

Les Métamorphoses de la Mazurka

Pratiques d'inspirations traditionnelles et transmission savante

Eric Thézé

Cette recherche a bénéficié du soutien du département de recherche sur les relations franco-britanniques, de l'université de Lancaster, grâce auquel un séminaire et une rencontre autour de la mazurka ont été organisés en avril 2006. Un enregistrement audio du séminaire et vidéo des rencontres dansées a été réalisé. Tous mes remerciements et ma gratitude vont à Jessica Abrahams qui a eu l'idée de cette rencontre et en a assuré l'organisation.

Rédigé dans le cadre d'une formation au C.F.M.I. de Tours, durant l'année 2006, le point de vue adopté est celui de l'enseignement musical en milieu scolaire. Il s'agit de trouver dans l'évolution de la mazurka, un exemple fécond d'interactions entre des pratiques de type traditionnel et un enseignement.

Les Métamorphoses de la Mazurka

Introduction.....	3
Brève histoire de la mazurka.....	4
Origines.....	4
Le temps des collectes.....	5
Difficile survie des formes de mazurkas traditionnelles.....	6
La mazurka de Samatan.....	8
Fonction des danses de couple dans le bal traditionnel	9
Fonction de la mazurka dans le bal folk.....	10
Le temps des métamorphoses.....	11
L'influence des festivals.....	11
Renaissance d'une transmission de type oral.....	12
Leçons de l'histoire.....	14
Inventer de nouvelles enclaves.....	14
Des lieux sans passage.....	14
Nommer sans qualifier.....	15
Fragile particularité.....	16
Complémentarité locale : émergence d'enclaves mouvantes.....	18
Pratique intuitive et renouveau de l'esprit traditionnel.....	20
Que signifie : « traditionnel »?.....	20
L'élément « traditionnel » est-il observable?.....	21
« En attendant le point du jour ».....	23

Introduction

Y en a dix chez nous, voyez comme ils regardent,
Las d'y faire comme nous, ils n'en sont pas capables,
Mais ne font-ils pas comme nous, en attendant, en espérant,
Ne font-ils pas comme nous, en attendant le point du jour.
Traditionnel, Rond de Saint Vincent

Qu'est-ce que la mazurka? Une forme particulière de danse et de musique, qui connaît depuis une trentaine d'années une évolution remarquable, tant pour sa partie musicale que pour ses manières d'être dansées. Son succès un peu partout en France, puis en Europe, en font un exemple privilégié de transmission et de renouvellement. Pour nous, qui cherchons à repérer des chemins par lesquels les enfants scolarisés puissent s'aventurer dans une pratique musicale, l'évolution de la mazurka donne un exemple de rencontre réussie entre une démarche *savante*¹ et une vie communautaire d'inspiration *traditionnelle*. Or un enjeu très particulier de l'enseignement musical en milieu scolaire, consiste précisément à permettre qu'il y ait un rapprochement entre une démarche analytique, qui induit une progression de type pyramidale, et une pratique vivante dans laquelle se retrouve toute une communauté. Les interventions en milieu scolaire ne visent pas *seulement* à apporter des acquis culturels, ni à être des préliminaires en vue du choix par les enfants d'une pratique vocale ou instrumentale, un de leur but essentiel est de redonner droit de cité à une vie artistique et culturelle communautaire, partagée par tout un groupe, par exemple une classe, ou même une école.

Tous *musiciens*? Au sens *académique* ce sera le choix de quelques uns, comme toute autre pratique; mais au sens *populaire*, oui, il s'agit de retrouver cette pratique qui est un des éléments fondamentaux de la sociabilité. Il n'y a pas d'exemple de *communauté* qui n'ait su produire des formes remarquables d'art *pratiqué par tous ses membres*, ces formes sont toujours particulières, propres à la communauté, et en nombre limité. Parmi toutes les formes d'expression, la musique occupe une fonction particulière qui, à l'intérieur d'un *lieu de vie*, manifeste l'unité de la communauté. Ceux qui chantent ensemble, ceux qui jouent ensemble, éprouvent le sentiment d'*être ensemble*, ils forment une *unité vivante*. Ceux qui les *écoutent* sont aussi dans cette *bulle*, ceux qui chantonent avec les autres, ceux même qui bavardent, ceux qui passent... tous participent à une *expérience sensible* de la communauté. A l'inverse là où il n'y a plus de pratique musicale collective, le lien communautaire se relâche, les productions artistiques deviennent des performances qui peuvent émouvoir mais qui perdent une grande partie de leur pouvoir social. C'est pourquoi un but recherché en milieu scolaire est de contribuer à donner aux enfants les moyens de vivre, par le biais de pratiques musicales, des expériences communautaires positives.

On peut se demander comment il sera possible de recréer des *pratiques intuitives* dans des *écoles* qui, par nature, sont dédiées à l'enseignement analytique et à l'ouverture sur le plus grand nombre de savoirs? Les écoles maternelles et primaires ont ménagé une ouverture en ne mettant plus le *savoir* au centre de leur préoccupation, mais l'*enfant*. Il reste cependant difficile, dans notre monde traversé de trop d'informations et de nouveautés, de vivre une expérience *communautaire*. Ceux qui parviennent à motiver un groupe, le font à force d'expérience. Le succès repose alors sur leurs épaules. Il peut se faire qu'un seul individu puisse coordonner une action de tout un groupe. Dans ce cas on a bien une expérience *collective*, mais ce n'est pas encore une expérience *communautaire*. Ce n'est évidemment pas une simple différence de mots, l'expérience *communautaire* n'est faite que de *particularités*, de *tournures* que les individus mémorisent et reprennent comme ils ont appris à parler entre eux. Les musiciens *traditionnels* jouent non des *notes*, agencées selon des règles que certains auraient apprises, mais des *phrases*, ou des *formules* non analysées, qui racontent une histoire que chacun connaît pour l'avoir entendue depuis toujours, ou au moins depuis longtemps. C'est à cette condition qu'on peut

1 *Savant et traditionnel s'opposent terme à terme dans toute cette étude, comme analytique et intuitif, académique et populaire, universel et particulier, écrit et oral, voie de communication et enclave... De ces couples d'opposés, il ne sera retenu que ce par quoi ils peuvent ensemble générer une dynamique. Cependant on ne peut oublier purement et simplement l'antagonisme qui existe tout au long de l'histoire entre les deux courants. En tout lieu, le plus fort des deux tend à supprimer l'autre. Il faut garder à l'esprit que, s'il n'est possible à personne d'être des deux côtés à la fois, il est profitable à tous que les deux côtés soient vivants.*

recréer un ensemble de particularités communautaires, dans lesquelles tous les membres se retrouvent, et se retrouvent ensemble.

Les propositions développées dans cette étude consistent à montrer d'une part qu'**on ne peut faire l'économie d'une pratique intuitive durable, sans qu'un groupe se disperse dans des pratiques individuelles et perde toute vie communautaire**; d'autre part qu'il est illusoire de penser retrouver des conditions de vie de type traditionnel, et que par conséquent **il faut inventer de nouvelles enclaves, de nouveaux lieux situés entre les grandes voies de communication, dans lesquels une vie communautaire particulière pourra se développer**. Certaines nouvelles *enclaves* existent déjà. En écoutant ce qui se joue à l'intérieur de ces nouveaux *lieux de vie*, on peut espérer trouver des suggestions de ce que nous pourrions ici et maintenant mettre en place *chez nous*. Parmi ces nouveautés, la mazurka fournit un exemple très remarquable d'une dynamique *lisible*² entre des enseignements *savants* et des pratiques *intuitives*. **Pourvu qu'on veuille l'écouter, l'histoire de la mazurka nous aide à comprendre comment créer, ici et maintenant, une vie musicale particulière qui ne se mesurera à rien d'extérieur, mais qui développera en chacun le sentiment de son identité culturelle et le goût pour les formes d'expression de cette identité.**

Brève histoire de la mazurka

Avant de tracer une brève histoire de la mazurka, il faut s'entendre sur ce que, dans un premier temps, on y cherche. Autour de la mazurka se cristallise l'histoire d'un renouveau des formes d'inspirations traditionnelles. Elle nous intéresse en ce qu'on pourrait y trouver un remède à un *mal social* qui ne cesse de se développer. Encore faut-il ouvrir les yeux sur ce *mal*, et l'observer là où il se manifeste déjà de façon prémonitoire pour le reste de notre société. En voici les symptômes pour ce qui concerne la musique : disparition presque totale des pratiques collectives régulières, malgré une augmentation des pratiques individuelles, et dans le même temps baisse de l'audience lors des concerts ou manifestations. La pratique musicale locale tombe dans la sphère privée, elle perd sa dimension communautaire. La musique garde sa fonction propre qui consiste à rendre sensible le lien communautaire, à l'occasion de grandes manifestations, pour lesquelles on se déplace éventuellement d'assez loin, et où l'on ne se réunit entre personnes du même goût que pour le temps de la manifestation. En regard de ce mal social, un des enjeux pour les musiciens réside dans l'invention de nouveaux *lieux de vie* musicaux, qui contribueront à recréer un tissu communautaire et à faire naître, *ici et maintenant*, de nouvelles particularités musicales et artistiques. C'est dans cette perspective qu'on peut interroger une forme nouvelle, comme la mazurka, et aller voir dans ses lieux de vie comment ses métamorphoses ont pu se déclencher et se diversifier.

Origines

La mazurka est originaire de Pologne. Elle tire son nom de la province de la Mazurie, région située au nord-ouest de la Pologne. Dans les années 1830, de nombreux Polonais, chassés et poursuivis de leur territoire à la suite du partage de leur pays entre la Prusse, l'Autriche et la Russie, émigrent vers l'Europe occidentale. Parmi ces réfugiés se trouve Frédéric Chopin qui s'établit en France et qui, par ses nombreuses compositions, ses interprétations et ses créations de mazurkas, va contribuer à donner à cette danse une grande notoriété.

2 La *lisibilité* des informations est un problème très général depuis le développement des nouveaux moyens de communication. Lorsqu'on découvre un mouvement communautaire dont l'histoire peut être relativement bien suivie, et les lieux bien repérés, on ne peut que s'y intéresser, même s'il s'agit d'une toute petite chose. La compréhension des mécanismes d'évolution suppose qu'on choisisse l'objet d'étude non en fonction de la valeur de son résultat final, mais en fonction de la lisibilité la plus complète possible de son parcours. Sans préjuger que ce qui vaut pour les petites choses vaille nécessairement aussi pour les grandes, nous pouvons espérer améliorer notre compréhension générale.

Dansée autrefois par les paysans, les Polonais déracinés considèrent que la mazurka est une danse caractéristique de leur pays et c'est avec une fierté teintée de nostalgie que ceux qui vivent en France l'apprennent aux Français. Aujourd'hui encore une association d'origine polonaise dont la vocation est de transmettre et faire connaître le patrimoine populaire polonais, choisit le nom de « Mazurka »³.

D'abord dansée dans les salons, la mazurka se répand dans les différentes régions de France, et prend des formes diverses. Dans le roman de Lampedusa, « Le Guépard », la mazurka est présentée comme une danse vive, pour les jeunes hommes et les militaires, par opposition à la valse, plus fluide, qui peut être dansée à tous les âges. Les différentes formes de mazurka dansées dans les régions françaises ont en commun cette énergie, ce saut sur le troisième temps, parfois amplifié, parfois doublé d'un claquement de pied sur le sol. Le passage dans les différentes régions de France, s'est fait au cours de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, allant de Paris aux grandes villes de province, puis de celles-ci dans les plus petites et les villages.

Le temps des collectes

Les collecteurs ne se sont pas spontanément intéressés aux différentes formes de mazurka qu'ils pouvaient rencontrer. La mazurka n'était pas une danse réellement *populaire*, inventée par le peuple, ou conservée par les traditions orales en marge de la tradition écrite. La mazurka faisait partie de ces danses et musiques bâtarde, ou *illégitimes*, dont la *paternité* revenait à une tradition savante, et qui ne devait son aspect *populaire* qu'aux défauts de sa réalisation par ceux qui la pratiquaient de façon *brute* et approximative. Ainsi prévenus contre les fausses formes populaires, les collecteurs passèrent si bien à côté de la mazurka qu'ils ne songèrent pas à l'enregistrer, et presque pas à la filmer.

