



patrimoines oraux et mémoires musicales de la vallée de la dordogne corrézienne

**étude réalisée pour le compte du
Syndicat Intercommunal de Développement du Pays de Beaulieu - Beynat - Meyssac**

en partenariat avec l'ADAXA
et les communautés de communes
des Villages du Midi Corrèzien, du Canton de Beynat, du Pays d'Argentat et du Sud Corrèzien

patrimoines oraux et mémoires musicales de la vallée de la dordogne corrézienne

**étude réalisée pour le compte du
Syndicat Intercommunal de Développement du Pays de Beaulieu - Beynat-
Meyssac**

**en partenariat avec l'Adaxa et les Communautés de Communes des Villages du Midi
Corrézien, du Canton de Beynat, du Pays d'Argentat et du Sud Corrézien**



Le violoneux, la chanteuse et l'enquêteur. Enquête Ribardière, Xaintrie, 1977.

SOMMAIRE

AVANT PROPOS	4
1. PRINCIPES GENERAUX.....	5
1.1. CE QUI CARACTERISE LA MEMOIRE ORALE D'UN PAYS	5
1.2. TECHNIQUES D'ENQUETES ET METHODES.....	6
1.3. CADRES JURIDIQUES ET ADMINISTRATIFS DE L'ENQUETE ET DE LA CONSTITUTION DE FONDS	9
1.4. LE CENTRE REGIONAL DES MUSIQUES TRADITIONNELLES ET LES ARCHIVES SONORES	11
2. ETATS DES LIEUX	12
2.1. SITUATION LINGUISTIQUE	12
2.2. SITUATION DE LA MEMOIRE MUSICALE ET ARTS DU RECIT.	16
2.3. SAVOIRS POPULAIRES ET AUTRES MEMOIRES ORALES	18
ANNEXE 1 SOURCES.....	19
ANNEXE 2 DESCRIPTIF DU CD JOINT	21
ANNEXE 3 LISTE DE PERSONNES RESSOURCES	22
ANNEXE 4 MINUTES D'ENQUETE	24
ANNEXE 5 MODELE DESCRIPTIFS FONDS SONORES	26
ANNEXE 6 ENQUETE BRUNOT A ARGENTAT EN 1913	27
ANNEXE 7 COLLECTAGE ET DROITS VOISINS	28
ANNEXE 8 CONTRAT DE DEPOT	31
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE.....	33
REMERCIEMENTS	35

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PHOTO : LE VIOLONEUX, LA CHANTEUSE ET L'ENQUETEUR. XAINTRIE, 1977	2
CHANSON : <i>AL JARDIN DE MON PAIRE</i> (CHANTE PAR JULIA MARINIE, ST-GENIEZ-O-MERLE, 1977).....	7
CHANSON : <i>AU JARDIN DE MON PERE</i> (TRADUCTION EN FRANÇAIS)	8
TRANSCRIPTION D'ENQUETE LINGUISTIQUE, EN OCCITAN NORMALISE : <i>LA MUSIQUE ATOUR D'ALBUSSAC</i> , 2004...13	13
PHOTO : LA FABRIQUE D'ACCORDEONS CALMEL A ALTILLAC-BEAULIEU	15
CARTOGRAPHIE DES PRATIQUES INSTRUMENTALES AVANT 1914 ET L'ARRIVEE DE L'ACCORDEON	17
DANS LA VALLEE DE LA DORDOGNE CORREZIENNE	17
PHOTO : CORNEMUSE A PALAZINGES	25
PHOTO : LA DORDOGNE, ARGENTAT ET SES QUAIS AU DEBUT DU XXe SIECLE.	35

AVANT PROPOS

La préoccupation volontariste et, quelque part, courageuse d'un territoire comme le pays de la Vallée de la Dordogne corrézienne de s'attacher à recouvrer et à préserver les éléments d'un patrimoine oral riche et varié (contes, musiques, danse, savoir populaires, etc...) comme l'un des éléments prégnants de son identité ne doit pas seulement se comprendre sous le seul angle de la **conservation** d'un patrimoine souvent négligé et de savoir populaires la plupart du temps sous estimés mais également, dans les termes d'une **ré-appropriation**, porteuse d'avenir et accompagnatrice de développement, par la population de ce territoire.

Pour ce faire, eu égard au caractère complexe et spécifique de ce patrimoine, fortement marqué par son immatérialité, virtuellement présent dans la mémoire collective mais dans des contours mal dessinés par des appropriations abusives et la plupart du temps enfouis sous des apparences trompeuses, il fallait une étude qui permette de définir les enjeux et de clarifier les éléments constitutifs d'un tel patrimoine et leur dimension opérationnelle par rapport au territoire envisagé.

Qui plus est, face à l'immensité de la tâche et à la technicité délicate du travail de production de sources fiables, il était important de cadrer une stratégie de travail dans un calendrier à court et moyen terme.

Tels sont les éléments constitutifs de la présente étude.

À un chanteur soudainement muet devant le micro que nous lui tendions et semblant subitement à la peine pour livrer son savoir, un des grands chanteurs de la haute vallée de la Dordogne qui — en connaisseur — nous y avait aimablement conduit, lui avait fortement répliqué :

"Chante, chante-lui ta chanson, dans deux mille ans on la connaîtra !"

C'est tout le mal que nous pouvons souhaiter au patrimoine oral de ce pays... !

Olivier DURIF

Dominique MEUNIER

1. PRINCIPES GENERAUX

1.1. CE QUI CARACTERISE LA MEMOIRE ORALE D'UN PAYS

Les images génériques qui viennent spontanément à l'esprit quand on parle d'oralité privilégient la plupart du temps des corpus bien identifiés («les vieilles chansons", les contes, les noms de lieux et les légendes, les recettes de cuisine, etc...») qui constituent les «objets" les plus facilement repérables du terrain envisagé. Au-delà, tous les autres éléments plus immatériels qui structurent par exemple la notion d'appartenance et d'identité(s), l'histoire sensible d'un pays, la musicalité ou même la langue parlée (naviguant aujourd'hui entre occitans et français régional) sont des domaines beaucoup plus fragiles et «subjectifs" à appréhender dans un premier temps, à pénétrer ensuite, à prendre en compte enfin dans une recension ordonnée.

Un peu d'histoire sur l'oralité...

La société corrézienne du milieu du XIXe siècle est pour l'essentiel un monde d'oralité riche où la parole prime l'écriture, de parlers occitans autarciques à très grande variabilité de vocabulaire, dans laquelle les coutumes et les usages locaux régissent et structurent fortement la vie sociale, avec une économie largement enclavée dans une autarcie locale où les seuls déplacements se font vers les foires de proximité des chefs-lieux de cantons, parfois d'arrondissement.

Dans cette société rurale refermée sur elle-même, hormis la classe très minoritaire des «possédants", les seules ouvertures vers l'extérieur sont le fait, d'une part de la conscription militaire pour les hommes qui va servir de creuset culturel à la constitution de la «nation française", d'autre part de l'économie du colportage qui traverse cycliquement les campagnes en y apportant, via son réseau de services ou de petits commerces, son lot d'informations et de novation.

Ajoutons à cela, dans ces contrées d'extrême pauvreté du Massif Central où la ferme familiale ne saurait nourrir à l'année la nombreuse famille requise pour les travaux estivaux, les nécessités migratoires incarnées dans des activités saisonnières originales (gabariers de la Dordogne, maçons-tailleurs de pierre, couvreurs spécialisés, scieurs de longs...) apportant également leur lot «d'altérité" culturelle.

Au milieu du XIXe siècle, l'emprise de plus en plus importante de l'école laïque obligatoire, l'arrivée des transports rapides comme le chemin de fer, la démocratisation et l'industrialisation de la société française "aspirant" la ruralité majoritaire vers l'économie ouvrière de la ville, des zones de productions et de chalandises, auront, au fil du temps, plusieurs conséquences sur la mémoire locale et son patrimoine d'oralité, animées dans des mouvements historiques pendulaires assez paradoxaux :

- 1) Disparition progressive d'un monde centré sur les coutumes ou les usages et les croyances perdant leur fonction iront vers une marginalisation au fil du siècle suivant (1850-1950) ;
- 2) A l'orée du XXe siècle, l'apogée d'une société villageoise, au plus fort de sa démographie et de son économie rurale-artisanale, est le chant du cygne d'une société culturellement autonome (que l'hécatombe de la guerre de 14-18 viendra finir de détruire), représentation et souvenir "idéale" de la ruralité dans l'imagerie et la mémoire contemporaine, aujourd'hui encore conservée dans ces pays ;
- 3) Après la première guerre mondiale, la conscience de plus en plus grande de l'originalité d'une société qu'on pressent moribonde cristallisera un intérêt de plus en plus marqué pour les "traditions" (constitutions de sociétés de folklore, reconstitutions historiques diverses, préoccupations marquées des élites intellectuelles et bourgeoises locales pour ces "patrimoines") ;

- 4) Une société néo-rurale à nouveau florissante à la fin de la guerre 39-45 (jusqu'au bout des années 1960) qui s'alimente de la nostalgie des périodes précédentes et remet en place une idéalisation de la ruralité précédente.

Aujourd'hui...

Dans la société contemporaine corrézienne qui nous occupe, l'ensemble de ces images et de ces postures (état ancien - "âge d'or" - société folklorique- renaissance post 39-45) continuent à coexister au niveau de la mémoire et de l'oralité locale dans des représentations pouvant confiner à l'inextricable !

À tel point que toute référence à la notion "d'ancien" dans les mémoires fera, selon l'informateur, référence à une période plutôt qu'à une autre, voire à une combinaison "reconstruite" de l'ensemble de ces périodes.

Ainsi telle "vieille chanson" (ou réputée telle !) en "patois" pourra avoir en fait été apprise à l'école, partiellement recomposée par l'instituteur local au début des années soixante quand telle autre bribe de chanson, anodinement conservée par la mémoire locale, pourra prendre place dans des références extrêmement anciennes du corpus de la chanson populaire française remontant avant la Révolution voire parfois au Haut Moyen Âge !

On le voit donc, une bonne connaissance "archéologique" des différents états de la mémoire locale des deux derniers siècles en même temps qu'une certaine perspicacité critique pourra être parfois nécessaire pour identifier (et authentifier) certains aspects de la culture orale locale qui tous, par ailleurs, peuvent avoir un intérêt mémoriel.

En effet, cette reconstitution "mythique" d'une réalité sociale et historique pourra, au niveau de la mémoire, avoir tout son intérêt et certains informateurs vont exceller dans cet art particulier imagé, faisant resurgir des regards pertinents sur la société passée et ce, même si la retranscription qu'ils en font ne se superpose pas totalement avec la "réalité" historique.

Comme pour la société des griots en Afrique, la mémoire orale ainsi présentée et ceux qui maintiennent ces types de regards et d'approches sont les héritiers directs de cette société d'oralité décrite plus haut qui a prévalu jusqu'au milieu du XIXe siècle. Ainsi tel jeune agriculteur pourra avoir conservé cet art du récit hérité de sa famille, croquant avec beaucoup de pertinence "l'identité" du pays quand tel autre, pourtant beaucoup plus âgé, n'aura qu'une vision très rétrécie de cette mémoire locale. À ce titre donc, les témoignages de cette qualité devront être privilégiés pour constituer la trame de la mémoire locale à conserver.

1.2. TECHNIQUES D'ENQUETES ET METHODES

Au vu de ce qui précède et des écueils inhérents à un tel projet, on peut donc comprendre que recueillir la mémoire orale d'un pays n'est pas un travail purement mécanique de cueillette d'informations et de données réputées objectives mais procède plus largement d'une capacité de compréhension et d'analyse fines d'un territoire, des hommes et de leurs mentalités, mobilisant sens critique aigu et qualités psychologiques d'observation de la part des collecteurs.

"Collecter la mémoire de l'Autre" suppose également de la part du maître d'œuvre de définir des cadres d'entretien, des objectifs clairs susceptibles d'être compris des personnes collectées, des échéanciers et des cadres crédibles de "retour" de l'information recueillie auprès des populations collectées, en un mot une véritable éthique de la collecte envisagée.

Plus globalement il s'agira donc d'une véritable action culturelle à promouvoir sur le territoire concerné envisageant synchroniquement collecte, mise à disposition, animation et exploitation des fonds recueillis.

