utilisation de la lousse pour placer les chevilles dans le tasseau supérieur du tambourin à cordes - © Jacques Roth

### ***1.5. Le pimbo***

Le *pimbo*, onomatopée du son et du rythme produit par le tambourin « pim-bou, pim-bou » est le bâton de bois tenu dans la main droite du musicien qui frappe les cordes du tambourin. Son influence sur la sonorité de l'instrument variera de brut, à gainé de tissu ou gainé de cuir. En effet, un pimbou recouvert produira un son plus « sourd » qu'un pimbou de bois brut. Malgré tout, il n'est pas considéré comme ayant une grande importance quant au son de l'instrument, bien qu'il en fasse partie intégrante, sans *pimbo* les cordes ne pourraient pas être frappées. Jean Baudoin va jusqu'à dire qu'il n'a pas d'influence sur le son, « quoique... » et que le choix du bois et du diamètre dépendent du musicien qui se base principalement sur l'esthétique plutôt que le ressenti. Ainsi, un bâton lourd sera confectionné en buis, tandis qu'un léger sera fait dans du platane par exemple.

## 2. Le cas de la flûte à trois trous

Lorsque la flûte à trois trous et le tambourin à cordes étaient encore accompagnés du violon à l'époque des ménestriers au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le violon qui s'accordait à la flûte. En effet, la tonalité de cette dernière est définie avant sa fabrication. Cet instrument ne peut pas, ou difficilement, être accordé après réalisation comme peut l'être le *tom-tom* grâce aux chevilles et aux clés mécaniques. Contrairement au tambourin, le son de la flûte doit être fluide et puissant. Pour ce faire, la flûte « doit être facile à jouer »<sup>52</sup> en fonction du souffle du musicien. Le jet d'air, sortant du canal, interagit avec la colonne d'air de la perce de l'instrument et se met à osciller autour de l'arête du biseau.

### 2.1. Longueur et colonne d'air vibrante de la flûte à trois trous

La flûte à trois trous, contrairement à la flûte à bec, est composée d'un seul tenant. Sa longueur est définie lorsque le buis est débité en carrelets. Elle varie en fonction des vallées ou des régions. Il m'a été impossible de répertorier quelle longueur correspond à quelle flûte, chacun restant imprécis sur la question. Les facteurs de flûtes à trois trous étant peu nombreux en Aquitaine, les secrets sont bien gardés, bien que leur confection soit plus difficile que celle du tambourin à cordes. Malgré tout, il est à noter que la longueur de la flûte a une influence certaine sur le son produit. La flûte ossaloise dite « De Busy » mesure par exemple environ trente-sept centimètres ; plus l'instrument est long, plus le son sera grave, plus il est court, plus le son sera aigu. De plus, le diamètre de la colonne d'air vibrante a une influence non négligeable quant à la sonorité de la flûte.

Une fois que le buis débité en carrelets a séché, il est dégrossi en un premier cylindre, chaque morceau de bois étant arrondi au tour à bois. Jacques Roth m'a précisé qu'entre chaque étape de réalisation, il faut laisser reposer le buis. Le cylindre est ensuite percé avec une mèche cuillère qui est un outillage ancien très difficile à trouver, ou avec une mèche utilisée en industrie. A cette étape, il est important que ce soit le bois qui tourne et non pas la perce. Chaque fois les dimensions sont vérifiées à l'aide d'un pied à coulisse. Suite au perçage, le bois aura de nouveau eu tendance à travailler de par la modification de son équilibre. De ce fait, l'instrument repose encore quelques semaines avant les prochaines étapes de fabrication.

---

<sup>52</sup> Didier Queheille, *Id.*



**Figure 22 - Carrelets en bas - dégrossis en cylindres en haut - © Jacques Roth**

Pour arriver aux dimensions définitives de la colonne d'air vibrante de la flûte, la perce est retravaillée à l'alésoir. Pour nourrir le bois, la flûte simplement percée, est baignée dans de l'huile de lin durant plusieurs jours à température ambiante. Cette étape permet de nourrir le bois et évite qu'il ne se fende. De plus, l'huile de lin teinte légèrement le bois, facilitant la dernière étape de vernissage. Il faudra de nouveau laisser sécher le bois imbibé d'huile avant de pouvoir effectuer le tournage extérieur de la flûte. Afin d'assurer une concentricité parfaite, le profilage final est effectué sur un tour et l'instrument y est fixé par sa perce. C'est à cette étape que le fabricant façonne extérieurement la flûte. Peu de liberté est laissée, le modèle commandé par le musicien étant simplement reproduit.



**Figure 23 - Flûte qui vient d'être façonnée - © Jacques Roth**



## 2.2. Le bec : biseau et bouchon

Le bec de la flûte à trois trous a une importance primordiale pour la sonorité de l'instrument. Composé du bouchon et du biseau, sa fabrication peut diverger d'un fabricant à l'autre. Certains parlent d'un travail de minutie, tandis que d'autres vous expliquent que « tout s'effectue à l'aveugle » et que seule l'expérience de fabrication vous permet de maîtriser et de ressentir la réalisation de cette partie de l'instrument. Le biseau est taillé au ciseau à bois, sa taille et son inclinaison détermineront le timbre de la flûte. C'est l'angle formé qui permettra à l'arête du biseau, le labium, de vibrer lorsque le musicien soufflera dans la flûte. Cette oscillation permet au souffle de se diviser équitablement entre la colonne d'air vibrante, encore appelée âme et l'ouverture du biseau. Jacques Roth, qui reproduit fidèlement les flûtes à trois trous des siècles précédents, ajoute une anche de cuivre au niveau de « *l'esvendalh* », c'est à dire sur le biseau supérieur, permettant selon lui, une puissance et une qualité de son incomparable.

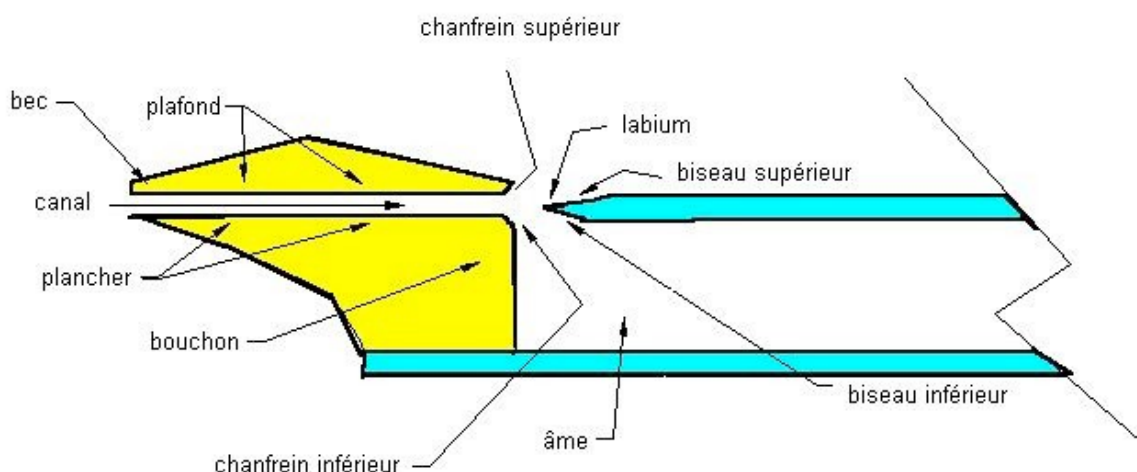


Figure 24 - Schéma de l'extrémité supérieure de la flûte à trois trous - Jacques Roth



Figure 25 - Fabrication du labium - © Etienne Holmblat

Le bouchon, qui est fortement soumis à la salive du musicien, est régulièrement mouillé ou humide. Il a alors tendance à se dilater et à fendre le bec de l'instrument. C'est pour cette raison qu'il n'est pas réalisé en buis, bois trop dense et trop dure, mais généralement en genévrier, résineux qui ne gonfle pas et résistant aux moisissures. Il permet de diriger correctement ou non le souffle du musicien en dessinant le canal et les chanfreins à la sortie du canal. Dessiné dans un morceau rectangulaire de genévrier, le bouchon est entièrement travaillé au ciseau. Pour finir, il est lissé avec une petite lime ou un rifloir-râpe. Aux vues de certaines flûtes répertoriées, ce bouchon a parfois été travaillé au canif.

La hauteur du canal est, selon les flûtes à trois trous, de huit dixième de millimètres à un millimètre. Certains fabricants font un canal plus large à l'entrée qu'à la sortie, trouvant qu'il permet une meilleure diffusion du souffle, ainsi le son n'est pas coupé. Comme pour le tambourin à cordes, chacun a sa préférence et justifie son choix de réalisation.

### ***2.3. Accordage de la flûte***

Dans le prolongement du biseau, en partie inférieure de la flûte, sont percés deux trous, tandis qu'un troisième est percé sur la face postérieure de l'instrument. Le placement des deux trous en face antérieure diverge d'un fabricant à l'autre. En effet, Etienne Holmblat a déplacé ces trous par rapport aux modèles traditionnels, tandis que Jacques Roth se fie aux plans qu'il a fait en fonction des flûtes collectées du siècle passé : les deux trous en partie antérieure sont percés à vingt-six millimètres l'un de l'autre, tandis que le troisième est percé à équidistance des deux premiers en face postérieure de la flûte.

Pour accorder la flûte, les trous sont élargis et soucoupés, c'est à dire évasés vers l'intérieur, à la main jusqu'à ce que toutes les notes soient justes. La difficulté réside dans la justesse des accords.

## **IV. Recherche d'une esthétique**

### **1. Le cas du tambourin à cordes**

Pour Jean Baudoin, l'esthétique de l'instrument est primordiale. Jouer d'un instrument qui sonne mais qui n'est pas « beau » lui semble être une démarche non aboutie. La facture instrumentale d'un *tom-tom* est pour lui une possibilité d'expression artistique qui n'est pas possible sur une flûte à trois trous. L'objectif premier de cette recherche esthétique est de pouvoir montrer son instrument et de ne pas en fabriquer deux identiques. C'est ce côté



« artistique » qui l'intéresse, bien plus que la sonorité qu'il peut donner à l'instrument. D'un point de vue esthétique, il n'y a donc pas de respect de la tradition.

### ***1.1. La caisse de résonance et la table d'harmonie***

Chaque fois, les tambourins à cordes de Jean Baudoin sont personnalisés avec des sculptures sur la caisse et les éclisses. Il lui arrive d'innover en créant des instruments avec une caisse droite, moderne et sans courbure. S'affranchissant de la tradition, il joue principalement sur la forme de l'instrument, tout en respectant des proportions. Il est actuellement le seul fabricant qui réalise des tambourins de ce style.



**Figure 26 - Tambourin à cordes « moderne », sans courbure, à sept cordes - © Jean Baudoin. [à gauche] ; Tambourins à cordes, en cours de réalisation, sculptés sur les éclisses - photographie de l'auteur (21 mars 2013) [à droite]**

La caisse de résonance n'est que très rarement sculptée ou décorée, ce qui n'est pas le cas de la table d'harmonie, y compris sur les *tom-tom* des siècles derniers. En effet, elle est ornée d'ouïes qui ont une certaine influence sur le son, permettant à ce dernier de ne pas rester confiné dans la caisse de résonance. Jean Baudoin propose également des instruments sans ouïes tandis que Pierre- Henri Fontespis-Loste les place dans des zones inertes, pour éviter de « casser » la résonance de l'instrument. La caisse est décorée de rosaces, elle a également une fonction esthétique mise en valeur par de nombreux fabricants. C'est à cette étape que le musicien peut le plus intervenir. En effet, s'il a une demande particulière de dessin ou de décoration, il en fait part au fabricant qui s'exécute. Ce travail de minutie est réalisé directement dans le bois de la table d'harmonie et les rosaces sont consolidées avec du

parchemin, du carton bouilli ou du cuir. Les fabricants s'approvisionnent de ces matières premières auprès de fournisseurs, sauf dans le cas de Serge Cladères qui réalise son parchemin lui-même à l'aide de peaux de mouton.

### ***1.2. Le nombre de cordes et le système d'accordage***

D'un point de vue historique, il est difficile de trouver le nombre de cordes utilisées auparavant puisque de multiples tambourins collectés présentent entre cinq à sept cordes, à de rares exceptions près. Ce point dépend donc du fabricant ou de la demande du musicien. Jean Baudoin propose très souvent sept cordes, non pas parce qu'elles ont une importance sonore, mais parce que ce chiffre permet d'avoir une symétrie avec trois cordes de part et d'autre de la corde centrale. Un nombre impair de cordes permet donc une harmonie visuelle.

De plus, les chevilles, comme expliqué précédemment, n'ont pas d'influence sonore bien qu'elles permettent un réglage de tension de la corde et de sa tonalité. Elles permettent en revanche au fabricant de créer des chevilles différentes, parfois décorées, avec un esthétisme particulier. Jean Baudoin y accorde également beaucoup d'importance, contrairement à d'autres facteurs qui réalisent toujours la même forme ou qui acquièrent des chevilles d'instruments à cordes frottées.

### ***1.3. La finition : le vernissage***

Peu de fabricants laissent le bois brut une fois l'instrument terminé. Rarement badigeonné d'huile de lin, parce qu'elle peut influencer la sonorité de l'instrument, le *tom-tom* est très souvent vernis au tampon, encore appelé vernis « gomme laque ». La gomme laque, résine issue de sécrétions d'insectes et de cochenilles, se présente sous forme de paillettes. Elle est mélangée à de l'alcool à vernir et en fonction de l'aspect recherché, différentes résines peuvent être ajoutées pour donner un vernis plus brillant, plus dur ou plus souple. Cette technique met en valeur les teintes et les veinages des bois utilisés.

Une fois l'instrument assemblé, poncé et lisse, il est verni à l'aide d'un tampon légèrement imbibé d'alcool, de vernis et de poudre de ponce. Ce tampon est confectionné avec un carré de grosse toile de lin ou de coton blanc non pelucheux qui renferme une boule de coton. Le tampon laisse derrière lui une trace brillante qui s'estompe rapidement avec l'évaporation de l'alcool. Une fois cette première couche appliquée uniformément, il faut laisser tirer le vernis pour qu'aucune irrégularité ne soit visible en surface. Puis une seconde est appliquée et ainsi de suite, jusqu'à obtenir la finition désirée.



**Figure 27 - Vernis au tampon - © Jacques Roth**

Sans avoir d'influence sonore ou esthétique, Jacques Roth effectue également un vernissage interne du tambourin à cordes, à l'aide de propolis d'abeille mélangé à de l'alcool pour durcir le bois, ce qui par conséquent rend l'instrument moins fragile.

## **2. Le cas de la flûte à trois trous**

Jacques Roth et Didier Queheille reproduisent des flûtes traditionnelles, et ne recherchent pas une esthétique en particulier. A ce sujet, la flûte à trois trous offre moins de liberté que le tambourin à cordes. En effet, il est plus difficile et plus délicat de réaliser des gravures sur cet instrument sans en modifier la sonorité. Jean Baudoin a d'ailleurs décidé de fabriquer des tambourins car cet instrument laisse plus de place pour « l'artistique » de par sa superficie. Les seules choses éventuellement modifiables sur une flûte sont l'emplacement des bagues et leur nombre, bien qu'elles puissent influencer le maintien de la flûte.

