



www.musiques-medievales.eu
Portail francophone des musiques médiévales

Entretien

avec

René ZOSSO

Propos recueillis en février et mai 2013
par
Rachel MEEGENS et Christian BRASSY

Mise en ligne le 5 juin 2013



© Stefania Vitulli - 2004

1

© www.musiques-medievales.eu - mai 2013

Depuis plus de quarante ans, la voix caractéristique de René Zosso marque certaines interprétations de référence du répertoire médiéval. Véritable meneur de jeu du Clemencic Consort dans ses répertoires de prédilection – Carmina Burana, Roman de Fauvel... - il est régulièrement venu apporter sa couleur vocale à divers ensembles comme Micrologus ou Lucidarium, tout en continuant de proposer des récitals en duo avec Anne Osnowycz. Sa passion pour le théâtre et la littérature en font également un récitant exceptionnel auquel, encore tout récemment, Alla Francesca et Jordi Savall ont fait appel. Pourtant, lui même ne se présente que comme un « chanteur à la vielle ».

Nous avons profité de sa venue au Havre pour animer un stage, en février 2013, pour revenir sur son parcours atypique.

René Zosso, comment vous définiriez-vous : un littéraire qui a rencontré la Musique ? Un musicien fou de littérature ?

Probablement les deux à la fois ! Certes j'aimais bien chanter... comme ça ! Sans me poser de questions... Je n'avais pas suivi d'études musicales. J'ai bien eu fait six mois de présence obligatoire devant un piano lorsque j'étais enfant, puis plus tard quelques années de chant choral *A cœur Joie*, ce qui m'a donné quelques idées sur le plan solfégique ; mais je n'ai jamais compris ce que pouvait être le rapport physique avec un instrument comme le piano. De même, je n'ai jamais su comment prendre en main une guitare. Et puis un jour, j'ai entendu Jules Devaux et « La Marie »¹ et je me suis dit : « hou la la ! C'est ça qu'il me faut ! » Je ne savais même pas comment ça s'appelait, mais c'était le coup de foudre.

J'ai surtout eu une formation littéraire, et également de comédien. J'ai enseigné le français et le latin pendant sept ans : c'était un métier que j'aimais bien. Je crois que les conditions d'enseignement ont suffisamment changé depuis pour que je sois bien content de ne pas avoir poursuivi. Mais j'aimais bien, et je ne me gênais pas pour beaucoup parler de théâtre. J'en faisais beaucoup, parallèlement.

La rencontre avec la vielle à roue a donc été déterminante. Est-ce depuis devenu une relation physique ?

Quand j'ai commencé à apprendre à jouer, ce qui m'a marqué, c'est cette horizontalité des bourdons ; et puis le côté ironique du coup de poignet, du chien. Il y a un auteur de théâtre qui m'avait beaucoup apporté : c'est Brecht, avec sa notion de « distanciation », ce qui ne veut pas dire moins de plaisir... au contraire. Et avec une certaine distance, on peut être plus percutant. Quand j'ai commencé à chanter avec la vielle - ce qui était le but - je me suis rendu compte qu'elle organisait le chant : le fait de poser la voix sur le bourdon, tout en suivant la corde de récitation, nous dessine l'échelle qu'il y a entre ces deux cordes. A partir de là, le discours verbal de la chanson va reposer sur ces sons, et la dimension de temporalité s'installe : le temps indiqué par ces bourdons organise le discours. « Le texte porté par les bourdons » !

¹ Jules Devaux (1913-1989), joueur de vielle à roue, élève de Gaston Rivière, choisit de vivre de la musique à la fin des années 1930. À partir de 1958, il se produisit en duo avec Édith Montardon sous le nom de "Le Jules et la Marie". Ils enregistrèrent de nombreux disques.

Et ça vous a paru aussitôt évident.

Dès que j'ai entendu l'instrument, j'en ai eu l'intuition. Et au fur et à mesure que j'ai progressé, c'est devenu une évidence. C'est un instrument fait avant tout pour le bourdon, comme le montre le nombre de cordes de bourdon par rapport aux cordes mélodiques. Cela ne veut pas dire que le texte est plus important que la mélodie, mais disons qu'il est prioritaire : il faut se le mettre dans la bouche. Quand on écoute des chanteurs traditionnels ou des chanteurs de variétés d'avant le micro, que le sujet soit important ou futile, parfois avec des refrains *non sense*, le texte prédomine. On ne perd pas un mot... même s'ils racontent des sornettes.

Comment vous êtes-vous formé à la vielle ? Il existait alors un enseignement ?

En 1960 il y avait en France deux professeurs : Gaston Rivière faisait surtout travailler les gens du Centre, autour de Montluçon. Et Georges Simon faisait des stages dans le cadre de « Jeunesse et Sports ». J'ai fait un stage avec Simon... mais ensuite sur un plan technique, j'ai vite plafonné. Quand je réécoute mon premier disque de 1968, je me dis que c'est un exemple que je ne donnerai à aucun débutant. Je ne le renie pas sur le plan de la conception, et d'ailleurs les bourdons sont déjà bien là et ne s'arrêtent pas. Mais j'ai rapidement fait un autre stage avec Georges Simon, puis je me suis mis au point une technique personnelle qui s'est adaptée au chant, et qui n'est pas la technique traditionnelle.

Une technique atypique ?

Ce n'est pas à moi de le dire. Mais je pense que j'ai une place bien spécifique. Il y a des vielleux qui sont bien plus forts que moi, techniquement. Ma spécificité, ce n'est pas d'être joueur de vielle, mais d'être chanteur à la vielle. Pendant treize ans, mon récital solo s'appelait *René Zosso chante et vielle !* Deux verbes qui disent bien ce que je fais.

Vous avez mené en 1969 au GRM² des expérimentations sur une vielle à roue avec un traitement électro-acoustique, et vous avez enregistré des textes pour un projet avec le GMEB de Bourges. Est-ce que ça vous a apporté quelque chose dans votre approche musicale ?

Oh oui ! D'abord cela ouvre les oreilles !!! C'est important !

Je voudrais pourtant tout de suite préciser que ce n'est pas en fait le traitement électro-acoustique en tant que tel qui m'a intéressé, mais l'usage possible de la vielle en dialogue avec une bande magnétique ou d'autres instruments.³ Je m'étais rendu compte des possibilités de la vielle en tant qu'instrument de musique « concrète » : tous les « bruits » qu'elle peut nous offrir : jouer avec les doigts directement sur les cordes, donc faire bouger les «bourdons immuables», pizzicati, bruits de couvercles ou de poignées etc. Et bien sûr les couinements obtenus en serrant les cotons autour des cordes; opération que tous les vielleux font mais discrètement et hors musique; mais pourquoi ne pas aussi les inclure dans la musique ? Bien sûr aucun traité n'en parle, mais je serais bien étonné qu'aucun vielleux du passé n'y ait jamais pensé ! Mais ces sons sont plutôt faibles, d'où la nécessité d'amplifier.