Al jardin de mon paire

Chanté par Julia Marinie
(St-Geniez-ô-Merle, enregistrée en 1977, fonds CRMTL)

*Las pomas , las peras, las favas
novelas, los rasims doç*

I a un aubre tot en flors (bis)

I a tres filhas d'un prince

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

N'i a doas que tot lo jorn chanton

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

L'autra plora totjorn (bis)

Son paire li demanda :

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

« - Ma filha qu'avetz-vos ? (bis)

N'avetz-vos lo mau de testa

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

O ben lo mau d'amor ? (bis)

- N'ai pas lo mau de testa

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

Se, ai ben lo mau d'amor ! (bis)

- Ne'n voldriatz-vos un prince

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

Un prince o un baron ? (bis)

- Ne vòli pas d'un prince

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

Pière es per mon espós (bis)

- Pière es jutjat a pendre (bis)

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

Doas oras apres miegjorn (bis)

- Se Pière es jutjat a pendre

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

Pendem-nos totes dos

*Las pomas , las peras, las favas
Novelas, los rasims doç*

Los dos son l'un per l'autre

Prière agetz per nos (bis)

Qu'il aille en [oun] paradís (bis) »

Au jardin de mon père

traduction en français

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Il y a un arbre tout en fleurs

Il y a trois filles d'un prince

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Il y en a deux qui tout le jour chantent

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

L'autre pleure toujours.

Son père lui demande

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

" -Ma fille qu'avez-vous ?

Avez-vous le mal de tête

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Ou bien le mal d'amour ?

- Je n'ai pas le mal de tête

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Mais bien le mal d'amour ! »

Voudriez-vous d'un prince

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Un prince ou un baron ?

- Je ne veux pas d'un prince

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Pierre sera mon époux.

-Pierre est jugé et sera pendu

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

A deux heures de l'après-midi.

- Si Pierre est jugé et pendu

*Les pommes, les poires, les fèves (/ haricots)
nouvelles, les raisins doux.*

Pendons-nous tous les deux

Les deux sont l'un pour l'autre

Prière ayez pour nous

Qu'il aille en paradis.

Par ailleurs, l'expérience montre qu'une enquête de terrain est un travail qui repose sur une mobilisation et un investissement humain totaux de la part des enquêteurs : on ne collecte bien que ce que l'on pratique intensément. En abordant un terrain, un milieu social, une problématique on pourra mettre parfois plusieurs journées voire plusieurs semaines avant de découvrir les "bons" informateurs, les bonnes pistes, les bonnes questions.

Ainsi le travail de collecte ne pourra se satisfaire d'enquêtes superficielles, mises en œuvre par des profanes, même si le bagage technique propre à ce genre d'activité est relativement élémentaire qui participe d'un sens commun de la relation et d'une écoute fine et intelligente de l'enquêté.

Les questionnaires écrits seront bien souvent une base illusoire de connaissance de cette oralité puisqu'ils n'interrogent (et restituent de même !) bien souvent qu'une mémoire objective, livresque, scolaire parfois fort éloignée des souvenirs sensibles, émotifs de la mémoire orale.

Dans cette acception, l'oralité ne saurait donc être considérée comme une culture non-écrite mais comme un véritable monde de représentation de la réalité avec ses valeurs propres, ses charismes, ses aphorismes, qu'il faut pouvoir entendre et recueillir.

Dans le même ordre d'idées, à mille lieues des techniques d'entretiens véhiculés par les médias aujourd'hui, l'entretien *ouvert* préservant la parole de l'informateur d'un minimum de questions de la part du collecteur, laissant le temps au collecté de situer librement son propos dans sa mémoire et ménageant silence et rythme propre à son élocution sont, bien entendu, une des clés de la réussite du travail de mémoire : les choses ne seront bien évoquées que lorsqu'on laissera temps et espace s'installer dans l'intimité mémorielle de chacun et qu'on ne substituera pas les présupposés de l'enquêteur aux énoncés de l'enquêté.

Dans ces circonstances, le rôle de l'enquêteur sera plus un travail de relance et d'éclairage de la réalité recherchée dans lequel l'informateur restera libre et autonome de la matière et des images qu'il voudra délivrer.

1.3. CADRES JURIDIQUES ET ADMINISTRATIFS DE L'ENQUETE ET DE LA CONSTITUTION DE FONDS

***Collectages et droits voisins*¹**

Avec l'avènement du numérique, les banques de données audio-visuelles sont amenées à se développer considérablement. C'est dans ce contexte qu'émergent aujourd'hui de plus en plus de projets d'archivage et de mise à disposition d'enregistrements de collectes. L'acte d'enregistrements, leur reproduction et leur communication au public facilités par la numérisation posent pleinement les questions des droits liés à la collecte et à ses utilisations. Elles concernent autant la personne collectée (l'informateur), le collecteur (le producteur) que les utilisateurs. L'utilisation intelligente de la législation peut contribuer à la fois à préserver les droits légitimes des informateurs et des collecteurs contre la piraterie, le pillage et les utilisations déviantes que pourraient provoquer les innovations technologiques et développer toutes les possibilités de l'accès du public à ce patrimoine.

L'informateur est un artiste-interprète

Les artistes disposent depuis la loi du 3 juillet 1985² d'un droit moral qui implique "le respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation", droit posé comme "inaliénable et

¹ Cf. annexes 7 et 8

imprescriptible" et transmissible aux héritiers (article L. 212-3) ainsi que du droit d'autoriser la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public³.

Le chanteur, le musicien ou le danseur interrogé dans une situation de collecte est considéré comme un "artiste-interprète". La musique exécutée, la chanson ou la danse interprétée par un informateur constituent, donc au regard de la loi française, une prestation artistique.

Le collecteur est un producteur

Le collecteur qui procède à des enregistrements, c'est-à-dire la personne physique ou morale qui est à l'initiative et a la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son ou d'images (sonorisées ou non), a qualité de "producteur". Les producteurs de phonogrammes, les producteurs de vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle bénéficient, eux aussi, du droit d'autoriser la reproduction et la mise à la disposition du public des enregistrements qu'ils ont produits.

Les autorisations nécessaires

- Autorisation de l'informateur (artiste-interprète)

L'enregistrement de la prestation de l'artiste-interprète est soumis à l'autorisation écrite de ce dernier. Dans ce cas précis, le contrat implique la cession du droit d'autoriser la prestation de l'artiste-interprète au profit du producteur — et donc du collecteur. Par conséquent, il convient de soumettre à l'autorisation écrite de l'informateur les trois actes déclinés par la loi : fixation, reproduction et communication au public. L'informateur peut parfaitement réserver une partie de ses droits et interdire certaines utilisations de sa prestation. Le collecteur qui agit ici comme producteur est légalement responsable devant l'informateur, ses ayants droit et l'éditeur éventuel de la possession de ces autorisations. L'informateur, ou ses ayants droit, peut s'opposer, en cas d'absence d'autorisation, à la reproduction et à la communication au public de sa prestation.

- *Autorisation du collecteur*

Très souvent, ces publications ou cet accès en ligne procèdent du regroupement d'enregistrements effectués par plusieurs collecteurs. Dans ce cas, l'autorisation de chaque collecteur est strictement nécessaire et obligatoire.

Les limites du droit d'autoriser

Tout d'abord, les bénéficiaires des droits voisins, ne peuvent interdire, entre autres, les "reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinés à une utilisation collective"

La mise à disposition de ces archives à des fins de consultations destinées à des tierces personnes suppose donc une autorisation de l'artiste-interprète.

Traitement et mise à disposition des collectes

La mise à disposition des collectes intervient à la suite d'un processus de traitement numérique et documentaire qui demande des compétences très diversifiées et un temps de travail relativement long.

² Les dispositions concernant le droit d'autoriser ne s'appliquent pas à des situations juridiques antérieures au 1er janvier 1986. La communication au public à des fins non-commerciales des enregistrements réalisés avant cette date est donc possible, même s'il n'y a pas eu d'autorisation ou de contrat avec l'interprète ou le collecteur.

³ La durée de protection des droits voisins a été précisée par la loi du 27 mars 1997. Elle est de 50 ans à compter du 1er janvier suivant celle de l'interprétation pour les artistes-interprètes, de la fixation pour les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, de la première communication au public pour les entreprises de communication audiovisuelle

Processus de traitement numérique et documentaire

- 1 - Numérisation du document (si celui-ci est analogique)
- 2 - Conservation du document original dans les conditions matérielles requises par le support (voir Archives Départementales).
- 3 - Réalisation des fiches d'écoutes décrivant le contenu de l'enregistrement (lors de l'absence de fiches détaillées accompagnant le document).
- 4 - Création de plages sonores (indexation)
- 5 - Gravure sur CD
- 6 - Traitement documentaire permettant la création d'une fiche de documentation consultable (catalogage).
- 7 - Réalisation d'une base de données permettant de rechercher le document.
- 8 - Conservation des copies dans les conditions matérielles requises par le support.
- 9 - Mise à disposition du public des fonds ethnomusicologiques et prêts.

Compétences

Les tâches mentionnées ci-dessus impliquent des compétences très diversifiées :

- Une connaissance des acteurs et de l'oralité (notion d'ethnomusicologie, occitan).
- Des compétences techniques de numérisation poussées de façon à transférer au mieux les documents sonores sur support numérique.
- Des compétences de traitement documentaire (avec utilisation de logiciel informatique de documentation et de base de données).
- Des compétences relatives à la conservation des originaux et à la mise à disposition enregistrements de consultations.

Temps de traitement

Le traitement numérique et documentaire d'une heure d'enregistrement analogique représente environ neuf heures de travail :

- Création de la fiche d'enregistrement : 2 h 1/2 pour une heure de document ;
- Numérisation et indexation : 4 h 1/2 heures pour une heure de document ;
- Traitement documentaire : 2 h pour 1 h de document.

1.4. LE CENTRE REGIONAL DES MUSIQUES TRADITIONNELLES ET LES ARCHIVES SONORES

Historique du CRMT

Le CRMT est une association loi de 1901 de droit privé créée en 1994 en partenariat avec l'Etat (DRAC) et la Région pour le développement des musiques traditionnelles en Région Limousin (patrimoine, formation, diffusion).

S'agissant spécifiquement du patrimoine oral, cette association fait suite au travail associatif entrepris depuis le milieu des années 1970 et notamment celui d'une association (Les Musiciens Routiniers) qui, devant l'absence de sources sonores fiables, ont constitué sur la base du bénévolat des fonds sonores qui figurent aujourd'hui comme des sources irremplaçables pour l'ensemble du territoire Limousin.

L'ensemble de ces fonds inventoriés conservés par le CRMT et des militants associatifs est à ce jour indisponible à la consultation publique faute de moyens.

Paradoxalement dans un pays comme le Limousin largement façonné de cultures rurales très typées et originales, d'ailleurs souvent mieux perçues à l'extérieur de la région qu'en son sein, aucun engagement sur le patrimoine oral d'aucune collectivité publique ne s'est, à ce jour, encore manifesté.

Le CRMT a présenté pendant plusieurs années à ses financeurs Etat-Région un projet de description et de mise à disposition publique de ses archives qui est restée lettre morte.

Parallèlement en liaison avec les services d'Archives Départementales des trois départements, le CRMT a commencé à développer des approches pour la mise à disposition publique des archives sonores.

Aujourd'hui le service des Archives de la Corrèze dirigé par M. Gibiat est sur le point d'embaucher une personne, qui faisait défaut jusqu'alors, spécialisée dans le domaine de la conservation de ce type de fonds.

Les fonds

Les fonds actuellement conservés par le CRMT sur le territoire du Limousin sont actuellement de deux ordres :

—Des archives antérieures à la création du CRMT (en 1994) qui sont le fait de personnes privées qui, sauf exception, sont prêtes à être versées à la collectivité qui prendra l'engagement de les décrire, de les conserver et de les mettre à disposition du public.

—Des archives sonores constituées par le CRMT sur ses fonds propres au gré d'un certain nombre de productions (Cassettes, CD, livres, etc.) et pour lesquelles des accords pour des utilisations limitées ont été négociés avec les informateurs.