En revanche, une finition extérieure est effectuée grâce à un vernissage ou un cirage, qui permet de protéger l'instrument de l'humidité et de la salive, tout en faisant ressortir les veines du bois. Une finition avec des bagues en étain est également possible, mais aucun facteur actuellement ne semble utiliser cette technique, c'est pourquoi Jacques Roth n'a fait que la mentionner.

## V. Transmission

*«Si la transmission culturelle des savoir-faire techniques est parfois considérée comme plus importante que la transmission des biens, c'est parce que la mémoire des techniques est fragile, fugace, et ne va pas au-delà de cinquante ou soixante ans après l'interruption de la pratique».*<sup>53</sup>

Nombreux sont les facteurs d'instruments traditionnels qui ont dû se réapproprier ou réinventer des techniques de fabrication, tel que pour la cornemuse landaise, ou encore pour le couple d'instrument étudié : la flûte à trois trous et le tambourin à cordes. Chaque fois, le renouveau de la facture instrumentale s'effectue avec incertitude, hésitation et tâtonnement, alliant des techniques dites traditionnelles à des tours de main adaptés à la pratique instrumentale actuelle : prestations sur scènes sonorisées, avec des instruments non traditionnels tels que le piano, la guitare...

La facture instrumentale est donc le reflet d'une pratique contemporaine de ces instruments traditionnels. Bien qu'elle ne soit pas normalisée, il serait intéressant que les méthodes acquises ne soient pas perdues. C'est pourquoi une transmission devrait se mettre en place. Malheureusement, toute la difficulté réside en celle-ci. En effet, Geneviève Clément-Laulhères (2009 : 46-49) décrit une transmission qui se fait directement « dans la matière et dans la pratique » pour les facteurs de la cornemuses landaise. C'est à dire que ce qu'il ne faut pas faire se dit, tandis que le reste se fait par imitation, observation, de manière informelle. Serge Cladères, comme Pierre-Henri Fontespis-Loste ont beaucoup évoqué « le ressenti » et le « geste » qu'ils effectuent. Ces sens sont difficilement transmissibles puisqu'ils sont verbalement délicats à expliquer. Une transmission formelle semble difficilement envisageable pour plusieurs raisons : les fabricants de flûtes à trois trous et de *tom-tom* ne peuvent pas vivre de cette facture instrumentale, vendant en moyenne dix flûtes ou dix tambourins par an. Ce qui peut expliquer qu'il n'existe pas d'ouvrage sur la réalisation de ces instruments traditionnels et encore moins d'école où acquérir ces savoirs-techniques. Sans écrit, seule une transmission informelle et orale est envisageable. Joel Candau décrit que le regard est également une forme d'apprentissage, « la pédagogie silencieuse du regard » (2005 : 152). Ce qui ne peut pas s'expliquer, ce qui est ressenti de par l'expérience ou la conscience du geste de l'artisan ne peut s'apprendre que par le regard et par la pratique. Commencer par observer silencieusement pour ensuite reproduire et imiter les gestes. Une fois le savoir acquis, les techniques pourront être actualisées, adaptées en fonction du « ressenti » de l'artisan nouvellement formé.

---

<sup>53</sup> CANDAU 2005, p. 151.

Actuellement, il n'existe pas ou peu de transmission des techniques de réalisation de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes, chaque fabricant aime garder précieusement ses tours de mains et astuces. Pierre-Henri Fontespis-Loste m'a précisé « qu'ils étaient luthier de père en fils, c'est lui le père » ! Il espère effectivement transmettre ce savoir-faire à ses enfants, sans pour autant être persuadé que cela soit possible. Tout comme Didier Queheille qui souhaite apprendre ces techniques à son fils âgé de quinze ans qui ne semble pas intéressé pour le moment. Dans ce cas, nous serions dans une transmission verticale, c'est à dire de parent à enfant. Mais il est tout à fait envisageable qu'elle soit oblique ou horizontale. Dans le premier cas, la transmission s'effectue entre deux membres non apparentés et de générations différentes, ce qui pourrait s'appliquer dans le cas de Jean Baudoin, qui envisage de léguer ses techniques à un ami de son fils, passionné de bois et manuel, dans un futur plus ou moins proche. Une transmission horizontale s'effectue entre des individus non apparentés mais de même génération. Ce cas de figure ne s'est pas présenté dans cette enquête, mais il est tout à fait envisageable que cela devienne possible : Serge Cladères sera certainement le plus à même de transmettre son savoir faire à des personnes de même génération, lui-même étant le plus jeune fabricant et ayant le souhait de perpétuer la facture instrumentale du tambourin à cordes.

Malgré des divergences de réalisation du *tom-tom* et de la flûte à trois trous entre les fabricants, la facture instrumentale témoigne d'un savoir-faire peu valorisé. A la suite d'un état des lieux des valorisations existantes de la fabrication d'instruments traditionnels, un projet de mise en valeur de ce terrain d'étude sera proposé.

**Troisième chapitre**

**Sauvegarder et valoriser la facture  
instrumentale**

## I. Pourquoi est-ce du patrimoine ?

La question de « qu'est ce que le patrimoine ? » trouve diverses réponses tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, « toujours dans le sens d'un enrichissement de la réflexion sur sa nature et ses modalités d'action »<sup>54</sup>. L'extension du terme « patrimoine » est au cours de ce siècle autant géographique avec la prise en compte des abords des monuments historiques, que scientifique de par son ouverture à l'ethnologie ou typologique avec une ouverture sur de nombreux patrimoines tels que le patrimoine industriel, rural, et cætera.

Longtemps la notion de patrimoine n'a concerné que le patrimoine culturel matériel et plus particulièrement immobilier. La *loi du 31 décembre 1913*, concernant le classement des monuments historiques, propose alors de classer des immeubles présentant un intérêt public en totalité ou en partie. Suite à de nombreuses modifications, des sites naturels à caractères artistiques, historiques ou pittoresques, ainsi que du mobilier pourront également être classés. Le patrimoine est alors fruit du passé, palpable et visible.

La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle porte un nouveau regard sur les créations du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. La *loi dite Malraux* du 4 août 1962 concerne les secteurs sauvegardés et permet de lier étroitement monuments historiques et urbanisme. Nous prenons alors conscience que le patrimoine n'appartient pas seulement au passé, il est également contemporain.

Il faudra attendre le XXI<sup>e</sup> siècle pour que le patrimoine culturel immatériel apparaisse, et c'est grâce à la convention de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture) adoptée en 2003, que « les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels ou événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaire à l'artisanat traditionnel »<sup>55</sup> deviennent du patrimoine. Reflet de la diversité culturelle, une pratique, pour être patrimoine culturel immatériel, doit à la fois être traditionnelle, contemporaine et vivante. Elle doit également être vectrice d'une identité représentative de sa communauté.

La facture instrumentale de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes relève de savoirs techniques, mais ces connaissances ne suffisent pas à définir un savoir-faire. Ce dernier doit être associé d'une part, à l'habileté, la maîtrise d'une activité manuelle, et d'autre

---

<sup>54</sup> Ministère de la Culture et de la Communication, « 1913-2013 : cent ans de protection », in *Journées Européennes du Patrimoine 14 et 15 septembre 2013*, Paris.

<sup>55</sup> UNESCO, *Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ?*, [en ligne], consulté le 15 novembre 2012, <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00002>>.

part, au don inné, au ressenti et à l'intuition. Appris et transmis par les gestes, le savoir-faire interagit avec des dimensions psychologiques et sociales, la plus évidente étant de faire de la musique. Cette approche du savoir-faire se vérifie dans le cadre de cette recherche. La fabrication de la flûte et du tom-tom, instruments traditionnels, fait appel aux «gestes conscients», au ressenti. L'apprentissage étant oral et informel, et le métier faisant appel à l'intuition, tout ne peut pas être transmis comme explicité dans le précédent chapitre. En revanche, nous pouvons sans trop nous risquer, émettre avec certitude que la facture instrumentale est un savoir-faire, et implicitement du patrimoine, et qu'elle peut donc être valorisée.

Pour qu'une transmission soit possible, il faut que le savoir-faire soit diffusé, valorisé par des individus et reçus par d'autres. Il n'y a tradition que si celle-ci est vivante et expressive, une tradition confidentielle est une tradition fictive. Etablissons donc un inventaire des valorisations patrimoniales existantes et de ce qui pourrait être proposé.

## **II. Des valorisations vivantes...**

Les musiques et les danses traditionnelles sont intimement liées. En effet, dans le cas du couple instrumental étudié, la flûte à trois trous et le tambourin à cordes accompagnent les danses béarnaises telles que les sauts et les branles. Nous pouvons donc supposer que sans danse, ces instruments ne seraient plus pratiqués ; et sans pratique instrumentale, il n'y aurait plus de facteurs de flûtes à trois trous et de tom-tom, ce qui engendrerait la perte d'un savoir faire. Ainsi, la valorisation de la facture instrumentale s'effectue également par une valorisation des musiques et/ ou des danses traditionnelles et plus globalement de la « culture occitane ».

### **1. ...de la facture instrumentale**

#### ***1.1 La Rencontre Internationale Luthiers et Maîtres Sonneurs***<sup>56</sup>

La facture instrumentale de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes est très peu valorisée. Outre la *Rencontre Internationale Luthiers et Maîtres Sonneurs*, à La Châtre dans le département de l'Indre (36), il n'existe que très peu de valorisations spécifiques à la fabrication des instruments traditionnels.

---

<sup>56</sup> Annexe 1, p. 85.



En 1976, cette rencontre est organisée par Michèle Fromenteau au château de Saint-Chartrier où elle réunit seize luthiers d'instruments traditionnels dit *bourdon* tels que des cornemuses, des vieilles à roues et des cithares. Ce « petit festival *Folk* »<sup>57</sup> des années soixante-dix rencontre un franc succès, c'est pourquoi elle décide de réitérer l'expérience avec pour objectif principal de « montrer et présenter à travers le temps et l'espace tous les aspects de la vieille et de la cornemuse » et de permettre aux luthiers d'échanger et de diffuser divers savoirs-techniques et innovations. Présent dès le revivalisme et le renouveau de la facture instrumentale des instruments traditionnels, le festival donne de l'importance à ce mouvement et à la fabrication de ces instruments tant à échelle nationale qu'europpéenne.

Depuis plusieurs années, Serges Cladères est le seul facteur de tambourins à cordes à présenter cet instrument sur le festival. Son stand de vente présente l'instrument fini mais il permet également au public de le découvrir en le touchant et en l'expérimentant. En effet, l'action de cette rencontre auprès du public est plus axée sur les spectacles et la pratique instrumentale grâce aux master-class, aux stages instrumentaux et aux éveils-musicaux pour enfants que sur la sensibilisation quant à la fabrication artisanale. Cette dernière étant limitée à une diffusion stricte entre luthiers et amateurs déjà sensibilisés sur le sujet.

### ***1. 2. Fabrication de tambourin à cordes au collège d'Aspe Bedous***

Le défi de la fabrication d'un tambourin en composite a été lancé par Mathieu Dufau, enseignant de flûte à trois trous au Conservatoire des Landes à Pierre-Henri Fontespis-Loste. Ce dernier étant spécialisé dans la facture de guitares pour enfants, Mathieu Dufau lui a demandé de réfléchir à la fabrication de tambourins pour enfants qui seraient plus petits et moins onéreux que des tambourins pour adultes en bois massif. Selon Pierre-Henri Fontespis-Loste, "*le premier instrument c'est le plus difficile à trouver*", il doit sonner sans pour autant faire l'objet d'un investissement trop important, les parents ne sachant pas combien de temps leur enfant le pratiquera et il doit également être à la taille de l'enfant, en période de croissance. C'est ainsi qu'il propose des tambourins plus petits avec soixante-six centimètres de corde vibrante (contre soixante-quinze en moyenne) et en bois composite moins cher et plus solide, qui permet également un gain de temps à la fabrication puisque les éclisses ne sont pas cintrées à chaud.

Le collège d'Aspe Bedous en Pyrénées-Atlantiques (64) a fait appel à Pierre-Henri Fontespis-Loste pour initier les élèves à la musique traditionnelle. Pour ce faire, avant de pratiquer le tambourin à cordes, les adolescents ont été sensibilisés à la fabrication de

---

<sup>57</sup> BONNEMASON 2004, pp 113-120.

celui-ci. La facture du *tom-tom* est longue, coûteuse et nécessite des machines importantes, c'est pourquoi Pierre-Henri Fontespis-Loste les a initiés à la facture avec du bois composite et non du massif, plus facile à travailler et moins coûteux. Ils ont pu fabriquer, plus exactement assembler, huit tambourins à cordes au cours d'un semestre. Pour le moment, nous ne savons pas si l'expérience sera réitérée.

## **2. ...des musiques et des danses traditionnelles**

### ***2.1. Le Centre Occitan des Musiques et des Danses Traditionnelles***

Le COMDT, Centre Occitan de Musiques et de Danses Traditionnelles, situé à Toulouse en Haute-Garonne (31) est une institution importante qui organise la valorisation des musiques et des danses traditionnelles en suivant trois axes : « diffuser, sensibiliser et transmettre, sauvegarder et valoriser ».

La diffusion s'effectue autour d'une saison annuelle de concerts, d'expositions, de conférences ; et de manifestations plus ponctuelles telles que la fête de la musique et les Journées Européennes du Patrimoine. En 2013, l'exposition centrale *De si de la : instruments en résonance* présente une collection d'une soixantaine d'instruments traditionnels originaux ou reconstitués par l'atelier de lutherie du COMDT exposés sur divers sites : au COMDT, au musée Saint-Raymond de Toulouse ou encore à la Bibliothèque d'Etudes et du Patrimoine, reflet de partenariats artistiques et culturels. Ces actions de diffusion permettent de sensibiliser et de valoriser ces instruments ainsi que les savoir-faire qui en découlent.

Des stages concernant les traditions orales, des ateliers hebdomadaires et un programme d'éducation artistique permettent de valoriser les musiques et les danses traditionnelles auprès du jeune public et des adultes. Chant, vielle à roue, accordéon diatonique, cornemuse, tambour traditionnel, ex cætera sont enseignés aux petits et grands ; l'éveil musical permet de sensibiliser les enfants de plus de quatre ans, tandis que les ateliers pour adultes s'organisent selon le niveau musical de chacun : débutants, moyens ou confirmés. Le nombre d'instruments proposé est particulièrement intéressant dans ce domaine, essayant de couvrir un maximum d'instruments pratiqués en Occitanie, aussi bien plus à l'Ouest qu'à l'Est de cet ensemble géographique.

