

La culture celtique au Montreux Jazz Festival

*Étude comparative de la présence et de l'usage
d'instruments celtiques*

**CAM Sylvain, section SV
LE SIGNOR Théo, section EL
MENAESSE Audrey, section SV
SOLIGNAC Guillaume, section IN**

Projet SHS de 1^{ère} année de master

Encadré par

Prof. Constance Frei et Grégory Rauber, SHS Musicologie

Rapport accepté le 27 mai 2020

Lausanne, année académique 2019 – 2020

Table des matières

Typographie et notations	3
Introduction	4
Chapitre 1 : Ouverture culturelle du Montreux Jazz Festival.....	6
A. Description du Montreux Jazz Festival et de son évolution culturelle	6
B. Fréquence d'apparition des instruments au Montreux Jazz Festival	7
C. Cœur de l'étude : les instruments celtiques	9
Chapitre 2 : Les groupes étudiés : de la tradition à la modernité	11
A. Chronologie d'apparition des groupes étudiés.....	11
B. Historique des groupes considérés.....	12
B.1 Groupes traditionnels celtes	12
B.2 Groupes qui témoignent d'une identité celte	13
B.3 Groupes de style non celte.....	15
Chapitre 3 : Contexte culturel celte.....	18
A. Définition et histoire des instruments	18
A.1 Le <i>bodhrán</i> '	18
A.2 Les <i>uilleann pipes</i> '	19
A.3 Le <i>tin whistle</i>	19
A.4 Le <i>low whistle</i>	20
A.5 La bombarde et le biniou	21
B. Origine et évolution de la culture et des musiques celtes	21
C. Évolution jusqu'à aujourd'hui : le <i>celtic revival</i>	23
Chapitre 4 : Analyse spécifique de chaque instrument	25
A. Le <i>bodhrán</i>	25
B. Les <i>uilleann pipes</i>	26
C. Le <i>tin whistle</i>	27
D. Le <i>low whistle</i>	28
E. La bombarde.....	29
F. Le biniou	29
G. Bilan	30
Chapitre 5 : Analyse des concerts : les instruments dans leur environnement	31
A. Le public, une partie intégrante du concert	31
B. Aspects techniques de la mise en scène.....	33

B.1 Jeux de lumière	33
B.2 Plans vidéo	33
C. Occupation de la scène	35
C.1 Plans de scène	35
C.2 Mouvements des artistes	36
D. Interactions pendant le concert	37
D.1 Interactions entre musiciens	37
D.2 Interactions entre instruments	38
E. Costumes	40
F. Bilan	41
Conclusion	42
Bibliographie	44
Ressources internes	44
Ouvrages de référence	44
Livres	44
Articles	44
Articles universitaires	45
Sites internet	45
Galerie	46

Typographie et notations

En gras sont notés les noms des différents groupes de notre étude, à différencier de leur leader parfois homonyme qui ne sera, lui, pas noté en gras.

En italique sont notés les noms et mots dans une langue étrangère : anglais, irlandais, breton

Soulignés sont les titres d'œuvres musicales

MJF Montreux Jazz Festival

Introduction

Depuis les années 1950, la musique celtique connaît un regain d'intérêt de la part des populations de cette origine ainsi qu'à travers le monde. Cette recrudescence de productions artistiques se mêle avec l'importance que prend la musique du monde dans l'industrie du disque à la même époque. Il n'est alors plus rare d'entendre de la musique folk ou celte à la radio. De plus, la musique folklorique celtique étant fondamentalement populaire, ses compositeurs ont toujours essayé de la combiner avec les autres courants qui les entouraient et nous observons aujourd'hui une explosion du mélange des genres. Le développement du rock celtique au début des années 1970 en est l'une des représentations les plus répandues. Au-delà de la structure musicale propre aux airs celtiques, ce sont les instruments eux-mêmes qui sont empruntés par d'autres styles musicaux allant de la pop au métal, en passant par le jazz.