2 Groupe de Recherches Musicales de Radio-France, fondé par Pierre Schaeffer et ancêtre de l'INA

3 René Zosso a ainsi présenté entre 1970 et 1975 *Acrivielle*, une version pour vielle de la bande de *Violostris* de Bernard Parmegiani et a participé à des concerts improvisés avec Opus N (Christian Clozier, Alain Savouret, Pierre Boeswillwald) ou avec le percussionniste Pierre Favre, de même qu'au disque *Cordes-ci Cordes-ça* de Françoise Barrière.

En fait, après quelques années à transporter le matériel d'amplification et puisque en duo nous avons développé le répertoire médiéval dans les circuits consacrés à cette musique, j'ai arrêté de présenter des oeuvres électro-acoustiques. Mais il reste que j'utilise ce jeu aux doigts pour accompagner un texte ou l'autre, même dans un concert médiéval.

Que cherchiez-vous à chanter lors de vos débuts ?

C'était très variable. Des chants traditionnels qui me venaient du scoutisme, du répertoire de Jacques Douai⁴, des choses que j'aimais bien sans savoir pourquoi ; mais ça me parlait. C'est ça : j'avais « envie de le parler » !

C'est ce qu'on peut entendre sur votre premier enregistrement⁵ ?

Exactement. Ce mélange, que j'aime bien faire encore aujourd'hui, même dans un récital médiéval. J'aime bien mêler le Moyen Âge et la tradition, dans la mesure où ces deux répertoires sont complémentaires. Ce qui nous permet d'avoir des idées concrètes sur le chant médiéval et sa pratique, c'est la tradition, d'ici ou d'ailleurs. Elle nous donne des exemples vivants, qui ne sont peut-être pas valables pour tout le répertoire médiéval, mais au moins pour les monodies... même si on peut dire que la polyphonie médiévale repose plus sur l'expérience de la monodie des XII^e et XIII^e siècles que sur les musiques des XVI^e et XVII^e siècles ! Ça paraît une évidence, mais il se trouve que beaucoup d'interprètes actuels donnent l'impression de faire la démarche inverse et ne font pas trop d'efforts pour gommer les influences ultérieures. Pour éviter ça, il a même été utile d'interdire à des stagiaires de jouer du baroque durant un stage consacré au Moyen Âge. Il y a eu un changement profond de civilisation qui s'est fait progressivement du XIV^e au XVI^e siècle. Changement qui se marque également dans la musique : chez Machaut par exemple, entre les monodies qui procèdent des chants du XIII^e et sa polyphonie novatrice. Les codes d'interprétation changent, même si certaines survivances persistent.

Vous avez dès le départ intégré des chants du Moyen Âge ?

Oui. Pour deux raisons : je connaissais par mes études de lettres certaines chansons du Moyen Âge. Et puis j'ai cherché à faire un parcours chronologique de la vielle (mais pas organisé chronologiquement dans le récital !). Ainsi, je faisais aussi un parcours pour moi, un parcours à travers l'histoire. Dès mon premier disque chez *Chant du Monde*, on trouve un organum duplum de Leoninus, « *Haec Dies* », qui à ma connaissance était le seul enregistré à l'époque.

Et là !!! je me retrouve avec un chant qui dure plusieurs minutes... sur trois mots ! *Haec Dies... confitemini* (ce jour d'hui...ayons confiance) pour dire l'importance du moment présent étiré en longues notes tenues. Déplier le moment présent pour voir ce qu'il y a dedans...

Le but est donc de se projeter dans le moment présent, mais aussi d'y projeter le public ?

Oui. Il est là ! A moi de me mettre à son écoute et d'y inviter les gens. J'ai l'habitude de dire : « le bourdon, on ne sait pas où il va, mais il y va avec certitude. »

4 Jacques Douai (1920-2004) : chanteur surnommé « le troubadour des temps modernes »

5 *René Zosso chante et vielle* – Le Chant du Monde - 1968

Comment avez-vous abordé ce Moyen Âge musical ?

J'aurais envie de dire d'abord que dans nos classifications actuelles, on oublie une chose. On classe les diverses musiques – trouvères, Carmina, Cantigas...- mais on oublie que c'est avant tout de la chanson ! J'entends souvent des enregistrements très jolis à écouter... où je ne comprends pas un mot. Or, il me paraît primordial que les mots soient présents. Il y a une chanson de Miraval qui me paraît capitale dans ce domaine : «*Chans, quan non es qui l'entenda*» « un chant, si on ne le comprend pas, il ne peut plus rien valoir ». Il n'a plus d'énergie et ne passe pas. Ce qui importe, c'est qu'on ait bien compris le cheminement de la pensée. Donc, si on veut comprendre comment se construit un texte, il faut mettre en œuvre tous les moyens verbaux qui permettent de faire comprendre ce texte. Bien sûr, peut-on m'objecter, il n'y a plus grand monde aujourd'hui qui comprenne directement ces textes. Il faut donc « faire comme si... » ! Ce qui induit une attitude intérieure : « je dois faire comme si vous compreniez ». Cela fait partie de ce qu'on peut appeler « la gestuelle du jongleur », même si j'ai les deux mains prises par l'accompagnement à l'instrument. Cette intériorisation va servir à la façon de l'exprimer et de faire passer le message. Ce qui va engager tout le corps... même si ça ne se voit pas. Des textes disent d'ailleurs clairement que les premiers franciscains, dans le répertoire des Laudes, ont appris leur métier avec des jongleurs, pour délivrer leur message auprès du peuple. L'habit est alors la mélodie, plaisante, facile à reprendre ; mais le but est le message à faire passer. C'est cet esprit que j'ai toujours essayé de transmettre à travers le bourdon de ma vielle. J'ai d'ailleurs quelques chants où je ne fais pas grand chose - voire rien - de la main gauche : le texte est porté, éclairé par les bourdons.

Vous en avez eu conscience dès le début.

Très rapidement. Du coup, le jeu instrumental mélodique entre en dialogue, devient illustration, commentaire. Le fait que texte et jeu instrumental soient portés par les bourdons - et tout autant maintenant que je joue souvent en duo avec Anne Osnowycz - fait que le discours ne s'interrompt pas, même en changeant de répertoire.

N'est-ce pas un peu l'esprit de « cabaret » que l'on trouve là ?

Du cabaret, j'en ai fait. C'est une très bonne école, car il faut mettre dans sa poche des gens qui sont très près. Ce n'est pas seulement faire passer un message, c'est capter une écoute : « même si je viens chez vous, je vous invite dans mon espace ». Ce n'est pas un hasard si je commence toujours tous mes (et nos) récitals par « *Une Maison* ».