La sauvegarde et la recherche qui s'organisent autour de ce patrimoine sont présentées au centre de documentation du COMDT avec des revues périodiques telle que la revue Pastel, des ouvrages audiovisuels qui sont consultables sur place ou qui peuvent être empruntés. Tandis que l'atelier de lutherie perpétue les savoir-faire, répertoriés par les nombreuses recherches effectuées depuis les années soixante-dix, de fabrication d'instruments

traditionnels à vent tels que le hautbois de Couserans, le hautbois de Vailhourles et la cornemuse gasconne appelée *Boha*. Ces derniers sont vendus et l'atelier est ouvert au public pour les Journées Européennes du patrimoine qui ont lieu chaque année le second week-end de septembre, exposant ainsi les étapes de réalisation de ces instruments au public.

## ***2.2. Enseignement des musiques et des danses traditionnelles, le cas des conservatoires***

Dans la région Aquitaine, le conservatoire de Pau ainsi que le conservatoire des Landes proposent l'apprentissage de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes. Jean Baudoin, facteur de tambourins à cordes, enseigne la flûte à trois trous au conservatoire de Pau. Sous forme de cours individuels, l'écoute musicale est au cœur de son enseignement.

En effet, la pratique instrumentale du *tom-tom* et de la flûte est de tradition orale et il n'existe pas de méthodes écrites d'apprentissages. De ce fait, il semble, pour Jean Baudoin, important de transmettre cette pratique oralement, c'est l'élève qui écrit ensuite le morceau qu'il vient de jouer. L'élève apprend dans un premier temps la flûte, plus difficile et plus technique, pendant plusieurs années. La pratique du tambourin à cordes viendra compléter par la suite rythmiquement la mélodie de la flûte. Ce choix d'enseignement est fruit de son expérience personnelle, mais également influencé du fait qu'un tambourin est plus couteux qu'une flûte. Grâce à l'apprentissage musical, les élèves savent écouter, répéter et écrire la musique, en revanche ils n'apprennent pas à la lire.

Il semblerait que « les pédagogues actuels » préfèrent enseigner la flûte en même temps que le tambourin, l'argument avancé étant que ces deux instruments forment un couple, et qu'il est déplacé de les apprendre séparément, à l'image de la main droite et de la main gauche au piano.

Actuellement, la reconduction de l'enseignement de la flûte à trois trous est en suspend au conservatoire de Pau puisque Jean Baudoin sera à la retraite dès la rentrée prochaine et qu'aucun professeur n'est actuellement diplômé du Certificat d'Aptitude des musiques traditionnelles pour pouvoir enseigner dans un conservatoire.

Le conservatoire des Landes, organisé autour de plusieurs antennes départementales, propose des cours de *Boha* c'est à dire de cornemuse gasconne, de *caremera*, de vielle à roue, d'accordéon diatonique et de flûte à trois trous ainsi que des ateliers de groupe autour de ces instruments traditionnels. Mathieu Dufau enseigne la flûte à trois trous et le tambourin à cordes. Il commence par accompagner les élèves débutants en leur faisant prendre conscience du rythme de la mélodie. Une fois cette étape achevée, commence l'apprentissage de la flûte associé au tambourin.

### ***2.3. Festivals et stages de musique et de danse traditionnelles***

Nombreux sont les stages et les festivals organisés autour des musiques et des danses traditionnelles. Ne seront présentés ici que ceux que j'ai été amenée à côtoyer, soit en y participant, soit lorsque mes interlocuteurs m'en ont fait part comme étant des événements festifs importants dans la région.

Serge Cladères et Jacques Roth m'ont présenté le *printemps de l'arribèra*<sup>58</sup> comme étant la rencontre entre la majorité des facteurs et des enseignants de flûte à trois trous et de tambourin à cordes dans le département. Ce festival de musique et de danse traditionnelles a lieu à Saint-Pé de Leren dans les Pyrénées-Atlantiques (64). Organisé sur trois journées, il marque le retour du printemps par la musique, la fête et la danse. Ce festival est principalement basé sur l'échange et le partage, à l'idée d'une fête entre amis. Danse et musique y sont valorisées et présentées à un public demandeur de passer un moment traditionnel convivial. Le premier jour est réservé aux enfants avec des ateliers en occitan autour des instruments et des danses traditionnelles : la facture instrumentale d'instruments traditionnels, les chants, les danses, les jeux et les contes leur sont présentés sur un parcours ludique qui s'organise sur la journée.

Les deux jours restant laissent place à la « culture occitane » avec des conférences diverses et variées sur les savoirs « anciens » du Sud-ouest (la *Boha*, les variétés anciennes du Sud-ouest...), des ateliers et des stages sur la pratique d'instruments, de danses traditionnelles et de musique organisés en fonction du niveau de chacun (tout niveau ou bon niveau). La réinterprétation des musiques traditionnelles y est représentée grâce aux groupes musicaux intervenants : mélange de Basque et de Gascon, de générations, de musiques savantes et populaires, d'instruments acoustiques et électriques... Sans oublier le répertoire de bal, les styles se marient pour créer une nouvelle musique traditionnelle intergénérationnelle.

L'écomusée de Marquèze dans les Landes (40) propose, pour le week-end pascal, la fête du printemps et des bergers, également conçue comme un moment de partage et de convivialité. Serge Cladères y présente ses tambourins à cordes, sensibilisant le public à cet instrument par le toucher, l'ouïe et la pratique. Les musiques gasconnes côtoient des musiques traditionnelles venues d'ailleurs ; en 2013, la musique flamande était à l'honneur avec un

---

<sup>58</sup> Annexe 2, p.86.

couple de musiciens qui jouaient sur des instruments traditionnels faits « maison » tel que le *hakkebord* qui est également une flûte à une main. Il n'est pas rare que les festivals présentent les musiques et danses traditionnelles d'usages dans la région Aquitaine, tout en y intégrant des pratiques traditionnelles venues d'ailleurs, permettant ainsi une prise de conscience d'us et coutumes non confidentielles, dans le but de les perpétuer et d'éventuellement les associer.

Nous retrouvons cette idée au conservatoire de Pau qui propose un stage d'initiation aux musiques et danses traditionnelles en juillet, le *Paulin'Trad*<sup>59</sup>. En 2012 avait lieu la première édition, organisée sur cinq jours, elle s'adressait aussi bien aux débutants qu'aux confirmés avec pour objectif la mise en commun de cet apprentissage pour aboutir à un spectacle final, associant débutants et non-débutants. Ce stage devait permettre à tout un chacun d'avoir des connaissances en musiques et danses traditionnelles pour préparer l'*Hestiv'Oc*, grand festival palois qui clôturait la saison estivale. C'est pourquoi danses, percussions et chants n'étaient pas dissociés. Les participants à un atelier de chant, participaient le lendemain à l'atelier de percussions ou de danse. Chaque fois l'apprentissage s'effectuait par oralité et imitation des gestes. Basé principalement sur un échange avec la Catalogne l'année passée, c'est la Haute-Bretagne qui sera mise à l'honneur en 2013. Les débutants seront initiés aux danses et chants de Gascogne, tandis les personnes ayant déjà une pratique de la danse ou de la musique seront initiées aux danses et chants de Haute-Bretagne, à l'accordéon de Gascogne et à celui de Haute Bretagne ainsi qu'au violon du Béarn et à celui de Haute-Bretagne. Chaque fois deux instruments dits « traditionnels » joués en Gascogne et en Bretagne seront présentés avec deux répertoires musicaux radicalement différents, permettant au public de prendre connaissance de la richesse et de l'identité des cultures régionales.

### 3. ...de la « culture traditionnelle »

Les créations se développent dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De ce fait, des structures centrées sur la sauvegarde de la langue et de la culture occitane fleurissent, valorisant les actions culturelles qui en découlent.

---

<sup>59</sup> Annexes 3 et 4, pp 87-88.

### **3.1. L'Institut Occitan d'Aquitaine, « opérateur régional pour la langue et la culture occitanes »**

« *Estats Generaus de la Lengua* » réunit en 1988 divers acteurs culturels qui participent à la sauvegarde et à la promotion de la langue et de la culture occitanes en Béarn, Bigorre et Bas-Adour. S'établit alors un projet de développement de la langue occitane dans cette région. Il faudra attendre 1996 pour que l'InOc, Institut Occitan, naisse à l'initiative de l'association précédente et du Conseil général des Pyrénées-Atlantiques. C'est en 2007 que l'InOc devient l'opérateur régional pour la langue et la culture occitanes. Ses actions s'organisent autour de trois pôles majeurs : la langue, la culture et la communication. Ce sont plus particulièrement la seconde et la troisième action qui nous intéressent ici.

En effet, d'un point de vue culturel, l'InOc accompagne les créations, les événements et les initiatives qui mettent au premier plan tout le patrimoine oral occitan, c'est à dire les contes, les chants, les musiques ou les polyphonies. Son rôle central étant de favoriser la sauvegarde et la conservation de ce patrimoine oral, ainsi que de faciliter la transmission des savoir-faire qui y sont liés. Egalement doté d'un centre de ressources, c'est un fond d'environ 4000 ouvrages traitant de la langue et de la culture occitanes qui est valorisé, tant par l'écrit, que par les archives sonores.

Tandis que le pôle communication œuvre dans le développement de moyens de communication pour transmettre et exposer les recherches et la culture occitane. Le site internet [www.sondaqui.com](http://www.sondaqui.com) permet au public d'accéder à des mises en support du patrimoine culturel immatériel telles que des fonds sonores et photographiques concernant les pratiques festives, musicales et dansées en Aquitaine. Les fiches d'inventaire UNESCO, les instruments et danses traditionnels se rapportant à la région y sont répertoriées. Autant d'outils scientifiques qui sont accessibles au grand public.

### **3.2. Le sport, les institutions officielles et les fêtes**

Le sport et les institutions officielles sont de bons vecteurs de la culture traditionnelle. Nombreuses sont les associations ou les groupes musicaux à transmettre et donc à valoriser une culture «traditionnelle». L'association *Ostau Bearnés* soutient la langue et la culture occitanes dans leur expression béarnaise. Elle soutient par exemple les *calandretas*, écoles qui proposent un enseignement bilingue occitan-français. De ce fait, la langue occitane est valorisée et transmise auprès d'une jeune génération sensibilisée aux questions de la tradition culturelle et des pratiques qui en découlent. Tout comme le

groupe folklorique *Cuyala*, à Bielle dans les Pyrénées-Atlantiques (64) qui a pour but de maintenir le chant, la danse et la musique traditionnelles.

Des musées tels que le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, dans les Pyrénées-Atlantiques (64) ou le Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris présentent des spécimens de tambourins à cordes qui ont été collectés les siècles précédents. Malheureusement la recontextualisation est parfois inexistante, ce qui ne permet pas toujours au public de prendre conscience de l'instrument dans sa globalité.

Enfin, le meilleur vecteur des cultures traditionnelles dans le département des Pyrénées-Atlantiques (64) est la fête qui permet aux acteurs de ces traditions de s'exprimer et de pleinement les valoriser. Très nombreuses, nous pourrions retenir la fête du 15 août de Laruns, les fêtes locales de Dax, Bayonne et Orthez ainsi que le festival *Hestiv'Oc* de Pau.

### **III. Projet de valorisation de la facture instrumentale**

Les valorisations patrimoniales des danses et des musiques traditionnelles et de la culture occitane étant nombreuses, ce projet porte exclusivement sur la facture instrumentale du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous.

Pour qu'un savoir-faire soit largement valorisé, la tradition doit émaner de ceux qui la vivent et non pas seulement de ceux qui la mettent en scène ; il faut distinguer l'invention vécue de l'invention décrétée. C'est pourquoi le projet de valorisation qui va suivre, s'organise avec les facteurs d'instruments et autour de quatre axes : les enfants, les adolescents, le public adulte et le public scientifique.

#### **1. Valorisation auprès du jeune public**

Au sein du jeune public nous distinguerons les enfants des adolescents. Cette différenciation reposant sur l'organisation du système scolaire français, c'est à dire que les enfants sont généralement âgés de moins de douze ans, de la maternelle jusqu'à l'école élémentaire ; tandis que les adolescents sont dans un parcours scolaire supérieur qui s'étend du collège au lycée, soit de douze à dix-huit ans environ.

## ***1.1. Les enfants***

La majorité des facteurs de tambourins et de flûtes a abordé, lors de mes entretiens, l'importance du ressenti en lutherie. De ce fait, à l'image de la *pédagogie Montessori*<sup>60</sup>, la valorisation de la facture instrumentale auprès des enfants sera principalement sensorielle.

L'idée principale de départ est de faire intervenir les facteurs de ce duo instrumental. Il semble difficile que ces derniers puissent se déplacer dans toutes les écoles maternelles et élémentaires de la région ou du département. Deux possibilités sont alors envisageables : soit il faut sélectionner un nombre restreint d'écoles, soit une vidéo réalisée avec les fabricants, traitant du ressenti en lutherie peut être diffusée dans de nombreuses classes avant les activités sensorielles. Dans ce dernier cas, il n'existe pas d'échange possible entre le luthier et l'enfant, ce qui peut s'avérer être un handicap puisque le professionnel du bois ne pourra pas accompagner l'élève dans les sensations qu'il peut ressentir. Il est également dommage de limiter cette valorisation aux *calendrettes*, fermant une diffusion d'un savoir traditionnel à des écoles qui proposent déjà une immersion dans la culture occitane.

Les sens régulièrement mis à contribution par les luthiers ou "*fabricants de caisses*" sont le toucher, l'ouïe et la vue. Ces trois sens seront donc principalement valorisés lors d'atelier d'art plastique, de dessin, de musique ou de sciences de la vie et de la terre, auquel cas l'étude du bois à l'état naturel sera privilégiée.

En s'appuyant sur l'ordre des étapes de fabrication d'un tambourin, d'une flûte ou d'un autre instrument en bois, il faut commencer par choisir la matière première en la regardant, la touchant ; puis la façonner en l'écoutant. L'atelier proposé aux enfants s'organisera dans cet ordre sur plusieurs séances au cours d'un trimestre si cet atelier entre dans le cadre scolaire, ou au cours de vacances scolaires dans une MJC, Maison de la Jeunesse et de la Culture, ou dans un centre de loisirs.

Une fois que les enfants ont conscience de ce qu'est le duo instrumental composé du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, le premier atelier consiste à prendre connaissance des différentes variétés de bois, leurs usages et leurs provenances. Cette étape de valorisation peut être directement intégrée à un cours de sciences de la vie et de la terre, et de géographie. Il ne faut pas perdre de vue que l'atelier s'adresse à des enfants et qu'il doit être ludique. C'est pourquoi les différentes essences de bois devront être abordées

---

<sup>60</sup> La pédagogie Montessori est une méthode d'éducation dite ouverte qui repose sur l'éducation sensorielle de l'enfant organisée autour de périodes générationnelles telles que la période sensible du langage de deux mois à six ans, la période sensible du comportement social de deux ans à six, et cætera.



lors d'une sortie scolaire en forêt ou dans un arboretum tel que celui du domaine de Moré à Morcens dans les Landes (40) ou encore celui de Peyssas à Lasseube dans les Pyrénées-Atlantiques (64). Cet atelier sera le seul à être organisé en dehors de l'institution choisie.