Au travers des archives du Montreux Jazz Festival (MJF) nous allons nous intéresser à l'utilisation de certains instruments spécifiques à la culture celte dans la musique moderne. Ce festival, créé en 1967 par Claude Nobs, a vu, dès 1970, une grande diversification de styles de musique. Ayant la volonté de recevoir les artistes à un moment déterminant de leur carrière et de garder une trace audiovisuelle de qualité pour chaque concert, le Montreux Jazz Festival permet une étude de l'évolution du paysage musical année après année. Nous nous sommes tout d'abord intéressés à l'étude des instruments qui apparaissent rarement dans sa programmation, espérant en tirer des informations sur leur utilisation générale dans la musique actuelle. Au vu de leur nombre, nous avons ensuite décidé de nous focaliser sur les instruments d'origine celtique, pour pouvoir observer plus précisément l'influence de cette tradition sur l'évolution de la musique moderne, à travers le prisme du festival.

Avec son ouverture culturelle toujours grandissante, le Montreux Jazz Festival accueille des instruments de plus en plus variés, si bien qu'en dehors des "grands classiques" tels que la guitare, la batterie ou encore les synthétiseurs, la plupart des instruments référencés sur la base de données des archives du festival n'enregistrent qu'un très faible nombre d'apparitions. Beaucoup de ces instruments sont traditionnels d'une région du monde et leur arrivée dans la programmation du festival peut s'expliquer par l'invitation d'artistes jouant spécifiquement de ces instruments. De la même façon, la signature de partenariats avec d'autres institutions, comme le festival de Sao Paulo, a fait découvrir de nombreux instruments d'Amérique Latine. Cependant, la démocratisation de ceux de la culture celte reste plus mystérieuse. Dans le but de mettre en lumière les raisons et conditions de la présence de ces instruments, nous ciblerons notre étude sur la

représentation de six d'entre eux apparaissant rarement au MJF : le biniou, le *bodhrán*, la bombarde, le *low whistle*, le *tin whistle* et les *uilleann pipes*.

Nous nous intéresserons tout d'abord à la place de ces différents instruments au sein des groupes dans lesquels ils sont joués, douze dans notre travail. Après avoir brièvement présenté le festival ainsi que l'étude statistique sur le nombre d'apparitions des différents instruments, nous introduirons les groupes qui les amènent sur la scène du MJF en présentant spécifiquement les instrumentistes. Puis, nous évoquerons la culture celtique dans son ensemble et la place que la musique et ces instruments occupent traditionnellement. Dans un troisième temps, nous analyserons en détail le rôle de chacun à l'aide des vidéos des concerts et comparerons leurs usages d'un groupe à un autre pour observer les différentes approches. Enfin, c'est avec un point de vue plus global, prenant en compte les concerts dans leur entièreté que nous étudierons la place de chaque instrument. Ce seront les interactions entre musiciens, les potentielles revendications ethniques des groupes, l'utilisation de la scénographie et des costumes qui nous intéresseront ici. Cela nous permettra d'établir si un groupe suit certaines pratiques liées à une tradition, celte ou non, et de mieux comprendre la relation que peuvent avoir les instruments folkloriques introduits avec la composition globale.

En mettant nos différentes observations en perspective avec ce que nous savons de l'histoire et l'usage de chaque instrument, combinées à nos connaissances des cultures celtes, nous espérons pouvoir proposer une explication de la présence de ces six instruments sur les scènes du Montreux Jazz Festival.

Chapitre 1 : Ouverture culturelle du Montreux Jazz Festival

A. Description du Montreux Jazz Festival et de son évolution culturelle

Le Montreux Jazz Festival est organisé chaque année à Montreux, une petite ville suisse située au bord du lac Léman. Si aujourd'hui il existe des centaines de festivals de musique de par le monde, le MJF conserve une identité très particulière, construite au fil des éditions. Il a été créé en 1967 par Claude Nobs, alors chargé par l'office de tourisme de Montreux de promouvoir la ville à l'international. D'un format court de trois jours, il gagne en envergure au fil des années pour atteindre sa configuration actuelle de deux semaines en 1975. Malgré un budget limité, il a connu une ascension fulgurante en voyant des musiciens de renommée internationale, tels que Charles Lloyd, y prendre part dès sa première édition. L'album live d'Ella Fitzgerald, enregistré lors de la 3ème édition en 1969, devient un succès planétaire et contribue au rayonnement du festival.