*Une maison
Où je vais seul en appelant un nom
Que le silence et les murs me renvoient
Une étrange maison qui se tient dans ma voix
Et qu'habite le vent, je l'invente.
Mes mains dessinent un nuage,
Un bateau de grand ciel au-dessus des forêts,
Une brume qui se dissipe et disparaît,
Comme au jeu des images.
Tout ce qui fait les bois, les rivières ou l'air
A place entre ces murs qui croient fermer la chambre
Accourez, cavaliers qui traversez les airs,
Je n'ai qu'un toit du ciel
Vous aurez de la place.*

Il s'agit de deux extraits de poèmes - le début de Pierre Seghers et la suite de Jules Supervielle - cités à quelques pages de distance par Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'Espace*. Et que j'ai mis en musique car ils ont plus le caractère de ce que je chante que de ce que je dis. C'est pour moi le texte qui parle le mieux des bourdons : un espace à habiter.

Vous aviez des contacts avec le milieu Trad ?

Je connaissais Mélusine⁶ depuis les débuts du Bourdon⁷ ; et même avant, depuis le Hootenanny de Lionel Rocheman au Centre américain⁸. J'y allais quand je passais à Paris. C'est là que j'ai été impressionné par une fille qui donnait énormément de conviction à son interprétation *a capella* de chants traditionnels : elle s'appelait Catherine Perrier. On est devenu copains. J'ai eu alors l'occasion de faire une tournée en Angleterre, invité dans des folk clubs par Ewan McCall⁹ mais aussi au Festival d'Ashford, à la demande d'Alfred Deller¹⁰ : mon concert y était le même jour et à la même heure que celui de Gustav Leonhardt¹¹ et nos nombreux publics avaient dû choisir ! Catherine m'a mis en contact avec un ami qu'elle avait en Angleterre : il s'appelait John Wright ! Il est venu m'écouter et il a finalement fait le reste de la tournée avec moi, en *Deux Chevaux*, avec peu de bagages mais beaucoup d'armes : en l'occurrence toute une série de guimbardes. Il a fallu plus de quarante ans pour que l'on joue à nouveau ensemble en concert : en 2011, aux Rencontres de Largentière.

Alors, est-ce que j'appartenais au « monde du trad » ? Je n'habitais pas Paris. Mais j'ai organisé à Genève¹² - où je me suis occupé pendant plusieurs années d'une section « Chanson » dans une fondation pluridisciplinaire ERA, - deux grands stages où sont venus enseigner une douzaine de musiciens du Bourdon. Ainsi je connaissais bien Catherine et John, mais aussi Jean-Loup Baly, Jean-François Dutertre, Michel Hindenoch... Yvon Guilcher par la suite.

Comment s'est opérée votre rencontre avec René Clemencic ?

Un jour, il m'a appelé. Il avait entendu parler de moi. Mais on s'est rencontré sur un malentendu : il m'avait contacté pour un programme de musique du XVIII^e siècle, ce qui est bien loin de ma spécialité. C'était la première fois que je jouais avec un ensemble et j'étais un peu dérouté. Aussi, j'avais suggéré de faire une courte intervention en première partie afin de présenter en solo la vielle. On s'est rendu compte à cette occasion qu'on s'entendait très bien, surtout sur ce qui était « avant » : le Moyen Âge. Et l'idée est vite venue de travailler ensemble sur les Carmina Burana et sur un programme autour de la messe de Machaut. Celui-ci a attendu un certain nombre d'années, mais les Carmina Burana se sont mis en place assez vite. Clemencic est venu chez moi, à Genève, on a bâti le programme du concert - ça s'est fait assez vite -, avec une idée d'enregistrement.

6 Ensemble représentatif du Renouveau Trad en France, alors composé de Jean-Loup Baly, Jean-François Dutertre, Emmanuelle Parrenin et Dominique Regef. Les deux premiers poursuivirent ensuite avec Yvon Guilcher.

7 Association qui a fondé en 1969 à Paris, sur le modèle des folk clubs anglais, le premier folk-club de France.

8 C'est au Centre américain de Paris que, dès 1967, des passionnés de folk - mais aussi des comédiens, des danseurs et des chanteurs de chansons à texte - ont commencé à se réunir.

9 Ewan Mc Call (1915-1989) : chanteur engagé britannique, animateur du mouvement *folk* britannique.

10 Haute-contre britannique (1912-1979), acteur essentiel de la redécouverte de la « musique ancienne ».

11 Claveciniste (1928 - 2012); une des grandes personnalités de la redécouverte du répertoire baroque

12 René Zosso y est né en 1935 et a toujours habité Genève.

C'était un programme assez long : cinq disques vinyles...

En fait le programme du concert est beaucoup plus concentré. Déjà on peut mettre de côté la *Messe des Joueurs*¹³ (dont nous ne faisons qu'une partie), et le cinquième disque réalisé avec Pilar Figueras et un chœur¹⁴. Le concert dure aujourd'hui une heure et demie. Bien sûr, il y a des chansons qui ne sont pas complètes, et certaines figurent dans le disque qui ne sont pas dans le concert (ou ont disparu du concert).

L'équipe du Clemencic Consort était déjà composée ?

On était au départ, en janvier 1972, une douzaine pour le programme *Carmina*¹⁵. Aujourd'hui, on est six. Ce que j'ai apporté, c'est je crois la couleur de ma voix et de ma vielle, qui ont donné une spécificité à une partie des enregistrements du *Clemencic Consort* ; surtout les *Carmina*, la *Fête de l'Âne* et le *Roman de Fauvel*.

Vous teniez un peu le rôle de trublion dans l'ensemble.

Oui. Et j'apporte aussi une sorte de véhémence. Ça me donne une place à part. D'ailleurs, dans les programmes en allemand, les autres chanteurs sont normalement présentés comme contre-ténor ou basse, et moi «vielle et chant» !

René Clemencic m'a apporté sa notoriété, bien sûr, mais aussi toute une connaissance. On a fait beaucoup de concerts en Europe : au moins deux ou trois centaines. Et il m'a amené dans d'autres répertoires.

Les troubadours ?

Par exemple. Je connaissais un peu les troubadours et leur langue, et j'avais reçu les conseils d'Anne Brenon¹⁶. J'avais à mon répertoire « *Lanquan li Jorn* de Rudel » et « *Can vei la Lauzeta* de Ventadorn » – les deux chants les plus connus alors. Mais avec René Clemencic, il a fallu que je creuse chaque chant. Yves Rouquette¹⁷, présent sur l'enregistrement, m'a beaucoup apporté, tant sur la langue que sur l'esprit. Et ça a été un très fort investissement sur le moment. C'est par exemple la seule fois où j'ai chanté les sept strophes de « *Lanquan li Jorn* »...

Vous en produisez une version très personnelle qui s'étire au-dessus de vos bourdons de vielle.

C'est comme pour « *Je chante pour passer le temps* »¹⁸ ! Quand Ferré chante cette chanson, c'est presque en se tournant les pouces : un «passe-temps» ! Avec la vielle, qui matérialise l'écoulement du temps, il s'agit de PASSER LE TEMPS, de traverser son temps. Les mêmes mots, mais pas la même idée. Ça ne fait pas dire à la chanson autre chose que ce qu'elle veut dire... mais ça souligne un aspect plutôt qu'un autre. Ce travail sur les troubadours m'a fait pleinement entrer dans le texte, et j'en tire encore des acquis ; par exemple quand j'ai récemment participé à l'intégrale de *La Tròba*¹⁹ avec Gérard Zuchetto.