Autres expériences d'Archives sonores

Un nombre limité d'expériences de fonds d'archives orales existent en France. La plupart des structures existantes sont adhérentes à une Fédération (la FAMDT) qui a publié des documents d'analyse documentaire de ces fonds qui font référence en France et à l'étranger.

La plupart de ces lieux sont adossées à des Centres Régionaux de musiques traditionnelles en régions (les plus importants : Métime en Poitou-Charentes, Conservatoire Occitan en Midi-Pyrénées et surtout DASTUM, la plus ancienne, en Bretagne).

La coordination de ces lieux est assurée par la Fédération qui bénéficie d'une convention avec la BNF (Bibliothèque Nationale de France) pour la numérisation de ces fonds sur la base de projets conventionnés au niveau des lieux équipés.

Une visite de l'un de ces Centres serait certainement précieuse pour bien saisir la complexité et l'engagement que supposent ce travail d'enquête.

2. ETATS DES LIEUX

2.1. SITUATION LINGUISTIQUE

Par Mme Dominique DECOMPS, linguiste et professeur d'occitan.

Ces 6 cantons présentent une unité linguistique indéniable, celle de la superposition de la langue française et de la langue d'oc, dans des situations d'emplois différents mais complémentaires et incontournables, liées aux statuts respectifs de chaque idiome.

Même si l'ensemble de cet espace présente des variations linguistiques (dues à la proximité de l'aire occitane languedocienne), tant en français comme en occitan, du nord au sud, et d'est en ouest, il n'en reste pas moins que le pays "parle" occitan avant tout, conservant dans la toponymie (nom de lieux) des étymologies latines, celtes, germaniques toutes présentes dans leur forme occitane, intégrale parfois, ou bien francisées : Chastang/Castan , Fontfrège, Pagésie, Belpeuc, Neuville, et bien sûr tous les noms en -ac, spécifiques du domaine d'oc.

Cette situation linguistique est le résultat d'une histoire, d'une culture, de choix politiques et de pratiques économiques multiséculaires.

TRANSCRIPTION D'ENQUETE LINGUISTIQUE

(en occitan normalisé)

Fonds CRMTL

2004- ALBUSSAC (R.L. , D.D., O.D.) Groupe 3 ; piste 1 La musique autour d'Albussac

R.L. : Anam dançar un pauc lo dimenge, quand i a quauqu'un per gardar la memet. Nos carram ben. ... Dins nòstre temps quò era tot çò que i aviá, e ? Apreniam a dançar e ...

D.D. : Dançavatz sovent ?

R.L. : A òc es , tots los dimenges.

D.D. : E onte ?

R. L. : E be al Chastanh, a La Grafolhiera, e! Aquí Segurel veniá, ei Molin Telhòu, e a La Garda, lo 2 de janvier quí a La Garda. coma Segurel.

O.D. : Chas Tramont ?

R.L. : Quò era la fiera, chas Tramont a La Garda, e a Las Jòrdas, e be i aviá daus bals un pauc pertot. E las vòtas ! Aura n'i a pus, n'i pus aura, mas n'i aviá d elas vòtas, quò l'i anava ...

D.D. : Las fasiatz totas ?

R.L. : O... totas aquelas del cuenh aquí mas n'aviam mas lo velò. Anuerch emb l'autò, lai van dos o tres, mas nosautres quand eram al Chastanh, anavam beure un cò chas R. ; aquí podián nos controlar, quò riscava ren. Aviam be begut un petiòt còp Quò arribava. Quò era una altra epòca, e !

D.D. : E qui jugava ? Quò era totjorn los mesmas que jugavan ?

R.L. : O, non ! I aviá los B., ò là ! Me rapele lo prumier còp que vengueron los B., mai mon paire, ma maire, vengueron los C. O ! Quò era afrós ! D'alhors quò podiá pas rentrer, la sala era tota petiòta.

D.D. : A òc es ?

R.L. : Quò era afrós lo monde que l'i aviá.

D.D. : A òc es ? E lo monde venián d' Albussac o be de pertot ?

R.L. : De pertot, lo monde venián dançar ; aquí los vielhs dançavan la borrèia, e n'autres agachavam....

D.D. : Disetz qu'agachavatz, e perquè avetz pas dançat ?

R.L. : E perquè, zo sa'i pas. N'i aviá pas ben dins la sala que dançavan la borrèia.

D.D. : Perquè ? Desjà i aviá d'autres mòdas ?

R.L. : Òc es la romba e tot lo bazar ! (*rires*)

D.D. : E quò era mielhs per vos ? Sabetz dançar la romba ?

R.L. : Òc es e la valsa, e... mai auriá chaugut un pauc un grope folcloric Auriá chaugut un pauc d'entraïnament.

D.D. : Òc es , i aviá pas d'escòlas ?

R.L. : Non.

[...] Group3- piste 1

O.D. : I aviá de violonaires ? Tramont ... (5'10)

R.L. : Òc es, lo pair de Tramont

D.D. : A, jugava

R.L. : Jugava lo violon. I aviá L. de Prandinhas que jugava lo violon. E la chabreta me rapele pas quau la jugava. A ! I aviá D. de Champanhac. Lo coneissiatz pas l'orquestra ?

O.D. : Si, si.

R.L. Son fraire, lo R., mai es de mon atge, jugava la chabreta, ilh. Aura n'i a mai, mas d'aquel temps, n'i aviá pas tant.

D.D. : Trobatz que n'i a mai aura ? (5'50)

R.L. : Me sembla qu'aura n'i a mai que juegan l'acordeon, que juegan la chabreta, o aïtau...

D.D. : Que fan dançar ?

R.L. : E que fan dançar, òc es.

Bien sûr le français, depuis le XXe siècle (seulement) est compris et parlé par tous. Mais il n'en fut pas toujours ainsi. D'ailleurs la façon de parler le français par la plupart des locuteurs natifs de cet espace (des 6 cantons) témoigne bien de la forte influence de la langue d'oc qui a précédé le français pendant des siècles. La prononciation (phonétique), la grammaire (morphologie, syntaxe) transparaissent dans le français de tous les jours. Les toponymes ont donné, comme ailleurs en milieu rural de nombreux patronymes qui sont familiers à tout Limousin, parce que profondément ancrés dans le paysage : Laborde, Chazalviel, Faurissou, Delpeuc, Delage, Vergnolles etc

Les termes techniques relevant de pratiques et de savoir-faire anciens (vigne, élevage, travaux agricoles, activités quotidiennes etc.) coexistent en français et en occitan et sont des témoins forts de cette situation de diglossie (deux langues en contact, l'une ayant un statut de langue dominante l'autre un statut de langue dominée) qui subsiste fortement ici.

L'occitan encore parlé dans ces 6 cantons (plus pour longtemps si rien n'est fait pour le sauver d'une mort certaine, tant sur le plan des actions culturelles que de l'enseignement) présente des traits linguistiques généraux qui permettent bien de rattacher la langue occitane d'ici à celle des autres régions occitanes (surtout jusqu'en Italie où se parle aussi le nord-occitan), mais comporte aussi des réalisations linguistiques originales qu'il conviendrait de conserver.

La connaissance et la pratique de l'occitan aide de manière indéniable à la pratique et à la compréhension de toutes les autres langues romanes, mais aussi prédispose à une meilleure approche de toutes les autres langues car l'occitan possède une plus grande variété de phonèmes que le français.

Le terme "patois" est fortement utilisé pour désigner cette langue d'oc, par les utilisateurs eux-mêmes, et par leurs descendants souvent, par des observateurs mêmes.

Cette désignation renvoie à une vision dévalorisée de la langue, reflet d'une approche idéologique qui a voulu mésestimer tout ce qui n'était pas le français, et ce depuis le XVIe siècle. Il en fut ainsi sur tout le territoire français. Même si les occitanophones autochtones de cette zone prétendent être fiers de "parler patois", il n'en reste pas moins qu'ils sont dans un processus d'infériorisation de leur propre culture, attitude principalement donnée par l'école, puis par l'environnement social.

Pourtant les gens d'ici dans leur expression linguistique courante (en langue d'oc ou en français régional) sont des témoins précieux de cette pratique superposée de deux langues. Il est intéressant de remarquer par ailleurs que certaines populations immigrées ont pu facilement s'intégrer dans ces coteaux, dans ces vallées, dans ces villages grâce à cette proximité de langues qu'offrait la variété d'occitan d'ici (c'est du limousin) pour des arrivants d'Italie, d'Espagne, du Portugal qui eux-mêmes souvent ne pratiquaient pas seulement leur langue nationale mais aussi le catalan, l'aragonais, le galicien, le piémontais ou des parlers rhéto-romans. Inversement, la pratique essentielle de l'occitan a facilité les migrations des corréziens de cette zone vers l'Espagne au XVIIe (Beynat, Meyssac, etc.).

Des actions culturelles locales, des actions de sensibilisation, d'alphabétisation (qui sait écrire l'occitan ?) et d'information pourraient, à travers ce projet, rendre aux habitants de ces cantons la dignité et la fierté consciente et assumée qui sont nécessaires à la construction d'une identité valorisante. Ils seraient ainsi mieux enclins en tant que limousins et/ou presque auvergnats, quercinols, à se voir eux-mêmes plus positivement et à s'impliquer davantage, sans folklorisation, dans le développement de leur milieu de vie et de leur éco-système au sens large. C'est par cette dynamique que se réussiront d'autant plus l'accueil et l'intégration de tous les nouveaux arrivants, de quelque origine qu'ils soient.



La fabrique d'accordéons Calmel à Atiliac-Beaulieu

2.2. SITUATION DE LA MEMOIRE MUSICALE ET ARTS DU RECIT.

Depuis le début des années 1970, un certain nombre d'enquêtes ont été menées sur le territoire corrézien et en particulier sur l'ensemble des six cantons qui nous occupent. (voir en annexes sources répertoriées). Elles ont permis d'inventorier largement des pratiques musicales anciennes autour de l'instrumentation et du chant.

Par ailleurs la zone se trouve au carrefour de plusieurs foyers de pratiques très importants (Artense, Mauriacois, Ségala, Monédières, Haute Corrèze) dont elle a, pour partie, hérité.

Largement marquée par cette géographie et ces identités culturelles, cette musicalité présente des variations importantes selon qu'on parle de la musique des violoneux du Nord de la zone, de la Xaintrie ou encore des pratiques d'accordéons en pays de Beaulieu, reliées au Ségala voisin. Bien entendu, la dernière pratique de musique populaire locale —l'accordéon depuis les années 40/50— a largement contribué à effacer les différences, encore prégnantes dans un temps antérieur, en nivelant les variations sous une identité globalement régionale (phénomène Ségurel entre autres).

Pour autant, les pratiques de la danse traditionnelle et du chant (lié à la langue) dans l'enquête à opérer sauront montrer à quel point la "musicalité" a pu et est encore ressentie différemment selon qu'on habite Auriac en Xaintrie, Aubazine sur la vallée de la Corrèze ou Liourdres sur les coteaux de la Dordogne.

S'agissant des sources déjà constituées et disponibles, on peut dire qu'elles sont relativement éparpillées au plan géographique et non exhaustives : Plusieurs violoneux ont été enregistrés dans le courant des années 70 mais la pratique traditionnelle de la cornemuse, si importante du côté d'Aubazine, dans le canton de St Privat et probablement dans celui de Mercœur, n'était plus qu'un touchant souvenir au moment des premières enquêtes de ces années-là.

Un certain nombre de chanteurs et chanteuses ont été enregistrés en Xaintrie notamment et donnent une bonne idée du répertoire et de la technique vocale des interprètes. Des enregistrements ont été faits également dans la région de Meyssac à la même époque.

Plus récemment des chansons ont été enregistrées dans le cadre de l'enquête de l'Atlas Sonore de la Dordogne...