Au fil du temps, le MJF a été témoin d'une diversification des styles musicaux amenés sur ses scènes¹, pour voir des représentants du blues, du rock, des musiques du monde, mais aussi de la musique électronique ou du rap fouler ses planches. Dès 1967, le festival met en place la captation (vidéo et audio) quasi systématique des concerts², notamment en partenariat avec la télévision suisse romande. Une grande majorité des enregistrements a été stockée par Claude Nobs dans son chalet de Caux, et ces archives sont aujourd'hui valorisées par le Centre d'innovation dans les patrimoines culturels³ de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL). De par la volonté de Claude Nobs, les captations ont été réalisées avec les technologies les plus récentes accessibles à l'époque, comme la Haute Définition dès 1991. Ces enregistrements représentent aujourd'hui une mine d'informations considérable sur le festival, et peuvent ainsi offrir un point de vue précieux sur l'état de la musique depuis la deuxième moitié du XXème siècle. Les *jam sessions* du MJF⁴, en parallèle du festival payant, sont devenues un espace riche où artistes célèbres côtoient jeunes talents dans une ambiance plus libre, mais ces *jam* ne sont pas enregistrées. On notera par exemple la participation de Prince en 2007 ou de Janelle Monáe en 2019. La scène

¹ KIRELLBENZI.COM, « EVOLUTION OF GENRES IN THE MONTREUX JAZZ FESTIVAL », <https://www.kirellbenzi.com/blog/evolution-of-genres-in-the-montreux-jazz-festival/>, consulté le 14 mars 2020.

² https://documents.epfl.ch/groups/m/mm/mmc/www/Articles/Archiv_09_Focus_Interview_Dufaux_2016.pdf.

³ Anciennement appelé *Metamedia Center* de 2010 à 2020.

⁴ <https://www.montreuxjazzfestival.com/en/festival/the-stages/>, consulté le 14 mars 2020.

Music in the Park est la scène *open air* du festival et fait également partie de la programmation gratuite.

B. Fréquence d'apparition des instruments au Montreux Jazz Festival

Un vaste projet de digitalisation et de stockage des archives du Festival (le Montreux Jazz Digital Project) a démarré en 2010 en partenariat avec l'EPFL avec la création du Metamedia Center (devenu Centre d'innovation dans les patrimoines culturels en 2020)⁵. Les archives contiennent notamment les enregistrements audio et vidéo de plus de 5 000 concerts depuis 1967. De plus, la base de données possède des informations relatives aux concerts inventoriés (disponibles en vidéo ou non). Plus particulièrement, elle référence les instruments utilisés sur scène pendant la performance des artistes. Ce travail de recensement des instruments est relativement homogène sur l'ensemble de la base de données. Toutefois, nous avons observé qu'il subsistait des imprécisions par rapport à certains d'entre eux. Premièrement, la précision du nom utilisé pour caractériser des instruments identiques peut varier selon le concert, en employant soit un nom générique soit le nom exact. Ainsi la base de données peut recenser des claviers dans différents concerts par des instruments distincts. Exemple avec le "Moog", le "Nord" et le "Roland Juno-60", tous trois des synthétiseurs célèbres ayant certes des différences mais dont la séparation complexifie notre analyse de la base de données. Ces informations peuvent être intéressantes pour obtenir des détails sur le concert mais cela a perturbé notre travail. En effet, la base n'intégrant pas de sous catégories d'instruments, nous avons parfois dû les rassembler manuellement afin de ne pas en compter un nombre démesurément élevé. Enfin, le "violon" et le *fiddle* sont aussi référencés séparément alors que l'instrument est strictement identique. Ici, lorsque le violon est utilisé dans un contexte de musique folklorique, il porte généralement le nom de *fiddle*. Enfin, il nous est arrivé de constater des oublis d'instruments au fur et à mesure de nos explorations de la base.