13 *Carmina Burana* Vol. 3 : Chansons de printemps et d'amour - Messe des Joueurs

14 *Carmina Burana* Vol. 5 : Plaintes mariales du Jeu de la Passion

15 Rappelons que le Clemencic Consort n'est pas un ensemble fixe. Ce sont des formations à géométrie variable, allant du duo aux grands ensembles,

16 Chartiste, historienne et conservateur du patrimoine, spécialiste du catharisme.

17 Poète et écrivain occitan. Il tient la place du récitant des vidas dans les enregistrements du *Clemencic Consort* consacrés aux troubadours.

18 Poème d'Aragon mis en musique par Léo Ferré. René Zosso en donne une interprétation très personnelle.

19 Intégrale des chants de troubadours possédant leur musique réalisée chez Troba Vox : 22 CDs réunis en cinq coffrets.

Quand on a affaire à un texte complexe comme l'argumentation d'un chant de troubadour, on comprend bien que le chant permet de distiller un texte plus lentement - donc de manière plus compréhensible - que la langue parlée.

Le Roman de Fauvel²⁰ a été également un moment fort, où vous tenez un rôle de premier plan.

Quand René Clemencic m'en a parlé pour la première fois, je n'en avais jamais entendu parler... ni en lettres ni en musique. Et ça a été une expérience passionnante. Lisant ce texte et essayant de me le mettre en bouche, je me suis rendu compte que le premier livre avance vers par vers et appelle une mélodie : et je me suis mis à le chanter. Dans la seconde partie, on est plus près de l'art du prédicateur : il faut plus proférer que chanter. Mais il a fallu rester sur la même diction dans le chant comme dans la prédication.

Le quatrième enregistrement qui a marqué cette époque²¹ est celui des Cantigas de Santa Maria. La critique l'a considéré comme une explosion de couleurs, avec des sonorités vocales bien plus expressives et des couleurs instrumentales variées.

C'était une volonté délibérée de René Clemencic. D'autant que dans les Cantigas, il y a des genres bien différents – influences grégorienne, celtisante, hispanisante... Et puis il y avait la place importante donnée au zarb de Chemirami (le père)²².

Vous avez trouvé votre place facilement ?

Oui, puisque ce sont des chansons ! Des louanges et des récits «merveilleux» ! Clemencic m'avait donné à choix plusieurs chansons : je me les suis mises en bouche et j'ai vu comment la vielle pouvait se placer. Mais c'est peut-être l'enregistrement où ma couleur est la moins importante.



Récital René Zosso – Anne Osnowycz
© Manuel Braun - 2004

Vous présentez depuis 1976 un récital en duo avec Anne Osnowycz. Quels ont été les difficultés et les avantages de jouer ensemble ? Vous avez là encore souvent privilégié le Moyen Âge, en particulier dans l'enregistrement La Mare de Déu²³.

Depuis les années 80, nous jouons principalement dans les circuits de musique médiévale. Mais même dans ces structures, nous gardons au programme, en entrée et en sortie, deux chants XX^e siècle («*Une Maison*» et «*Je chante pour passer le temps*» - voir plus haut -) pour décoller puis atterrir dans notre siècle; et aussi un chant ou deux issus de la tradition orale, puisque c'est elle qui a pérennisé certains aspects du Moyen Âge, a conservé nos instruments et...la modalité ! Mais où que nous jouions, nous privilégions toujours le Moyen Âge²⁴ !

20 L'enregistrement par le *Clemencic Consort* a été réalisé en 1975.

21 Les quatre enregistrements, soit 12 vinyls, sont parus entre 1974 et 1978

22 Djamchid Chemirani, comparse de René Clemencic sur plusieurs enregistrements, est le père de Keyvan et Bijan Chemirani, tous les deux virtuoses du zarb.

23 *La Mare de Deu* – Laudes du pape Célestin V - Enregistrement : Troba Vox Tr 024 - 2011

24 Remarque de René Zosso : « Mes - puis nos - programmes ont toujours été mixtes - Moyen Âge, tradition et XX^e s. selon la spécialisation du lieu, le répertoire qui convient est favorisé : mais il y a aussi du Moyen Âge en cabaret chansons ou dans les folk-clubs...

Le duo avec Anne présente de nombreux avantages :

- la citera (l'épinette hongroise) étant aussi un instrument à bourdons, nous continuons le même discours, mais en changeant de timbres (cordes frottées, cordes pincées). La citera allège la vielle !
- de même l'alternance des voix - masculine et féminine;
- plus la possibilité d'aborder certaines polyphonies de l'Ars antiqua encore modales.
- je peux chanter certains chants sur fond d'épinette avec les deux mains libres !
- le contact avec le public restant celui de soliste,
- et quand Anne joue ou chante, écouter me repose !

Le seul inconvénient est de ne plus pouvoir changer d'avis en plein jeu ! Il faut plus de concertation.

On vous a aussi qualifié de « diseur » !

Ou de conteur. Mais je n'ai jamais utilisé ces termes. Ce sont diverses collaborations, comme celle avec Bruno de La Salle²⁵, qui ont sans doute amené ça. J'ai peut-être une « attitude » de conteur, mais je ne le suis pas. Je ne raconte pas de contes...

Mais si le terme de « diseur » est employé dans un sens un peu péjoratif (pour dire que je suis moins musicien !), j'observerais que les chantres musulmans ou juifs ont une prononciation parfaite et qui porte (si nous ne comprenons pas, c'est parce que nous ne savons pas l'arabe ou l'hébreu !) et pour cause : ils disent Le Livre ! Or le grégorien aussi dit Le Livre !

Et si l'on écoute les chanteurs de variétés d'avant le micro, on constate aussi que l'on ne perd pas un mot ! là aussi, et pour cause : allez faire rire un public qui n'a pas compris la strophe. Ecouter Yvette Guilbert est plein d'enseignements...

On a l'impression que les timbres de la voix et la vielle se sont mêlés.

Le paradoxe est que maintenant, même quand je fais un chant *a capella*, j'entends la vielle !

Et petit à petit, ma voix s'est faite à la couleur de la vielle. Je n'ai pas travaillé dans ce sens-là, mais d'entendre ma voix chaque jour dans le son de l'instrument à 40 centimètres de mon oreille, il y a forcément une coloration qui s'est opérée.

Certains prétendent aussi que vos légendaires beedies²⁶ ont un rôle dans votre couleur vocale...

Je n'en sais rien ! Laissons courir ce bruit...



René Zosso dans les années 1990

²⁵ Conteur français. Il est le fondateur et directeur artistique du Conservatoire contemporain de littérature orale CLIO.