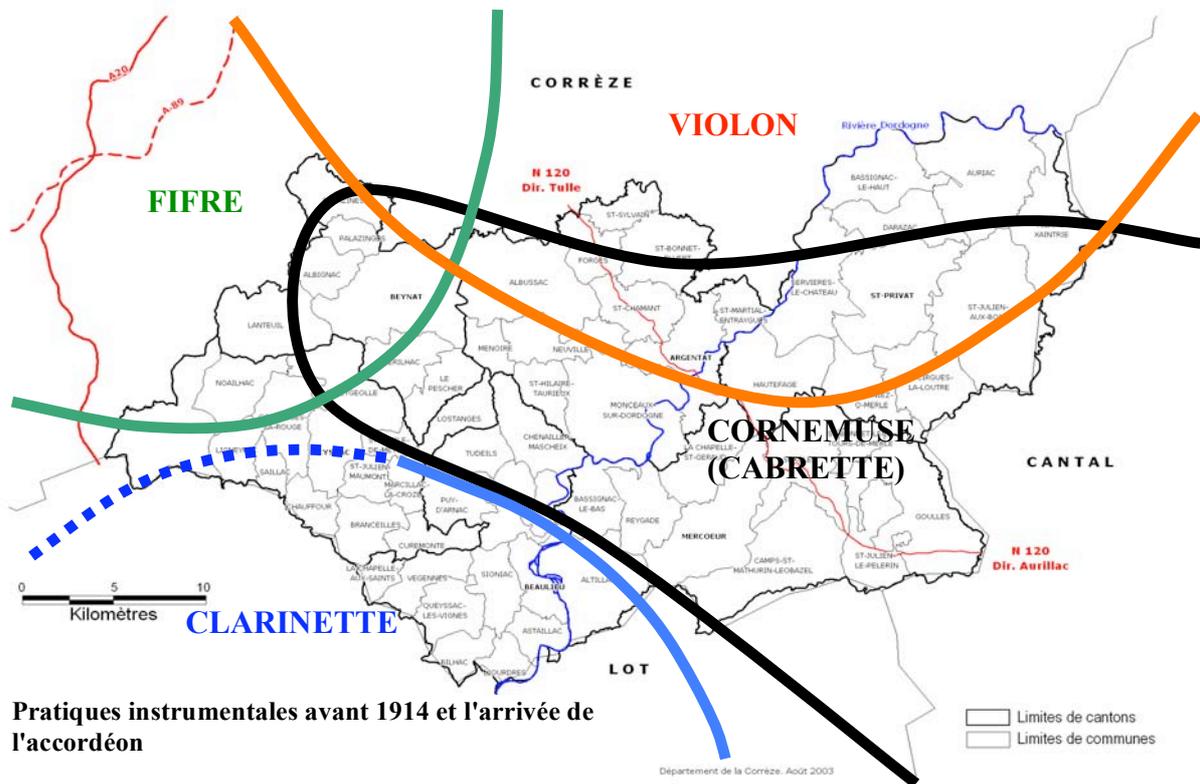
Pour autant, les derniers instrumentistes (violon et même accordéon), musiciens de veillées ou de bal, étant devenus aujourd'hui très rares, c'est sur le chant qu'une enquête, opérée dans les années qui viennent, permettra, nous le pensons, de retrouver beaucoup d'éléments intéressants et pertinents pour la connaissance soit par des enregistrements anciens conservés dans des cadres privés ou familiaux, soit grâce à des témoins encore vivants.

Il faut également mentionner, même si nombre d'éléments sont d'ores et déjà recueillis, qu'un travail exhaustif sur la firme d'accordéons Calmel à Altillac, important foyer de musicalité ayant rayonné jusque dans le Lot et le Cantal voisins, reste à accomplir.

Concernant la danse, très peu de choses ont été faites même si la présence de certains groupes folkloriques (La Bourrée de St Privat) ont peut-être permis de retrouver quelques formes originales.

La présence de la bourrée à trois temps, génériquement pensée aujourd'hui comme l'archétype de la danse locale, semble d'une présence ancienne dans le nord et l'est du pays, mais n'est pas avérée sur la partie sud et ouest ou, en tout cas, d'implantation plus récente et liée à la pratique d'accordéon des "années Ségurel"

Cartographie des pratiques instrumentales avant 1914 et l'arrivée de l'accordéon dans la vallée de la Dordogne corrézienne



La tradition ancienne du conte liée à la veillée et pratiquée par des personnes qui possédaient un important répertoire, notamment de "grands contes", appartient à des générations qui ont précédé celle qui a pu témoigner de la musique et du chant dans les années 70. Il est donc un peu tard pour espérer recueillir ce genre de matériel oral auprès de personnes encore vivantes.

Par contre la mémoire de ces récits n'est sans doute pas formellement éteinte et l'on peut penser que certains témoins à qui l'on a, autrefois, raconté ces histoires peuvent encore témoigner des trames de ces récits voir de l'intégralité de certains contes (notamment les "petits contes").

En tout cas, l'art du récit reste lui largement encore implanté dans la société rurale contemporaine et peut très certainement contribuer à retracer légendes locales, grandes et petites histoires du pays, superstitions et traditions locales.

2.3. SAVOIRS POPULAIRES ET AUTRES MEMOIRES ORALES

Langue, musiques, danses et contes sont les éléments le plus généralement repérés lorsqu'on souhaite connaître l'identité et la mémoire d'un pays. Mais l'oralité, dont nous avons dit qu'elle prévalait dans la société rurale de ces territoires avant le XXe siècle, est encore présente aujourd'hui sous de nombreuses formes touchant au genre de vie rural.

L'agriculture est, bien entendu, le domaine par excellence où les savoirs oraux se sont conservés par-delà les réalités économiques du métier d'agriculteur aujourd'hui et les évolutions accélérées de son genre de vie.

Ainsi, soins et appels aux bêtes, négociation et vente des animaux sont des espaces encore entièrement soumis à la langue occitane reproduisant, au-delà du mimétisme sonore ancestral, tout un comportement social de proximité par lequel on s'identifie et l'on se différencie finement de l'autre, parfois même d'une commune à l'autre.

La toponymie populaire est également, parfois en discordance des lieux aujourd'hui cadastrés, un contexte extrêmement riche pour la connaissance des territoires et qui mérite d'être systématiquement inventoriée.

Beaucoup de savoirs naturalistes touchant au jardinage, à l'apiculture, à l'économie de l'eau (moulins, irrigation, "rigoles" et "droits d'eau"), à la culture du châtaignier, du noyer ou du pommier, sont également de véritables territoires de savoirs ancestraux où l'oralité est reine.

La gastronomie locale, par ses recettes mais également par ses tours de mains originaux, comme la pharmacopée et l'usage des "simples" sont également des terrains de connaissances et d'échanges qui fonctionnent encore aujourd'hui et qu'il faut recueillir sans délai.

Enfin n'oublions pas tout le domaine, si difficile à appréhender, car bien souvent confiné dans de strictes intimités sociales, concernant les savoirs superstitieux, les médecines parallèles, les légendaires ésotériques perpétués à la marge du monde rationnel contemporain.

Dans cette approche de savoirs oraux (qui ne saurait, à travers un tel dossier, être exhaustive) une attention particulière devra être également portée à un profil particulier de personnes que ces territoires ruraux ont vu s'épanouir depuis le siècle dernier : c'est celui des "originaux", personnages souvent haut en couleurs, bien souvent à la marge de la société rurale tout en y étant intégrés, porteurs de regards et producteurs d'une compréhension toute personnelle de la société dans laquelle ils ont vécu. Bricoleurs de génie, agriculteurs écologistes sans le savoir, poètes ou chansonniers, rois du cabanon du fond des bois, autodidactes du savoir la plupart du temps, ils sont bien souvent ceux qui ont, tout à la fois, conservé les traits de langages ancestraux, les vieilles variétés de pommiers locaux, les proverbes oubliés ou les coutumes abandonnées. Bref, ils ont porté depuis longtemps un regard très proche des attentes d'une enquête comme celle qui est à conduire aujourd'hui sur leur société et leur témoignage sera souvent un précieux gain de temps dans l'appréciation de la mémoire à recouvrer.

ANNEXE 1 SOURCES

Bien qu'étant une zone très riche en patrimoine oral avec des territoires particulièrement typés au plan identitaire (Xaintrie, Vallée de la Dordogne, région de Beynat) il n'existe à notre connaissance aucune étude de détail et à fortiori globale concernant ce pays jusqu'à aujourd'hui. L'Atlas Sonore de la Vallée de la Dordogne publié en 2002 par le CRMT est une première livraison abordant le sujet.

Une grande partie de la documentation constituée reste encore à rassembler et à en synthétiser les éléments signifiants.

Avec l'arrivée des premiers magnétophones et des premières caméras au milieu des années 50/60, on peut valablement supputer qu'un certain nombre de documents privés, manuscrits et surtout audiovisuels ont été produits sur ce territoire et qu'ils sont probablement conservés dans des collections privées ou familiales restant à inventorier.

SOURCES SONORES

Collecte Ferdinand Brunot à Argentat en août 1913

Document historique exceptionnel réalisé par le Musée de la Parole sur disque 78T à saphir : diverses collectes de chanteurs et évocateurs du pays d'Argentat et du canton de Mercœur (voir annexes copie de presse jointe).

Divers fonds privés enregistrés dans les années 1970 sur le territoire par divers enquêteurs

- Fonds Alain Ribardière enregistrés autour de St Geniez-Ô-Merle entre 1975 et 1977. Chant, histoires, violon.(+ ou - 5h)
- Fonds association des Musiciens Routiniers; diverses collectes de JP Champeval, O.Durif, C.Oller, JM Ponty entre 1974 et 1980 auprès de musiciens instrumentistes, chanteurs, conteurs dans la région d'Aubazine et de la Xaintrie.
- Fonds Institut d'Etudes Occitanes du Cantal enregistrés par B. Boissière entre 1978 et 1980 en Xaintrie (chanteurs, langue d'oc essentiellement).
- Divers fonds privés collectés en région de Meyssac entre 1975 et 1990.
- Fonds du CRMT collectés par Dominique Bonin pour la réalisation de l'Atlas Sonore de la Dordogne entre 1998 et 2004 (récits de vie, chants, parlers, paysages sonores, etc) plus de vingt heures enregistrées.
- Enquêtes réalisés par Xavier Vidal et l'Association de Musiques Traditionnelles et Populaires en Quercy sur le Val de Dordogne autour de Beaulieu.

Discographie des sources musicales disponibles

- Chanteurs et musiciens traditionnels en Limousin. CRMT 1995.
- Atlas Sonore de la Dordogne I.De la source à Argentat AMTA-CRMT 2002
- Atlas Sonore de la Dordogne II. Pays de Beaulieu à Souillac. COATP-CRMT 2005 à paraître.

MANUSCRITS

- Divers documents d'archives et de collecte sont en possession de MM. :
 - André Ricros (tradition de cornemuse en Xaintrie et pays de Mercœur)
 - Éric Montbel (cornemuse en pays d'Argentat ; Xaintrie).
 - Olivier Durif (Pays de Meyssac, Aubazine, Xaintrie).

OUVRAGES

Aucun ouvrage général n'est à notre connaissance consacré à ce territoire. Par contre un certain nombre d'articles consacrés à la Mémoire orale apparaissent au sommaire des revues des sociétés savantes corréziennes et limousines (Lemouzi, BSHA de la Corrèze, Etudes Limousines-Ethnologia) comme par exemple une étude de Maurice Robert sur "le cabas de Beynat" dans Etudes Limousines-Ethnologia.

La liste exhaustive et de ces études et leur recension intégrale reste à établir.

Par ailleurs la presse ancienne locale (Le Corrèzien, la République de Brive) est également une importante source d'informations. Des sondages entrepris en 1977 et 1985 accomplis par Olivier Durif ont permis de retrouver dans la presse de la fin du XIXe siècle un certain nombre de documents intéressants.

FONDS PHOTOGRAPHIQUES ET FILMS

À la différence des archives sonores qui sont constituées depuis 1970 et dont les auteurs et leurs sources sont globalement identifiés et repérés, la plupart des documents photographiques et filmés sont aujourd'hui extrêmement éparpillés.

Photos :

Depuis le début du siècle, les plaques de verre ont permis grâce à des photographes implantés localement ou à des particuliers initiés de constituer des documents exceptionnellement intéressants pour la connaissance des savoirs locaux. Il est plus que probable que des fonds importants concernant le territoire soient aujourd'hui conservés par des particuliers.

Les Archives Départementales ont commencé à acquérir des fonds photographiques anciens (Archives du journal "La Montagne" et fonds du photographe Durante à Tulle) et certains peuvent concerner le territoire, notamment des clichés de la construction des barrages sur la Dordogne (Fonds Durante).