Suite à cette première sortie, le choix des bois pourra être abordé. C'est à cette étape qu'interviennent la vue et le toucher : choisir un bois dans son droit fil avec peu de nœuds et s'en imprégner par le toucher pour "*échanger avec lui*"<sup>61</sup>. A cette étape de valorisation, trois blocs de bois seront présentés aux enfants, l'un considéré comme « mauvais », le second comme « bon » d'un point de vue visuel et qualitatif, tandis que le troisième sera « bon » et légèrement poncé. Ainsi, le premier et le second bloc de bois font principalement appel à la vue, alors que le second et le troisième se différencient essentiellement par le touché. Comme il est difficile pour un facteur d'instruments d'expliquer le ressenti lors du toucher et que celui-ci est personnel, ce sont les enfants qui exprimeront ce qu'ils ont perçu lors de l'échange avec le bois. Dès lors, un échange entre le ressenti d'un professionnel et le ressenti d'un élève pourra se mettre en place.

La troisième séance consiste à aborder le geste conscient avec la précision du dessin. En effet, Jean Baudoin dessine le tambourin sans gabarit tandis que les autres facteurs de tom-tom en utilisent un. Les élèves seront alors confrontés à ces deux techniques avec la reproduction d'une forme sur papier à main levé puis à l'aide d'un gabarit. Il est important que le gabarit soit utilisé dans un second temps, obligeant l'enfant à prendre conscience de la précision du geste et de la symétrie à main levée.

Enfin, la dernière séance s'appuiera sur le son et sur le ressenti évoqué par Pierre-Henri Fontespis-Laste qui, lorsqu'il rabote, entend le rabot « chanter » et c'est un chant particulier qui l'oblige à arrêter de raboter. Le son pourra être abordé en faisant sonner des planches de bois de différentes essences, elles-mêmes déclinées en diverses épaisseurs. Sans aborder la technique de rabotage, c'est réellement le son et l'influence que peuvent avoir le choix de l'essence de bois et de l'épaisseur de la planche qui seront ici valorisés. Encore une fois, un échange sur la sensation doit être mis en place entre le fabricant et l'enfant, ce qui permet également de mettre des mots sur les ressentis.

Il est bien sûr envisageable que chaque séance pourra être utilisée séparément et fera l'objet d'un atelier pour enfant tout à fait adaptable aux adultes. Ces ateliers pourront être proposés dans des musées présentant des instruments traditionnels ou des savoir-faire tels que la lutherie, la menuiserie ou l'ébénisterie ; de même à l'occasion de festivals de lutherie, de musique et de danse traditionnelles.

---

<sup>61</sup> Entretien réalisé auprès de Serges Cladères.

## *1.2. Les adolescents*

Au collège comme au lycée, les élèves sont confrontés à l'orientation professionnelle qu'ils envisagent. C'est dans ce contexte que sont proposés deux projets de valorisation de la facture instrumentale. Le premier s'adresse aux collégiens qui sont dans un parcours général, tandis que le second est réservé à des étudiants ayant intégré un parcours technique où le travail du bois est central.

Il n'est pas rare d'être confronté à des collégiens qui ignorent quelle voie professionnelle emprunter. Un atelier s'appuyant sur la facture instrumentale traditionnelle permettrait de présenter les métiers du bois. Dans le cadre de la présentation de diverses professions, il est difficile d'organiser l'atelier sur plusieurs séances. En revanche, une heure de cours n'est pas non plus suffisante pour présenter une branche professionnelle aussi complexe. De ce fait, c'est une demi-journée qui devra être consacrée à l'approche du bois.

Sans entrer dans une connaissance précise des essences de bois, le travail et le choix des divers bois devra être succinctement abordé. Tout comme pour les ateliers pour enfants, il est envisageable de confronter les collégiens au toucher du bois, tandis que le son pourrait être envisagé lors d'un cours de musique. Mais ce sont les étapes techniques «d'assemblage» qui leur seront principalement présentées ainsi que les outils de fabrications permettant d'illustrer les métiers autour du bois : scie à rubans, tour à bois, ciseaux à bois, lousse, mèche cuillère, matériel de vernissage et cætera. Bien sûr, l'intervenant n'est pas obligatoirement un facteur de tambourins à cordes ou de flûtes, ou encore un professionnel du bois, mais il est dommage d'envisager cette présentation différemment. En effet, quoi de plus important qu'un professionnel ou amateur confirmé passionné pour transmettre l'amour de son métier ? Et si le professionnel ne peut pas se déplacer directement dans les classes, il est tout à fait envisageable, si ce dernier l'accepte, que ce soit le groupe de collégien qui se déplace à l'atelier de confection, ce qui permettrait également aux adolescents de s'imprégner d'un lieu de travail.

A la suite de l'atelier, les adolescents devront percevoir que le ressenti et le geste conscient font partie intégrante de la facture instrumentale et plus largement des métiers du bois.

Concernant les élèves qui ont intégré une formation technique autour du bois, telle que la menuiserie, l'ébénisterie ou la lutherie, c'est une valorisation plus technique qui sera diffusée. En effet, le centre d'apprentissage où ils réalisent leurs études professionnelles, est équipé de machines et d'outils coûteux et aux normes pour travailler le bois, ce qui résout les questions de sécurité et d'accès à l'outillage nécessaire.

Déjà sensibilisés à des techniques de fabrication telles que le tournage sur bois, c'est le savoir-faire de fabrication d'un tambourin à cordes ou d'une flûte à trois trous qui sera valorisé via les étapes techniques de réalisation. Creuser une caisse dans le cas d'un tambourin monoxyle, cintrer à chaud des éclisses dans le cas d'un tambourin luthier, sculpter de fines planches de bois et des chevilles, dégrossir un carrelet pour en faire une flûte et le façonner, autant d'étapes de fabrication qui peuvent être transmises formellement.

Le temps de fabrication d'un tambourin ou d'une flûte étant indéfinissable selon les fabricants puisqu'ils ne réalisent jamais un instrument d'un seul jet. Ils établissent approximativement ce temps à une semaine, plus encore pour flûte qui devra reposer entre chaque étape. Ce projet sera donc établi sur plusieurs cours au sein d'un trimestre ou d'une année scolaire.

Sensibiliser les élèves n'a pas pour objectif de créer des artisans qui ne fabriqueraient que des flûtes à trois trous ou des tambourins à cordes, puisqu'actuellement, aucun fabricant ne vit de la facture exclusive de ces instruments. En revanche, cette transmission orale de techniques traditionnelles permet de former une nouvelle génération et de perpétuer ces savoir-faire.

## **2. Valorisation auprès d'un public adulte**

### ***2.1. Les adultes***

Comme expliqué précédemment, les festivals ou les fêtes de musique et de danse traditionnelles sont très nombreux, contrairement au seul festival de lutherie existant. Mais ce dernier tend à présenter au public de plus en plus de spectacles plutôt que de valoriser les savoir-faire de lutherie. C'est pourquoi une valorisation de l'artisanat sur ces festivals pourraient être une façon d'intéresser le public musicien aux questions de fabrication.

En se basant sur le *Paulin'Trad* et le festival *Hestiv'Oc* à Pau dans les Pyrénées-Atlantiques (64), il serait intéressant de proposer un atelier de fabrication ou d'explication de facture instrumentale, dans un premier temps au *Paulin'Trad*, pour que les stagiaires aient conscience de celle-ci lors de l'*Hestiv'Oc*. Etienne Holmblat, ainsi que de nombreux facteurs de flûte à trois trous ou de tambourin à cordes m'ont expliqué que les machines et les outils de fabrication sont coûteux et encombrants. Il paraît donc difficilement envisageable de proposer un atelier de fabrication qui témoigne de toutes les étapes de réalisation de ce couple instrumental. En revanche, comme l'a fait Didier Queheille dans la vitrine d'exposition du magasin d'ébénisterie de son frère, il est tout à fait possible d'amener ces deux

instruments à des étapes différentes de fabrication, chacune accompagnée de photographies ou d'une vidéo qui illustrent la technique de confection. En complément, un facteur de flûte ou de tambourin, ou encore un médiateur peut approfondir oralement les techniques de fabrication exposées.

Ce projet de valorisation est tout à fait réalisable pour d'autres instruments traditionnels. Ainsi, lorsqu'au prochain *Paulin'Trad* auront lieu les ateliers d'accordéons de Gascogne et de Haute-Bretagne ou de Violons du Béarn et de Haute-Bretagne, l'atelier pourrait débiter par une brève explication de la facture instrumentale, ou tout du moins expliciter le fait que sans facteurs d'instruments traditionnels, il n'y a pas de musiques dites traditionnelles possibles.



**Figure 28 – Illustration des étapes de fabrication d'une flûte à trois trous dans la vitrine du frère ébéniste de Didier Queheille – Photographie de l'auteur (22 mars 2013)**

Deux musées présentent actuellement dans le département des Pyrénées-Atlantiques (64), une collection de tambourin à cordes et de flûtes à trois trous : le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne et le Musée d'Arudy. Dans les deux cas, il n'existe pas de contextualisation des instruments, ni des usages, ni de la fabrication. C'est donc une médiation autour de la recontextualisation ethnologique qu'il faut mettre en place au niveau des musées qui exposent au grand public des instruments traditionnels, sans oublier d'énoncer les fabricants qui sont souvent les grands oubliés dans la valorisation de la musique traditionnelle.

De nombreux parcours de randonnées et vingt-trois circuits pédestres existent en vallée d'Ossau. Répartis en quatre niveaux de difficulté (1, 2, 3, 4), ces circuits passent

d'Arudy à Bielle, ou Laruns, où sont présents des pôles d'intérêts notoires. Le tambourin à cordes et la flûte à trois trous ayant eu une place considérable dans le pastoralisme, il serait pertinent de lier les randonnées, à la découverte d'un patrimoine culturel naturel et à la musique traditionnelle, vecteur d'un patrimoine immatériel.

Dans le cas de circuits pédestres passant par Arudy, une visite du musée peut être proposée, où une recontextualisation des instruments et de leur fabrication aura été mise en place. Si Pierre Vidal ou Alain Mongaugé acceptent, les randonneurs passant par Laruns pourraient visiter leur atelier pour une présentation de la facture du couple instrumental béarnais.

Ce projet pourrait également être mis en place sur d'autres circuits patrimoniaux dès lors qu'un fabricant de flûte ou de tambourin se trouve à proximité. Ici, le choix de la vallée d'Ossau se justifie du fait que c'est le seul espace géographique qui ait connu une pratique ininterrompue du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous.

## ***2.2. Les chercheurs***

Tous les projets de valorisations qui vont suivre sont créés par ou pour les chercheurs mais ils doivent également être diffusés auprès du grand public sur un site internet par exemple, tel que « Son d'Aqui ».

La première mise en support de ce patrimoine culturel immatériel est la fiche d'inventaire de l'UNESCO. Elle doit être remplie par un chercheur en relation avec les personnes pratiquant le savoir-faire décrit. En effet, l'UNESCO souhaite impliquer directement les acteurs d'une pratique. De ce fait, si un procédé ou une coutume est mal exposé, les praticiens pourront intervenir et corriger la fiche d'inventaire. Déjà existante pour le tambourin à cordes<sup>62</sup>, sans être précisément axée sur le joué instrumental ou la fabrication, elle traite de l'instrument dans sa globalité, sa pratique et sa fabrication. Indissociable du tambourin à cordes en Béarn, il faudrait faire deux fiches d'inventaires pour la flûte à trois trous, l'une concernant la fabrication, l'autre la pratique musicale. Dans le cas de la facture d'une flûte à trois trous, il est nécessaire de faire appel à un ou plusieurs fabricants de la région, soit Didier Queheille, Etienne Holmblat ou Serges Cladères qui sont les principaux.

La fiche d'inventaire peut être accompagnée d'une courte vidéo d'environ cinq minutes qui illustre le propos écrit en diffusant un discours des acteurs et leur savoir-faire.

---

<sup>62</sup> Voir annexe 5, p. 89.

Aucune vidéo n'a été proposée pour le tambourin à cordes ou la flûte à trois trous. Etant indissociable l'un de l'autre, il serait intéressant de rendre compte de leur facture au sein d'une même vidéo, permettant au spectateur d'intégrer ces deux instruments comme en étant un seul. Malgré que les facteurs de ce couple instrumental soient peu nombreux, il est impossible de filmer chacun d'entre eux. C'est pourquoi deux d'entre eux seront choisis : un pour le tambourin à cordes et un second pour la flûte à trois trous, sans oublier de valoriser les deux techniques de fabrication du tambourin : monoxyle ou lutherie, sans favoriser l'une plus que l'autre. La vidéo retracera succinctement les différentes étapes de réalisation, du choix des bois à l'instrument fini, tandis que la pratique instrumentale de ce couple sera introduite à la fin du film, renvoyant l'auditeur à une autre vidéo, traitant plus spécifiquement de ce sujet.

Dans cette même démarche cinématographique, un documentaire plus long et par conséquent plus développé pourra être réalisé. A l'image du double DVD «Découvrez la cornemuse landaise, *la boha*»<sup>63</sup>, un premier documentaire TV grand format sous forme de reportage grand public pourrait être présenté, tandis qu'un second film traiterait plus spécifiquement des méthodes de fabrication et de la pratique instrumentale du tom-tom et de la flûte à trois trous. Cette suggestion répond également à l'appel à projet du Ministère de la Culture et de la Communication « Films documentaires dans le domaine du patrimoine ethnologique et immatériel »<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Voir annexe 6, p. 96.

<sup>64</sup> Voir annexe 7, p. 97.

# **Conclusion**

Bien que le facteur d'instruments soit à la base de la chaîne opératoire - sans fabricant il n'y a pas d'instrument, sans instrument il n'y pas de musique - il est fréquemment le grand oublié de la pratique musicale. Cette recherche a permis de s'interroger quant à la facture instrumentale actuelle du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous, instruments traditionnels du Béarn. Les fabricants venant d'horizons professionnels divers, il a fallu se questionner sur les raisons les ayant amené à fabriquer des tom-tom ou des flûtes à trois trous. Durant l'entre deux-guerres, la transmission de ce savoir-faire s'est interrompue et les documentations écrites le concernant sont pratiquement inexistantes, soulevant des interrogations sur le renouveau d'une tradition de facture instrumentale et sur sa transmission éventuelle.

Pour rendre compte d'un patrimoine culturel immatériel vivant, le terrain ethnologique s'est imposé, permettant d'être au plus proche des facteurs de ces instruments. Dans un premier temps, l'étude historique de ce sujet de recherche et le recensement de travaux similaires en d'autres lieux géographiques ou concernant d'autres instruments traditionnels ont permis de mettre en exergue de solides connaissances, préparant correctement au terrain ethnologique. Ce dernier s'est déroulé sur plusieurs mois, auprès de la majorité des facteurs répertoriés, sous forme d'entretiens semi-directifs, d'observations de savoir-faire et d'échange sur les diverses techniques. Une fois les entretiens retranscrits, une étude comparative entre les caractéristiques des instruments collectés durant les siècles passés et les instruments fabriqués actuellement a été effectuée. Bien que difficilement possible, n'ayant pas d'écrits relatifs à ce savoir-faire, l'iconographie disponible depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours a permis de rendre compte des évolutions du tom-tom et de la flûte à trois trous, ainsi que des préoccupations sonores et esthétiques contemporaines. Puis, les nombreuses valorisations des danses et des musiques traditionnelles et de la culture occitane ont été abordées avant qu'un projet plus spécifique à la facture instrumentale ne soit proposé.