²⁶ Petites cigarettes indiennes, à l'odeur caractéristique.

Vous considérez-vous comme un chercheur ?

Pas au sens de chercheur qui cherche dans les bibliothèques ! Mais... il m'arrive de trouver des choses. Je me rappelle quand j'avais enregistré ce petit texte de Boris Vian « *Narcisse, il aime à recevoir des lettres* »²⁷ ; à l'époque, personne ne le connaissait. Du coup, je suis passé pour un spécialiste de Boris Vian. Que pourtant, je ne connais pas particulièrement bien. Mais un jour, chez un bouquiniste, je feuillette *L'automne à Pékin*, que tout le monde avait lu... sauf moi. Et dans la postface, je trouve ce petit texte, dont on pourrait à peine dire que c'est un texte de Boris Vian : juste quelques notes pour une nouvelle qu'il n'a jamais écrite. Alors moi, je l'ai noté et utilisé. Et comme les gens ne le connaissaient pas... je suis sûrement un spécialiste !!!

Et comme un pédagogue ? Au début des années 1970, par exemple, vous avez tenu un rôle central dans les stages organisés à Chapeau-Cornu²⁸, qui ont tant marqué ceux qui y ont assisté.

Moi, en tout cas, ces stages m'ont beaucoup marqué ! Michel Gentilhomme²⁹ proposait le premier (et le seul !) stage en France centré sur la musique du Moyen Âge. J'avais rencontré Michel un peu par hasard et, à vrai dire, je me sentais peu de compétences. Mais je m'y suis investi et j'ai pu apporter ma couleur. La deuxième année, j'y ai fait venir Mélusine.

Vous avez ensuite régulièrement animé des stages ?

Non. Pendant longtemps, je me suis demandé ce que je pouvais apporter sur la vielle : mon parcours est un peu trop particulier et je ne voulais pas emmener des stagiaires sur de fausses routes. Et puis une année, je me suis retrouvé à un stage à Neufchâteau (B) où on m'avait confié un atelier de chants à répondre, et d'y apporter des notions sur la modalité. Marc Anthony et Philippe Destrem s'y occupaient de la vielle à roue et avaient un grand nombre de stagiaires. Pour leur permettre de faire travailler tout le monde, je leur ai proposé de prendre les débutants. Et j'ai bien aimé ! J'ai commencé à accepter des élèves, mais plutôt seul à seul.



Stage au Havre
Février 2013

Parallèlement, j'ai commencé à proposer des formations sur l'aspect « modalité ». Dans le milieu trad, la notion de mode était assez floue. Alors je me suis documenté sérieusement. Ayant trouvé un

27 Argument pour une nouvelle :

Narcisse
Il aime recevoir des lettres.
Plein. Il n'en reçoit jamais.
Un jour, il a l'idée de s'en envoyer.
Il s'en envoie.
L'idylle se noue.
Le ton monte.
Et il se donne rendez-vous
sous l'horloge à trois heures.
Il y va, bien habillé.
Et à trois heures il se suicide.

28 Le lieu est à l'époque une maison familiale située près de Virieu (38). Entre 1972 et 1976, à l'initiative de Michel Gentilhomme, s'est tenu un stage entièrement consacré aux musiques du Moyen Âge et de la Renaissance, sans doute le premier en France.

29 Conseiller technique et pédagogique Jeunesse et Sports en Franche Comté pendant de nombreuses années, il a été à l'origine de nombreuses initiatives liées au chant choral.

petit livre sur les modes anciens avec plein d'exemples de mélodies grégoriennes écrit par Ina Lohr³⁰ - malheureusement en allemand ! mais un ami me l'a traduit, merci à lui ! - j'ai passé un été à m'immerger complètement dans un Paroissien romain, utilisant un harmonium où je coinçais des touches pour faire des bourdons. Et j'ai aussi lu le *Micrologus* de Guido d'Arezzo³¹.

Ce travail m'a bien éclairé, et à partir de là j'ai réfléchi à une façon d'en parler. Et j'ai réalisé que pour expliquer les différentes échelles des modes, la main suffisait³² ! Une évidence à laquelle je n'avais pas pensé tout de suite ! C'est un moyen de bien faire passer cette base. Mais je pense que ce n'est pas le plus important, même s'il faut le savoir.

Le plus important, c'est une chose difficile à faire travailler en groupe : c'est de sentir où sont les tensions et les détentes par rapport au bourdon : si l'on chante une note (et le mot qui va avec) à un ton - ou un demi-ton - d'un bourdon, il faut l'affirmer - ou se faire absorber par le bourdon. C'est cette rhétorique qui fait que la mélodie avance. Entre le fait de sentir où sont ces tensions et ces détentes dans la mélodie, et le fait d'entendre la rhétorique des mots du texte littéraire, on trouve l'expression; l'art de la chanson, c'est de mettre en rapport ces deux grammaires, ces deux syntaxes, j'en suis persuadé. Et pour nous autres, c'est lié à la présence du bourdon. De l'avoir abordé comme ça, en expérimentant, dans le son de ma vielle, - puis de l'avoir conscientisé suffisamment pour pouvoir en parler à d'autres,- m'a donné ma couleur vocale, ce qui m'a fait trouver ma place dans le monde de la musique médiévale.

Nous voici ramenés à ce que je disais sur l'attitude intérieure. Ce sont des musiques fonctionnelles, pas des œuvres à contempler. C'est un message qui passe, et on l'entend bien ! l'usage des *contrafacta* le prouve : on garde une mélodie qui plaît, mais on change le texte : le message n'est plus le même ! Donc l'attitude - cette gestuelle intérieure - devient l'élément important de la présence.

N'est-on pas alors tiraillé entre d'une part une rigueur musicologique, par exemple face aux modes, et d'autre part son imaginaire médiéval ?

Comment dire ? Je fais comme je peux - comme les autres d'ailleurs ! J'ai affaire à des réalités (ou à ce que je crois être des réalités !). Quelles que soient les questions que l'on peut se poser au moment où on est en train de travailler, il y a un moment où on ne peut plus se poser de questions car il faut jouer. Il y a forcément un moment où il faut trancher. J'ai souvent dit, en parlant du récital, qu'entre le public et moi, il y a une sorte d'écran où je vais projeter un certain nombre de choses qui ne vous regardent pas, mais qui moi me permettent de porter mon chant, et le public, à la réception, va aussi projeter un certain nombre de choses qui ne me regardent pas. Ça va faire qu'on a la sensation de se retrouver. Bien sûr, pour la petite histoire, lors d'une conversation privée, je peux raconter des choses quand on parle de tel ou tel chant ; et l'autre répond « quand je t'écoute, ça me fait penser à ça ! » Ça te regarde, ça me regarde. C'est amusant dans la relation, mais c'est tout.

De toutes façons, on n'y peut rien, nous ne sommes pas au Moyen Âge et malgré la qualité des recherches nous regardons cette période depuis la fenêtre du XXI^e étage !