Il est compréhensible que l'engouement des danseurs et des musiciens pour la mazurka, apparu depuis les années 70, ne rejoigne pas d'emblée l'intérêt des chercheurs qui étudient la tradition. Cette danse n'a pas de racines assez profondes, et surtout elle ne vient pas *d'en bas*, du peuple, mais *d'en haut*, des salons où l'on pratiquait des formes de musique et de danses *savantes* qui étaient, plus ou moins fidèlement, imitées et déformées en passant de Paris à la province, des instruments des orchestres de musique écrite, aux instruments *populaires*. Ainsi pour les premiers collecteurs, parce qu'elles ne venaient pas de cette « tradition » immémoriale, qui remonte loin dans le temps et permet de retrouver des traces auxquelles l'historien, pris dans le carcan de ses écrits, n'a pas accès, la mazurka comme la polka ou les autres danses en couple étaient plutôt une figure de *repoussoir* : un exemple de la mauvaise *voie* dans les aléas de la transmission des formes culturelles. Si les compositeurs de musique savante avaient à leur disposition les outils musicaux qui les rendaient capable lorsqu'ils reprenaient des airs traditionnels, d'en faire des oeuvres à part entière⁴, la réciproque ne semblait pas pouvoir être vraie. Lorsque les musiciens et danseurs *populaires* reprenaient des formes *savantes*, les adaptant à leur manière de jouer et danser, ils favorisaient des formes qui semblaient caricaturer leur origine.

Reprocher aux premiers collecteurs un manque de clairvoyance, serait injuste, et nous empêcherait de mettre le doigt sur un point essentiel de cette histoire : une forme nouvelle est apparue, non pas

³ L'ensemble Folklorique Polonais "MAZURKA" est implanté depuis 1972 dans la région de Montbéliard. Cf. <http://mazurka.free.fr>

⁴ De très nombreuses oeuvres de musique *savantes* empruntent des mélodies *populaires*, et ce tout au long de l'histoire de la musique. Les compositeurs, de Bach à Bartok, et au-delà, se réapproprient les phrases musicales en les intégrant à leur langage propre, de telle sorte qu'il devient, à la limite, indifférent que la mélodie vienne de l'esprit du compositeur ou d'ailleurs, car l'oeuvre dans son ensemble est complètement formée par son style. On distinguera cependant les simples *citations*, qui interviennent comme des éléments étrangers inclus dans le discours, les *variations*, qui effectuent un travail sur les emprunts en les renouvelant et les enrichissant, et enfin la véritable *composition* à partir de thèmes, qui se sert cette fois des mélodies comme de parties du langage du compositeur. Qu'un semblable mouvement de réappropriation puisse avoir lieu à l'envers est moins facile à déceler, car il s'agit dans un premier temps davantage de *vulgarisation*, et il faut qu'une forme empruntée séjourne un certain temps dans un même lieu de vie musical ou dansé, sans être contaminé par les sources extérieures, pour qu'il soit *digéré* et s'intègre au *geste* local.

malgré sa pauvre origine, mais probablement grâce à elle. Le point de départ est dans cette relative *pauvreté* de style, d'une forme *déchue* et dans son rejet par ceux qui détiennent le savoir. L'évolution de la mazurka vaut comme *cas d'école*, en ce qu'elle montre comment la vie musicale et artistique s'établit dans les lieux abandonnés par les tenants du savoir et du goût. Un des enjeux de cette étude consistera à mettre en évidence le rôle essentiel, pour la genèse des lieux de vie musicaux, d'un temps d'incubation, d'un préalable *obscur* ou in-analysé. Faire, sans savoir ce que l'on fait, pendant un temps assez long, est une condition de l'émergence des formes *particulières* d'expression artistique. La *particularité* a besoin de se protéger des *lumières* de ceux qui *savent*, afin d'avoir le temps de développer sa propre manière. Plus longtemps une personne ou une communauté pratiqueront sans laisser quiconque décomposer ce qu'ils font et le réduire en règles, plus leur particularité s'accroîtra et deviendra manifestement irréductible à ses tentatives d'analyse. Le produit de leur analyse sera pauvre, car l'essentiel de ce qu'ils sont échappe aux règles. Ainsi en va-t-il des mélodies des traditions populaires, une fois analysées et mises en partition, elles font pauvre figure, comparée aux oeuvres *composées*. L'analyse et l'écriture ne sont pas des actions neutres. Elle ont leurs propres limites et définissent leurs valeurs. Une fois importée dans la sphère de l'écriture, une oeuvre non écrite a quelque chose de naïf, qui vient précisément de ce que la notation lui a fait perdre. Il en va ainsi des danses et des musiques traditionnelles, une fois analysées et réalisées, elles ont quelque chose de trop simple et de maladroit, comme celui à qui on fait porter un vêtement qui ne lui convient pas et auquel il n'est pas fait. Un thème musical qui nous plaît, sans qu'on sache dire pourquoi, lorsqu'il est joué par un musicien *intuitif*, perdra tout à coup son charme quand il sera *arrangé* et déchiffré. Les expressions d'inspirations traditionnelles résistent à toute forme d'exportation. Liées à une communauté, à des lieux de vie, elles ne peuvent passer par les voies de communication. Elles ressortissent aux dialectes, non aux langues.

On a cependant fini par noter quelques formes de mazurka, et ce qu'on a relevé justifiait souvent en partie le peu d'enthousiasme que les premiers collecteurs montrèrent pour cette danse. Comparée aux autres danses, et ce dans chaque région, la mazurka faisait au mieux figure de forme divertissante. Dans les régions du centre France, Berry, Morvan, mais aussi Auvergne, il était clair au premier coup d'oeil que les formes de Bourrées étaient infiniment plus riches et vivantes, que la mazurka. Pour les amateurs de danses *élégantes*, la valse réalise par sa sobriété, sa fluidité, une perfection que la mazurka semble singer de façon plus ou moins grotesque, mêlant les pas marchés, tournés, des sauts parfois frappés lourdement sur le sol. Il en va de même dans les autres régions. Lorsqu'on danse la mazurka en Bretagne, c'est en manière de jeu. Et même dans le sud-ouest d'où vient la forme de mazurka qui connaît à présent tant de succès et de variantes, cette danse pouvait facilement passer inaperçue, comparée aux formes aériennes et complexes des *rondeaux* et des *branles*.

Difficile survie des formes de mazurkas traditionnelles

Telle qu'elle a été décrite, la mazurka est, dans toutes les régions, une danse de couple, dansée en position dite *moderne*, c'est à dire copiée des *manières* vues dans les salons parisiens, puis dans les grands hôtels des provinces. L'homme et la femme se tiennent face à face, légèrement décalés, de sorte que le *cavalier* ait la tête de sa *cavalière* à sa droite. Le bras gauche de l'homme écarté perpendiculairement à son corps, mais non complètement tendu, la main gauche tournée vers le ciel, le bras droit enserrant la danseuse, la paume de la main droite soutenant le dos de la cavalière. La femme pose sa main droite sur la main gauche ouverte de l'homme, et sa main gauche sur l'épaule droite de son cavalier.

Dans tous les cas, également, la mazurka est décrite comme une musique à trois temps, différent de la valse en ce qu'elle comportait des *suspensions* revenant régulièrement selon des périodes qui peuvent être évaluées comme des cycles de douze mesures, ou, de quatre appuis correspondant aux temps forts de chaque mesure. Certains appuis sont sans suspension, d'autres en ont une. Les *suspensions* se placent avant un appui, sur le troisième temps de la mesure. Sur certains temps les danseurs effectuent un saut. Lors des *appuis* sans suspension, les danseurs tournent ou marchent.

Selon les lieux où la mazurka était dansée et jouée, on trouve des schémas très différents. Ainsi dans la seule région du Berry, Pierre Panis a collecté trois formes distinctes. Une mazurka de tempo assez enlevé, se danse avec trois pas de mazurka d'un côté, puis trois de l'autre côté, et la seconde partie valsée. Une autre forme nommée « varsovienne »⁵, se décompose en trois sauts, puis frappé du talon, la même chose de l'autre côté, puis une seconde partie tournée et sautée. Enfin une troisième forme, dite « casse noisette »⁶ reprend deux pas de mazurkas et les enchaînent avec trois pas marchés puis deux coups de talons, puis la même chose en miroir. Quand on change de région les enchaînements varient. Dans le sud-ouest, on dansait une forme alternée de pas de mazurka et de pas valsés :

[1 – 2 - suspension / saut] [1 – 2 – 3] [1 – 2 - suspension / saut] [1 – 2 – 3]

cette forme aura une importance particulière puisqu'elle se répandra et deviendra le canon de la mazurka dans les bals. Pour chacune de ces formes, de nombreuses variantes dans les manières de jouer et de danser ont pu être relevées. En fait les danseurs comme les musiciens traditionnels, même lorsqu'il s'agit de danses issues de formes savantes, ont une manière qui leur est propre, comportant pour l'observateur des particularités notables, mais qui, cependant, sont reconnues par tous les membres d'une communauté comme *la* façon commune de danser et jouer. Ainsi il n'est pas exagéré de dire qu'il y a autant de manières de danser et jouer qu'il y a de danseurs et musiciens dans ces communautés, bien que toutes ces façons aient une familiarité, qui leur permette à tous de danser et jouer ensemble, et qui défende à tout *étranger* de participer à la fête, autrement qu'en faisant rire à ses dépens. Les formes schématisées correspondent à une structure repérable par les observateurs. Cependant les membres des communautés ne comprendraient pas immédiatement le schéma qui correspond à leur manière. Aucun ne s'est posé la question de savoir s'il fallait compter jusqu'à deux ou jusqu'à trois. Ils ont appris par imitation, musique et danse. Ce faisant ils ont donné à ce qu'ils imitaient leur propre manière de bouger, que ce soit tout leur corps, dans la danse, ou une partie dans le jeu musical.

Le moyen d'apprendre une forme *traditionnelle* sans la transformer en ce qu'elle n'est pas, l'application d'un décompte, est de voir, d'entendre, et de se laisser entraîner par quelqu'un qui vous prend par le bras, ou par l'oreille, si vous êtes musicien. Alors les pieds bougent sans trop qu'on sache comment, les doigts font de même, le son de notre instrument étant noyé dans celui, toujours plus puissant, de celui qui entraîne, et peu à peu, on se met à danser ce qui se danse ici, à jouer ce qui se joue ici. Mais alors, on ne sait plus comment on le danse, ou comment on le joue. Et surtout on ne le fait pas de la même manière que celui ou ceux qui nous ont entraînés. On le fait à sa façon. Selon notre corpulence, notre souffle, notre manière d'être. Le résultat est nécessairement limité à un ensemble de formes qui sont les formes jouées et dansées dans un lieu. Ce résultat fait sens en ce qu'il manifeste notre capacité à *être là*, parmi d'autres qui à leur façon vivent en ce lieu. Parfois il arrive que la puissance de cette transmission de type oral s'impose et même paraisse mystérieuse. C'est le cas aujourd'hui des musiciens des *Tarafs*. Ces ensemble de l'est de l'Europe, ressemblent à nos fanfares, on y pratique la musique par imitation, souvent de père en fils, avec des instruments dont aucun musicien de chez nous ne penserait pouvoir tirer des sons, tellement ils sont fendus et rafistolés. De plus la musique n'est pas l'activité principale de la plupart de ces musiciens qui travaillent aussi la terre ou ont quelque autre activité. Cependant en apprenant par simple imitation, en étant en quelque sorte *aspirés* par le groupe, en ayant les doigts et la langue qui bougent sans analyse préalable, ces musiciens arrivent à une virtuosité individuelle et collective stupéfiantes. Les mises en places sur des mesures que nous appelons *impaires*⁷, la rapidité des détachés pour les instruments à vent, la vélocité générale et la musicalité de ce qu'ils jouent forcent l'admiration. Cependant, à y

5 Les paroles de la « varsovienne » donne le ton de cette danse : « T'as bu bonhomme, t'as bu bonhomme, t'as bu bonhomme, t'es souls... » Merci à Hugues Rivière pour les informations concernant les formes traditionnelles des mazurkas en Berry.

6 « Casse noisette » ou « casse nousille » se chante également : « Cassons donc les noix, cassons donc les noix, cassons donc les noi – settes (bis). Les noisettes se cassent donc (bis), les noix se cassent donc pas ... ». Les formes traditionnelles de mazurka sont généralement comme des *farces*, un peu lourdes et sans finesses.