Sans pouvoir affirmer que le tambourin à cordes et la flûte à trois trous aient toujours formé un couple instrumental, ils présentent tous deux une histoire musicale considérable qui remonterait à l'Antiquité. Instruments de musiques populaires, ils côtoient et inspirent la musique savante au Moyen-âge. Lorsque ces instruments sont pratiqués par des ménétriers-artisans en milieu rural, nous pouvons supposer que ces artisans du bois, parfois du tissu, fabriquent eux-mêmes leur tambourin et leur flûte, ayant à disposition l'outillage nécessaire à la fabrication. Le renouveau des traditions régionales a confronté les collecteurs à reproduire les spécimens retrouvés. Dans le cas où le collecteur n'était pas un manuel, c'est



vers un artisan du bois, menuisier, ébéniste, ou luthier qu'il se tournait. En revanche, s'il était un passionné ou un professionnel du travail du bois, il reproduisait lui-même les instruments. Chaque fois, c'est la connaissance de la matière première, la possession de l'outillage nécessaire et le lieu géographique de l'artisan qui déterminaient la personne qui fabriquait. En effet, il n'existe pas de facteurs de tambourin à cordes ou de flûtes à trois trous au Nord de la France.

Jean-Beaudoin a expliqué l'importance d'être musicien et fabricant. Le tambourin à cordes et la flûte à trois trous sont confrontés à une pratique musicale qui s'organise désormais très souvent autour de plusieurs musiciens, parfois autour d'instruments électriques, ce qui a poussé les instrumentistes à adapter ces instruments traditionnels à un jeu de scène sonorisé. Cette adaptation est d'autant plus aisée que le pratiquant peut la réaliser lui-même, sans avoir à l'expliquer à une tierce personne non musicienne. Il est toujours difficile de mettre des mots sur des sensations pratiques : accorder l'instrument rapidement, personnaliser la caisse en fonction du maintien, lui donner une sonorité particulière... L'importance allouée à la recherche d'une sonorité dans la fabrication de ces instruments traditionnels, parfois au détriment de l'esthétique, est inhabituelle. En effet, de nombreux instruments traditionnels ayant fait l'objet d'un renouveau musical dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont été principalement concernés par la recherche d'une esthétique : l'instrument doit être « beau ».

Cette recherche permet de rendre compte d'une facture instrumentale contemporaine où deux écoles s'opposent : celle de la reproduction stricte de spécimens collectés aux siècles derniers et celle où la réalisation des tambourins et des flûtes à trois trous traditionnels est adaptée à une pratique instrumentale actuelle autorisant la sonorisation. Sans pouvoir affirmer que l'une ou l'autre des techniques est plus traditionnelle que l'autre. Elles témoignent toutes deux d'un savoir-faire éventuellement réinventé, puisque aucun écrit ne permet de connaître les bases précédemment utilisées.

De plus, une transmission de la pratique instrumentale se remet en place et conduit certains fabricants à réfléchir à l'adaptation de ces instruments pour les enfants, en réduisant la taille et le coût de fabrication. Un public plus largement sensibilisé à la pratique permettra de faire vivre le savoir-faire qui y est lié, puisque « le fait qu'une culture soit un fait vécu [...] est le meilleur atout qu'elle possède pour continuer à exister »<sup>65</sup>.

C'est la question de transmission de la facture instrumentale qui pose problème. En effet, si aucun des facteurs ne semblent s'opposer à ce que des fiches d'inventaire

---

<sup>65</sup> BERDOU 2011, p.45.

ou qu'un film documentaire soient réalisés, la majorité ne souhaite pas ou ne peut pas, à l'heure actuelle, enseigner les techniques de fabrication ; soit le matériel n'est pas aux normes, soit ils n'envisagent de léguer ce savoir-faire que dans plusieurs années. Jacques Roth, qui pour le moment est la seule personne à transmettre ses techniques, rencontre des difficultés à trouver des apprentis. Difficultés qui peuvent être dues à une méconnaissance des étudiants de l'existence de ces instruments. C'est pourquoi le projet de valorisation qui s'adresse à eux est une valorisation importante d'un savoir-faire lié aux métiers du bois.


Le terrain de ce travail s'est principalement appuyé sur des entretiens semi-directifs qui ont été menés de février à avril, mais peu d'observations participantes ont été faites. Ainsi, une approche plus détaillée de la fabrique instrumentale de chaque facteur est possible. Il faut, pour cela, suivre chacun des artisans répertoriés, à chacune des étapes de réalisation de l'instrument : choix des bois - à l'état de nature ou de culture - coupe du bois, « échange » avec le bois, puis toutes les étapes de fabrication de la flûte à trois et du tambourin à cordes monoxyle ou luthier. Cette imprégnation du chercheur permettra également de prendre connaissance des tours de mains qui n'ont pas été dévoilés lors de cette recherche. En effet, plus le chercheur participe et reste longtemps sur son terrain, plus les informations recueillies sont détaillées et fines. Malgré tout, cette recherche est un premier écrit qui permet de prendre connaissance de la fabrication actuelle de ces instruments avant de se confronter aux fabricants.

L'Espagne compte également des facteurs de flûte à trois trous qui ont volontairement été écartés de ce mémoire ; cette recherche s'étant effectuée sur une période relativement courte, le choix s'est limité à la rencontre des facteurs de tom-tom et de flûte à trois trous en France. Une étude comparative pourrait donc être menée entre les techniques de réalisation françaises et espagnoles.

D'un point de vue historique, comme contemporain, le constat est que la facture instrumentale est indissociable de la pratique du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous. Pratique instrumentale qui est également inséparable de la danse. De ce fait, l'instrument joué, est le lien entre facture instrumentale et danses traditionnelles. C'est pourquoi une suite logique voudrait que la transmission de la pratique instrumentale du tambourin à cordes et de la flûte à trois fasse l'objet d'une seconde recherche, ainsi que la transmission des danses traditionnelles qui sont accompagnées par ce couple instrumental.

# **Annexes**

Annexe 1 – Affiche de la 38<sup>e</sup> Rencontre Internationale Luthiers et Maîtres Sonneurs



**38<sup>e</sup> ÉDITION**  
11 JUIL AU 14 JUIL 2013

**LUTHIERS  
et MAÎTRES SONNEURS**  
RENCONTRES INTERNATIONALES

**MALICORNE**  
Folk

**CREATION DIDIER LALOY**  
(Belgique)

**LA MAL COIFFEE**  
Polyphonies languedociennes

**CARA**  
Musique Irlandaise  
(Écosse/Irlande)

**DJAL**  
Folk-rock acoustique  
débridé

**KALAKAN**  
Musique du monde  
(Pays basque)

**HIKS**  
Trio électro rock  
(Bretagne)

...  
CHÂTEAU D'ARS (INDRE-FRANCE) · 02 54 48 60 60 · [www.rencontresdeluthiers.org](http://www.rencontresdeluthiers.org)

**Lo printemps de l'arribèra** 7<sup>è</sup> édition !  
7<sup>au</sup> édition !

Sent Pèr de Lèren (64) Saint Pè de Lèren

jeux géants  
spectacles  
repaishs  
stages  
parc à échasses  
concerth  
passejada  
bals  
estagis  
espectacles  
jeu géants  
parc de chancas  
concerth  
repas

**25, 26, 27**  
d'abriu avril

[www.loprintempsdelarribera.com](http://www.loprintempsdelarribera.com)

Logo: Sud de France  
Logo: AQUITAINE  
Commune de Saint Pè de Lèren  
Logo: PYRENEES ATLANTIQUES



## Annexe 3 – Page de couverture et cinquième page du dépliant du stage *Paulin'Trad* de 2012

Valorisation du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous en cinquième page

# PAULIN'TRAD

Los encontres de las culturas d'òc e d'aulhors



## Stage de danses et musiques traditionnelles

**deu divés 6 au dimars 10 de julhet 2012**  
**du vendredi 6 au mardi 10 juillet 2012**

organisé par le conservatoire  
à rayonnement départemental Pau-Pyrénées



Le réseau des établissements d'enseignement artistique de la communauté d'agglomération Pau-Pyrénées propose de démarrer la saison estivale par les premières rencontres des cultures d'òc et d'ailleurs, Paulin'trad. Ce premier rendez-vous s'inscrit dans une dynamique souhaitée par la Communauté d'Agglomération Pau-Pyrénées qui s'est récemment saisie de la compétence en langue occitane et cultures régionales.

La musique et la danse sont des vecteurs culturels modernes pour socialiser notre patrimoine et le développement du département des musiques traditionnelles au conservatoire en est le témoin.

Ces rencontres ouvertes à tous les danseurs et musiciens du territoire sont l'occasion de découvrir les traditions orales du Béarn, mais aussi d'échanger avec des artistes détenteurs d'autres cultures minoritaires qui ne demandent qu'à partager leurs savoir-faire.

Cette année, la porte des Pyrénées va s'ouvrir pour Eliseo Parra, artiste de renommée internationale qui nous fera découvrir les percussions ibériques au travers de son enseignement mais aussi lors du concert du groupe Coetus le mardi 10 juillet sur la place Royale.

Les danses catalanes, les chansons occitanes et espagnoles accompagneront également cette balade de l'autre côté du « Calhau »\* qui permettra à tout un chacun de se préparer à la grande fête d'« Hestiv'Òc » qui clôturera l'été palois à partir du 16 août.

\*«calhau»= Caillou, nom usuel donné à la chaîne pyrénéenne



5

## Annexe 4 – Dépliant du stage *Paulin'Trad* de 2013

**22 > 25 juillet 2013**  
Conservatoire Pau-Pyrénées

# PAULIN'TRAD

## STAGE MUSIQUES ET DANSES TRADITIONNELLES

Gascogne / Haute-Bretagne

*Pour danseurs amateurs ou expérimentés, chanteurs débutants ou musiciens plus aguerris. Durant quatre jours, des animateurs reconnus dans ces deux régions sauront vous immerger pleinement dans leurs cultures.*

*A l'issue du stage, pique-nique dansant et concerts festifs (Quintet Hamon Martin, Feiz Noz Moc'h) permettront à tous les participants, stagiaires et groupes de musique professionnels, de partager la richesse des cultures d'Occitanie et de Haute-Bretagne avec le grand public, dans un esprit d'ouverture et de convivialité.*



Conservatoire à Rayonnement  
Départemental Pau-Pyrénées  
Rue des Réparatrices - Pau

  
Pau Portes des Pyrénées  
Communauté d'agglomération

**AU PROGRAMME,  
DU 22 AU 25 JUILLET 2013**

### Stage d'initiation - 4 jours

Pour les personnes souhaitant s'initier aux chants et aux danses pratiqués dans le Béarn, pour pouvoir participer pleinement aux fêtes occitanes, comme Hestiv'Oc, du 22 au 25 août à Pau.

**Atelier matin**  
♦ Danses de Gascogne  
avec Marie-Claude Hourdebaigt

**Atelier après-midi**  
♦ Chant des Pyrénées et de Gascogne  
avec Bastien Miqueu

### Stage de perfectionnement - 4 jours

Pour les personnes pratiquant déjà la danse, le violon, le chant et l'accordéon diatonique, dans n'importe quel champ artistique (classique, traditionnel, jazz...).

**Ateliers matin** (au choix)  
♦ Danses de Haute-Bretagne  
avec Marc Clerivet  
♦ Chant des Pyrénées et de Gascogne  
avec Bastien Miqueu  
♦ Accordéon de Gascogne  
avec Patrick Cadellian  
♦ Violon du Béarn  
avec Jean-Claude Arroseas

**Ateliers après-midi** (au choix)  
♦ Danses de Gascogne  
avec Marie-Claude Hourdebaigt  
♦ Chant de Haute-Bretagne  
avec Marc Clerivet  
♦ Accordéon de Haute-Bretagne  
avec Janick Martin  
♦ Violon de Haute-Bretagne  
avec Ivan Rajala

### Tarifs des stages

**30 €** pour les élèves et professionnels des écoles de musique et de danse du réseau Pau-Pyrénées

**60 €** pour les personnes extérieures

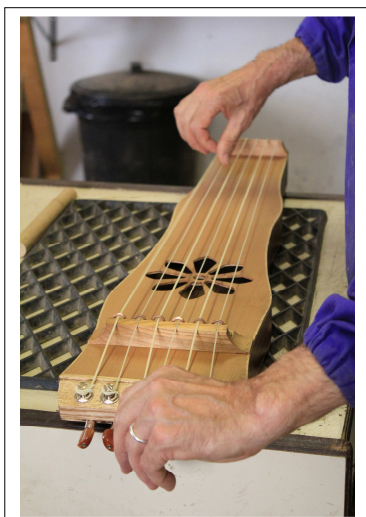
### Renseignements et inscriptions (avant le 16 juillet 2013) :

Direction des Affaires Culturelles  
Communauté d'agglomération Pau-Pyrénées  
2 bis, Place Royale 64000 Pau  
Tel : 05 59 27 24 26 / E-mail : paulintrad@agglo-pau.fr  
www.agglo-pau.fr

## Annexe 5 – Fiche d’inventaire « Fabrication du tambourin à cordes : le *tom-tom* »

FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATERIEL DE LA FRANCE

### « Fabrication du tambourin à cordes : le *tom-tom* »



#### Présentation sommaire

##### Identification :

Fabrication d'un instrument de musique traditionnelle

##### Personne(s) rencontrée(s) :

Pierre-Henri Fontespis-Loste et Jean Baudoin

##### Localisation (région, département, municipalité) :

Aquitaine, Pyrénées-Atlantiques, Pau

##### Indexation :

641100, 641110, 641140, 641310

#### (A) Identification et localisation :

##### Nom et rôle et/ou fonction de la personne rencontrée :

Pierre-Henri Fontespis-Loste est luthier et fabricant de tambourins à cordes. Jean Baudoin est professeur de musique traditionnelle au conservatoire de Pau. Il fabrique également des tambourins à cordes.