Il y a des choix à faire - en connaissance de cause autant que possible - comme au théâtre où le personnage va forcément refléter quelque chose du comédien qui le joue.

Par ailleurs, je ne vois pas en quoi le mode mélodique utilisé par l'auteur s'opposerait au sens : il fait partie du texte.

30 Ina Lohr (1903 – 1983) - professeur à la Schola Cantorum de Bâle - *Solmisation und Kirchentönenarten*, HUG Verlag édit. Bâle 1943

31 *Micrologus*, Gui d'Arezzo, traduction française et commentaires de Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet, éditions ipmc, la Villette Paris 1993.

32 René Zosso a une manière spécifique pour identifier les divers modes, en utilisant les doigts d'une main. Celle-ci n'a rien à voir avec la main guidonienne, utilisée au Moyen Âge.

Est-ce que vous pourriez porter aujourd'hui un regard sur la manière dont les monodies médiévales sont abordées depuis maintenant près de 40 ans.

Ça m'intéresse toujours d'entendre ce que font les autres pour des questions de répertoire, de manière de faire, mais très souvent j'ai l'impression que les ensembles tombent dans le piège de la «Musique», alors que je pense qu'il faut être dans le domaine de la chanson, de l'importance d'un texte aux dimensions d'une mélodie.

Je ne vais pas redire ici l'importance de la rhétorique modale, du rapport de chaque note avec le bourdon (exprimé ou sous-entendu).

Je déplore donc tout ce qui nuit à la compréhension du texte : par exemple, les voix de tête des sopranos dont les aigus couvrent les consonnes...! elles-mêmes peu prononcées à cause de l'effort vocal.

Mais je préfère parler de ce que j'aime bien. Par exemple des chanteurs occitans comme Jean-Luc Madier ou Gérard Zuchetto, ou des garçons comme ceux de Lilium Lyra³³ qui ont une façon de délivrer le texte.

Il me semble qu'il y a toute une recherche philologique qui s'est développée et c'est très bien. Mais tout se passe comme si on oubliait une chose qui me paraît fondamentale : l'importance du Verbe. Le côté fonctionnel du texte ! Cela ne veut pas dire que je dois adhérer à ce qui se dit ! Et c'est là que c'est utile d'avoir fait du théâtre : un comédien n'a pas à être d'accord avec ce que dit son personnage; mais quand il le joue, il faut qu'il soit d'accord, qu'il ait la conviction de son rôle. Certains chanteurs, à mon avis, ne se préoccupent sans doute pas assez du texte, de sa matière et de son sens.

Il y a aussi le texte sans musique. De par ma formation littéraire et mes activités de comédien, j'ai toujours voulu intégrer dans mes récitals, en solo ou en duo, des textes - anciens ou contemporains - sur fond de bourdon de vielle. Ce qui m'intéresse, sur un plan sonore, c'est d'utiliser les différents niveaux de la voix :

- un niveau parlé - improvisé, quotidien - servant à l'information et au contact,
- des textes poétiques dits,
- des chants syllabiques où le discours est inséparable de la mélodie,
- des chants mélismatiques où la voix prend plus de place.

Ce que j'avais remarqué avec Fauvel, et qui s'est confirmé quand j'ai enregistré du Rabelais pour des musiques électro-acoustiques³⁴, c'est que dans le mot, il n'y a pas que le sens du mot ou de la phrase, mais il y a aussi de la matière : à cette époque, le français avait plus de matière. Le plus important n'est pas de savoir si quelqu'un du XIII^e siècle, dans une région donnée, aurait prononcé la phrase exactement de cette manière, mais de retrouver des choses de base comme cette matière qui s'obtient par les OI prononcés OUAI, les R roulés, les diphtongues «évolutives» («an» et «on» où l'on perçoit le «n»)... ce qui induit un débit un peu différent, plus lent. Ce n'est pas la même chose de dire :

« De Fauvel que tan voi torchier
Doucement, sans lui escorchier
Sui entré en milencolie
Por ce qu'est beste si polie»
(Accent français actuel)

et

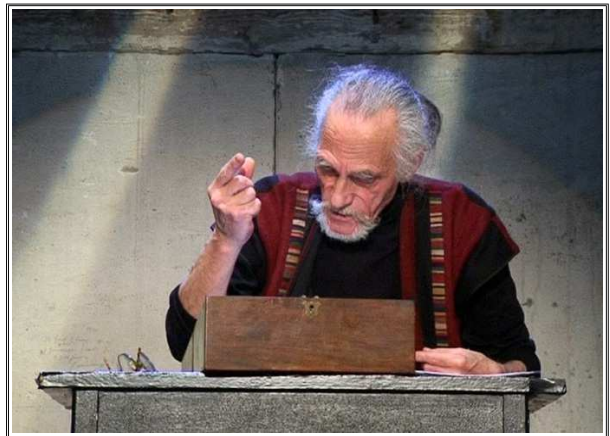
33 Jeune ensemble italien basé à Cuneo (Piémont), se consacrant prioritairement aux troubadours.

34 « Le Sixte Livre dit électroacoustique de François Rabelais » - Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges GMEB puis IMEB.

« De FAUvel que taN vOUAI toRchier
DO-OUcemeNt, saNs lui escoRchier
Sui eNtRé en meReNcolie
PoR ce qu'est beste si polie»³⁵

De plus, chanter un texte permet de le dire plus lentement : on a le temps de dire et de percevoir. Il importe de donner de la matière à la phrase, donc à chaque mot ; de voir comment on va négocier la syntaxe de chaque phrase. Cela donne de la saveur et, comme par hasard, le sens passe beaucoup plus facilement. L'expérience avec Rabelais a été fantastique : on m'avait confié une vingtaine de textes à enregistrer, destinés ensuite à des compositeurs. Je commence à regarder ces textes : des phrases longues, tarabiscotées... «J'vais en voir de toutes les couleurs!» Je me mets devant le micro et je me lance. Et ma grande surprise a été de constater que je n'ai presque pas eu besoin de couper le micro ! La phrase s'organisant, s'appuyant sur une langue où la part d'oralité est grande, ça venait tout seul ! J'ai appris là ce qui a assis mes convictions sur la façon de faire.

Bien sûr, si je dois lire *Van Gogh le suicidé de la société* d'Artaud – texte véhément pendant deux heures, que j'ai beaucoup lu en public ces quinze dernières années – il en reste quelque chose. Evidemment, je ne vais pas me mettre à patoiser Artaud ! Mais Artaud lui-même scandait ses textes ! Tout cela se tient. Et quand Jordi Savall me demande de dire l'appel à la Croisade contre les Albigeois, je n'ai pas besoin d'être d'accord avec Innocent III - et ne le suis pas ! – mais je préfère bien défendre la mauvaise cause pour une bonne cause, que de faire le pauvre cathare dans un programme qui serait contre lui.