7 Il serait plus juste de dire que ces musiques sont formées de *brèves* et de *longues*, mais même cela est inapproprié, car les musiciens ne comptent en aucune façon des airs qui sont *les leurs*, ou les musiques de *chez eux*.

regarder de plus près, les danseurs de nos villages du sud ouest, qui dansaient parfois seulement en quelques occasions chaque année, et qui cependant exécutaient ensemble des figures qui semblaient chorégraphiées, comme c'est le cas des Branles d'Ossau, ou de nombreux rondeaux en chaîne ou en couple, tout cela est presque aussi extraordinaire. Imagine-t-on qu'on pourrait ainsi faire danser ensemble un groupe de citoyens? On en a l'expérience dans les bals folk, et malgré les nombreux stages suivis par les danseurs, il est évident à tout observateur que l'impression d'une harmonie d'ensemble manque à toutes ces rencontres. On ne sait plus, malgré les efforts de pédagogie et les séances d'entraînement, retrouver cet équilibre et parvenir à un mouvement vivant. Pour les musiciens il est tout aussi évident qu'il n'y a pas cette vitalité ni cette maîtrise de son propre discours. Nous savons produire des virtuoses, au prix de concours et d'une sélection qui laisse le plus grand nombre à l'écart. Mais nous ne savons plus laisser la place à une musique vivante qui soit l'expression de la communauté toute entière. De la même manière nous savons former quelques danseurs d'exception qui peuvent exprimer leur sensibilité dans un grand éventail de danses. Mais tout cela est au prix de la capacité que tous avaient dans les lieux de vie musicale et dansée traditionnels, de s'approprier un répertoire limité et d'en faire leur manière d'exprimer comment habiter ce lieu, et vivre ensemble. Cette déperdition accompagne la pré-éminence de l'analyse sur l'imitation synthétique.

Ce qui s'est joué dans les danses et musiques traditionnelles, et d'une certaine façon, continue de le faire dans les récentes métamorphoses de la mazurka, est un mixte d'individuation et de socialisation, de jeu et de désirs, de rapprochement et de maintien à distance. Cela est d'autant plus important que c'est ce sens qui s'enfuit de nous, comme d'un vase percé, nous qui n'avons plus de *vie traditionnelle*. Nous faisons à peu près dans toutes nos actions ce que font ceux qui viennent s'approprier un contenu culturel local à l'aide de leurs instruments d'enregistrements et leurs outils intellectuels d'analyse. Nous nous formons à savoir reproduire selon des critères évaluables, que nous organisons en une échelle de compétences. Nous pouvons nous donner l'impression de nous élever. Et nous nous élevons en effet. Si vite parfois qu'il ne nous reste plus, arrivé au sommet qu'à contempler d'en haut le monde alentour, hors de portée, tandis que nous nous trouvons en un lieu aride, désert, et froid. Tous nos progrès nous coupent des autres, et nous incitent à aller voir ailleurs. Car en vérité pourquoi nous sommes-nous donnés tant de mal à acquérir cette virtuosité? Était-ce pour plaire, ou distraire? Toujours les plus doués ont réjoui les autres de leurs prouesses, mais celui-là était encore un membre de la communauté, qui jouait à *sa* manière, tandis que s'il n'y a plus de lieu communautaire, plus d'espace pour vivre ensemble, mais seulement des scènes et autour des spectateurs, celui qui fait quelque chose de beau retire pour lui seul le prestige, quand tous, autrefois, se sentaient fiers de ce qu'un d'entre eux savait faire. Dans le monde *traditionnel*, ce moment est celui des spectacles *folkloriques*. Affublés de costumes et de gestes qui ne sont pas les leurs, sur une scène qu'ils n'habitent pas, musiciens et danseurs se montrent à un public *étranger*. Rien ne peut être plus éloigné de l'inspiration *traditionnelle*.

La mazurka de Samatan

Parmi les formes traditionnelles relevées, une a cependant connu un destin particulier, et échappé à l'embaumement des pratiques folkloriques, c'est celle du village de Samatan, en Gascogne, nous loin de Toulouse. Plusieurs formes de mazurka ont été relevées en Gascogne, mais celle-ci a servi de modèle dans la transmission de la mazurka. Une caractéristique de cette mazurka est qu'elle n'était pas tant sautée que les autres. Plus *coulée* ou glissée, elle n'avait pas ce côté directement joyeux et bondissant que la mazurka pouvait avoir ailleurs. Sa structure comporte une symétrie. Ce qu'on fait en partant pour les hommes du côté gauche :

[1 – 2 – suspension / saut] [1 – 2 – 3]

[gauche – droite – suspension ou saut – gauche – droite – gauche]

on le refait du côté droit pour la seconde partie du cycle :

[1 – 2 – suspension / saut] [1 – 2 – 3]

[droite – gauche – suspension ou saut – droite – gauche – droite]

De plus le premier [1 – 2 – 3] est effectué en esquissant un mouvement vers la gauche pour l'homme, tandis que la suite repart en tournant dans l'autre sens.

Les collectages des différentes formes de mazurka se sont achevés dans le courant des années 1970. A partir de ce moment certaines de ces formes ont été transmises, dans une moindre mesure que pour les danses qui relevaient plus directement d'une source très ancienne et de type oral, mais sans être totalement négligées. Les mazurkas firent alors partie des danses pratiquées dans les bals.

Dans le temps d'une génération, vingt cinq ans, la forme repérée dans le village de Samatan, s'imposa comme la référence, un peu partout en France, et même en Europe, à tel point que cette forme spécifique est aujourd'hui appelée, par les Italiens, « mazurka française ». On la danse aussi bien en Angleterre, qu'en Allemagne, au Portugal et en Espagne, et jusque dans les Pays Baltes. Dans le même temps cette forme tirée de la pratique traditionnelle d'un village gascon, schématisée, et enseignée, a suscité des variantes, tant dans la manière de jouer la musique que de danser, tant et si bien que la mazurka est devenue un emblème des *danses françaises* à l'étranger, et une figure de proue des danses des bals *traditionnels*. Cette brève histoire comporte deux aspects, essentiels l'un et l'autre, d'une part cette rapide expansion, dont nous pouvons reconstituer les épisodes parce que les lieux de transmission et les personnes qui ont joué un rôle important sont assez bien connus; d'autre part la naissance de multiples variantes, qui rendent à la mazurka une diversité que chacun est invité à se réapproprier à sa convenance et selon la personne avec qui il danse.

Le lieu originare de la transmission de la mazurka de Samatan est le Conservatoire Occitan, à Toulouse, qui était alors dirigé par Pierre Corbefin. Institution unique en son genre, le Conservatoire Occitan a rassemblé de nombreuses énergies et contribué à diffuser les danses et musiques traditionnelles de cette région. Cependant, puisque la mazurka ne pouvait, à l'époque, être considérée comme une véritable danse traditionnelle, elle a été transmise de façon moins didactique. Dans les stages donnés par Pierre Corbefin, entre les branles et les rondeaux, la mazurka du sud-ouest s'est glissée pour répondre à une demande des danseurs.

Fonction des danses de couple dans le bal traditionnel

Il manquait en effet un élément essentiel aux danses de couple pour former un ensemble *vivant*. La valse par son mouvement tourné apportait la part magique, une certaine forme d'ivresse, comme un rêve éveillé. La polka donnait le défolement, la course joyeuse. La scottish était le jeu, la surprise. L'alternance des pas chassés et des pas tournés permettait aux danseurs d'introduire des figures, des enchaînements parfois inattendus.

La mazurka était comme une combinaison de ces trois danses : les sauts de la polka, le mouvement tourné de la valse⁸, les deux parties de la scottish. Un peu partout la mazurka partageait avec d'autres danses hybrides⁹, composées plus ou moins habilement de quelques pas de ceci, quelques pas de cela, une fonction divertissante, que les musiciens pouvaient insérer dans leur programme pour apporter une note un peu *étrangère*.

A propos de la manière sentir des communautés traditionnelles, on ne peut que faire des hypothèses. Mais il serait cohérent de supposer que toutes ces danses qui venaient de loin, des salons de la haute

8 Ce mouvement tourné ne se pratiquait pas dans toutes les régions. La mazurka pouvait se danser en *marchant*, le danseur avançant dans le sens du bal.

9 Dans le sud-ouest de la France on dansait aussi la Redova, mélange de pas de mazurka et de scottish. Dans l'est de la France on dansait le Porcher, mélange de polka, valse et *zwiefacher* qui est la danse typique de l'autre côté du Rhin. Dans les Pays Baltes on trouve une valse hybride, à trois puis cinq temps, qui rappelle les irrégularités des mêmes danses d'Allemagne. Il n'y a pas trace d'explication à toutes ces danses. Personne n'a pris la plume pour dire : voici pourquoi nous dansons telle ou telle danse. Personne même n'a dû vouloir mettre des mots là-dessus. Nous pouvons faire des suppositions à partir de la reconnaissance du rôle social du bal.

société, de Pologne, ou pour reprendre le mot d'Alfred Jarry, de « nulle part », avaient d'abord une fonction collective : elles donnaient à voir à la communauté les bizarreries des autres, des *étrangers*. La fonction de la mazurka pourrait avoir été de représenter la part grotesque, la monstrosité composite des *autres*, de ceux des territoires d'à côté ou d'ailleurs. En même temps elle permettait aux plus jeunes de se rapprocher aux yeux de tous.

Si le bal est un des moments d'expression de la communauté, ses différentes danses doivent représenter les éléments vitaux de cette communauté. Contrairement à ce qu'on aurait pu croire les danses de couple seraient alors à part entière des danses ayant une fonction *traditionnelle*. Les couples se trouvent au centre du cercle formé par la communauté qui les regarde. Ils expriment les deux faces de l'étrangèreté : l'irruption de ce qui vient de loin, et celle du désir. Ce que la communauté met en scène est la composition de deux extrêmes qui toujours menacent de l'envahir et de rompre son équilibre. Aussi repliée qu'elle puisse être sur elle-même, une communauté a besoin d'exogamie, c'est à dire qu'elle a besoin du couple : étranger – désir. Dans le bal elle lui donne droit de cité. Tous regardent et tous en rient. Une danse face à face, faite de bric et de broc, voilà la « bête à deux dos » de Rabelais, voilà le « rire inextinguible » d'Hésiode. La danse de couple a pour fonction de montrer ce qui d'ordinaire se cache, ce à quoi la communauté n'a pas trouvé d'autre place publique, ce qui sans cette occasion resterait réellement et dangereusement *étranger*¹⁰.

Fonction de la mazurka dans le bal folk

Durant une vingtaine d'années, à partir de 1970, l'image de la mazurka s'est transformée grâce à l'enseignement de Pierre Corbefin et pour répondre aux demandes des danseurs. Il s'est produit alors une conjonction entre un mécanisme collectif et une initiative individuelle. Le mécanisme collectif s'est opéré avec le développement des danses de couple. Au fur et à mesure que la proportion des danses de couple dans un bal a augmenté, un manque s'est fait sentir. Une fonction était restée vacante. La rencontre était jouée par la chappelloise et le cercle, les jeux par la scottish, la joie par la polka, l'émotion par la valse, restait l'hésitation, le vertige. La mazurka va remplir cette fonction. Nul n'aurait pu imaginer en la voyant dansée de façon sautée, avec un claquement de pied, comme cela se faisait presque partout, qu'elle deviendrait la danse la plus sensuelle des bals d'inspirations traditionnelles. Mais à Samatan, Pierre Corbefin avait vu autre chose. Une danse plus coulée, un peu mystérieuse, avec une esquisse de mouvement dans un sens qui tout à coup tournait vivement dans l'autre sens, justement comme si les danseurs *hésitaient*¹¹. Pierre Corbefin rapporte qu'il était lui-même dans l'hésitation en observant les danseurs de ce village. Les pas n'étaient pas si compliqués,

10 De façon plus ancienne encore, la danse de couple se déroulait entre hommes. Ainsi en Italie du Sud, non loin de Naples, des danses de couple se pratiquent encore de façon traditionnelle, c'est à dire en remplissant une fonction sociale. La tamuriata se danse en couple entouré du cercle de la communauté. Les hommes peuvent danser ensemble, il semble que cela soit la manière la plus ancienne. Aujourd'hui les femmes dansent également ensemble, et naturellement la plupart des couples sont mixtes. Les bals sont généralement placés sous le signe de la Mère de Dieu, parfois ils se déroulent sur le parvis de l'église, interrompus par une procession. L'étranger qui est invité à cette *fête*, qui est aussi une *cérémonie*, est notamment surpris de constater que parmi les danseurs ayant un rôle important dans le déroulement de la nuit, se trouvent des danseurs « efféminés » (c'est le terme par lequel ils sont présentés au nouveau venu). D'autre part les autres hommes importants sont plutôt musiciens, ce sont les chanteurs qui portent la mémoire des chants. Certaines femmes jouent aussi un rôle important, sans qu'il soit facile de comprendre comment tout cela s'équilibre. Là encore nous pouvons raisonnablement supposer que dans des régions très influencées par l'église catholique, les préjugés à l'encontre des homosexuels doivent avoir une certaine force. Mais une place centrale leur est réservée dans le bal. Selon l'hypothèse avancée à propos de la mazurka, l'explication serait que les danses de couples ont pour fonction de donner une place à ce qui d'ordinaire se cache. Toujours dans le sud de l'Italie, mais de l'autre côté de la botte, on trouve une « pizzica » qui mime le combat au couteau.