FILMS

Beaucoup de documents particuliers ont vu le jour au moment de l'apparition, au début des années 1950, des premières caméras 8mm puis Super-8. Ces fonds réclament une recherche urgente en vue de les recopier, car les supports qui ont plus de cinquante ans sont en voie de dégradation.

ANNEXE 2
DESRIPTIF DU CD JOINT

Enquête Dominique BONIN (CRMT) 2002-2004

Personnes ressources sélectionnées, outre l'intérêt de leur propos, car ayant donné leur autorisation.

Mme FINTRENIE à Auriac en Corrèze. Recits

1. Recit. *"La vie à la ferme".3'02*
2. Recit. *"La pêche à l'anguille" 2'17*
3. Recit. *"la fraie des "assées" (les vandoises).3'20*
4. Recit *"le charbon de bois".2'43*
5. Recit. *"les cépes".3'26*

M. SAINTANGEL à Argentat.

6. Recit. *"Les flottes et les dernières gabares".5'51*

M. GRAMONT à Beaulieu-sur-Dordogne

7. Recit. *"Le sable de la rivière".3'44*

M. GRIVEL à Beaulieu-sur-Dordogne

8. Recit. *"Le quartier de la chapelle et la vigne".4'16*
9. Recit. *"Les processions".2'59*

M. BOISSAC à Liourdres.

10. Recit *"Le bac".1'39.*

M. VEYSSIERES à Astaillac

11. Recit *"D'une rive à l'autre".0'52*

M. POUJADE à St Hilaire-Taurieux.

12. Accordéon *"La demi-Valse". 0'28*

Avertissement sur les conditions d'audition et de communication du CD d'étude

Les droits d'utilisation de ce CD sont exclusivement réservés à l'illustration de cette étude et à leur audition privée dans le cadre du contrat CRMT-Pays de la Dordogne.

Ils ne sont pas communicables à des tiers, ni susceptibles d'être présentés en l'état dans le cadre d'une écoute publique.

© CRMT2004

ANNEXE 3
LISTE DE PERSONNES RESSOURCES

Titre	NOMS	PRÉNOMS	Ville	Note	Enregistré
M.	GUILLAUME	Charles	Albignac	Ancien instituteur / Tradition	
M. et Mme	LACHAUD	Roger	Albussac	Conteur-Occitan	
Mme	LHERBEIL	Jeanne	Albussac	Conteuse	
M.	BLADIER	Edmond	Altillac	Accordéoniste	
M.	BOUFFARD	André	Altillac	Vie musicale	
M.	NEYRAT	Pierre	Altillac		Enregistré
M.	NISSOU		Altillac	Photographies, pays d'Altillac	
M.	NOZIERES	Raymond	Altillac	Musicien	Enregistré
M.	ANTHONY	Jean-Claude	Argentat		
M.	ARNAUD	François	Argentat	Pêcheur	
M.	BLAUDY	Marcel	Argentat	La vie d'Argentat	
M.	BLAUDY	Roland	Argentat	Gabares, la vie de la mine	Enregistré
M.	CATINOT	Louis	Argentat	la vie de la vallée haute de la Dordogne, gastronomie	Enregistré
M.	COURTEIX	Jean-Marc	Argentat	Lignac	
Mme	DICHAN		Argentat	Parle du pays	Enregistré
M.	DOUMECHE		Argentat		Enregistré
M.	FOUSSAT	Maryse	Argentat	La vie d'Argentat (cf. sa fille)	
M.	PATUREAU	Jacques	Argentat	Mines de charbon	
Mlle	PAUCARD	Mireille	Argentat	Maison du Patrimoine	
M.	PEISTEIL	Frédérique	Argentat	Maison du Patrimoine	
M.	PESTEIL	Claude	Argentat	Les gabares	Enregistré
M.	SAINTANGE L		Argentat	à propos de la vie	Enregistré
M.	SALE	Jean	Argentat	Les gabariers	
M.	SAUPIERE		Argentat	Originaire ne résidant pas sur le terrain	
M.	TERRACOL	Jacqy	Argentat		
M. et Mme	VAUR		Argentat	Les échos d'Argentat - chanteurs	Enregistré
M.	VERLHAC	Michel	Argentat	Les gabares	
M.	VEYSSIERE	Roger	Astailac		
Mme	BARDY	Bernard	Auriac	Photographies	
M.	FABRY		Auriac	Photographies	
M.	FABRY	Jean	Auriac	Vie à la campagne	Enregistré
Mme	FINTRENY		Auriac	Vie à la campagne	Enregistré

CRMT en Limousin

Mme	FINTRENY (Fille)		Auriac	Photographies	
M.	VIDAL		Auriac	Vie à la campagne	Enregistré
M.	DELMAS	Raymond	Bassignac Le Haut	Vie à la campagne	
M.	SEGRET	Jacques	Bassignac Le Haut		
M.	ARNAUD		Beaulieu Sur Dordogne	(Boucher) Pêcheur	
Mme	FAURE	Huguette	Beaulieu Sur Dordogne		Enregistré
M.	GRAMONT	Etienne	Beaulieu Sur Dordogne		Enregistré
M.	GRIVEL		Beaulieu Sur Dordogne		Enregistré
Mme	LEGRAND	Paulette	Beaulieu Sur Dordogne	Ancien maire	
Mme	BERQUE	Martine	Brivezac		
M.	LAVAL		Brivezac		
M.	MESPOULET	Jean	Brivezac		Enregistré
M.	TOUZET	Henri	Chauffour	Accordéon, musique	Enregistré, filmé
M.	BRAJOU	Paul	Darazac	Vie à la campagne	
M.	CAUX (Décédé)	Jules	Darazac	Gabares	
M.	PESTEIL	Denis	Darazac	Vie à la campagne	
Mme	BLANCHE	Colette	Hautefage		
M.	DIGNAC	Jean	Hautefage		
M.	BOISSAC		Liourdres		Enregistré
M. et Mme	TERRIEUX		Liourdres	Vigneron	Enregistré
M. et Mme	VEYSSIERE		Liourdres		
M. et Mme	POUGET	Michel	Meyssac	Occitan / Occitan	Enregistrements
M.	GRENAILLE	Pierre	Monceaux Sur Dordogne	Pêche	Enregistré
M. et Mme	MESTUROUX		Palazings	Musiques cornemuses	
M.	CROIZET	Marcel	Servieres Le Château		
M.	SALLARD	Jean-Basile	St Privat	Bourrée de Saint-Privat	
Mme	BERNAY	Isabelle	St-Geniez-O-Merle		Enregistrements
M.	POUJADE		St-Hilaire-Taurieux	Musicien	
M.	CHAUMEIL	Pierre	St-Martin-La-Meanne	Rivière d'Argentat	
M.	VILATOUX	René	St-Martin-La-Meanne	Rivière d'Argentat	
Mme	FEOLA	Vérena	Tulle	Archives Départementales	
M.	COURTEIX	Jean-Marie			

ANNEXE 4 MINUTES D'ENQUETE

Enquête sur la cornemuse en région d'Aubazine (Olivier Durif, 1982-1983)

Dans l'école communale d'Astailac (19).9/03/82

La cuisinière (35/40 ans) nous a parlé de son père qui avait fait un violon. La "Déléguée" aux écoles d'Astailac (75 ans) se souvient du père **Four** qui jouait du violon. Une dame (65 ans), originaire de Careynac (46) de l'autre côté de la Dordogne, se souvient de "**Lanfage**" qui jouait de la clarinette: "*Il tapait du pied en jouant, et certains s'amusaient à lui mettre du sucre sous le pied, jusqu'à-ce-qu'il l'ait réduit en poudre..!*" Il terminait ses airs en disant : "*Argent fait tout!*".

Mme P. Laffaire de Brial d'Argentat, au collège de Beaulieu (19). 9/03/82

Nous a parlé des veillées auxquelles elle avait assisté quand elle était petite (elle a environ 35/40 ans), ou un certain **Vieillefosse** de Cacavon de Borrèze (46), jouait de la cabrette ou de l'accordéon (?); serait encore en vie.

Mr Vieillefosse de Cacavon de Borrèze (46). 11/03/82

Ne peut nous recevoir aujourd'hui, mais confirme qu'il joue de l'accordéon chromatique après avoir commencé sur le diatonique. Ne se souvient pas d'un seul joueur de "cabrette" sur le pays, même dans les souvenirs des personnes les plus âgées du pays. Se souvient d'un certain **Gallois** qui jouait de la vielle à Borrèze autrefois. Avec 7 ou 8 accordéonistes locaux et un professeur de violon de Souillac (46), ils se réunissent pour jouer de temps en temps, l'un d'eux a composé "*Fleur de poubelle*". Lui-même joue des bourrées et une sautière. Il a appris la musique.

A Borrèze(46), une vieille dame. 11/03/82

Nous parle de **Delbreille**, joueur de clarinette (décédé voici 40 ans) et se souviens aussi d'un joueur de "*pifre*".

M.Barrière (57 ans) à Careynac(46). 11/03/82

Se souvient de "**Lanfage**" qui jouait de la clarinette, son nom était **Caliste Bouissonnie**. Son répertoire se composait de 3 bourrées ("*La Planière, La Crozadà, Là Torzinairà*") que M.Barrière nous chante, une mazurka (du répertoire écrit de **M.Auger**), un quadrille (sur l'air de "*En passant la rivière...*"), une valse ("*Inconstante Bergeronnette*"), un brise-pied.

Lanfage appelait l'anche "*lo linguà*": "...*Te, lo linguà de la clarinetà..!*"

Avant de jouer aux battages, il renversait la clarinette, la remplissait de vin par le pavillon et ramassait promptement le vin avec un verre du côté de l'anche, le buvait, "...*Et en place..!*"

Avant chaque bal il faisait le tour de ville en jouant une marche "*Sébastopol*" connue de tout le monde, et tout le monde accourait...

Il travaillait chez le père de M.Barrière et foulait le raisin en rentrant tout nu dans la cuve.

M.Barrière nous a parlé d'un joueur de diatonique **M.Tilmane**, qui habite Paris, et qui avait enregistré des "disques" d'un chanteur de Careynac décédé, **Pierre Feille**.

Nous a parlé d'un violoneux "**Jean Gilles**" et d'un clarinettiste **Caliste Bouillos** du pays, évoqués par sa mère.

Se souvient avoir vu les références "*troubadours, musiciens*" sur les matrices cadastrales de Careynac de 1816.

Nous a parlé abondamment de la pêche et de la vie sur la Dordogne, très importante jusqu'à il y a peu de temps.

Dans Nazareth (19).11/03/82

Nous a été évoqué **M.Coste** qui finit sa vie à Gernes de Turenne (19) et qui jouait de "*la tsabretà*". A Gernes on nous dit qu'il jouait de "*l'empenhò*", son petit-fils est proviseur dans un lycée à Brive.

A Dampniat (19). 11/03/82

Un monsieur du village (70 ans) nous a parlé de **Simon** qui jouait de "la tsabretà" avec un soufflet, et de **Léon Monteil** dit "**Montillou**", qui en jouait aussi: "...*De la cornemuse, quoi!*" Nous a chanté une marche du musicien très entraînante, "*mais ça disait des conneries..!*"

"*C'étaient pas des vrais musiciens...c'étaient des bricolous quoi...pour amuser le monde ici..!*"

Un autre monsieur (75 ans) nous dit "*Y'avait des tsabretaires sur Ste Féréole...*"

Mme X... hôtelière à Dampniat (19). 11/03/82

Mariée avec le petit-fils de **Simon**, elle nous montre la photo du musicien. "*C'est à Pompadour que la photo a été faite pour un concours...*" lui avait dit la belle-fille du musicien (vraisemblablement le concours de 1901 à Pompadour d'après nos archives.)

Nous dit qu'elle doit avoir deux ou trois médailles de concours remportés par le musicien. Le père Simon est mort relativement jeune vers 1925.

Mme Lachaud à Aubazine (19). 11/03/82

Nous parle de **Lachaud**, son mari sans évoquer son lien de parenté, comme "le" musicien qui jouait de "*la tsabretà*" à Aubazine, et ignore **Simonot** ou **Simonet**.