Lecture du « *Suicidé* » d'Artaud
2005

J'espère bien que ma conviction à clamer le texte contre les cathares défend l'ensemble de l'œuvre. En y mettant toute la force d'imprécation du pape. Je voudrais prendre un autre exemple. « *Pax in nomine Domini* » est un appel de Marcabru à la croisade d'Espagne, où l'on pouvait «se laver» de ses péchés. J'ai commencé à monter ce chant en écho au cardinal américain Spellman bénissant les canons partant pour la guerre du Vietnam. Pour dénoncer l'une et l'autre croisade.

Je chante ce chant sans ironie, comme un appel à la guerre sainte. Dans notre duo avec Anne Osnowycz, nous en alternons les strophes avec celles de « *Chanterai por mon corage* » (chanté par elle) : la plainte inquiète de la fiancée du croisé, qui espère son retour. L'intention est claire grâce à la mise en situation; et d'autant plus claire que nous enchaînons sur « *Iste Mundus furibundus* » (CB 24, «ce monde de fous») !

Et je voudrais ajouter une remarque générale concernant la diction.

On voit des chanteurs qui font avec leurs lèvres un réel effort d'ar-ti-cu-la-tion. Résultat : on comprend certes chaque syllabe, mais plus le mot ni la phrase ! Le fluide du sens est tari.

Le texte, c'est ce qu'on se met dans la bouche et qu'on tient avec les mâchoires. Les consonnes projettent les voyelles et il est inutile de faire de la voix sur les voyelles : ce serait un pléonasme !

³⁵ Remarque de René Zosso : « Laissons même de côté la question du «s» comme dans «beste» ou le «r» de l'infinif. Il faut rester compréhensible par un public actuel ! »

On pourrait croire que je ne m'intéresse qu'au texte... oui ! sauf qu'il se trouve que la musique, même instrumentale, est un langage, donc un texte. Je me souviens d'une remarque du pianiste Jean-Claude Pennetier qui disait qu'après des années à s'évertuer à faire «chanter» le piano, il avait enfin compris qu'il fallait le faire «parler».

Et autre chose encore : évidemment il faut comprendre ce qu'on chante ! mais puisque notre art est de négocier la corrélation entre les deux syntaxes de notre double discours - musical et littéraire -, il m'importe de comprendre la syntaxe de la phrase que je dis : j'exprimerai différemment la suite « sujet - verbe - complément » et la même mais avec inversion « complément - sujet - verbe ». Je dois savoir pourquoi ce complément est placé avant.

Je dois éviter en somme de me « faire avoir » par la musique !

Et puisque l'auditeur doit comprendre à la première écoute, il vaut mieux avoir un peu l'esprit «mal tourné» pour débusquer les jeux de mots involontaires ou les ambiguïtés qui le mettraient sur une fausse piste. Le temps qu'il s'en rende compte, la phrase suivante au moins est perdue !

Exemple : dans la chanson à décompter de Bretagne dont le refrain dit :

« *Mon affaire est à mé (moi)* »

il faut éviter qu'on comprenne :

« *on l'a fait rétamé* »,

cette casserole n'ayant rien à voir avec le sujet ..! La même phrase musicale peut ainsi connaître des phrasés différents selon les strophes (et à plus forte raison lorsqu'elle est jouée instrumentalement). Ce sont ces nuances qui nous tiennent en éveil !

Et le tempo aussi peut varier : plus lent pour qu'on puisse comprendre le texte, plus rapide dans les ritournelles ou en version instrumentale.

Vous avez mené avec Brigitte Lesne tout un travail sur le Ludus super antichlodianum ou le Jeu de l'Homme nouveau , d'après la traduction médiévale du texte d'Adam de la Bassée (XIII^e). Vous avez mené là une recherche qui sort du simple rôle de narrateur.

Face aux 6200 octosyllabes de ce texte, nous devons réussir à n'en sélectionner que 700 environ (!) tout en conservant l'intérêt de la fable et en sauvegardant certains passages intéressants à d'autres titres : par exemple, le thème du miroir du monde, ou la description du manteau de la muse de la Musique... Pour cet aspect de notre élaboration, ce sont plutôt mes études de lettres qui nous furent utiles.



Mais il s'agissait aussi de rendre le texte conservé compréhensible à la première écoute, tout en gardant comme base la langue médiévale et le rythme des octosyllabes. Et je dois dire que ce travail difficile est en fait un réel avantage : pour le narrateur, pouvoir établir lui-même le texte qu'il aura à se mettre en bouche est un privilège rare.

*Pouvez-vous parler de votre instrument ? Il est bien éloigné de ceux des XIII^e ou XV^e siècles.
Pourquoi l'utiliser dans les musiques du Moyen Âge ?*

Ma réponse pourrait être lapidaire ! Parce que c'est mon instrument !

J'ai débuté avec une vielle des Frères W. et A. Jacot (leur atelier était aux Bayards, dans le Val de Travers du Jura neuchâtelois) construite en 1960. Pour des raisons techniques, depuis les années 90, je joue sur une autre vielle Jacot de 1965, elle aussi à caisse de luth. Et j'utilise tout le temps la même vielle.

Les seules exceptions ont été : le film *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978), où pour des raisons d'image, j'ai préféré prendre une vielle plate à fond profond pour une chanson devant être «ancienne». Dans la première version des *Carmina Burana*, pour la messe parodique, j'utilise une vielle «parodique» en contre-plaqué de Tom Kannenmacher, qui donne un son plus incertain. En démonstration, il m'arrive de prendre une vielle basse hongroise qui, par l'ajout d'une troisième chanterelle, donne l'idée de l'organistrum.

Mais pour le récital, je préfère utiliser la même vielle (déjà que ça simplifie les transports !) et chercher comment adapter mon jeu et les réglages à mon répertoire.

Cette forme de vielle en bateau, je la ressens comme parfaite ! Et le contact physique me convient absolument. Ça compte !

Et je ne pense pas que le son soit radicalement différent. D'ailleurs beaucoup d'éléments de la chifonie³⁶ sont mal connus; ses cordes par exemple... C'est vrai qu'il n'y avait alors pas de chien. Mais on se rend compte que si on a des chanterelles un peu graves qui ne couvrent pas trop le son, on peut faire sentir des impulsions même sans chien. Qui peut prouver que quiconque ne s'en est pas servi ? Sur ma vielle, il y a un chien, que je n'utilise pas tout le temps d'ailleurs. Je ne vois pas réellement où est le problème que le côté rythmique puisse être souligné. Si par contre j'utilisais un instrument reconstitué, il faudrait que j'en change selon le répertoire. Ce qui me gênerait par rapport à cette attitude intérieure qui me paraît bien plus importante. Donc, j'emploie l'instrument qui est le mien. De même que je garde ma corporalité : je suis un humain du XX^e-XXI^e siècle : je ne me costume pas en quelqu'un du XII^e - sauf besoin de théâtre - ou de cinéma.