11 Telle qu'elle est aujourd'hui dansée, la mazurka dite de Samatan a été caricaturée en quart de tour à gauche, du point de vue de l'homme, puis tour complet à droite. Pierre Corbefin ne danse pas ainsi, il a pu cependant donner la main à cette transformation en simplifiant le mouvement qu'il cherchait à réduire à un modèle. Puis cette simplification a été amplifiée par ceux qui à leur tour la montraient à d'autres. On verra que cette dérive un peu mécanique n'a pas empêché l'apparition d'autres formes plus subtiles et de nombreuses variations. Le point essentiel est que, cette fonction de la mazurka : jouer et rejouer sans cesse le jeu de l'hésitation, n'a pas été perçu d'emblée, au moins pas par ceux qui la découvraient dans les stages. La mazurka a rempli une fonction jusqu'alors vacante.

mais aucun danseur ne les faisait exactement de la même façon, et le schéma de la danse semblait échapper au collecteur. Sans aucun doute la mazurka s'était dansée dans cet endroit depuis assez longtemps, sans contamination, pour qu'une manière particulière se soit développée. C'était devenu une forme *traditionnelle*, intuitive, communautaire, sans mot pour la décrire, qui était la propriété de tous, le signe de l'appartenance au groupe. D'ailleurs les danseurs interrogés par Pierre Corbepin, répondaient que les villages voisins « ne savaient pas danser ». Cette danse avait perdu son aspect étranger, elle était devenue l'expression de la communauté. Ce faisant elle n'avait que peu à voir avec les autres formes de mazurka, qui un peu partout gardaient ce côté de bizarreries venues d'ailleurs. Ceux qui n'avaient pas été en contact avec les danseurs de Samatan ne pouvaient comprendre l'engouement pour cette danse. Pierre Corbepin était reconnu pour sa connaissance et sa pédagogie des rondeaux et autres danses *réellement* traditionnelles, on lui a donc *passé* cette fantaisie de la promotion d'une mazurka du sud-ouest, comme on tolère de celui qui a trouvé quelque bizarrerie dans un grenier qu'il l'exhibe les jours de fête, mais cela ne pouvait être une affaire sérieuse. Et ce d'autant plus que durant cette dizaine d'années, l'équilibre s'était renversé. La mazurka apportant aux danses de couple le complément qui leur manquait, on pouvait imaginer un bal complet formé de danses de couple, avec cette fois en complément, quelques danses en chaînes. Les collecteurs des formes traditionnelles voyaient émerger de nouvelles façons de danser, mais surtout ils constataient la disparition d'un certain état d'esprit communautaire que rien ne semblait pouvoir remplacer. Là encore personne n'a décidé de cela. Mais il manquait réellement quelque chose aux danses de couple pour *animer* un bal. Elles ne formaient pas par elles-mêmes un ensemble capable d'insuffler un esprit à la communauté dansante. Il y avait en elles un *vide*. On pouvait sentir la différence entre un bal traditionnel, un *fest noz* en Bretagne, par exemple, et un bal folk. C'était une différence d'état d'esprit collectif. Il manquait au nouveau venu un élément pour qu'il puisse *vivre*. Dès lors que la mazurka a comblé ce vide, les bals folk se sont progressivement transformés. Un esprit communautaire est apparu et s'est développé. Avec ses familles, ses fêtes, ses querelles. Car l'élément manquant est un déclencheur de passions. A peine apparue la nouvelle mazurka a suscité des adeptes et des critiques, et au-delà de cette danse, c'est tout le bal folk, et la communauté qui s'y retrouve qui se pose et se démarque des autres. Mais la suite n'appartient plus exclusivement à la danse, elle devient aussi l'affaire de la musique.

Le temps des métamorphoses

Dans le courant des années 1980 puis 1990, certains musiciens, soit pour répondre aux demandes des danseurs, soit parce qu'ils sentaient le même besoin, se sont mis à jouer les mazurkas en prenant des tempos moins rapides, afin de favoriser une manière plus *coulée*, mieux adaptée à la danse transmise par Pierre Corbepin et ses élèves. Impossible de citer tous ceux qui ont participé à ce mouvement. En France, Marc Perrone, en Italie, Ricardo Tesi, au Royaume Uni, le groupe Blowzabella... illustrent ce renouveau.

L'influence des festivals

Le rôle des festivals dans l'évolution des danses et musiques traditionnelles est en apparence très simple à comprendre. Des musiciens et danseurs de plusieurs régions de France ou d'Europe se réunissent pendant quelques jours dans un lieu où se succèdent ateliers d'initiation et de perfectionnement, démonstrations et bals. On dénombre dans ces rencontres souvent autant d'intervenants que de public proprement dit, mais même au sein de ce « public » se trouvent un bon nombre de passionnés qui, de retour chez eux, essaieront à leur tour de transmettre ce qu'ils ont pratiqué, alimentant leurs propres ateliers de ce qu'ils auront découvert dans les différents festivals. Bernard Cochet, qui dirige le Grand Bal de l'Europe, à Gennetines, l'une des plus grandes rencontres dédiées aux danses traditionnelles, décrit l'influence des festivals en parlant de « formation des formateurs ». Il ne manque alors pas de souligner l'*évolution*, terme volontairement neutre, du contenu pratiqué et transmis lorsqu'une forme passe de quelqu'un qui la vit depuis des années, à quelqu'un qui

l'a découverte sur un temps limité, et qui à son tour peut être amené à la faire passer à quelqu'un qui n'aura jamais été en contact direct avec la forme en question. Ainsi les festivals ont une influence rapide, avec les inconvénients propres à cette rapidité de transmission. Ils sont cause qu'un peu partout en Europe on retrouve dans les bals les mêmes thèmes, les mêmes danses. De chaque répertoire, quelques thèmes privilégiés sont retenus, sans doute les premiers qui ont été enseignés par les maîtres, et ces *morceaux choisis* réunis forment un *bal folk*.

Les tenants de la tradition méprisent ces formes nouvelles, qu'ils estiment caricaturales et à tout le moins déformées. Cependant ces *gardiens* de la tradition se trouvent eux aussi pris en défaut lorsqu'il s'agit de transmission. Ce qu'ils enseignent est sans doute plus suivi, plus précis et scrupuleux. Mais leur enseignement n'est pas *traditionnel*, il est tout le contraire de cela. C'est une transmission éminemment *savante*, de type universitaire, ce qui correspond d'ailleurs bien à leurs ambitions, puisque la recherche des formes traditionnelles a pour but de réintégrer dans l'*écriture* ce qui y échappait, de dépasser l'histoire en allant chercher ce que l'historien ignore, de faire une archéologie. La différence qu'il y a entre les enseignements issus des collectages et recherches sur les traditions, et les enseignements dispensés dans les festivals, est une différence du plus au moins : plus d'analyse, plus de rigueur, plus de détails, plus de fidélité... Mais le point commun entre ces enseignements est qu'ils tournent le dos à la manière traditionnelle de transmettre, en adoptant une démarche *savante* ou *analytique*.

Renaissance d'une transmission de type oral

C'est pourtant au sein des festivals et des rencontres, en marge des enseignements officiels, que renaît une transmission de type oral. Cette transmission se fait dans la pratique joyeuse de la danse ou de la musique. D'être là à regarder les autres danser, puis d'être pris dans la danse par quelques danseurs qui choisissent d'adopter ou d'intégrer le nouveau venu à leur communauté, suffit à l'introduire dans la danse et par moment, comme par miracle, à faire éprouver au nouveau venu les émotions de la danse. Pendant longtemps le nouveau venu va s'initier, c'est à dire qu'il saura de mieux en mieux suivre les autres, ou l'autre si c'est une danse de couple, mais sans être capable de savoir ce qu'il fait ou plutôt ce qui se fait avec lui. Quelque fois une indication de pas, de sursaut pourra l'aider, mais le plus souvent il se contente d'être porté. Par moment il ne parvient plus à suivre, il est comme revenu en lui-même, et ne sait plus rien, alors on l'abandonne pour un moment. Et puis on l'invite à nouveau, on l'entraîne, parce qu'on a décidé qu'il était de la communauté. Il fait partie de telle ou telle famille, qui est elle fait partie de la communauté presque invisible, sans *village*, nomade.

Il en va de même en musique. En marge des ateliers qui proposent une démarche didactique, et qui en fait tournent le dos à la manière traditionnelle de transmettre les musiques, il existe des opportunités pour un musicien de s'intégrer et d'apprendre par mimétisme. Celui qu'on accepte à jouer, est *aspiré* par la musique. Un des moyens les plus efficaces consiste à jouer d'un instrument d'accompagnement afin de partager la musique, d'en intégrer les accents, les carrures... Celui qui montre, celui qui lance les thèmes ne s'arrête jamais de jouer. Parfois il ralentit pour aider un peu, lorsqu'il sent que le débutant va pouvoir repartir après un passage difficile, mais le plus souvent il continue son cycle abandonnant celui qui décroche, et le reprenant au prochain début de cycle. Il arrive rarement de ne se retrouver qu'à deux, maître et élève, le plus souvent on est nombreux et les interruptions de celui qui s'initie passent totalement inaperçues. Et comme le danseur, longtemps il saura suivre sans savoir lancer les thèmes, ni les porter jusqu'au bout.

Danseurs et musiciens ayant été initiés de façon réellement *traditionnelle* se remarquent en ce qu'ils ont tous un style qui leur est propre, et qui cependant semble faire corps avec les autres. C'est qu'ils ont appris de façon *synthétique*, c'est à dire sans partir d'une décomposition des mouvements. De cette façon on acquiert une *particularité* qui est compatible avec celle des autres, mais qui est en maints détails différente des autres. Si on est musicien on peut tout à fait jouer avec les autres, pourvus qu'ils aient le même *fond commun*, mais on ne jouera jamais exactement comme les autres. Pour le dire brutalement les unissons ne seront jamais des unissons, mais tramés les uns avec les autres ils

formeront une unité qui pourra porter la danse et susciter des émotions. L'explication réside dans le fait même de l'apprentissage. Le musicien a appris à jouer en *écoutant l'autre ou les autres jouer* et non en s'écoutant lui-même. Concrètement il arrive fréquemment que le musicien débutant joue sans même s'entendre, parce qu'il ne sait pas encore comment faire sonner son instrument. Mais il joue. Il intègre des formules, des accentuations. Il se perd et doit s'arrêter... et finit par reprendre au cycle suivant. Ce faisant il développe son écoute des autres, et acquiert ses propres *gestes*. Très rapidement son but devient de ne pas, par son jeu, gêner son écoute. Car s'il se trompe et se perd ce qu'il ressent c'est qu'il n'est plus avec les autres. Ainsi la première étape pour lui consiste à *bouger* de telle manière qu'il ne fasse pas de mauvaises interférences avec la musique du groupe. Ainsi décrit il est clair que la transmission des formes musicales est analogue à celle des formes de danses. Le danseur débutant ne pense lui aussi qu'à ne pas perturber l'élan que les autres lui donnent, et ses pieds suivent comme ils peuvent, sans que sa tête ne se pose trop de question à savoir s'il faut ceci ou cela. Puis le musicien voudra faire entendre sa propre voix dans l'ensemble. On lui en donnera l'occasion par des moments solistes, ou lui-même trouvera ce moyen en inventant des contre chants. Parfois de simples *pédales* suffisent à faire ressortir le son de l'instrument. Rien de plus facile à réaliser pourvu qu'on soit non seulement à l'écoute, mais exactement *dans* le son de l'ensemble. Certains musiciens choisiront de multiplier ces ornements, ces improvisations, d'autres n'en éprouveront pas l'envie. Dans tous les cas on n'est pas musicien de type *oral* si on n'est pas porté par le son, par ce qui est joué. La notion de *fausse note* n'a tout simplement pas de sens dans cette perspective. Mais ce qui a un sens pour le musicien c'est le fait de sentir qu'il *peut* jouer avec un autre ou pas, qu'ils partagent ou non le même type de rapport au son, aux impulsions, au phrasé... Or ces pratiques et les sensibilités qui accompagnent ces pratiques avaient disparues, pour être remplacées par des apprentissages analytiques. Elles retrouvaient une nouvelle vie dans les festivals. Des musiciens apprenaient par mimétisme du répertoire. D'autres se lançaient à jouer sans préliminaires. Il y en a même qui ont commencé en tenant leur accordéon à l'envers, et toute leur vie ont joué en le tenant ainsi. Certains laissaient courir leurs doigts, à la recherche de quelque chose qui sonne à leurs oreilles, puis il le ramenaient et le jouaient. C'est dans ces lieux qu'un musicien atypique dans le monde folk, Stéphane Dellicq, accordéoniste, a pu faire danser sans rien jouer du répertoire traditionnel. Inventant une musique originale, dédiée exclusivement aux danses de couple, jouant tard dans la nuit jusqu'au petit matin, il a contribué à renouveler les manières de danser d'une part importante des danseurs européens.