##### Municipalité, vallée, pays, communauté de communes, lieu-dit... :

Pau

**Adresse :** P-H. Fontespis-Lost  
36 rue Emile Garet  
**Ville :** Pau  
**Code postal :** 64000  
**Téléphone :** 05 59 98 44 38

J. Baudoin  
Maison Sempe 420 rte Cricq  
Saint-Jean-de-Marsacq  
40230  
05 58 77 77 02 / 06 73 38 25 05

##### Adresse de courriel :

papeth.baudoin@gmail.com

**Site Web :** www.fontespis.fr



**(B) Description****Description :**

Le tambourin à cordes ou, en occitan *tamborin* et de façon plus populaire, *tom-tom*, est un instrument à cordes frappées de la famille organologique des tambour-bourdon. Ces cordes, de quatre à douze, frappées par une baguette de bois souvent gainée de cuir nommée *pimbo*, sont accordées généralement en tonique, on retrouve par exemple la quinte la-mi ou sol-ré. Ainsi, le tambourin à cordes produit une basse mélodico-rythmique. La qualité d'un tambourin à cordes se mesure par sa capacité à émettre le son et la percussion. Ainsi, l'auditeur perçoit la musique (la base sol-ré ou la-mi) en même temps que la percussion des cordes qui doit se ressentir. D'autres préféreront la résonance grave de l'instrument. Bien que le *tom-tom* soit un instrument à part entière, traditionnellement il n'est pas joué seul. De sa main libre, le musicien joue de la flûte à trois trous nommée *flabuta*. L'un et l'autre forment un couple presque indissociable nommé *couple flûte à trois trous, tambourin à cordes*. Pourtant, les fabricants de tambourins à cordes ne fabriquent pas la flûte. Il faut alors se tourner vers un autre facteur pour s'en procurer une. A noter que dans les expressions artistiques contemporaines le tambourin seul peut servir de base mélodico-rythmique à un chanteur.



Le tambourin à cordes est d'abord et avant tout un instrument qui sert à accompagner cérémonie et danses. Il réunit, avec la flûte qui l'accompagne, les trois conditions pour faire de la musique qui se danse : le rythme, l'accompagnement, en l'occurrence la musique bourdon du tambourin, et la mélodie garantie par la flûte à trois trous.

Il existe deux principales méthodes de fabrication du tambourin à cordes : le monoxyle, c'est-à-dire que la boîte est réalisée à partir d'un seul bloc de bois, et le tambourin luthier, composé de plusieurs pièces assemblées. On trouve ces deux méthodes de fabrication sur l'ensemble du territoire du tambourin à cordes, l'ouest des Pyrénées. Pour le tambourin « luthier », la caisse de résonance est construite à partir de cinq pièces de bois : un fond, deux éclisses et deux tasseaux. La table d'harmonie est la sixième et dernière pièce sur laquelle sont découpées une ou plusieurs rosaces, elle est ensuite apposée sur la caisse pour la fermer. Les morceaux sont préalablement taillés et cintrés avant d'être collés ensemble. L'instrument est couronné du chevillier avec les clefs d'accordage, alors que le tasseau inférieur soutient le cordier sur lequel sont fixées les cordes. On peut noter une autre façon de faire au niveau du tasseau inférieur avec le système exclusif élaboré par Jean Baudoin, qui permet d'ajuster plus finement l'instrument.

Sur la table d'harmonie, le fabricant fixe deux chevalets, un à la base de l'instrument, l'autre à la tête. Ces deux chevalets soutiennent les cordes sur l'instrument et transmettent la vibration de la corde à la table d'harmonie qui la transmet à l'air compris dans la caisse de résonance, produisant ainsi un son. Le cavalier, petite pièce de métal, généralement du cuivre entourant les cordes sur le chevalet de tête, permet la création du son particulier du tambourin à cordes et en fait sa caractéristique organologique « le bourdon ». Le son produit par cet instrument est accompagné par un « *zzing* », qui pour les autres instruments de musique est une nuisance. Pourtant, ce « *zzing* » fait partie intégrante du son du tambourin à cordes. Il doit être ajusté pour être présent au début de la percussion, c'est-à-dire à l'attaque, tout au long de la résonance ou alors plutôt à la fin. C'est le musicien qui décide ce qu'il recherche au niveau du son et c'est aux fabricants de répondre à leurs attentes.

L'instrument est terminé quand il sera verni et que les cordes seront posées. Cependant, il continue d'évoluer. Sa sonorité ne sera pas la même six mois plus tard quand l'instrument sera mûr. Comme tous les instruments à cordes, le jeu régulier du tambourin entretient et bonifie sa sonorité. Un instrument de lutherie est plus facile à réparer puisqu'il suffit de changer la pièce défectueuse. Dans le cas du tambourin monoxyle, sa réparation est plus difficile, voire impossible.

**Eléments matériels constitutifs de la pratique :**

**Matériaux (origine, fournisseurs, exploitation, difficultés d'approvisionnement) :**

- Cordes en boyaux ou en nylon
- Bois pour la base de l'instrument. Plusieurs essences peuvent être utilisées pour la base : chêne, érable, noyer, merisier, etc.
- La table d'harmonie, quant à elle, nécessite un bois qui résonne mieux puisqu'elle communique le son. Traditionnellement sont utilisés le noyer ou le merisier, plus récemment l'épicéa, qui se trouve aussi dans la région, est un bois ayant une bonne résonance. Pourtant, cette essence est difficile à trouver dans les bonnes dimensions pour les tambourins à cordes chez les luthiers. Le cèdre rouge du Canada produit également un bon son. Il est plus facile de le trouver dans les bonnes dimensions. Cependant, il est nécessaire de l'importer du Canada puisque cette essence ne se trouve pas en France.
- Cuivre ou fer pour les cavaliers

**Outils (origine, fournisseurs, exploitation, difficultés d'approvisionnement) :**

Ce sont tous les outils traditionnels du travail du bois.

- Scies
- Couteaux japonais
- Rabots
- Limes
- Gabarits
- Presses

**Machines (origine, fournisseurs, exploitation, difficultés d'approvisionnement) :**

- Scies électriques

**Produits réalisés :**

Tambourin à cordes et baguette de frappe  
 en occitan, *tamborin* ou *tom-tom* et *pimbo*,  
 en basque (Iparralde), *ttun ttun* et *makila*,  
 en basque (Egoalde), *soinu*  
 en espagnol, *salterio*  
 en aragonais, *chicotén*

**Lieu d'exercice :**

La fabrication du tambourin à cordes se déroule généralement dans l'atelier de l'artisan. Puisque ces facteurs ne peuvent vivre exclusivement de la production de *tom-tom*, leurs ateliers sont, pour la plupart, conçus pour une autre spécialisation comme la menuiserie, la lutherie, etc. Les installations doivent être conçues pour le travail du bois.

**Apprentissage et Transmission :**

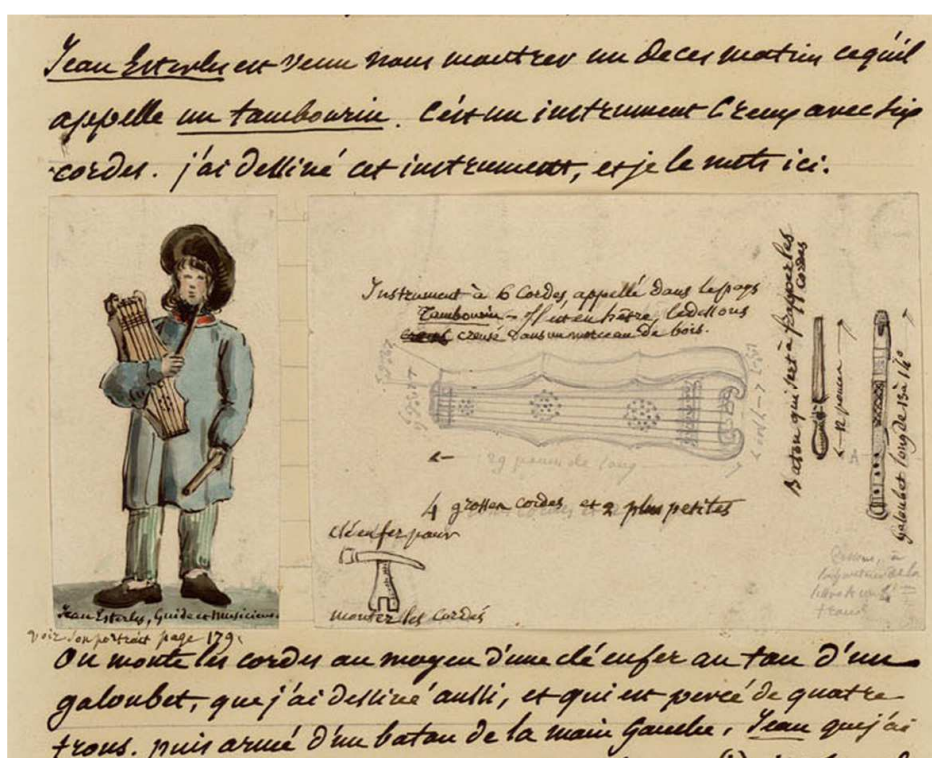
Il n'existe pas de fabricants qui produisent uniquement des tambourins à cordes puisqu'il n'y a pas un grand marché. Par conséquent, il n'y a pas d'apprentissage et de transmission de maître à apprenti. L'apprentissage de la fabrication du *tom-tom* se fait généralement à partir d'un instrument existant déjà. D'ailleurs, il arrive que le musicien conçoive lui-même son instrument,

procédant par essais et erreurs. Cependant, il existe des fabricants qui se spécialisent dans la confection de *tom-tom*. Ils commencent pour la plupart, à la suite d'une demande spéciale d'un consommateur qui désire posséder un tambourin à cordes. À partir de ce moment, le fabricant du tambourin à cordes peut améliorer sa technique et développe un modèle qui lui est propre.

Il y a peu de transmission du savoir-faire de la fabrication de cet instrument. Par contre, selon l'artisan-luthier Fontespis-Loste, certains musiciens extérieurs à la zone géographique du *tom-tom* présentent un intérêt particulier pour celui-ci. Ainsi, cet instrument du sud-ouest français fait son apparition dans la musique bretonne traditionnelle par exemple. De plus, certains groupes locaux l'intègrent à leurs créations musicales. Qui plus est, la production d'un instrument à la taille des enfants faciliterait la transmission de la pratique instrumentale du tambourin à cordes aux jeunes générations.

### (C) Historique

#### Historique général :



« Jean que j'ai fait poser pour le dessiner, joue du flageolet qui tient de la main droite et frappe sur les cordes du tambourin placé, comme on le voit dans la figure, avec le bâton qu'il tient de la main gauche. Il frappe à la fois sur les six cordes, il fait ainsi la basse tandis qu'avec le flageolet il fait le chant. L'air qu'il nous a joué n'a pas un motif très heureux, mais il a le caractère pastoral et montagnard. Les habitants de ces contrées sont tellement attachés à cet instrument qu'avant la révolution de 1790, le régiment des Cantabres qui recrutait dans les montagnes du Béarn, ne marchait qu'au son de ces flageolets et de ces tambourins. On voit couramment inscrit sur les anciens contrôles de ces régiments, les ménétriers. J'ai tiré ce fait de l'Encyclopédie [...]. Ce sont les montagnards eux même qui font leurs

*instruments en copiant toujours invariablement ceux qui existent. Ils les ornent de mille dessins qui donnent à, ce qu'ils appellent les tambourins, et aux flageolets l'apparence d'avoir été faits dans les Iles ...»<sup>1</sup>*

Les tambourins-bourdons, qui produisent à la fois un rythme et une ou plusieurs notes, remonteraient à l'Antiquité. Le tambourin à corde apparaîtrait au Moyen-Âge. Les sources de documentation sont pour la plupart iconographiques :

*A partir des premières figurations iconographiques du XIV<sup>ème</sup> siècle, on peut suivre chronologiquement l'évolution de l'instrument : une, puis deux cordes frappées (figure suivante) avec un plectre sur un instrument posé horizontalement sur l'épaule gauche ; ensuite, à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle et au XV<sup>ème</sup> siècle, deux cordes mises alternativement en vibration par deux percuteurs, le chorus, appuyé verticalement contre le côté gauche du corps ; et enfin, au XV<sup>ème</sup> siècle, quatre cordes montées sur une caisse disposée horizontalement sur les genoux et percutées par deux plectres<sup>2</sup>.*

Les cavaliers qui donnent le son si particulier du tambourin à cordes, seraient hérités des cithares médiévales<sup>3</sup>. Les représentations du Moyen-Âge et de la Renaissance montrent de nombreuses interprètes féminines alors que les siècles suivants, relèguent la pratique du tambourin à cordes aux hommes.

Le tambourin à cordes connu au XVIII<sup>e</sup> siècle comme Tambourin de Gascogne est un instrument qui, géographiquement, s'est peu à peu conservé ou redéveloppé dans le sud-ouest français : Béarn, Pays basque (Labourd, Basse-Navarre et Soule), sud des Landes, ouest des Hautes-Pyrénées et Haute-Garonne. Il existe aussi en Haut-Aragon (Espagne).

Les années 1970 permettent un renouveau et un développement des cultures régionales et la mise en valeur de certaines pratiques instrumentales comme le tambourin à cordes.

#### **Historique particulier de l'entreprise, de la personne ou de l'organisme, de la forme d'expression ou de l'espace culturel faisant l'objet de la fiche :**

Puisqu'il n'existe pas de formation pour la confection de tambourin à cordes, chaque facteur développe sa propre technique de fabrication, offrant ainsi des formes de *tom-tom* variées et une grande gamme de sons différents. Les fabricants développent chacun de leur côté un tambourin qui, à leur avis, possède un son particulier. Il revient au musicien de choisir le tambourin qui lui convient.

Pierre-Henri Fontespis-Loste est luthier de formation. Il réalise son premier tambourin à cordes à la fin des années 1980, à partir d'un instrument qui lui est prêté. À partir de ce moment, il essaie d'améliorer l'instrument afin de créer le meilleur son possible en fonction des demandes de ses clients. Par exemple, il a changé les vieilles chevilles en bois pour des clefs d'accordage de guitare. Il a également réduit le nombre de rosaces de la table d'harmonie enfin d'obtenir le meilleur son possible. Il a également développé un tambourin à cordes plus petit pour les enfants. Depuis, il en produit environ une dizaine par année.

<sup>1</sup> HOUBIGANT (Armand-Gustave), *Journal d'un voyage de Paris aux Eaux-Bonnes (Basses-Pyrénées)*, 1841, manuscrit, tome 1, p. 188 et p. 192. <houbigant-journal-voyage-pireneas.fr>

<sup>2</sup> MARCEL-DUBOIS (Claudie). *Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition*. In *Arts et Traditions populaires*, 1986, t. XIV, n°1-2, p. 13.

<sup>3</sup> Idem p. 16.

Jean Baudoin enseigne la musique traditionnelle au Conservatoire de musique de Pau. Il apprend à jouer de cet instrument en animant plusieurs bals par année. Il fabrique son premier tambourin à cordes monoxyle en 1977, puis il développe des compétences dans la réalisation d'un tambourin « luthier ». Chacun de ses tambourins est unique puisqu'il ne possède pas de modèle à reproduire. Il porte une attention particulière à la décoration de ses tambourins.