Famille Mesturoux à Palazinges (19). 11/03/82

Evoque pour nous le souvenir des "*tsabretaires*" du pays; **Bouyssarie** et **Lachaud** de "**Chaz-Toqué**" (..."*c'est vieux!*") et surtout de **Mesturoux**, le père du plus âgé de la famille (75 ans). N'a pas appris à en jouer, son père le lui avait interdit. Son frère

Mesturoux à Espagnagol de Beynat avait commencé à apprendre (une valse seulement). La première cabrette qui était plus petite est quelque part dans un grenier, son arrière petit-fils s'en était amusé autrefois. La deuxième cabrette (pied ancien, anonyme, ébène, ivoire, boitier à boules rondes) lui aurait été fournie par un certain **Laurent**, gendarme à Laviale de St Solve (prés Arnac-Pompadour).

Le père Mesturoux avait joué cinquante noces; il est mort en 1965 à 86 ans. A la fin, son petit-fils (qui aurait voulu apprendre à en jouer) soufflait à la bouche dans le raccord du soufflet pendant que son grand-père essayait d'en jouer.

Entre autres danses, il jouait *La Chainé* (figure particulière où les danseurs se prennent par la main, coudes au corps, font une chaîne regard tourné vers l'intérieur...). On dansait également la sautière. Le fils de Mesturoux est un bon danseur et un bon chanteur.

Descriptif **M X... à Aubazine (19). Automne 1982.** Originaire de la région de St Julien-le-Vendomois (19), nous parle des joueurs de "chabrette" **Martin** et **Doussaud**. Il évoque le nom d'un joueur de clarinette **Reignaud** et d'un joueur de tambour (probablement encore en vie) **M.Reix**. Nous parle d'un autre **Reix** qui jouait du "pifre" et qui faisait les bals. Sarliac de St Julien jouait également du "pifre" avec son père qui jouait du diatonique

(classe 82) ils jouaient "la sautière", le quadrille "croisé" et "passé" et la bourrée.

A Chastagnol d'Aubazine il y a (vait?) un joueur de diatonique **M.Rigoud**.

Famille Mesturoux à Palazinges (19). Automne 1982

Nous donnent le nom des différentes parties de "la tsabre": "lo tsaramelà", "lo aubo", "lo bordo", le sac et "lo sofler".

M.Bouyssarie jouait de la "chabrette" à Palazinges. **Monteil** de la Borie d'Aubazine qui jouait de la "chabrette" était venu chercher celle de Mesturoux. A la noce d'Auguste Mesturoux à Poumeyrol, c'était **Mesturoux** qui jouait de la cabrette. Mme Joséphine Mesturoux (90 ans) nous dit qu'un oncle à elle **M.Laurent** de St Solves jouait de la chabrette et surtout du violon. Elle nous parle de **Faurie** qui jouait également du violon et de "**Laval**" un fameux violoneux de Cornil, "mais on le connaissait que par son surnom..."

M.Bouyssarie jouait la Bourrée "Michel de la l'aigà" et une marche de noce "Retiratz vos Messieurs de la noce retiratz vos sacun chaz vos.."

La "Sautière": "4,5 ou 6 filles d'un côté, les garçons de l'autre, on tournait, les uns d'un côté, les hommes de l'autre..."



Photo : Cornemuse à Palazinges
Enquête Olivier Durif

ANNEXE 5

MODELE DESCRIPTIFS FONDS SONORES

Le répertoire de Monsieur SICCARD (violoneux à Vergonzac d'Aubazine-19)

Enquête Champeval Christian Oller, Jean Michel Ponty. (cassette audio)

Septembre 1976

Fonds CRMTL

Face 1

- Récit "*Mon violon*"
- Récit "*J'ai mangé plus de deux mille noces..!*"
- Récit "*J'accordais avec la clarinette, la chabrette, l'accordéon*"
- Récit "*La danse aujourd'hui et les danses d'hier...*"
- Récit "*Les positions dans le jeu de violon*"
- Récit "*Micallet de Vertougit*"
- Contredanse "*L'Aiga de rosa*" (J.P.C.)
- idem chantée
- Bourrée "*Caiffé te bian*" (J.P.C.)
- Bourrée "*Tant pire*"
- Bourrée "*Caiffé te bian*"
- Valse "*Le Gondolier de Venise*"
- Quadrille
- Idem
- Bourrée "*La Chamisada*"
- Idem (J.P.C.)
- Valse
- Polka "*La polka pour la conserver*"
- polka piquée
- Idem (C.O.)
- Bourrée "*J'avais quinze ans à peine*"
- idem (J.P.C.)
- Contredanse "*L'Aiga de Rosa*"
- Marche nuptiale N°1
- Marche nuptiale N°2
- Marche nuptiale de Micallet (J.M.P.)
- Marche nuptiale N°3
- Valse "*Le Gondolier de Venise*"
- Valse "*La Valse Brune*"
- Mazurka N°1
- idem
- Mazurka N°2
- Valse
- Bourrée "*Cousin Jeanton*"
- Bourrée idem
- Bourrée "*En passant la plancheta da Perpignan*"
- Bourrée "*Avar din la ribièra*"
- idem chantée
- Valse "*La Valse Brune*"
- Polka
- Idem
- Polka "*Quan lo merle*" (C.O.)
- Polka de Madranges (J.M.P.)
- Bourrée "*Caiffé te bian*"
- Bourrée idem (J.M.P.)
- Bourrée "*Caiffé te bian*"
- Mazurka "*Ah qu'elles sont bêtes les femmes*"
- Mazurka "*de Lapleau*" (J.M.P.)
- Récit "*Le violon de Beaujour*"

- Bourrée "*Tant pire*"
- Récit "*Le prix des violons*"
- Bourrée "*Tant pire*"
- Scottish-Valse
- Idem (C.O.)
- Marche nuptiale "*La nemenom*"
- Bourrée, sautière?
- Récit "*la danse de la bourrée*"
- Marche "*La Madelon*"
- Quadrille (départ, 1ere figure?)
- Quadrille

Face 2

- Suite Quadrille
- Suite chantée (Quadrille)
- idem (C.O.)
- Suite jouée "*Marion quan t'amava*"
- idem chantée
- idem
- Polka "*La polka pour la conserver*"
- Valse "*ancienne...*"
- Valse "*Sous les Ponts de Paris*"
- ritournelle de fin
- Idem (C.O.)
- Idem (C.O. et J.P.C.)
- Valse "*La Valse des Roses*"
- Idem chantée
- Vous voulez boire un coup..?*
- Récits divers: "*Les marchands de violon à Brive/ Le vin nouveau du pays/ Le raisin de la vigne/ Charles Spinasse et la collaboration..!*"
- Visite de la vigne
- Scottish "*Si tu voulais chatouiller mon lézard*"
- Idem chantée
- Idem (C.O.)
- Idem jouée et chantée
- idem
- Bourrée "*Tant pire*"
- Scottish
- Idem
- Valse
- Valse "*La Jeanine va au marché*"
- Quadrille "en serrant" "*Auprès de ma blonde*" (chantée par Siccard et jouée par J.P.C. et C.O.)
- Bourrée "*Ait vist lo lop*" (J.P.C. et C.O.)
- Récit "*un type la jouait à la chabrette...*"
- Scottish "*La mère Antoine*" (J.P.C. et C.O.)
- Chanson "*Le moine dans un couvent*"
- idem (J.P.C. et C.O.)
- Fin

ANNEXE 6
ENQUETE BRUNOT A ARGENTAT EN 1913

Descriptif Enquête Musée de la Parole 1913
Compte-rendu presse

Argentat

UNE SÉANCE DES ARCHIVES DE LA PAROLE. — Samedi 30 août 1913, M. Ferdinand Brunot professeur à la Faculté des Lettres de Paris, délégué du Conseil de l'Université pour recueillir les documents qui doivent constituer les Archives de la parole, ayant pour gracieux secrétaire M^{me} Brunot, son épouse, et pour opérateur un employé de la maison Pathé, a installé ses appareils dans le salon de M^{me} Muzac qui a bien voulu le mettre à leur disposition.

La séance, commencée à 10 heures du matin a continué, sauf le temps du déjeuner jusqu'à 5 heures.

Devant l'appareil enregistreur ont parlé ou chanté en langue limousine les personnes suivantes :

M. E. Bombal a chanté le premier couplet de sa chanson « Lous Gabariers de la Dourdounha » et dit son idylle en vers « Lou Pountounier »

M. Amédée Muzac a dit sa poésie à la Reine du Félibrige, M^{lle} M. Priolo (XIX^e Fête de l'Eglantine), chanté l'Escoudaire d'E. Bombal et dit Lou Cousi de Marcellin Caze.

M. Antoine Longour a dit une kyrielle dérisoire de surnoms donnés aux habitants de plusieurs localités de la Corrèze et un spécimen du langage de Beaulieu.

M. Joseph Estrade a dit sur coten rimé la Dima à Saint-Chamant et chanté un Noël.

M^{lle} Berthe Farge a chanté « Jancta out anaren gardar » et des bourrées.

M. Joseph Branchat de Léobazel avec les époux Alrivie a fait des conversations sur les foires, la lessive, la mort du cochon. Les époux Alrivie ont parlé le dialecte de la Chapelle-Saint-Géraud d'où ils sont originaires.

La séance a été close par un chaud remerciement à M. Brunot et à ses collaborateurs dit devant l'appareil par M. Branchat de Léobazel, président de l'Escoula de la Sentría.

A.D. de la Corrèze, in "La République de Brive", 3/9/1913

ANNEXE 7

COLLECTAGE ET DROITS VOISINS

Le collectage ou l'enquête de terrain s'accompagne la plupart du temps d'une série d'enregistrements sous diverses formes et sur divers supports. Qu'on le veuille ou non, l'acte de collecter s'inscrit dans un contexte régi par le droit aussi bien français qu'international. Nous nous occuperons ici uniquement des questions touchant aux droits dits "droits voisins".

Les droits voisins

Le 3 juillet 1985, le Parlement vota à l'unanimité une loi "relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle". Cette loi a été refondue avec d'autres textes, notamment la loi du 11 mars 1957 sur la propriété intellectuelle et artistique, pour s'insérer aux livres II et III du Code de la propriété intellectuelle. Les artistes disposent désormais d'un droit moral et du droit d'autoriser la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public. Les producteurs de phonogrammes, les producteurs de vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle bénéficient, eux aussi, du droit d'autoriser la reproduction et la mise à la disposition du public des enregistrements qu'ils ont produits. La loi institue aussi la notion de droit moral de l'artiste-interprète qui implique "le respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation", droit posé comme "inaliénable et imprescriptible" et transmissible aux héritiers (article L. 212-3).

La loi de juillet 85 est entrée en vigueur le 1er janvier 1986. Cette loi n'étant pas rétroactive, cela signifie que les dispositions concernant le droit d'autoriser ne s'appliquent pas à des situations juridiques antérieures à cette date. La communication au public à des fins non-commerciales des enregistrements réalisés avant le 1er janvier 1986 est donc possible, même s'il n'y a pas eu d'autorisation ou de contrat avec l'interprète ou le collecteur. La jurisprudence confirme que l'autorisation est implicite si la fixation n'a pas été réalisée à l'insu de l'informateur. La durée de protection des droits voisins a été précisée par la loi du 27 mars 1997. Elle est de 50 ans à compter du 1er janvier suivant celle de l'interprétation pour les artistes-interprètes, de la fixation pour les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, de la première communication au public pour les entreprises de communication audiovisuelle

L'informateur est un artiste-interprète

Le vocabulaire de l'ethnomusicologie utilise couramment le terme "d'informateur" pour désigner les musiciens, chanteurs et danseurs rencontrés et interrogés au cours de l'enquête. Cette notion

impliquerait, en quelque sorte, qu'ils ne sont que des médiateurs entre la tradition étudiée et le scientifique qui l'appréhende. Lorsque l'enquête s'accompagne d'un enregistrement, cet acte s'analyse, d'un point de vue juridique, comme la "fixation" d'une "prestation" (les ethnomusicologues utilisent souvent l'anglicisme "performance"), quand bien même on est en face de pratiques populaires et amateurs du chant, de la musique, de la danse ou du conte. Que les œuvres interprétées aient un auteur identifié ou qu'elles relèvent du domaine public ne modifie en rien le caractère de prestation artistique appliqué à l'interprétation. Le chanteur, le musicien ou le danseur interrogé dans cette situation se trouve donc en situation d'être considéré comme un "artiste-interprète".