Du côté des danseurs les transformations ont été initiées à Gennetines par Nicolas Raynaud et Béatrice Lalanne. Présentée par eux deux, la mazurka devenait un moment d'équilibre, d'envol et de rencontre entre deux personnes. Nicolas Raynaud donnait en particulier une dimension psychologique et spirituelle à cette rencontre dansée. La danse a pour lui la fonction de guérir les séquelles des séparations auxquelles l'individu contemporain est soumis depuis son enfance. Loin de rebuter le public des danseurs, ses tentatives de formuler une fonction de la danse, attiraient une foule de plus en plus nombreuse. Si bien qu'en 2002, lors d'un atelier particulièrement fréquenté, Sabine Jaucot et Gérard Godon, qui s'étaient installés sur un parquet libre, se sont retrouvés bientôt entourés de danseurs qui voulaient apprendre et ne le pouvaient faute de place. On a vu ce jour deux ateliers de mazurka *nouvelle* se dérouler en même temps, tous les deux pleins à craquer. Et dans les mois qui suivirent les ateliers se poursuivirent ici et là. Sabine Jaucot s'est mise à parler du « danseur intérieur » qu'il fallait éveiller avant de danser réellement. Gérard Godon insistait sur le « senti », la communication dans le couple de danseurs, les possibilités de variantes, quelque fois à peine visibles, d'autres fois plus spectaculaires. Dans le même temps, au Royaume Uni, Jessica Abrahams infléchissait la mazurka vers le tango, Koen Dhondt, en Belgique, proposait des codes pour aider les danseurs à développer des variantes. Tous conservaient la base de la mazurka de Samatan, mais chacun y allait de sa variante, de son interprétation. Et ceux qui participaient à leurs stages prenaient eux aussi la mazurka de Samatan pour une *base* à partir de laquelle de nombreuses évolutions étaient possibles.

En une trentaine d'années la mazurka de Samatan est devenue un modèle qui s'est répandu dans toute

L'Europe et a donné lieu à de nombreuses variantes. Son histoire illustre la réussite d'une rencontre entre un homme témoin d'une histoire, passionné et charismatique, Pierre Corbepin, et une communauté, celle des danseurs et musiciens qui se retrouvent dans ces lieux particuliers que sont les festivals, et qui diffusent à leur tour ce qu'ils ont pratiqué. Comment peut-on tirer parti de cette histoire? Comment mettre en place les conditions d'une rencontre réussie entre un savoir recueilli, analysé, et une pratique qui demande pour devenir l'affaire de tous, un long temps d'incubation et de développement intuitif ?

Leçons de l'histoire

Tirer parti de l'histoire de la mazurka, ce sera, dans un lieu déterminé et pour un groupe donné, trouver l'élément qui pourrait jouer le rôle de déclencheur, la pièce manquante qu'il faut ajouter pour qu'une figure prenne forme. Ce sera aussi se donner les moyens d'impliquer tout le groupe, et de telle sorte que des propositions viennent de plusieurs membres de ce groupe, qu'il se crée une dynamique. Or ceci se produit quasi naturellement lorsque les conditions sont réunies.

Inventer de nouvelles enclaves

Les formes traditionnelles ont été retrouvées dans les lieux que *contournaient* les voies de communication. Ces *lieux de vie musicale*, ces *lieux de danse*, et de *langage*, ont été épargnés par les modes qui, comme des vagues sur la plage, effacent tout sur leur passage. On n'a pas compris une forme *vivante*, on n'a pas déchiffré ce signe d'une identité, simplement en nommant une *enclave*, cependant il semble qu'il y ait là une condition suffisante à l'émergence d'une forme particulière s'incarnant par exemple dans une danse. Est-ce à dire qu'il suffira alors de chercher un lieu isolé et de *reproduire* exactement ce qu'on a observé, pour aspirer les formes traditionnelles dans le giron de la culture universelle? Non, car ce qu'on ramène alors n'est qu'une *momie*, sans vie, sans entrailles et bourrées de nos *aromates* stabilisants : schémas, décomptes, analyses...¹²

Des lieux sans passage

Dans une transmission de type traditionnel, personne ne danse en reproduisant un schéma analysé, personne donc ne danse exactement *comme les autres*, pas plus que les musiciens ne jouent de la même façon les uns et les autres. Il ne semble cependant pas que la différence soit forcément recherchée, reconnue ou valorisée. Au contraire le *discours* sur les traditions, y compris prononcé par ceux qui la vivent, insiste sur l'unité de ce qui est *chez nous*, ce qui est *comme nous*. Dès lors qu'on se situe sur le *terrain* de la tradition, on met en avant les *délimitations*, comme pour décourager toute regard inquisiteur, toute tentative d'observation. L'autre, le *visiteur*, est tenu à distance, on peut lui faire cadeau de beaucoup de choses, lui montrer, lui parler, mais on ne peut pas l'intégrer. S'il est isolé, s'il ne représente pas l'irruption d'un autre groupe sur le territoire, s'il n'est pas une menace pour l'équilibre du groupe, et s'il est protégé par un des membres du groupe, alors peut-être on entamera une lente procédure d'adoption, c'est à dire qu'on l'*absorbera* dans la communauté. Mais tant que cela n'est pas fait, tant qu'une nouvelle répartition des rôles dans le groupe n'aura pas eu lieu, on ne pourra pas *danser* ou *jouer* avec l'étranger. On rit de ses essais. S'il manifeste des talents remarquables et est capable de performances, cela provoquera davantage de gêne, cachée par le rire, car la performance étrangère ne rejoint pas ce qui se joue dans ce lieu, mais le menace. C'est faire violence aux danseurs, violence aux musiciens, que de leur demander de prendre avec eux un autre, venant d'un autre lieu, un intrus, en quelque sorte, non qu'il y ait à proprement parler *compétition* mais plutôt incompatibilité *locale*.

Bien qu'ils réalisent souvent de véritables performances, les danseurs et musiciens traditionnels, ne

12 L'ambition du Conservatoire Occitan était à sa création de réintroduire les formes perdues, après les avoir collectées auprès de ceux qui en conservaient le souvenir. La plupart de ces tentatives ont échoué, les personnes refusant de se laisser *enseigner* ce que leurs aïeux savaient tous sans l'avoir jamais appris.

sont pas enfermés dans la pyramide des *performances*. De leur point de vue, ce qu'ils font est *très facile*. Cela va de soi. Comme labourer, pour le laboureur, ou tailler la pierre pour le tailleur de pierre. Ainsi l'*étranger* est facilement supposé *mauvais*, simplement parce qu'il n'y a pas de *passage* qui lui permette de rejoindre les membres de la communauté *là où ils sont*. Pas de *cursus*, pas de *Parnasse* qu'il faille gravir. Mais un *lieu de vie*, dans lequel on *vit* réellement, ou pas.

Confrontés à des manières de jouer *étrangères*, les musiciens éprouvent une gêne, comme si ils *ne pouvaient pas* jouer¹³. Pour eux, comme pour les danseurs, l'alternative est : *facile* ou *impossible*. Il semble n'y avoir pas de milieu, pas de *passage*, on est d'ici ou on n'est pas d'ici. Moyen en quoi chacun *bouge* à sa manière, et cela ne dérange personne. Lorsque des musiciens sont *chez eux* ils peuvent avoir l'impression d'être tout à fait libres. Cela *sonnera* toujours. Dès lors qu'ils ne sont plus *chez eux, entre eux, en famille* ou comme on voudra le dire, quelque chose de mystérieux, car la plupart du temps on ne trouve rien de précis à quoi imputer la responsabilité de la brouille, fait que plus rien ne sonne *comme cela devrait*. Et comment cela devrait-il sonner? « comme ça », dira-t-on en jouant, sans autre explication. Ceci vaut pour la musique, la danse, le parler, et toute forme coutumière.

Le point essentiel est que la raison pour laquelle la *rencontre* fonctionne, ou ne fonctionne pas, est indicible. Tout se passe comme si il ne fallait pas que cela soit dit. Alors, pour éluder toute question, on se réfugie derrière le rempart de l'explication *locale*. Mais rien n'empêche de connaître cette raison, pourvu qu'on n'en parle pas ouvertement, ni même de façon détournée. Cette raison touche à l'équilibre du groupe, à la répartition des fonctions. Cela ne fonctionne jamais, ou presque, avec un nouveau venu, car *il n'a pas sa place*, il empiète inévitablement sur le rôle de tel ou tel autre. Non que dans un orchestre on ne puisse être un instrument de plus, mais parce qu'il s'agit de savoir comment cet instrument se place par rapport aux autres. Très concrètement il s'agit de savoir qui le musicien *entend* pendant qu'il joue, dans quelle autre sonorité il va se fondre, et comment sa présence va jouer avec l'équilibre de l'ensemble. Tant que le musicien écoute et reproduit, il perturbe les autres, s'il se glisse dans les autres sonorités, il peut musicalement s'intégrer. Mais même alors il continue d'être une cause de perturbation, car en ajoutant une personne dans un groupe, comme d'ailleurs en retirant une, on redistribue les rôles, et l'on force les personnages à changer. Or ces changements sont toujours causes d'instabilités. Les relations peuvent s'inverser ou rester presque identiques, il ne semble pas qu'il y ait de règle. Sinon celle-ci que tous les groupes, sans exception, répugnent à redistribuer les rôles. Une communauté se forme une fois stabilisée cette répartition. A chaque changement elle est menacée. Tout a l'air de fonctionner comme avant, mais rapidement les relations se dégradent, et la communauté doit se réunir pour *voir* les nouveaux équilibres. Si la nouvelle répartition est acceptée par tous, la vie peut continuer, chacun a retrouvé sa place, sa fonction, plus ou moins différente de ce qu'il avait auparavant. S'il n'y a pas d'accord, la communauté doit exclure celui ou ceux qui causent le désordre.

Nommer sans qualifier

Toute tentative d'introduire des médiations, des analyses, des explications, a un effet destructeur. Il n'y a pas de *passage*. Il n'y a pas de mots pour dire la répartition, l'équilibre des rôles. C'est pourquoi les membres de la communauté lorsqu'ils se réunissent parlent nécessairement d'autre chose que de ce qui est en question. La raison *analytique* se révolte contre ce *non dit*, comme elle refuse d'accepter le repliement sur soi qui fait qu'une communauté rejette les nouveaux venus comme la plupart des nouveautés. Mais cette même raison ignore la *particularité*, et ne connaît que ce qui se joue entre *singularité* et *universalité*. L'expérience enseigne qu'il y a des manières d'être, de se mouvoir, de

13 Afin de comprendre ce que *ressentent* les musiciens de type traditionnels confrontés à une autre manière de jouer, nous pouvons chercher des analogies, sans nous en tenir à des explications faisant intervenir le concept de style, qui relève de l'écriture et ne *parle* pas directement à un danseur ou musicien traditionnel. Nous pouvons nous rappeler les premières expériences que nous avons faites de jouer dans un nouvel espace, dans une configuration différente de celle à laquelle nous étions habitués, une gêne qui pouvait être insurmontable nous prenait alors car plus rien ne sonnait comme ce à quoi nous nous attendions.

parler, de chanter, de jouer... qui se *forment* à l'intérieur de *lieux délimités*, à partir desquelles toute notre pensée, toutes nos compétences se développent, mais qui restent en-deçà de nos capacités de réflexion. L'observateur qui voudrait s'installer, observer, reproduire, et s'efforcer de parler *du dedans*, depuis cette économie de mouvements, de relations et de vie qu'il a touchée, remplace un acquis implicite par des connaissances explicites, il introduit ce dont précisément la communauté ne voulait pas *entendre parler*, il introduit des *mots*. Il transpose dans le *lieu* du langage, régi par ses propres règles, ce qui existait dans un *lieu de vie*.