### (D) Intérêt patrimonial et mise en valeur

#### Modes de valorisation

- |  |  |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> Plaquette             | <input checked="" type="checkbox"/> Site internet            |
| <input type="checkbox"/> Guide                 | <input type="checkbox"/> Boutique                            |
| <input type="checkbox"/> Portes-ouvertes       | <input type="checkbox"/> Show-room/galerie                   |
| <input checked="" type="checkbox"/> Exposition | <input checked="" type="checkbox"/> Foire/salon              |
| <input checked="" type="checkbox"/> Festival   | <input type="checkbox"/> Label                               |
| <input type="checkbox"/> Routes des MA         | <input type="checkbox"/> Pôle des MA                         |
| <input type="checkbox"/> Résidences d'artistes | <input checked="" type="checkbox"/> Réseau de professionnels |
| <input type="checkbox"/> Autre :               |  |

#### Actions de valorisation :

Il n'existe pas, à proprement parler, d'action de valorisation du tambourin à cordes ou de sa fabrication. Cependant, le tambourin à cordes fait partie intégrante de plusieurs fêtes traditionnelles, comme la fête du 15 août à Laruns, les représentations de pastorales qui se tiennent en vallée basque de Soule ou en Béarn, les mascarades souletines et les diverses expressions carnavalesques de l'Aquitaine pyrénéenne. Cet instrument et le couple qu'il forme avec la flûte à trois trous sont joués par divers groupes de musique couvrant un large éventail d'expressions, des bals traditionnels jusqu'aux musiques amplifiées. De même, il sert à accompagner les élèves des écoles de danses traditionnelles autant en Béarn qu'en Pays Basque.

L'enseignement de sa pratique au sein des écoles de musique municipale ou des conservatoires comme ceux de Pau, Mont-de Marsan ou Bayonne contribue, de fait, à sa valorisation et à la demande croissante d'instruments pour un public renouvelé de praticiens.

Par ailleurs, les facteurs et luthiers d'instruments traditionnels ont leurs propres salons et circuits de valorisation. *Les Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs* de Saint-Chartier (Indre) sont, en France, les plus réputées dans le domaine. A noter également les rencontres *Pirenostrum. FERIA Pirenaica de Luthiers* de Boltaña (Alto Aragón) en Espagne.

#### Modes de reconnaissance publique (niveaux local, national, international) :

L'enseignement de la pratique instrumentale induit la fabrication des instruments de musique. Ainsi, dans les modes de reconnaissance, comme effet induit, on peut donc signaler les écoles de musique et les conservatoires ayant une classe de musique traditionnelle.

Les festivals et rencontres de musiques traditionnelles

La FMDT

#### Documentation / éléments bibliographiques/inventaires déjà réalisés :

MARCEL-DUBOIS (Claudie). *Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition*. In *Arts et Traditions populaires*, 1986, t. XIV, n°1-2, p. 3-16.

GASTELLU ETCHEGORRY Marcel, «Essai sur les origines du tambourin à cordes », *PASTEL*, Toulouse, Conservatoire occitan, en 2004, n° 53, p. 34-45.

<http://pirenas.fr>

[www.sondaqui.com](http://www.sondaqui.com)

[www.cuyala.com](http://www.cuyala.com)

### **(E) Mesures de sauvegarde**

La pratique instrumentale induit la fabrication des instruments de musique, la classe de musique traditionnelle du conservatoire à rayonnement départemental de Pau, par exemple, contribue à mettre en valeur et ainsi sauvegarder les instruments traditionnels dont le tambourin à cordes.

Cependant, pour ce qui est de la fabrication du tambourin à cordes, aucune mesure n'a été mise en place pour sauvegarder ces savoir-faire.

### **(F) Données techniques**

**Dates et lieu(x) de l'enquête** : 13 et 26 juin 2012 à Pau avec Pierre-Henri Fontespis-Loste, 26 juin 2012 à Pau avec Jean Baudoin

**Date de la fiche d'inventaire** : 27 juin 2012

**Nom de l'enquêteur ou des enquêteurs** : Mathieu Allard et Anne-Florence Bisson, Chaire de recherche du Canada en patrimoine ethnologique, Laboratoire LEEM, Université Laval (Québec).

**Nom du rédacteur de la fiche** : Anne-Florence Bisson, Chaire de recherche du Canada en patrimoine ethnologique, Laboratoire LEEM, Université Laval (Québec) et Patricia Heiniger-Casteret, Laboratoire ITEM, EA3002, programme de recherches « Inventaire du Patrimoine Culturel Immatériel en Aquitaine », Université de Pau et des Pays de l'Adour.





En companhia présente

# L'incroyable histoire de la cornemuse landaise

# BOHA!

Offre de souscription jusqu'au 16 mars 2013

**Découvrez la cornemuse landaise, la boha ! A la rencontre des hommes et des femmes, musiciens historiques et actuels, chercheurs, fabricants et institutionnels. Les acteurs de cette extraordinaire aventure humaine, celle du renouveau de notre cornemuse des Landes, la boha.**

**Premier DVD :** documentaire TV grand format. 58' Reportage très rythmé et tout public. Sous-titré en anglais, espagnol et occitan.

**Deuxième DVD :** méthode d'apprentissage audiovisuelle bâtie à partir des cours que Yan Cozian donne au Conservatoire des Landes.

**Livret** trilingue 36 pages : Récits détaillés et illustrations.

Souscription valable jusqu'au 16 mars 2013, date de parution.  
Commandez le coffret double DVD : **20 €** au lieu de 25 par chèque à :

**En Companhia - 4, villa des cols verts - 40140 Soustons.**  
Pour tous renseignements : [en.companhia@neuf.fr](mailto:en.companhia@neuf.fr).

Un film de Yan Cozian

Réalisation  
Bernard Couhault  
et Arnaud Tartinville

**DVD 1**  
Le film documentaire

**DVD 2**  
La méthode d'apprentissage

**Livret**  
36 pages illustrées

2 DVD VIDEO

Coffret double DVD : ..... x 20 € = ..... €    Nom et prénom : .....

Adresse : .....

..... Email : .....@.....

## **Annexe 7 – Appel à projet « Films documentaires dans le domaine du patrimoine ethnologique et immatériel » publié sur le site du Ministère de la Culture et de la Communication**

PUBLIÉ LE 18.07.2012

---

**Appel à projet du Ministère de la Culture et de la communication pour des films documentaires dans le domaine du patrimoine ethnologique et immatériel.**

---

### **Appel à projet du Ministère de la Culture et de la communication pour des films documentaires dans le domaine du patrimoine ethnologique et immatériel.**

La Direction générale des patrimoines du Ministère de la Culture (département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique) en collaboration avec le CNC, attribue des aides pour soutenir la réalisation de films documentaires en vue du développement de la recherche en **ethnologie de la France** et de la sensibilisation du public le plus large au **patrimoine ethnologique et immatériel**. Les projets présentés doivent concerner le domaine français, soit exclusivement, soit dans le cadre d'une approche comparée.

Les projets relatifs aux productions audiovisuelles seront examinés par un jury qui se réunira en **janvier 2014**.

Les dossiers sont à adresser **avant le 31 décembre 2013** à Christian Hottin, adjoint au département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, Direction générale des patrimoines, 6 rue des Pyramides, 75 001 PARIS.

- - 1 note d'intention du réalisateur
  - - 2 pages de synopsis
  - - 1 note technique du réalisateur
  - - 1 CV du réalisateur
  - - 1 CV de la société de production
  - - une attestation d'engagement ou de contacts pris avec les diffuseurs (lettre d'intérêt ou contrats)
  - - un plan de financement
  - - un budget prévisionnel
- **Renseignements** : Christian Hottin, 01 40 15 77 37 ou 01 40 15 87 24 (sec.)

adresse électronique : [christian.hottin@culture.gouv.fr](mailto:christian.hottin@culture.gouv.fr)

[culturecommunication.gouv.fr](http://culturecommunication.gouv.fr) | Le site Internet du Ministère de la Culture et de la Communication



# Ressources

## **Bibliographie**

### **OUVRAGES**

BLACKING John, 1993. *Le sens musical*, Paris, Les éditions de minuit, Le sens commun.

BONTE Pierre, IZARD Michel, 2008 (1991). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Puf.

BRÉFEIL Robert, 1972. *Images folkloriques d'Ossau*, Pau, Marrimpouey.

BRÉFEIL Robert, 1935. *Essai sur les chants et danses de la vallée d'Ossau*, Pau, Imprimerie Artistique et Commerciale de l'Indépendant.

CANDAU Joël, 2005. *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.

CASTERET Jean-Jacques, 2012. *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes*, Paris, L'Harmattan.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 1987. *Musique populaire en Pays d'Oc*, Toulouse, Editions Loubatières.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 1994. *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions Klincksieck.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2006. *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques sonores en France (1200-1750)*, Paris, CNRS.

GÉRAUD Marie-Odile, LESERVOISIER Olivier, POTTIER Richard, 2007. *Les notions clés de l'ethnologie*, Paris, Armand Colin.

LABORDE Denis, 1996. *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques...*, Paris, L'Harmattan.

LAMARQUE Lucio, 2000. *Encyclopédie de la musique*, Italie, Ed. Garzanti, La pochothèque.

MAZEROLLE Valérie, 2008. *La chanson occitane 1965-1997*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.

NATTIEZ Jean-Jacques, 2006. *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. 4. Histoires des musiques européennes*, Paris, Actes Sud.

POCHÉ Christian, 2005. *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Paris, Fayard.

RATONNAT Jean-François, 1996. *La vie d'autrefois dans le Béarn*, Bordeaux, Edition Sud Ouest.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1998 (1768). *Dictionnaire de musique*. Genève, Ed. Minkoff.

### ARTICLES

ALQUIER Alem, VIDAL XAVIER, 2009. « Les pionniers du Folk, table ronde à Varaire (Lot), 1<sup>e</sup> février 2009 » in *Pastel*, n°64, pp 42-45.

BARIAUX Daniel et DEMOLIN Didier, 1995. « Naissance de la voix d'un tambour de fente chez les Mangbetu. Du geste de l'artisan à celui du musicien et du chanteur » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°8, pp 105-114.

BONNEMASON Bénédicte, 2011. « Fabriquer pour devenir musicien » in *Pastel*, n° 67, pp 40-43.

BONNEMASON, Bénédicte, 2004. « Processus de relance d'un instrument de musique traditionnelle : la cornemuse en France » in BROMBERGER Christian, CHEVALLIER Denis, DOSSETTO Danièle (dir.), *De la châtaigne au Carnaval : relances de traditions dans l'Europe contemporaine*. Actes des journées d'étude, Aix-en-Provence, 17-18 septembre 1999. Die (26) : Editions A Die, pp 113-120.

BROMBERGER Christian et MEYER Mireille, 2003. « Cultures régionales en débat » in *Ethnologie française*, n°3, Vol.33, pp 357-361.

CANDAU Joël, 2004. « "Invention" et intention de la tradition : un point de vue naturaliste » in *Fabrication des traditions, invention de modernité* de DEJAN Dimitrijevic, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp 297-312.

CANZIO Riccardo, 1995. « Après le terrain. Réflexion sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°8, pp 173-191.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2000. « De Rivarès à Canteloube : le discours et la méthode des « folkloristes historiques » languedociens et gascons, d'après les préface de leurs anthologies » in *Cyprien Despourrin (1698-1759). Actes du colloque d'Accous (13,14, 15 mai 1999)*, Pau, Marrimpouey, pp 243-276.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, 2003. « Ménétriers d'hier, violoneux d'aujourd'hui : tels pères, tels fils ? Les violoneux gascons de ce siècle sont-ils parmi les "derniers" représentants d'une tradition ménétrière multiséculaire ? » in *Le violon populaire, Caméléon merveilleux*, Parthenay, FAMDT, pp 38-51.

CLÉMENT-LHAULHÈRES Geneviève, 2009. « La transmission en musique traditionnelle "nous, on ne dit pas comment il faut faire, on fait" » in *Pastel*, n°64, pp 46-49.

GASTELLU Marcel, 2004. « Essai sur les origines du tambourin à cordes » in *Pastel*, n°53, Toulouse, Conservatoire Occitan, pp 34-45.

LENCLUD Gérard, 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... » in *Terrain*, n°9, pp 110-123.

LETERRIER Sophie-Anne, 1999. « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°19, pp 89-103.

LOOPUYT Marc, 1998. « L'eau et le feu » in *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°11, pp 107-124.

MARSAN Geneviève, 2000. « Flûte à trois trous et tambourins à cordes au temps de Despourrin : iconographie et archétypes » in *Cyprien Despourrin (1698-1759). Actes du colloque d'Accous (13,14, 15 mai 1999)*, Pau, Marrimpouey, pp 186-214.

MARCEL-DUBOIS Claudie, 1986. « Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition » in *Arts et Traditions populaires*, n°1-2, pp 3-16.

MEYER Mireille, 2003. « Vers la notion de "cultures régionales" » (1789-1871) in *Ethnologie française*, n°3, vol.33, pp 409-416.

SAÛC Philippe, 2011. « Echos d'une fabrique de fabrique à notes » in *Pastel*, n° 67, pp 4-9.

### **REVUES**

*Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, Archives Internationales de Musique Populaire.

### **TRAVAUX UNIVERSITAIRES**

BERDOU Remy, 2011. *La transmission des pratiques traditionnelles du chant et de la danse en Haut Ossau depuis le milieu du XXème siècle à nos jours*, Maîtrise de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

### **Webographie**

Anim'Art Europe, *Instruments de Provence, Le galoubet et le tambourin*, [en ligne], consulté le 30 mai 2013, <[http://www.animart-europe.eu/?page\\_id=927&lang=fr](http://www.animart-europe.eu/?page_id=927&lang=fr)>.

Autour d'Alos.SibatAbense, *Arts et traditions basques*, [en ligne], consulté le 8 novembre 2012, <<http://autourdalos.fr/html/flutes.htm>>.

Cladères, Serge, [en ligne], consulté d'octobre 2012 à juin 2013, <<http://sergecladeres.free.fr>>. Comité Régional de Tourisme d'Aquitaine, *Tourisme Aquitaine*, [en ligne], consulté du 10 juin 2013 au 15 juin 2013, <<http://www.tourisme-aquitaine.fr/fr/>>.

Communauté de Communes de la Vallée d'Ossau, *Vallée d'Ossau tourisme - randonnées pédestres*, [en ligne], consulté du 10 juin 2013 au 15 juin 2013, <<http://www.valleedossau-tourisme.com/randonnees/pedestre/plan-local-de-randonnees.php>>.

Conservatoire Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, [en ligne], consulté de janvier 2013 à juin 2013, <<http://www.comdt.org>>.

Etchgoyen, Pierre, *Flûtes baroques baroques et flûtes Andines*, [en ligne], consulté le 12 février 2013, <<http://www.flutesbaroques.com/index.php>>, mis à jour le 31 mars 2012.

Holmblat, Etienne, [en ligne], consulté d'octobre 2012 à juin 2013, <<http://www.flute-a-bec-online.com>>.

Hulsens, Marie, [en ligne], consulté du 4 octobre 2012 au 30 mai 2013, <<http://www.mariehulsens.com/présentation-inicio-top/instruments-pour-la-musique-traditionnelle/flûtes-à-3-trous/>>.