Je voudrais ajouter quelque chose qui me paraît fondamental ! On considère parfois que la vielle est un instrument limité à cause des bourdons et de la pression constante de la roue-archet. Ça ne me gêne pas qu'il soit limité : tout le monde l'est ! Ces limites définissent sa spécificité, son identité et constituent sa force unique. Le musicien doit savoir les reconnaître et s'appuyer sur elles.

Le fait de ne pas choisir un instrument pour faire un répertoire mais de partir de l'instrument, la vielle, pour exécuter un répertoire de chansons d'époques et de styles divers est une démarche plutôt atypique, en tous cas personnelle ! Quelle est plus précisément la place du Moyen Âge dans ce répertoire constitué autour de la vielle ? Qu'est-ce qu'il y représente ?

Je ne pense pas que ce soit vraiment atypique que de choisir son instrument à cause des affinités qu'on a avec lui ! On l'a élu pour des années, peut-être même pour toute une vie !

En ce qui me concerne, j'ai donc commencé par aborder les différents répertoires de l'histoire de la vielle, pour mieux connaître mon instrument. Me rendant compte ensuite que l'époque baroque (son second âge d'or) me correspondait mal en tant qu'instrumentiste - je suis plus vielleux que vielliste !-, je n'ai pas développé en ce sens.

36 Quand l'organistrum est devenu monoplacement, il s'est appelé symphonia (des sons qui parlent ensemble), déformé en chifonie, chifonie ou chifoine. En Galice, la vielle s'appelle encore la zanfona. Le même terme se retrouve dans Zampogna, qui en Italie désigne la cornemuse et dans Champourgne pour nommer la guimbarde en franco-provençal de Savoie.

Et puisque la vielle est à bourdons donc modale, j'ai privilégié notre civilisation modale, c'est-à-dire le Moyen Âge (et cet aspect de la tradition). Or cette époque fourmille de textes passionnants, souvent en résonance avec la nôtre. Et la collaboration avec René Clemencic m'a stimulé à oeuvrer dans ce sens.

Le Moyen Âge est ainsi devenu le terrain de référence et d'expression de ma réflexion d'homme de mon temps.

Le Moyen Âge a eu aux XIXe et XXe siècles une réception politique. Vous évoquez assez souvent, et pas seulement musicalement, Lanza del Vasto³⁷, qui avait une idéologie centrée sur la non-violence. Y a-t-il des connections avec la poésie et la musique du Moyen Âge ?

Lanza del Vasto - que je connais mal - s'est beaucoup intéressé au Moyen Âge et à la chanson populaire : il a publié un recueil de chansons qu'il avait harmonisées pour la pratique du chant dans ses communautés. Sa femme Chanterelle en a enregistré plusieurs. Et aussi un 45 tours médiéval.

Jacques Chailley a raconté son émotion lorsqu'il a vu arriver dans son bureau Lanza qui lui a chanté « *Lanquan li Jorn* » du troubadour Jaufre Rudel : le musicologue avait travaillé sur cette chanson mais ne l'avait jamais entendue vibrer vivante !

Je pense que cet intérêt est surtout lié à un style de vie du retour à l'essentiel : faire son pain, tisser ses étoffes... et faire la musique qui accompagne ces travaux ou les veillées... comme dans la société traditionnelle et au Moyen Âge ! De plus, Lanza, adepte de Gandhi, connaissait la musique indienne, qui est modale.

Et si l'on parle des connections, on peut aborder celles entre le Moyen Âge et notre époque. Et constater que le « *Ecce Torpet Probitas* » des Carmina Burana est bien l'oeuvre d'un Bob Dylan de l'époque et que ce *protest song* en latin est malheureusement d'actualité (comme d'autres textes de ce recueil-florilège de la chanson rebelle de la tradition goliardique)³⁸.



Rencontres de lutherie et de musique médiévales de Largentière
2013

37 Philosophe adepte de la non-violence, initiateur des Communautés de l'Arche.

38 Explication de René Zosso : « Pour faire simple, disons que les Goliards étaient les clercs cultivés nomades qui allaient d'école en école de par l'Europe - un pendant médiéval de nos hippies ou de nos beatniks - et constituaient une frange contestataire critique de l'église et de la société. Certains ont ensuite occupés des fonctions importantes à l'intérieur de la société - comme Philippe le Chancelier, qui fut le responsable parisien des écoles et dut à ce titre réprimer des émeutes estudiantines ! »

L'exemple de la Croisade contre les Albigeois montre bien comment on peut utiliser du répertoire de cette époque pour dénoncer cette hérésie si l'on pense que l'Eglise a bien eu raison de vouloir l'éradiquer... (ce qui n'est pas mon opinion !) On peut au contraire approcher cette période et ses répertoires pour montrer à quel point notre civilisation a eu tort d'agir de la sorte, et pour des raisons politiques !³⁹

Mais dans le souci d'aborder le Moyen Âge en étant de son temps et de faire sienne une chanson, il faut veiller à ne pas instrumentaliser l'époque et les répertoires. (Umberto Eco dit bien que le Moyen Âge est suffisamment vaste pour que chacun puisse y trouver *son* Moyen Âge !)

Chacun sait l'usage qu'il est fait de la figure de Jeanne d'Arc actuellement !

Dans la France de Vichy, on souhaitait maintenir les traditions et les «vieilles chansons françaises» issues du peuple, quitte à épurer le répertoire des chansons ou des strophes malséantes (Barbillat et Touraine⁴⁰ en publient certaines mais dans un tome à part !). La renaissance du folk des années 70 en revanche fut initiée à gauche, dans l'idée de rendre au peuple sa propre culture non académique.

Dans l'Allemagne du XIX^e, le renouveau de l'intérêt pour le Moyen Âge était surtout le fait de gens de droite qui célébraient les constructeurs de cathédrale pour la plus grande gloire de Dieu. Pourtant Heine, poète de gauche, parle lui aussi des troubadours qu'il aime... Où est la contradiction ? Il n'y en a pas ! Mais il peut y avoir une certaine ambiguïté si l'on n'y prend pas garde.

Et ceux qui professent « Du passé faisons table rase » - ce qui a pu être un slogan utile à certains moments pour certaines choses – on ne peut pas leur donner raison. Au contraire, on a beaucoup à apprendre de ce sur quoi on est assis ; le Moyen Âge disait que nous sommes des nains sur des épaules de géants⁴¹, et ça continue d'être vrai : les révolutions technologiques ont modifié les visages du monde, mais pas le monde.... me semble-t-il ! Et peut-être le Moyen Âge a-t-il des idées que nous pourrions retrouver sur la manière de vivre en société...

C'est bien comme conclusion !

Faut-il conclure ?

39 Voir les documents produits dans Le Royaume oublié, le livre disque de Jordi Savall sur la répression du Catharisme.

40 Ces deux instituteurs ont publié entre les deux guerres de nombreuses chansons collectées dans le Bas-Berry.

41 *nani gignantur humeris insidentes* : métaphore attribuée à Bernard de Chartres, maître du XIII^e siècle