Pourquoi faut-il nécessairement que l'accord communautaire soit tacite? Il semble pourtant que rien ne soit plus normal que de s'identifier à son rôle dans la communauté. On est : le boulanger, le musicien... Oui, mais le sens varie. Être ceci dans telle communauté, n'est pas la même chose que dans telle autre communauté. On peut très facilement avouer qu'on est violoniste. Mais ce que cela signifie d'être violoniste dans telle formation, ou dans telle autre, cela on ne peut le dire. Pas même à soi-même. Nul ne sait ce qu'il apporte à l'ensemble dont il fait partie. La *partie* ne peut comprendre le *tout*. Pour comprendre il faut s'abstraire, se séparer et, en quelque façon, cesser de *faire partie* de ce qu'on observe. La communauté est une des formes du mystère. Nous pouvons cependant essayer de nous représenter pourquoi la répartition des rôles doit rester sans explication. Les rôles dépendent les uns des autres, ils sont tous mouvants. Comme un rôle dépend de plusieurs et est plus ou moins en lien avec tous les autres, les mouvements qui en résultent pourraient être modélisés à l'aide de boules en apesanteur, ayant des inerties différentes, reliées à toutes les autres boules, par d'invisibles élastiques, eux-mêmes d'élasticités différentes. Dans cet ensemble, chaque *boule* essaie de faire valoir ses propres intentions en estimant son impact sur les autres et leur réactions, mais les interactions sont tellement complexes qu'il est impossible à aucune de faire des prévisions. Du point de vue de chacune des *boules*, c'est une suite de surprises, de rapprochements interrompus, d'oscillations, d'enroulements, de déclenchements et de relative immobilité. Cependant on ne dira pas non plus qu'il y ait une incohérence, car l'ensemble semble se réguler, les mouvements s'harmonisent, un équilibre dynamique s'instaure. Ceux qui pratiquent les salles de bal on expérimenté ce type d'expérience. Les couples de danseurs, pourvus qu'ils soient *portés* par la musique, peuvent se frôler sans se gêner. Il se dégage alors de l'ensemble du bal une impression générale d'harmonie. Dès lors que certains danseurs ne sont plus *dans* le mouvement général, donné par les musiciens, s'ils tentent d'imposer leur propre énergie, leurs figures, ou quoi que ce soit de délibéré, l'harmonie de l'ensemble disparaît et les heurts entre couples de danseurs se multiplient. Dès lors qu'on met des mots et des intentions sur les relations communautaires, on les transforme, on modifie la structure de l'ensemble et l'équilibre de la communauté, on permet aux intentions de jouer avec ces relations, et en un moment l'équilibre général se perd.

Fragile particularité

Une *manière particulière* de jouer et de danser ne résiste pas à l'analyse. Dès lors qu'on met des mots sur des gestes, et qu'on les divise, on ne peut plus les faire comme *avant*. Le langage *quantifie* les manières d'être, c'est à dire qu'il transpose du *continu* au *discontinu*. Dans l'expérience du bal, ce passage du continu au discontinu s'éprouve de manière très concrète. Le continu c'est le glissement, le passage en douceur, l'harmonisation de l'ensemble des couples dans un mouvement sans heurt; le discontinu c'est le dysfonctionnement général, l'agglutination, les mouvements interrompus... L'intuition de Bergson à propos de la *durée*, ce temps personnel, qui ne peut être analysé, décompté, et qui diffère radicalement du temps mesuré par les horloges, peut être étendue à toute particularité. Dès lors qu'on sait mesurer le temps, on ne sait plus éprouver notre temporalité particulière¹⁴. Dès lors qu'on mesure les pas, ou les sons, on ne sait plus danser ni jouer à notre façon particulière. Et c'est alors que surviennent les heurts. Contrairement à une idée reçue, ce n'est pas parce que les individus feraient tous pareil, que la communauté fonctionnerait de façon harmonieuse, au contraire, dans une communauté les individus ont chacun une manière particulière. Et c'est lorsque les individus n'ont pas

¹⁴ De façon analogue, les bergers qui ne savaient pas compter pouvaient d'un seul coup d'oeil repérer si une bête manquait au troupeau. En apprenant à compter, on perd cette reconnaissance synthétique de l'ensemble.

leur manière particulière, que l'harmonie de l'ensemble est perdue. Si deux musiciens ont à jouer la même partition, il leur faut une grande maîtrise de leur instrument et du langage musical de la partition pour que cela sonne. Et encore cela ne suffit pas, il leur faut préparer leur rencontre musicale, par un travail de répétitions, de choix des interprétations. Mais si deux musiciens ayant le même *lieu de vie musical*, jouent chacun à sa manière, cela sonne de soi-même, sans qu'ils sachent comment, et surtout sans qu'ils aient à préparer leur rencontre musicale. Il en va de même pour les danseurs, ceux qui dansent sans réflexion, sans distance avec leur partenaire et avec la musique, formeront des couples qui s'harmoniseront avec les autres couples, sans qu'ils aient besoin de regarder à droite ou à gauche. Ils sentiront la présence des autres couples, et leur corps réagira en fonction de cette sensation. Et cela fonctionnera parce que, les autres couples faisant de même, c'est l'ensemble qui sans être à l'écoute, *entend*, sans regarder, *voit*. Ceci n'arrive que lorsque chacun danse, ou joue, sans penser. La voix intérieure doit se taire, pour que la voix de la communauté se fasse entendre. Dans ces moments le danseur, n'étant plus guidé par ses intentions, danse tel qu'il est, selon sa physiologie, ses habitudes, les stimuli extérieurs : le partenaire, la musique, la présence des autres. Il ne fait sans doute rien d'extraordinaire, mais rien non plus qui soit la copie d'un modèle. Il danse à sa manière, selon sa propre particularité. Cependant dès qu'il reprend les commandes, dès que son esprit s'abstrait et redevient le guide du corps, cette particularité s'estompe. La particularité requiert une *enclave* pour survivre à l'*agression* de l'analyse et de la mise en forme. Ceci a une portée individuelle qui concerne chacun d'entre nous. Pour autant que nous voulons développer une *particularité* nous devons nous protéger des savoirs. C'est à dire nous opposer à leur prétention à se diffuser partout, y compris nos propres savoirs, les figures que nous maîtrisons, les prouesses techniques, nous devons nous opposer à ce que ces savoirs occupent la totalité de notre expérience. Notre particularité ne mérite-t-elle pas, pour se développer, au moins autant de temps de pratique que ce que nous consacrons à multiplier nos compétences?¹⁵

Si quelqu'un progresse en suivant un enseignement analytique, il ne pourra qu'en fin d'apprentissage développer dans ce domaine ses *propres* gestes. Il peut apprendre à reproduire des gestes de plus en plus complexes, associés à l'expression de sentiments ou d'intentions de plus en plus fines. En complément des analyses, l'exemple que le maître propose de ses propres interprétations, donne à l'étudiant des incitations à élaborer sa propre *parole*. Mais les difficultés techniques à résoudre, rejettent le moment de l'interprétation personnelle au terme d'une longue ré appropriation. Ainsi ce qui oppose l'enseignement analytique et la transmission synthétique, est d'abord la *longueur* du chemin à parcourir. Celui qui apprend au sein d'une communauté, sans analyse, par imprégnation et entraînement, parcourt le *chemin le plus court* qui mène au *lieu* de l'expression de lui-même et de son lien à sa communauté. En contrepartie ce qu'il maîtrise se limite à un répertoire. Son style est clairement le sien, mais n'est pas autrement valorisé. Et lui-même ne songera pas à *pousser plus loin*. Pourquoi voudrait-il apprendre de nouvelles musiques ou de nouvelles danses? Ce qu'il sait lui suffit à habiter les *lieux* de fête. Il sent de plus que l'augmentation du répertoire augmenterait aussi la difficulté de la ré appropriation qui cesserait alors d'être la *propriété* de tous.

Ceux qui suivent un enseignement analytique, acquièrent les éléments d'un nombre pratiquement illimité de danses ou de musiques. Mais parce que leur chemin est à la fois très long et ardu, le plus grand nombre n'en suit qu'une partie, de telle sorte que très peu arrivent au point où ils parviennent à être capables de maîtriser les éléments qu'ils ont acquis pour en faire *leur* langage. L'enseignement analytique peut à juste titre se prévaloir d'une plus grande *ouverture*, mais il dessine de degré en degré une pyramide. Beaucoup s'y lancent, et très peu arrivent à un *lieu* qu'ils puissent durablement *habiter*. Si tous, dans une communauté de type *traditionnel*, savent danser, chanter, et peuvent, selon les

15 Un musicien qui consacre des heures à étudier un *gradus ad parnassum*, s'il veut avoir quelque chance, en redescendant de sa divine montagne, de trouver un *foyer musical* où il puisse vivre, devrait à tout le moins consacrer le même temps à jouer sans savoir ce qu'il fait. Qu'il bouge ses doigts, assez longtemps, sans contrôle, il en sortira quelque chose de particulier qui, s'il l'alimente régulièrement, finira par *animer* même ses exercices. Le point essentiel c'est le temps consacré à l'une et à l'autre manière. Cependant la pratique intuitive n'est pas sans effet sur l'autre pratique. Celui qui prend l'habitude de séjourner dans sa musique, ralentit singulièrement sa progression. Il faut être persuadé que le secret des plus belles oeuvres réside dans l'équilibre des pratiques intuitives et analytiques.

besoins, apprendre à jouer, il n'en est pas de même dans un enseignement analytique, pour lequel il est requis de résoudre un grand nombre de difficultés, devenir plus *rapide*, plus *endurant* pour tenir la distance d'un apprentissage intensif et de longue durée. Pour la danse *classique* il faut encore ajouter une sélection strictement *physique*, qui vient rejeter tous ceux qui ne correspondent pas au *canon* défini.

On voudrait imaginer une complémentarité entre les deux aspects, l'un concernant toute la communauté, l'autre uniquement une petite partie qui se spécialiserait. Cela ne va pas sans difficultés. La *particularité* est menacée à chaque intrusion d'une personne *analysante* qui viendrait demander comment il faut faire, et qui, obligeant à décomposer, incite aussi à *quantifier*. Une particularité requiert une longue habitude avant d'être *inscrite* dans une personnalité, et pouvoir *résister* à une description analytique. Il vient un temps où une personne a si bien intégré une série de gestes, qu'elle peut en parler, les *observer* dans un miroir, sans que ces analyses influent immédiatement sur sa manière d'agir. Mais il lui faut en quelque sorte se dédoubler, n'être pas la même quand elle explique et quand elle joue ou danse. L'expérience montre que très rapidement l'influence de l'analyse empêche le jeu ou la danse. Celui qui explique joue ou danse de moins en moins. Lui aussi est aspiré dans autre chose, dans la décomposition, les questions... La complémentarité a cependant existé, c'est elle qui a permis, notamment, l'émergence des nouvelles formes de mazurka, ce fût une complémentarité *locale*.

Complémentarité locale : émergence d'enclaves mouvantes

Après que les nouveaux moyens de communication aient aboli les limites de la quasi totalité des *enclaves*, danses et musiques d'inspirations traditionnelles se développent aujourd'hui dans de nouvelles formes de *lieu de vie nomade*, à la fois inspirées par les modes de vie traditionnels, et rendues possible par les facilités de transport. Danseurs et musiciens deviennent membre d'une *communauté éclatée*, qui se retrouve régulièrement, quitte à faire de longs déplacements. Ils se connaissent comme on le fait dans un *village*. Plusieurs fois au cours de l'année, danses et musiques réunissent toute ou partie de la communauté dans une fête à laquelle tous les membres présents participent. L'émergence de ces nouveaux lieux protégés, mais mouvants, amène de nombreuses transformations dans les pratiques et dans leur transmission.

Pas plus qu'on ne peut faire l'économie du *séjour* dans un lieu protégé, coupé du reste du monde, dans lequel la communauté trouve son équilibre et ses particularités, on ne peut éviter le *voyage* vers ce lieu, quand on n'y habite pas. Le déplacement opère une coupure qui permet de séparer la vie ici, et la vie là-bas. Comme le faisaient les nomades, on amène avec soi les éléments qui imprimeront le lieu choisi, peu importe lequel, aux signes de la communauté. En délimitant l'espace et en le particularisant, on crée les conditions de possibilité d'une répartition communautaire des rôles.