Cette analyse s'appuie sur la définition de l'artiste-interprète contenue dans l'article L. 212-1 du Code de la propriété intellectuelle : "L'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes." Comme on le voit les conditions ou le caractère "amateur" de la prestation artistique ne rentrent pas en ligne de compte. On peut donc affirmer que la musique exécutée, la chanson ou la danse interprétée par un informateur constituent, au regard de la loi française, une prestation artistique. Cette analyse n'est pas sans conséquences.

Le collecteur est un producteur

Du point de vue du Code de la propriété intellectuelle, le collecteur qui procède à des enregistrements a qualité de "producteur". L'article L. 213-1 de ce Code donne une définition précise de ce que le législateur appelle un producteur de phonogrammes, définissant aussi du même coup ce qu'il entend par "phonogramme" : "Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son." Il en va de même pour le producteur de vidéogrammes et pour le "vidéogramme" dans l'article L. 215-1 : "Le producteur de vidéogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou non." Il ne faut pas entendre par phonogramme ou par vidéogramme un ensemble de fixations réunies à des fins de publication — un disque, une cassette — mais chaque fixation, donc chaque titre d'un disque ou d'une cassette, chaque pièce instrumentale ou chaque chanson collectée.

Les autorisations nécessaires

Le Code de la propriété intellectuelle dispose dans son article L.212-3 que l'enregistrement de la

prestation de l'artiste-interprète est soumis à l'autorisation écrite de ce dernier : "Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète, la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois par le son et par l'image." Cette autorisation qui, en aucun cas ne peut être verbale, est un donc un préalable à tout enregistrement. Il est stipulé dans l'article suivant (L. 212-4) que la "signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète." Dans ce cas précis; le contrat implique la cession du droit d'autoriser au profit du producteur — et donc du collecteur en ce qui nous occupe.

Les enregistrements d'enquête sont susceptibles de figurer dans des archives consultables par le public et sont parfois reproduits et communiqués au public par le biais d'une édition sonore ou audiovisuelle commercialisée. Ces deux cas supposent donc, au regard de la loi, ce qu'elle définit successivement comme une "communication au public" ou "une reproduction". La copie de la fixation initiale sera, elle aussi, considérée comme une reproduction. Comme on a pu le constater à la lecture de l'article cité ci-dessus, cette communication au public et cette reproduction sont soumises à autorisation écrite. Par conséquent, il convient de soumettre à l'autorisation écrite de l'informateur les trois actes déclinés par la loi : fixation, reproduction et communication au public. L'informateur peut parfaitement réserver une partie de ses droits et interdire certaines utilisations de sa prestation. Le collecteur qui agit ici comme producteur est légalement responsable devant l'informateur, ses ayants droit et l'éditeur éventuel de la possession de ces autorisations. L'informateur, ou ses ayants droit, peut s'opposer, en cas d'absence d'autorisation, à la reproduction et à la communication au public de sa prestation.

Il est de plus en plus question de donner accès aux archives sonores ou audiovisuelles par la cablo-distribution ou les réseaux télématiques et principalement par Internet. L'autorisation de communication au public devra être nécessairement obtenue de l'informateur ou de ses ayants droit et du collecteur pour mettre en ligne des archives dont la fixation est postérieure au 1er janvier 1986. Une future directive européenne, devrait consacrer le droit d'autoriser dans ce domaine pour tous les pays de l'Union européenne.

Les droits du collecteur

La qualité de producteur acquise par le collecteur lui confère des droits définis clairement par le Code de la propriété intellectuelle : "L'autorisation du producteur de phonogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le

louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article L.214-1" (article L. 213-1). Un article similaire existe pour le producteur de vidéogramme (article L. 215-1). Les communications au public mentionnées par l'article L. 214-1 sont celles dont j'ai énuméré une partie dans l'alinéa décrivant les limites des autorisations. Ces deux articles doivent requérir toute l'attention des personnes, physiques ou morales — donc des individus, des associations, des sociétés commerciales —, qui éditent et mettent en vente des publications de collectage ou en offrent l'accès par Internet. Très souvent, ces publications ou cet accès en ligne procèdent du regroupement d'enregistrements effectués par plusieurs collecteurs. Dans ce cas, l'autorisation de chaque collecteur est strictement nécessaire et obligatoire.

Les limites du droit d'autoriser

Afin de ne pas aboutir à des situations absurdes et pour ne pas nuire aux droits et aux intérêts des producteurs, la loi a fixé des limites à ces autorisations. Tout d'abord, les bénéficiaires des droits voisins, ne peuvent interdire, entre autres, les "reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinés à une utilisation collective" (article L. 211-3). Le collecteur peut donc reproduire les enregistrements réalisés comme il l'entend à des fins de recherches personnelles. Par contre, ces libres reproductions ne peuvent quitter le cercle limité de sa propre recherche. La mise à disposition de ces archives à des fins de consultations destinées à des tierces personnes suppose donc une autorisation de l'artiste-interprète. De la même façon et selon le même article, ces mêmes bénéficiaires ne peuvent s'opposer à des "analyses et courtes citations justifiées par les caractères critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées."

Enfin — dans le cas des "phonogrammes", c'est-à-dire des enregistrements uniquement sonores — et lorsque ces phonogrammes son publiés "à des fins de commerce", l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer "1° A sa "communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ; 2° A sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion" (article L. 214-1). Ces clauses concernent bien sûr la publication d'enregistrements d'enquête par une société phonographique et sa mise sur le marché.

Les rémunérations

Les utilisations des phonogrammes publiés "à des fins de commerce" — donc distribués et vendus — ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs (article L. 214-1). Cette rémunération, appelée "rémunération équitable", est partagée par moitié entre ces ayants droit. Les utilisations recouvrent la sonorisation de discothèques et de lieux publics ainsi que la

radiodiffusion. Cette rémunération est perçue auprès des utilisateurs et redistribuée par les sociétés civiles ayant compétence sur les ayants droit. La loi a aussi institué une "rémunération pour copie privée" destinée à pallier le manque à gagner occasionné par la copie des phonogrammes et des vidéogrammes par le public, à son domicile, sur des supports vierges. Les sommes, prélevées directement auprès des fabricants et des importateurs de supports vierges, sont redistribuées, elles aussi par les mêmes sociétés civiles. La rémunération pour copie privée est partagée entre les auteurs, les artistes-interprètes et les producteurs. Il est donc nécessaire que le producteur veille à déclarer auprès des sociétés civiles concernées, les phonogrammes et les vidéogrammes qu'il a fixés et publiés à des fins de commerce, ceci afin de préserver et d'engendrer ses propres droits à rémunération et ceux des informateurs ou de leurs héritiers.

Montesquieu-Bordeaux IV, Faculté de Droit, 1999-2000).

© IRMA — 20

Une finalité bénéfique

À la lecture de ces dispositions législatives, on peut réagir vivement en déplorant les contraintes et les embarras que la loi a dressés sur le chemin du collecteur ou de l'éditeur. Ce serait méconnaître la finalité de la loi de juillet 85 et s'aveugler sur les implications considérables que ces dispositions vont avoir dans l'avenir. La loi française reconnaît aujourd'hui le rôle de l'artiste-interprète dans le processus de création, lui permet de protéger la qualité de sa prestation et lui confère un droit moral et un droit à rémunération. Elle en fait de même pour le producteur. Or, nous sommes entrés dans une époque d'intense circulation des informations et des productions artistiques. La numérisation permet la reproduction et la manipulation de n'importe quelle fixation.

Nous discernons déjà que nous allons vers l'émergence de gigantesques banques de données, vers la dématérialisation des supports et l'accès "en ligne" à l'information et aux produits culturels. Cette évolution va modifier les conditions économiques de la production et de la diffusion culturelle. Les droits voisins sont amenés à jouer un rôle important dans cette redistribution des rôles et des ressources. Les enquêtes de terrain et les collectages ont recueilli et préservé un immense patrimoine culturel qu'il est nécessaire de protéger contre la piraterie, le pillage et les utilisations déviantes que pourraient provoquer les innovations technologiques. Dans le même temps, il faut, à la fois, préserver les droits légitimes des informateurs et des collecteurs et développer toutes les possibilités de l'accès du public à ce patrimoine. L'utilisation intelligente de la législation peut y contribuer.

Jean-François Dutertre.

Note. On se reportera avec profit au mémoire de Cécile Durand *Folklore et droit d'auteur* (DESS Propriété intellectuelle et communication, Université

**ANNEXE 8
CONTRAT DE DEPOT**

Contrat de cession de phonogrammes quel qu'en soit le support et/ou de vidéogramme.

Entre le représenté par en qualité de

Et

M., Mme, Mlle⁴ NOM **Prénom**
Personne Morale :
Adresse :
Code Postal..... **Ville**
Tél. :

désigné(e-s) ci-dessous comme le producteur-déposant,

il est convenu ce qui suit :

I. Cession des phonogrammes ou vidéogrammes

A) Description

A la dates ci-dessous indiquée, le producteur-déposant remet au des enregistrements sous forme de (nombre, type, format, nombre de piste, vitesse) :

.....
.....

dans un état : excellent, bon médiocre, très mauvais^{1*}

*La description de l'état des supports pourra être précisée au moment du traitement par enregistrés en : à (indiquer département, canton, commune, lieu-dit si possible) :

constituant une collection de supports. La nature du contenu des enregistrements est précisée (ou non si l'inventaire n'est pas déposé par le collecteur) en annexe au présent contrat.

B) Origine

Le producteur-cédant certifie avoir tous les droits et les pouvoirs pour préciser ce qui suit :

a) que cette collection de documents enregistrés a été réalisée par : sous la direction de : prise de son : prise d'image :

b) au cours d'une mission financée par :

c) dans le cadre de (préciser s'il s'agit d'un musée, programme de recherche, association, travail, personnel, etc)

d) que la cession des présents enregistrements n'emporte pas la cession des droits d'exploitation tels qu'ils sont définis au point II, lesquels restent exclusivement réservés au producteur-déposant ou à toute autre personne (identifier précisément) définie par le producteur-déposant.

C) Condition de cession

Le producteur-déposant cède au les enregistrements mentionnés ci-dessus et l'autorise à les incorporer définitivement aux collections des Archives Départementales, sous des réserves des conditions précisées ci-dessous, et étant entendu que ces enregistrements entreront soit dans le fond Réserves, soit dans le fond Archives.

Les enregistrements qui font l'objet du présent contrat seront archivés, inventoriés, catalogués suivant les normes en vigueur aux Archives Départementales, lesquelles, conformément à leur vocation, prendra toutes mesures techniques nécessaires pour en assurer la conservation.

Simultanément à la cession, le producteur-cédant s'engage à fournir tous les renseignements en sa possession pour permettre la rédaction des notices du catalogue.

..... s'engage à fournir gratuitement au producteur-déposant une copie intégrale des enregistrements déposés, à la date du sur CD et à lui rendre les supports originaux. La fabrication d'une deuxième copie sera aux frais du producteur-déposant et fera l'objet d'un contrat de service différent du contrat de dépôt (précisant les conditions de réalisation, la date de remise, etc.)

⁴ (rayer les mentions inutiles)

II. Cession des droits d'exploitation

Compte tenu de la vocation scientifique, éducative et culturelle, le producteur-déposant déclare qu'il a pris soin d'obtenir auprès des ayant-droits (artistes-interprètes, auteurs, etc.) le droit pour le d'exploiter ces enregistrements dans le cadre de ses missions patrimoniales (scientifiques, pédagogiques, culturelles) à l'exclusion des droits d'exploitation commerciale. En conséquence, il cède à titre gracieux au

a) le droit d'écoute et de consultation par les usagers du, sous forme de copies, des enregistrements cédés sous réserves éventuelles précisées dans le descriptif des enregistrements.

b) le droit pour les consultants usagers de d'en faire des copies pour usage privé (avec signature d'un formulaire par le consultant pour chaque copie réalisée). Cette autorisation de copie pourrait être définie à trois niveaux (rayer les mentions inutiles)

- copie libre

- copie libre pour usages définis ci-après (recherche, enseignement, etc.)

- copie sous réserve d'autorisation écrite dans les cas
appréciation des tribunaux de
.....