Institut Occitan d'Aquitaine, InOc, [en ligne], consulté de juillet 2012 à juin 2013, <<http://www.in-oc.org>>.

Les instruments médiévaux, *La flûte à trois trous*, [en ligne], consulté le 6 février 2013, <<http://www.instrumentsmedievau.org/pages/F3T38.htm>>, mis à jour le 28 mai 2005.

Les instruments médiévaux, *Le tambourin à cordes*, [en ligne], consulté le 6 février 2013, <<http://www.instrumentsmedievau.org/pages/tambor23.htm>>, mis à jour le 26 mai 2003.

Logie, Etienne, *Le programme de Nancy*, [en ligne], consulté le 13 juin 2013, <<http://www.napoleontrois.fr/dotclear/index.php?post/2007/10/25/235-le-programme-de-nancy-1865>>.

Lo Primtemps de l'Arribèra, [en ligne], consulté le 24 avril 2013, <<http://www.loprimtempsdelaribera.com>>.

Médiathèque de l'agglomération de Pau, [en ligne], consulté le 18 septembre 2012, <[http://mediatheques.agglo-pau.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=exploitation&PORTAL\\_ID=general\\_portal.xml](http://mediatheques.agglo-pau.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=exploitation&PORTAL_ID=general_portal.xml)>.

Office de Tourisme, *Béarn des Gaves*, [en ligne], consulté le 24 avril 2013, <<http://www.tourisme-bearn-gaves.com>>.

Parc Naturel Regional des Landes de Gascogne, *Visiter l'Ecomusée de Marquèze*, [en ligne], consulté le 24 avril 2013, <<http://www.parc-landes-de-gascogne.fr/1-16776-Visiter-l-ecomusee-de-Marqueze.php>>.

Région Aquitaine, *Décentralisation*, [en ligne], consulté le 14 juin 2013, <<http://aquitaine.fr/institution/decentralisation/historique-de-la-decentralisation.html>>.

Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs, [en ligne], consulté du 24 avril 2013 au 3 juin 2013, <<http://www.rencontresdeluthiers.org/fr/accueil.php>>.

Sond'Aqui, [en ligne], consulté de juillet 2012 à juin 2013, <<http://www.sondaqui.com>>, mis à jour en juin 2013.

UNESCO, [en ligne], consulté le 15 novembre 2012, <<http://www.unesco.org/>>.

# Entretiens

- **Jean Baudoin**

Professeur de flûte à trois trous et de tambourin à cordes au Conservatoire de musique, danse, théâtre à rayonnement départemental de Pau (64).

Entretien réalisé le 21 mars 2013 à son domicile à Saint-Jean de Marsacq (40).

- **Serges Cladères**

Fabricant de tambourins à cordes et de cordes en boyaux à Montfort-en-Chalosse (40).

Entretien réalisé le 14 avril 2013 à son domicile à Montfort-en-Chalosse (40).

- **Pierre-Henri Fontespis-Loste**

Fabricant de guitares et de tambourins à cordes à Pau (64)

Entretien réalisé le 29 janvier 2013 à son atelier de lutherie.

- **Jean-Luc Mongaugé**

Musicien de tambourin à cordes et flûte à trois trous.

Entretien réalisé le 26 mars 2013 à son domicile à Laruns (64).

- **Didier Queheille**

Sculpteur sur bois et fabricant de tambourins à cordes et de flûtes à trois trous à Tardets (64).

Entretien réalisé le 22 mars 2013 à son atelier à Tardets (64).

- **Jacques Roth**

Enseignant à la retraite, fabricant de tambourins à cordes et de flûtes à trois trous à Labastide-Cézéracq (64).

Entretien réalisé le 21 février à son domicile à Labastide-Cézéracq (64).



# Table des illustrations

Figure 1 - Flûte ossaloise d'E. Holmblat - photographie issue de son site internet.....	8
Figure 2 - Tambourin à cordes et flûte à trois trous - © Association Cuyala d'Aüssaü (2006).....	9
Figure 3 - Bas-relief mural du palais assyrien à Kujundochnik (ruines de Ninive) de l'époque d'Assurbanipal (668-627 avant J.-C.) - Musée du Louvre.....	27
Figure 4 - Anges jouant de la flûte et du tambourin à cordes ainsi que de la cithare et du violon - Fresque dans une église du Portugal - Fonds de Jacques Roth.....	28
Figure 5 - "Les musiciens" de Juan Galban Jiménez - Epina (Saragosse) - XVIIe siècle - © Angel Vergara Miravete.....	28
Figure 6 - Église de Caudebec-en-Caux (76) - XVe siècle [à gauche] ; Église Saint-Maclou de Rouen (76) - XVe siècle [à droite].....	29
Figure 7 - Cathédral Saint Pierre à Saintes (17) - XVe siècle [à gauche] ; Fresque de Filippino Lippi, Basilique Santa Maria Sopra Minerva à Rome (Italie) – 1940 [à droite].....	29
Figure 8 - Encyclopédie Diderot et d'Alembert et son iconographie du tambourin à cordes - photographie de l'auteur (29 janvier 2013).....	30
Figure 9 - "La danse des Bergers" (détail) - Gravure de Nicolas Lancret [à gauche] ; "La danse" (détail) - Tapisserie de François Boucher [à droite].....	32
Figure 10 - "La danse " (détail) - Gravure de Nicolas Lancret.....	32
Figure 11 - Musiciens de Laruns à Eaux-Bonnes (64) en costumes du Pays.....	34
Figure 12 - Espace géographique de la pratique actuelle de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes en France - Capture d'écran de sondaqui.com (12 juin 2013).....	35
Figure 13 - Groupe de danseur à la fête du Costume pyrénéen à Argelès.....	36
Figure 14 - Caisse de résonance du tambourin à cordes creusée, façon monoxyle - © Jacques Roth.....	46
Figure 15 - Tambourin à cordes façon lutherie – photographie de l'auteur (21 mars 2013).....	47
Figure 16 - Schéma, selon Serge Cladères, de la répartition des vibrations pour une fabrication monoxyle et une fabrication lutherie.....	48
Figure 17 - Âme et renforts au niveau des courbures – tambourin de Serge Cladères – photographie de l'auteur (14 avril 2013).....	49
Figure 18 - Schéma de fabrication de cordes en boyau selon Serge Cladère.....	51
Figure 19 - Mise en place des cavaliers en cuivre © Jacques Roth.....	51
Figure 20 - Système d'accordage inspiré des tendeurs des instruments à cordes frottées, caché dans la partie inférieure de la caisse de résonance – photographies de Jacques Baudoin (à gauche) et de l'auteur (à droite - 21 mars 2013).....	52
Figure 21 - Utilisation de la lousse pour placer les chevilles dans le tasseau supérieur du tambourin à cordes - © Jacques Roth.....	53
Figure 22 - Carrelets en bas - dégrossis en cylindres en haut - © Jacques Roth.....	55
Figure 23 - Flûte qui vient d'être façonnée - © Jacques Roth.....	55
Figure 24 - Schéma de l'extrémité supérieure de la flûte à trois trous - Jacques Roth.....	56
Figure 25 - Facture du labium - © Etienne Holmblat.....	56

<i>Figure 26 - Tambourin à cordes « moderne », sans courbure, à sept cordes - © Jean Baudoin. [à gauche] ; Tambourins à cordes, en cours de réalisation, sculptés sur les éclisses - photographie de l'auteure (21 mars 2013) [à droite].....</i>	<i>58</i>
<i>Figure 27 - Vernis au tampon - © Jacques Roth.....</i>	<i>60</i>
<i>Figure 28 - Illustration des étapes de fabrication d'une flûte à trois trous dans la vitrine du frère ébéniste de Didier Queheille - Photographie de l'auteure (22 mars 2013).....</i>	<i>77</i>

# Table des annexes

<i>Annexe 1 – Affiche de la 38<sup>e</sup> Rencontre Internationale Luthiers et Maîtres Sonneurs.....</i>	<i>85</i>
<i>Annexe 2 – Flyer de Lo printemps de l'arribèra, édition 2013 .....</i>	<i>86</i>
<i>Annexe 3 – Page de couverture et cinquième page du dépliant du stage Paulin'Trad de 2012.....</i>	<i>87</i>
<i>Annexe 4 – Dépliant du stage Paulin'Trad de 2013 .....</i>	<i>88</i>
<i>Annexe 5 – Fiche d'inventaire « Fabrication du tambourin à cordes : le tom-tom ».....</i>	<i>89</i>
<i>Annexe 6 – Pochette du double DVD « Découvrez la cornemuse landaise, la boha .....</i>	<i>96</i>
<i>Annexe 7 – Appel à projet « Films documentaires dans le domaine du patrimoine ethnologique et immatériel » publié sur le site du Ministère de la Culture et de la Communication .....</i>	<i>97</i>

# Table des matières

<b>Remerciements.....</b>	<b>2</b>
<b>Glossaire .....</b>	<b>3</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>5</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
<b>Premier chapitre : D’hier à aujourd’hui : la musique traditionnelle.....</b>	<b>12</b>
<b>I. Dualisme entre musique savante et musique populaire.....</b>	<b>13</b>
1. Musique populaire .....	13
2. Musique savante .....	14
3. Fusion entre musique savante et musique populaire à l’époque baroque.....	15
<b>II. Les ménétriers : vecteurs de la musique populaire jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle.....</b>	<b>16</b>
1. Du jongleur au ménétrier .....	16
1.1. Les jongleurs .....	16
1.2. Les ménétriers.....	17
2. Du déclin à la disparition des ménétriers .....	18
2.1. Le XVI <sup>e</sup> siècle, siècle de la théorie harmonique et des académismes .....	18
2.2. Le XVIII <sup>e</sup> siècle : un déclin irréversible .....	19
2.3. Le XIX <sup>e</sup> siècle : l’enquête Ampère-Fortoul sur les poésies populaires en France.....	20
<b>III. Le renouveau des musiques traditionnelles.....</b>	<b>21</b>
1. Deux mouvements précurseurs du régionalisme.....	21
1.1. Le Félibrige .....	21
1.2. Le programme de Nancy.....	22
2. L’avant 1968 .....	22
2.1. Du folklore à l’ethnologie des « cultures régionales ».....	22
2.2. Une revendication politique vectrice d’un renouveau traditionnel.....	24
3. L’après 1968 .....	25
3.1. Le mouvement folk.....	25
3.2. Le revivalisme ou revival.....	25
<b>IV. Approche historique du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous .....</b>	<b>26</b>
1. Traditions instrumentales anciennes .....	26
2. Instruments « hauts » .....	31
3. Adaptation du couple instrumental du XIV <sup>e</sup> au XIX <sup>e</sup> siècle .....	32
<b>Deuxième chapitre : Les étapes de fabrication .....</b>	<b>37</b>
<b>I. Apprentissage.....</b>	<b>38</b>

1. Musiciens et passionnés du bois .....	38
2. Les professionnels du bois.....	40
<b>II. Le choix des bois : première étape vers un instrument sonore.....</b>	<b>42</b>
1. Passer de l'état de nature à l'état de culture .....	42
2. Les différentes essences de bois pour la fabrication du tambourin à cordes et de la flûte à trois trous.....	43
<b>III. Recherche d'une sonorité.....</b>	<b>45</b>
1. Le cas du tambourin à cordes .....	45
1.1. La caisse de résonance .....	45
1.2. La table d'harmonie et l'âme.....	48
1.3. Chevalets, cordes et cavaliers.....	49
1.4. Les systèmes d'accordage : clés mécaniques et chevilles .....	52
1.5. Le pimbo.....	53
2. Le cas de la flûte à trois trous .....	54
2.1. Longueur et colonne d'air vibrante de la flûte à trois trous.....	54
2.2. Le bec : biseau et bouchon.....	56
2.3. Accordage de la flûte .....	57
<b>IV. Recherche d'une esthétique .....</b>	<b>57</b>
1. Le cas du tambourin à cordes .....	57
1.1. La caisse de résonance et la table d'harmonie.....	58
1.2. Le nombre de cordes et le système d'accordage.....	59
1.3. La finition : le vernissage.....	59
2. Le cas de la flûte à trois trous .....	60
<b>V. Transmission.....</b>	<b>61</b>
<b>Troisième chapitre : Sauvegarder et valoriser la facture instrumentale .....</b>	<b>63</b>
<b>I. Pourquoi est-ce du patrimoine ?.....</b>	<b>64</b>
<b>II. Des valorisations vivantes.....</b>	<b>65</b>
1. ...de la facture instrumentale .....	65
1.1 La Rencontre Internationale Luthiers et Maîtres Sonneurs.....	65
1.2. Fabrication de tambourin à cordes au collège d'Aspe Bedous .....	66
2. ...des musiques et des danses traditionnelles .....	67
2.1. Le Centre Occitan des Musiques et des Danses Traditionnelles .....	67
2.2. Enseignement des musiques et des danses traditionnelles, le cas des conservatoires .....	68
2.3. Festivals et stages de musique et de danse traditionnelles .....	69
3. ...de la « culture traditionnelle ».....	70
3.1. L'Institut Occitan d'Aquitaine, « opérateur régional pour la langue et la culture occitanes » .....	71
3.2. Le sport, les institutions officielles et les fêtes.....	71
<b>III. Projet de valorisation de la facture instrumentale .....</b>	<b>72</b>
1. Valorisation auprès du jeune public .....	72

1.1. Les enfants .....	73
1.2. Les adolescents .....	75
2. Valorisation auprès d'un public adulte.....	76
2.1. Les adultes .....	76
2.2. Les chercheurs .....	78
<b>Conclusion .....</b>	<b>80</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>84</b>
<b>Ressources.....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>99</b>
<b>Webographie .....</b>	<b>102</b>
<b>Entretiens .....</b>	<b>105</b>
<b>Table des illustrations.....</b>	<b>106</b>
<b>Table des annexes.....</b>	<b>108</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>109</b>

## **Résumé**

La vallée d'Ossau connaît une pratique ininterrompue du couple instrumental flûte à trois trous/tambourin à cordes. Son redéploiement en Béarn, en Gascogne, voire bien au-delà, s'inscrit dans le renouveau des musiques traditionnelles à partir des années 1970. Tâtonnements et hésitations caractérisent la redécouverte de la facture de ces instruments. Encore aujourd'hui, les fabricants sont tiraillés entre reproduction et innovation technique. Tout en respectant certains critères de la facture traditionnelle, ils répondent également aux demandes des musiciens. Les musiques traditionnelles peuvent désormais être sonorisées et pratiquées sur scène. Reflet d'une pratique contemporaine et traditionnelle, le savoir-faire des luthiers et facteurs s'acquiert principalement dans la matière et dans la pratique : ce qu'il ne faut pas faire se dit, tandis que ce qui ne peut s'expliquer – le ressenti, la conscience du geste – ne s'apprend que par le regard et l'expérience.

Mots-clés : Ethnologie, ethnomusicologie, savoir-faire, instruments traditionnels, lutherie, flûte à trois trous, tambourin à cordes, Béarn, patrimoine culturel immatériel, patrimonialisation, valorisation