Mais au sein de cet espace circonscrit, où nul ne peut entrer s'il n'est identifié comme participant, un phénomène particulier se produit. Parce que la durée de la rencontre est relativement brève, on joue et danse sans arrêt. Les journées sont consacrées à l'apprentissage didactique, les nuits sont animées jusqu'au matin. Ceux qui se lèvent le matin pour suivre les ateliers se couchent inévitablement à un moment ou à un autre de la nuit. Restent ceux qui ne participent pas aux ateliers. La complémentarité se fait dans le lieu grâce à la vie sans coupure qui s'y déroule. Or une partie des animateurs en danse et en musique se retrouvent parmi les nocturnes. Après quelques jours et nuits, la fatigue empêche tout contrôle de l'esprit analysant. Si le jour ces animateurs parlent de ce qu'ils font, la nuit ils le font sans discours, sans formulation explicite ou implicite. De nouvelles manière de danser apparaissent spontanément. Elles sont le produit de toute l'expérience accumulée, y compris éventuellement en cours, de façon analysée, mais elles ont une particularité qui correspond à ceux qui dansent, à ce qu'ils sont, qui leur permet de vaincre la fatigue et de trouver une nouvelle énergie. Quand le soleil se lève, on peut sentir cette vitalité qui passe en chacun et en tous. Les mêmes qui se seraient naturellement endormis passé une certaine heure, sont éveillés et bien éveillés, portés par leurs gestes, animés par leur manière d'être. Et c'est à cause de cette pratique nocturne que ce qui est montré le jour échappe en partie à la sphère *didactique*. Les animateurs tentent de transmettre leur expérience, ce qui échappe

aux comptes, aux décomptes.

Du point de vue musical le phénomène est tout aussi remarquable. Les musiciens à qui, en fin de nuit, on demande telle ou telle danse, peuvent se lancer dans des sortes d'improvisations qui, de leur point de vue, ne mériteraient même pas le nom d'improvisations, puisqu'après avoir tant joué ils ne savent se rappeler d'autres thèmes et, plutôt que de répéter ce qu'ils ont déjà joué, se contentent, sur deux ou trois accords, d'égrener des notes avec le rythme propre de la danse. Leur mélodie s'accroche aux pieds des danseurs. Eux aussi sont dominés par la fatigue, qui empêche leur esprit de gouverner. S'ils sont, cependant, assez conscients de ce qui se passe, ils auront la prudence d'enclencher leur petit enregistreur. Car c'est dans ces moments là qu'apparaissent des thèmes de toutes sortes. Certains portent la marque du musicien. Ils se rattachent à sa façon de jouer du moment. D'autres sont plus étranges, en ce qu'ils sont à la fois faciles à jouer, à danser, et à chanter, mais ne ressemblent pas à l'univers du musicien qui les joue. Ces thèmes ont des propriétés tout à fait remarquables. Si on les retient on pourra les faire jouer aux autres, par simple mimétisme. Des contre chants s'imposeront dès les premières exécutions. Ils seront jouables dans n'importe quelle formation, changeant de couleur selon les instruments. A cause de leur extrême simplicité, ils déroutent les musiciens, y compris celui qui l'aura *inventé*. On se demandera comment cela peut plaire. Et l'on s'étonnera que cela puisse sonner, même à plusieurs, sans aucun travail de mise en place. Tous les musiciens qui jouent dans ces conditions, sur une longue durée et jusqu'au matin, ont connu des expériences de ce type, mais la plupart d'entre eux portent sur cette expérience un jugement négatif. Ils estiment avoir fait n'importe quoi. Et de fait ils ont laissé leurs doigts courir. Ils ont simplifié leur jeu, en réduisant les variations harmoniques. Et comme ils n'avaient plus aucune citation à placer, plus aucun morceau appris à restituer, plus la force d'innover, ils ont laissé leur esprit flotter. Certaines musiques qui se jouent dans ces conditions ne sont d'aucun musicien, mais d'une *région* qui est celle que le musicien habite. Ils est des *régions* géographiques, d'autres culturelles. Le blues en est une. Celui qui sera joué en fin de nuit sera en tout cas différent de toute *composition*, il n'aura rien qui soit *difficile*, rien que n'importe qui d'autre aurait pu jouer, et pourtant rien qui soit exactement pareil à ce qui a été déjà entendu. Il est *traditionnel*, comme l'est la mazurka, et toute autre danse, jouée et dansée sans *réflexion*. Le musicien retrouve alors, dans cette demi-inconscience, des musiques qui ne sont pas *son* oeuvre, mais qui sont pourtant à lui, des musiques qui sont celles du *lieu* où il *vit* sa musique, du lieu qu'il habite.

Dans ces enclaves mouvantes que sont les lieux de festivals et de stages, une pratique intuitive s'est développée la nuit et s'est transmise le jour dans des ateliers. L'évolution de la mazurka s'est jouée dans ces lieux particuliers, où se rencontrent les membres d'une communauté de danseurs et de musiciens. D'abord expérimentée dans les heures tardives de la nuit, elle a été transmise de façon didactique au cours d'ateliers. Si nous gardons en mémoire l'image des *lumières* du savoir discursif, nous dirons par opposition que l'expérience de la *nuit* est un moment privilégié, incontournable et fondateur. C'est par cette longue expérience d'une pratique non analysée, que se mettent en place les équilibres dynamiques entre les personnes, par lesquels tout un groupe va se retrouver dans une expression musicale ou dansée. Mais pour transmettre une forme, née de l'*aube*, il suffit d'un seul à avoir passé la *nuit*. Celui qui est monté sur un « navire sans voile ni gouvernail », et qui a rejoint les lieux magiques où les gestes font sens, où les pratiques sont vivantes, celui-là peut transmettre son expérience. Au-delà de la forme qu'il transmet, il donne le goût de cette aventure, qui se concrétisera plus tard, selon le développement de chacun de ceux à qui il a enseigné. Il y a donc un double effet de boules de neige. D'une part ce qui a été appris rapidement au cours d'ateliers, pourra être repris dans d'autres lieux, de façon forcément schématique. D'autre part ce qui a été transmis ne se limite pas à des figures, mais, précisément parce qu'il est apparu dans des moments limites, sans surveillance de la raison, porte en lui le désir de ce type d'expérience au cours de laquelle le danseur, le musicien, font mieux que ce qu'ils pensaient pouvoir faire, se sentent davantage en équilibre, plus centrés qu'ils ne le pensaient auparavant. La forme musicale ou dansée devient alors l'expression de ce centrage, de cet équilibre communautaire. Elle n'est pas sans beauté, même si elle n'a pas les caractères esthétiques des recherches savantes. Elle n'est pas non plus sans complexité, même si elle obéit à une économie de gestes.

Pratique intuitive et renouveau de l'esprit traditionnel

Deux formes de transmissions coexistent aujourd'hui, qui semblaient jusqu'à présent incompatibles. Certains apprennent danses et musiques en suivant des cours, de façon analytique, en décomposant chaque difficulté selon une progression définie par un enseignant. D'autres apprennent par simple imitation, sans passer par une phase explicative, entraînés par d'autres déjà expérimentés, auxquels ils sont liés par une relation d'amitié. Tous se retrouvent sur les parquets des bals. Comme tout nouveau *lieu de vie*, celui-ci commence par brouiller les cartes.

Que signifie : « traditionnel » ?

Ceux qui aujourd'hui se réclament de la *tradition*, l'enseignent de façon *savante*, tandis que ceux qui s'immergent dans la musique ou la danse, comme cela était autrefois dans les villages, sans apprentissage didactique, par imitation et entraînement, ceux-là semblent faire *quelque chose d'autre*, chercher de nouvelles formes et s'éloigner des modèles collectés. Quel sens faut-il donner au mot *traditionnel*? S'agit-il d'un contenu? Non. La plupart des contenus relevés dans les traditions sont aujourd'hui joués de façon *savante*, c'est à dire, littéralement, en sachant ce que l'on fait, comment on le fait, d'où vient ce qu'on fait, et en ayant analysé les gestes qui permettent de réaliser ce contenu. *Traditionnel* ou plus justement désormais : « *d'inspiration traditionnelle* », signifie que ce qu'on pratique ne résulte pas d'une analyse, mais s'acquiert par imitation et surtout participation. Certaines des formes qui sont ainsi produites, peuvent avoir l'air nouvelles, d'autres peuvent sembler être les reflets de ce qui s'est toujours fait, dans tous les cas elles sont *traditionnelles* en ce qu'elles ne vivent que par la participation de la communauté pour laquelle elles apparaissent. Ce qu'on fait sans le forcer par la décomposition analytique et la recomposition savante, est une expression de la vie telle qu'elle se joue ici et maintenant¹⁶. Pour autant que danseurs et musiciens ne thématisent pas ce qu'ils font, leur jeu met en formes ce qu'ils sont, ils rejouent leur propre existence, mais de façon harmonieuse¹⁷. Ou encore les formes *d'inspiration traditionnelle* apparaissent comme en rêve, sans réflexion, sans distance, et presque hors du temps¹⁸. Comment devient-on danseur? Invité par quelqu'un qui nous a pris dans la communauté des danseurs, sans savoir exactement ce qu'on fait, plus dirigé que conscient, mais pourtant avec l'impression d'évoluer librement, on tourne, tourne, et comme par miracle on ne tombe ni ne heurte personne, et cela dure, et cela ne semble pas devoir s'arrêter... jusqu'à ce qu'une autre musique amène une autre danse. Comment devient-on musicien? Entraîné par d'autres, les doigts comme doués d'une vie propre, trouvent les positions ou semblent se jouer des difficultés, porté par une mélodie... on ne devient pas musicien en apprenant un répertoire, on le devient en participant à une rencontre musicale qui nous fait aller mieux que nous ne pensions le pouvoir. Pour autant qu'il continue à jouer dans cet esprit, sans recourir ou le moins possible à l'analyse, le musicien va constituer un répertoire limité, ce qui n'exclue pas qu'il puisse à la marge ajouter de temps à autre une nouvelle composition ou un nouveau thème, mais globalement cela forme un répertoire qu'il joue à sa manière, en le renouvelant le plus possible si il est dans sa nature d'être toujours en recherche de renouvellement, ou en le reproduisant fidèlement, s'il est dans sa nature d'inscrire des habitudes. Le répertoire est la transposition de l'aire de vie de la communauté. Le renouvellement ou la reproduction fidèle sont des aspects secondaires, qui dépendent de la personnalité et non du processus *traditionnel* en lui-même. On considère à tort que le mimétisme est la compétence *traditionnelle* par excellence,

16 Par analogie il est possible de penser à ce qu'a été le style en littérature avant d'être thématisé comme l'objet même de l'entreprise littéraire. De tous temps le style a été la marque de la personne qui écrivait, jusqu'à ce que cela soit analysé et cherché pour lui-même, alors le style est tombé dans le lieu commun des performances, un auteur a pu en changer comme son livre pouvait changer de couverture à sa ré-impression. Il en va de même avec les autres formes d'expression, en particulier en danse et en musique

17 Cf Marcel Jousse, *Anthropologie du Geste*

18 Les rêves étaient le moment naturellement privilégié pour rejouer son existence. Ils le sont toujours, mais les prétentions des sciences humaines à en faire un objet d'analyse, empêchent le rêveur d'accorder à ce qu'il a fait la valeur qu'il garde encore chez ceux que la psychologie n'a pas conditionné. Le rêve réconcilie avec la vie éveillée. Il est l'arc-en-ciel. Il n'empêche pas la pluie, mais il transfigure un ciel nuageux. Le rêve est le prototype des formes *traditionnelles* d'expressions.

ainsi le musicien traditionnel serait celui qui serait capable de reproduire une mélodie à la première écoute. C'est une des manières d'être un musicien traditionnel, et il est vrai que certains sont capables de reproduire ce qu'ils entendent, sans le décomposer, comme certains danseurs sont capables de reproduire ce qu'ils voient, sans presque aucune hésitation. Il existe aussi des musiciens qui trouvent d'emblée le contre chant, l'accompagnement sans passer par la mémorisation des thèmes. Pour les autres, ceux qui n'ont pas ce type de pratique, il semble incroyable qu'on puisse accompagner quelque chose sans le connaître, ceux-là veulent au moins avoir une basse chiffrée, une grille harmonique. De telles aides permettent de devenir virtuose dans l'art de l'accompagnement, mais elles changent la nature de la pratique musicale. Celui qui *entre* dans une mélodie *traditionnelle* pour la reproduire ou pour en donner un accompagnement, ne *lit* rien, il lui suffit de *bouger les doigts* pour que cela chante, car il est en quelque façon *chez lui*. Il lui suffit de respirer. Il en va de même pour le danseur, qui retrouve dans les danses les gestes et coutumes de sa communauté. Tous ont en commun un certain nombre de *chansons* qu'ils leur semble n'avoir jamais apprises, et qui sont les bases de leur langage musical et dansé.