Fait à :

le :

En deux exemplaires

Le du (*)

Le Producteur-Déposant (*)

c) le droit pour les usagers du d'utiliser des extraits de la collection à des fins de communication au public, à titre gracieux, dans le cadre de leurs activités scientifiques, pédagogiques, culturelles (conférences, cours, stages, colloques, ateliers, séminaires, émissions radiophonique à caractère culturel, etc.).

Le s'engage à ne pas exploiter les enregistrements déposés à des fins commerciales (éditions de cassettes, de CD, etc.) sans avoir obtenu au préalable l'autorisation écrite du producteur-déposant. Toute utilisation commerciale devra faire l'objet d'un contrat séparé.

III Exécution du présent contrat

L'exécution du présent contrat est confiée au du Ce contrat est réalisé en deux exemplaires. Toute contestation, qui résulteraient éventuellement du contrat, fera l'objet d'un arbitrage rendu par une commission de conciliation composées de trois acceptés par les deux parties. En cas d'échec, les parties conviennent de s'en remettre à l'a

(*) Signatures précédées de la mention manuscrite "LU ET APPROUVE"

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

1. La collecte

ACTES DU COLLOQUE DE CLAMECY, octobre 2000, *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, Modal-Poche, FAMDT Ed., St Jouin de Milly, 2001.

AUBERT Laurent, *La musique de l'Autre*, Ateliers d'Ethnomusicologie, Georg Ed., Genève, 2001.

CARREAU Gérard, *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française (1830-1930)*, Modal Etudes, FAMDT Ed., St Jouin de Milly, 1998.

CHEYRONNAUD Jacques, *Mémoires en recueils, Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, ODAC, Cahiers d'Ethnologie N°1, Montpellier 1986.

Collecter : La Mémoire de l'Autre, Ouvrage collectif, Collection Modal, Geste Ed./FAMT Ed., St Jouin de Milly, 1991.

GAGNON Nicole, HAMELIN Jean, *L'histoire orale*, Edisem Inc éditions, Québec, 1978.

ZONABEND Françoise, *La Mémoire longue : temps et histoires au village*, PUF édition, Paris, 1980.

2. Le traitement documentaire de l'oral

BONNEMAISON Véronique, GINOUVES Véronique, PERENNOU Véronique, *Guide d'Analyse documentaire du son inédit*, AFAS/MODAL, FAMDT Ed., Parthenay, 2001.

BOUTHILLIER Robert, LODDO Daniel, *Les archives sonores en France*, Modal Poche, Modal FAMDT Ed., St Jouin de Milly, 2000.

BOUVIER Jean-Claude, BREMONDY Henri-Paul, JOUTARD Philippe, MATHIEU Guy, PELEN Jean-Noël, *Traditions orales et identité culturelles : problèmes et méthode*, CNRS, Paris 1980.

CALAS Marie-France, FONTAINE Jean-Marc, *La conservation des documents sonores*. Conservation du Patrimoine, CNRS, Paris, 1996.

CORDEREIX Pascal, « Conserver : éléments de gestion d'une phonothèque » in *Repérer, enquêter, analyser, conserver... tout un monde de musique*, L'Harmattan Ed., Paris 1996.

3. Le catalogage de la littérature orale

AARNE Antti ; THOMPSON Stih, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, Academia scientiarum fennica, 2^e Edition, Helsinki, 1981

COIRAULT Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale, Tome I et II*. Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1996-2000.

DELARUE Paul, TENEZE Marie-Louise, *Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française*, Réédition, Maisonneuve et Larose, Paris, 1997.

LAFORTE Conrad, *Le catalogue de la chanson folklorique française, Tome I à VI*, Les Presses de l'Université de Laval, Québec 1977-1983.

4. Savoirs populaires et anthropologie rurale

BRUNETON-GOUVERNATORI Ariane, *Le Pain de Bois : Ethnohistoire de la Châtaigne et du Châtaignier*, Edie éditions, Toulouse, 1984.

DE LA SOUDIERE Martin, *Cueillir la Montagne*. Coll. L'Homme et la Nature, La Manufacture éditions, Lyon 1985.

DE LA SOUDIERE Martin, *L'Hiver, à la recherche de la morte saison*, Coll. L'Homme et la Nature, La Manufacture Ed. Lyon, 1987.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts : la sorcellerie dans le Bocage*. NRF Gallimard, Paris, 1981.

FAVRET-SAADA, CONTRERAS Josée, *Corps pour corps*. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage. Coll. Témoibs. Gallimard Paris 1981.

L'AUBRAC Tome V. *Ethnologie contemporaine. Littérature Orale. Musique et danse*, Ouvrage collectif, CNRS ed., Paris, 1975.

LA CHASSE ET LA CUEILLETTE AUJOURD'HUI, Ouvrage collectif. Etudes rurales N°87-88. Paris 1982.

LA MARGERIDE, *La Montagne et les Hommes*, Ouvrage collectif, INRA, Ed., Paris, 1983.

LACARRIERE Jacques, VERROUST Jacques, *Les inspirés du bord des routes*, Seuil Ed., Paris, 1978.

- LIEUTAGHI Pierre, « L'Ethnobotanique au péril du gazon », in *Terrain N°1*, Carnets du Patrimoine Ethnologique, Paris, 1983.
- PRIVAL Marc, JAFFEUX Madeleine et Maurice, *Vie rurale en Auvergne*, Horvath ed., Roanne, 1987.
- TRADITIONS ET HISTOIRE DE LA CULTURE POPULAIRE, Ouvrage Collectif, *Cahiers d'Ethnologie Régionale* N°11, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Grenoble, 1990.
- VAN GENNEP Arnold, *Manuel du Folklore Français*, 7 Vol., Maisonneuve et Larose ed, Paris, 1943.
- VUILLIER Gaston, « Sorcellerie, croyances et coutumes populaires » in *En Limousin*, Réed. Strasbourg, 1983.
- WEBER Eugen, *La fin des terroirs : la modernisation de la France rurale 1870-1914*, Ed. recherches Fayard, Paris, 1983.

5. Documentation régionale

- BLANC Bernard et RICROS André, *La cabrette, histoire et technique*, Mission du Patrimoine ethnologique, Ministère de la Culture, Riom 1987.
- BOMBAL Eusèbe, *La Haute Dordogne et ses gabarriers*, Tulle 1903, Laffitte Reprints, Marseille 1981.
- BONNAUD Louis, *Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin*, BSAH Limousin XCIV, Limoges, 1967.
- BRANCHET Léon, CHEZE Jean-Baptiste. PLANTADIS Johannès, *Chants et chansons populaires du Limousin*, réédition, Lemouzi, N°136. Tulle, 1995.
- CELOR-PIRKIN François, *Chansons populaires et bourrées recueillies en Limousin*, in BSSHA de la Corrèze, Brive, 1904.
- DECOMPS Dominique, *Le vocabulaire français et occitan d'éleveurs bovins en Corrèze*, UTM T.1, T.2, Toulouse, 1983.
- DELAUNAY Jean-Marc, *Cahiers de chansons du Pays de Tulle : Léon Peyrat*, CRMTL, Seilhac 2003.
- DUBREUIL José, *Danser dans le Mauriacois. 1918-1939*, Mémoire de Maîtrise de Sociologie. Université Toulouse-Mirail, Toulouse. 1985.
- DUBREUIL José, DURIF Olivier, RICROS André, ROCHER Jean-Claude, *Cantal musiques traditionnelles*, Livret coffret sonore, AMTA, Riom. 1990.
- DURIF Olivier, « Accordéons : l'aventure corrézienne » in *Accordéon diatonique : itinéraires bis* Modal Etudes FAMDT Ed., St Jouin de Milly, 1997.
- DURIF Olivier, *Le Violon Populaire en Massif Central. Les sources Enquêtes et documents*, Etude service de la recherche du Ministère de la Culture, St Salvadour, 1993.
- DURIF Olivier, *Musiques des Monts d'Auvergne et du Limousin*, Cité de la Musique, Actes Sud. Arles 1998.
- ETAY Françoise, *La bourrée en limousin. La danse traditionnelle*, Collection Modal N°1, Tulle, 1988.
- ETAY Françoise, *Le Violon traditionnel en Limousin*, Mémoire de Maîtrise de musique, Paris Sorbonne IV, 1983.
- ETAY Françoise, *Parar lo lop, Airs de Danse Limousins*, Trad'Bande, CNR de Limoges. Limoges, 2001.
- MALVEAU R. et NICITA J.-M., *Ne bougeons plus... Antoine Coudert, photographe ambulant*, Catalogue d'Exposition, Aix-la-Marsalouse, 1988.
- MATTE Jean-Luc, *Inventaire de l'iconographie de la cornemuse en France*, Metz chez l'auteur, 1998.
- MONTBEL Eric, *Les cornemuses du Limousin. Essai sur un corpus d'instruments de musique*, Mémoire de l'EHESS, Paris, 1989.
- MONTBEL Eric, *Souffler c'est jouer : Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin*, Modal Etudes FAMDT Ed., St Jouin de Milly, 1999.
- MUSIQUES TRADITIONNELLES EN AUVERGNE, *Rencontres, identités, parcours*, Ouvrage collectif, Revue d'Auvergne, N° 550, Tome 113, Clermont-Ferrand, 1999.
- PORTRAITS DE GROUPES en HAUTE-VIENNE, Catalogue d'Exposition, Archives Départementales de la Haute-Vienne, Limoges 2001.
- PRIVAL Marc, *Le Langage des photos jaunies*, In Ethnologia N°8, Limoges, 1978.
- PRIVAL Marc, *Les migrants du travail d'Auvergne et du limousin au XXe siècle*, Institut du Massif Central, Clermont-Ferrand, 1979.



La Dordogne, Argentat et ses quais au début du XXe siècle.

Plaque de verre coll. particulière.

Fonds photographique CRMTL numérisé déposé au Archives Départementales de la Corrèze.

REMERCIEMENTS

NOS REMERCIEMENTS VONT A :

DOMINIQUE BONIN

QUI A REALISE L'ENQUETE DE TERRAIN ET LES ENREGISTREMENTS
ENTRE 2002 ET 2003.

DOMINIQUE DECOMPS

POUR LA PARTIE LINGUISTIQUE OCCITANE.

CHRISTELLE DURAND

QUI A PRIS LE TEMPS DE RELIRE CE DOSSIER ET DE SYNTHETISER LES
REMARQUES FORMULEES A SON PROPOS PAR :

MM. JEAN-PIERRE BROUSSE, JEAN-MARIE COURTEIX, LUCIEN DELPEUCH,
JEAN-BAZILE SALLARD, OLIVIER MEUNIER, PIERRE BRAJOU ET Mlle
CELINE DELAGE.

TOUTES LES PERSONNES DE CE TERRITOIRE QUI ONT BIEN VOULU,
ANONYMEMENT PARFOIS, GUIDER NOTRE RECHERCHE ET NOUS INITIER
DE LEURS SAVOIRS.

EN SALUANT LA MEMOIRE

D'ALAIN RIBARDIERE

PIONNER DE LA RECHERCHE SUR L'ORALITE EN FRANCE. ENQUETEUR
PRECURSEUR SUR LE TERRITOIRE DE LA XAINTRIE.

REALISATION

OLIVIER DURIF ET DOMINIQUE MEUNIER

© CRMTL SEPTEMBRE 2004

CRMT en Limousin

4 avenue Jean Vinatier - 19700 SEILHAC

Tél 05 55 27 93 48 - Fax 05 55 27 93 49

E-Mail crmtl@wanadoo.fr



patrimoines oraux et mémoires musicales de la vallée de la dordogne corrézienne

collecter. *violonaires*. argentat. *faire dardar*. mémoires. xaintrie. gastronomie. *te voliá contar*. louis calmel. chansons. histoires. beynat. *la grande*. décrire. archives sonores. meyssac. chataigniers. marie marinie. beaulieu. cornemuses. dordogne. *lo potarrer*. occitan. cabats. légendaires. vin paillé. enregistrer. restituer. *borreías*. enseigner. gabares. photos. *faire tetar lo veder*. saint privat. *lo chaça volanta*. la faille d'argentat. internet. numériser. *ac(h)abat d'entrar*. phonothèque. mercoeur. mélodies. recueil. création musicale. eusèbe bombal. identités. *lo país*. les loups...