Celui qui n'habite pas dans un lieu où préexiste un ensemble de formes *traditionnelles*, peut cependant développer des pratiques *d'inspiration traditionnelle*, en se laissant emporter par les autres et par lui-même. S'il laisse ses doigts courir sur l'instrument, et les sons le capter, peu à peu des thèmes se dégageront, qui seront sa *composition* si on veut, puisque réellement ce sera bien lui qui les aura formées, mais plus véritablement, ce seront des retours des *formes perdues*. En effet si quelqu'un se trouve dans un lieu sans être baigné dans des formes traditionnelles, c'est que ces formes ont été oubliées. Pour espérer être *original*, il faut se réapproprier ce que les devanciers ont produits, puis forger son propre discours en poursuivant ce qu'on a compris comme le *chemin* des prédécesseurs. A ne laisser que ses doigts courir sur l'instrument, et à ne garder que les thèmes qui séduisent après un temps de dérive, de jeu sans contrôle, il est bien plus probable qu'on *retrouve* quelque chose qui était perdu, et qui mérite le nom de *traditionnel*.

L'élément « traditionnel » est-il observable?

Les formes collectées ont valeur de témoignage sur la richesse des expressions de type *traditionnel*. Dès lors qu'on les analyse, on les fige, on en tue l'esprit. Aucune partition n'est capable de rendre la manière des musiciens traditionnels, parce qu'il n'y a pas un musicien qui joue de la même manière. Il en va de même avec les danseurs. L'enjeu est de savoir si nous pouvons encore nous immerger dans la danse et la musique, et retrouver un certain esprit qui se situe aux antipodes de celui de l'enseignement des formes savantes. L'esprit des danses et musiques traditionnelles ne se trouve dans aucune *forme* en particulier, fût elle collectée, enregistrée, filmée, commentée et imitée. Au contraire, cet esprit se perd dès qu'on le filme, l'enregistre, le *regarde* ou l'*écoute* avec l'intention de comprendre et de reproduire. L'observateur tue l'élément *traditionnel*. Car l'observateur ne participe pas. Il se tient à l'écart. On ne peut être plus loin de la tradition, qu'en proposant un spectacle, un concert, ou, dans un autre registre, un cours sur les formes traditionnelles. Ces formes traditionnelles sont sans spectateurs, sans auditeurs, sans enseignants ni enseignés. Elles sont et ont toujours été sans *oeil extérieur*. Ce qui ne signifie pas que les communautés traditionnelles n'aient pas été capable de reconnaître ceux d'entre elles qui étaient les plus virtuoses, mais que l'essentiel n'était précisément pas là, dans la technique qui engendre la démonstration, mais tout à l'opposé dans le fait que pour savoir jouer ou danser il n'y avait qu'une condition, mais sine qua non, *être d'ici*, faire partie de cette communauté.

Le danseur, le musicien, qui veulent aujourd'hui, comme hier, pratiquer leur art dans l'esprit *traditionnel*, doivent non seulement danser et jouer avec tous ceux de la communauté, entraîner les débutants, sans être rebuté par leurs maladresses, mais aussi savoir jouer et danser avec les autres, sans exclure des moments de performances, qui peuvent faire partie du jeu et du plaisir, mais toujours sur le même terrain que les autres et avec eux. Pour le musicien, cela signifie qu'il joue en écoutant les autres plus que lui-même, qu'il est *dans le son* des autres musiciens, et que dans le même temps, s'il

joue pour la danse, il est aussi *dans le mouvement* des danseurs, il n'est pas un métronome qui donne de l'extérieur un tempo rigide, il n'est pas un spécialiste qui en impose par sa maîtrise, il est dans les pas des danseurs et joue avec eux autant que pour eux, et ce qu'il joue paraît assez simple à tous pour qu'ils aient envie de chanter avec lui ou de jouer. Pour le danseur il est avec les autres, porté par le mouvement des autres danseurs comme par les impulsions de la musique. Les pas, il les imite plus ou moins à sa façon, mais l'essentiel pour lui est d'être dans le mouvement général. Son écoute est participative, c'est à dire qu'il entend la musique, il est porté par elle, mais lui aussi la porte, la relance, la fait vivre. Si bien qu'il y a une différence radicale entre l'impression qu'une même personne peut retirer au moment du bal, et après-coup en ré-écoutant l'enregistrement. Cette différence existe aussi dans le concert, si l'auditeur est amené par le musicien et par le contexte, l'architecture, les résonances, à perdre sa distance réflexive, et s'il se met à entendre, *porté* par la musique; alors le musicien qui reçoit quelque chose en retour, peut jouer avec cet équilibre et trouver des inflexions nouvelles. Mais dans le bal cette différence va au-delà encore, à cause du mouvement qui favorise de plus grands écarts de conduite de la musique.

Ainsi les formes traditionnelles peuvent être observées, mais elles sont alors métamorphosées en autre chose, elles basculent dans le domaine des formes analysées, et sont récupérées par les *savants*. Encore cette remarque doit-elle être appliquée au danseur et au musicien lui-même. A chaque fois que le musicien analyse ce qu'il joue, il s'écarte de l'*espace traditionnel*, il part *ailleurs*. Dès que le danseur décompose ses mouvements, il s'engage dans une autre voie.

Que la vie des formes traditionnelles soit à la rigueur inobservable, n'est pas si étonnant. Il semble que de façon très universelle, tout ce qui échappe à la perception soit perturbé par l'observateur, de telle sorte que en observant on transforme, déforme, ou détruit. Or l'élément proprement traditionnel est quasi imperceptible. Qui peut dire en écoutant un musicien : celui-ci joue authentiquement à la façon traditionnelle? Il y a bien un certain style, une manière... mais ceci aussi est imitable par des voies analytiques. On peut imaginer entendre des mélodies jouées par des ordinateurs et qui, pourtant, auront l'air d'être *traditionnelles*. Mais on peut surtout entendre des musiciens formés analytiquement à reproduire des modèles figés, et à leur imprimer une certaine vie, de la même manière qu'un interprète donne vie à une partition classique. Ceux-là ne jouent définitivement pas de façon *traditionnelle*, ils pratiquent une musique *savante* inspirée par des thèmes de la tradition. Il faut comprendre dans cette catégorie tous ceux qui appliquent à des thèmes déchiffrés ou repiqués, des grilles harmoniques standards, substituant à des changements d'accords très simples, des règles tirées d'autres formes musicales, comme le blues ou le jazz. La manière traditionnelle ne décompose pas mélodie d'un côté et harmonie de l'autre, cela vient ensemble, au bout d'un certain temps de pratique. Elle est si difficile à observer parce qu'elle ne se produit pas dans un moment de recherche, mais dans un vie quotidienne. Pour être un musicien de type traditionnel il suffit de vivre avec sa musique, comme on vit dans sa maison, à côté de ses voisins, dans un lieu déterminé. Au jour le jour, les formes se développent, à côté d'autres formes, elles trouvent une place qui est la leur, et la garde jusqu'à ce que son sens se perde, c'est à dire jusqu'au moment où elle est trop *déplacée* par l'observation, par les commentaires. On se met à en parler, puis on la montre du doigt, puis on finira par la *pousser*. Dès qu'on passe dans le domaine *savant*, plus rien ne dure, il faut du neuf, ne serait-ce qu'une interprétation nouvelle. Plus rien ne suffit, car plus rien n'est à sa place. Observer c'est déplacer. C'est aussi introduire un germe d'*autre chose*, qui pourra amener à la vie une nouvelle forme. Cette forme à son tour pourra devenir l'expression de la communauté si elle est pratiquée longtemps de façon intuitive. C'est ce qui arrive à la mazurka. Et de façon si remarquable, un partout en Europe, que, cette danse et les musiques qui l'animent, sont devenues le symbole d'une métamorphose des pratiques traditionnelles. La multiplication des métamorphoses de la mazurka, et leur intégration dans l'espace communautaire, ont été permises par l'aterrance des pratiques nocturnes et diurnes. Parce que la nuit, après la disparition des sonorisations, entre trois heures et l'aube, musiciens et danseurs pratiquent en toute liberté, sans réflexion, de façon de plus en plus intuitive et intériorisée, lorsque vient le jour, ces mêmes danseurs qui prennent la parole pour expliquer les danses au cours de leurs ateliers, transmettent autre chose que des pas ou des figures. L'énergie qui les

anime, capable de repousser la fatigue, donne à tous cet espoir de voir le soleil se lever. Mais dans le même temps, parce qu'ils se retrouvent en situation d'atelier, à devoir analyser et transmettre, ils font évoluer leur propre représentation et vont amener de nouvelles variantes. La plupart de ces variantes risquent d'être pratiquées de façon très mécaniques par ceux qui auront suivi l'atelier, jusqu'à ce qu'à leur tour ils se laissent entraîner par la longue pratique nocturne, et qu'à leur tour ils délaissent ce qu'ils ont appris pour trouver la manière simple qu'ils ont de danser comme ils sont. La pratique intensive des temps de festival a permis d'instaurer cette dynamique féconde entre un fonctionnement intuitif, de type *traditionnel*, et une transmission analytique, de type *savant*. Grâce à elle on voit une danse et ses musiques évoluer sans devenir élitiste, rassembler toute une communauté sans être exclusive ni figée.

« En attendant le point du jour »

Mais ne font-ils pas comme nous, en attendant, en espérant,
Ne font-ils pas comme nous, en attendant le point du jour.
Rond de Saint Vincent

Au point du jour est le rendez-vous de la communauté. Ceux qui ont passé la *nuit* se retrouvent ensemble. Au point du jour, il peut bien pleuvoir, cela aussi est une expérience de la communauté. Où qu'on soit, quelles que soient les musiques et les danses, qu'on soit triste ou joyeux, ce qu'on fait est une manière d'habiter un *lieu de vie*. Ce qui est joué n'appartient pas au musicien, pas plus que ce qui est dansé n'est la *propriété* des danseurs. Il n'y a rien qu'on puisse vouloir *prendre*. Ce qui se passe est sans échelle. L'important est que tout, ensemble, fonctionne de façon harmonieuse.

Pendant longtemps j'ai cru que la mazurka de Samatan avait été déformée. Regardant Pierre Corbèfin danser, j'avais observé qu'il ne faisait pas du tout ce quart de tour à gauche dont parlait les autres enseignants. Sans doute l'enseignement favorise une certaine schématisation, et parfois, passant d'un enseignant à l'autre, il engendre une déformation. Puis cette déformation conduit à des variantes, de nouvelles formes apparaissent... La transmission analytique lance la machine des transformations. Dès lors qu'on observe, de l'extérieur, on se focalise sur des traits secondaires, qu'on imagine former une structure. De là on prétend reconstituer une expérience. L'analyse s'empare de ce qui a été dit. On évoque la légèreté, le maintien, la *reconstruction* du corps, la surexion, l'équilibre du couple... On cherche des méthodes, des moyens de progresser. On est dans le mouvement, dans l'errance, et non dans un *lieu de vie*.

Récemment j'ai parlé avec une danseuse qui avait eu l'occasion de danser avec la plupart de ceux qui ont participé aux métamorphoses de la mazurka. Elle n'attachait pas beaucoup d'importance au fait qu'il y ait un quart de tour ou simplement une hésitation, une prise d'élan.

– « Pierre Corbèfin, lui, danse en l'air. La plupart des autres danseurs, dansent avec la terre. »¹⁹

Ceux qui partagent une expérience intuitive, lorsqu'ils en parlent, ne disent rien qui puisse servir à *reproduire*. Leurs mots expriment le désir qu'on peut avoir de se lancer dans cette expérience. Dans le meilleur des cas, ils suscitent un tel désir. Il y a toujours *quelque chose* qui échappe à l'analyse, et qui donne, à beaucoup, le goût de continuer.

Le Mans, le 20 septembre 2006

19 Merci à Carmen Pickavet pour ce témoignage qui échappait à l'observation extérieure.

Index des personnes ayant participé à l'histoire des métamorphoses de la mazurka

Panis.....	7
Corbefin.....	9
Corbefin.....	9
Corbefin.....	10
Corbefin.....	10
Corbefin.....	10
Corbefin.....	11
Corbefin.....	11
Corbefin.....	11
Perrone.....	11
Tesi.....	11
Coclet.....	11
Coclet.....	11
Coclet.....	11
Raynaud.....	13
Lalanne.....	13
Raynaud.....	13
Jaucot.....	13
Godon.....	13
Jaucot.....	13
Godon.....	13
Abrahams.....	13
Abrahams.....	13
Dhondt.....	13
Corbefin.....	14
Corbefin.....	23
Corbefin.....	23