Malgré ces défauts et en tentant de les prendre le plus possible en compte, nous avons effectué une étude statistique sur la présence des différents instruments renseignés dans la base. Nous avons noté une très nette division de ces derniers : une minorité est extrêmement fréquente sur la scène du festival tandis que la majorité des instruments a une présence très anecdotique avec moins d'une dizaine d'occurrences sur les 53 années d'archives référencées en 2020. Sur les 247

⁵ « Centre d'innovation dans les patrimoines culturels », 2020, <https://www.epfl.ch/innovation/domains/fr/centre-dinnovation-dans-les-patrimoines-culturels/>, consulté le 5 octobre 2020.

instruments qui figurent dans la base de données, 135 (55%) (voir figure 1) se retrouvent 10 fois ou moins sur la scène du festival. En comparaison la guitare est présente dans 2 609 concerts, le saxophone 1 315 et la batterie 2 973. De plus, le violon apparaît dans 238 concerts, incluant les autres instruments similaires, comme le *fiddle*. Ce nombre peut augmenter jusqu'à plus de 300.

Répartition des instruments présents dans un petit nombre de concerts

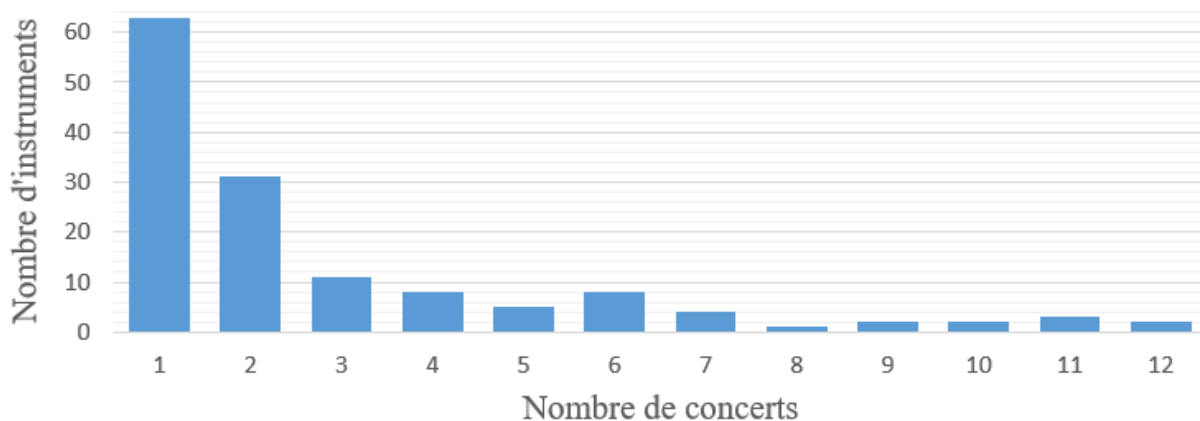


Figure 1- Histogramme du nombre d'instruments présents lors de moins de douze concerts

Nous avons donc décidé de nous concentrer sur les instruments rarement présents sur la scène du festival. Comme le montre la figure 1, 63 instruments différents n'apparaissent qu'une seule fois dans la base de données et le nombre d'instruments plus souvent utilisés diminue de manière quasi exponentielle avec le nombre de concerts dans lesquels ils sont joués. Cela peut s'expliquer à la fois par le niveau de précision du nom de l'instrument utilisé dans la base de données qui le rend artificiellement unique, mais aussi par la présence de groupes traditionnels qui utilisent des instruments particuliers, comme le montre le très grand nombre de percussions traditionnelles africaines parmi ces instruments n'apparaissant qu'une seule fois au MJF. En effet, pour les 135 instruments les moins fréquents, nous avons analysé leur provenance géographique et leur famille d'instruments que nous avons renseignées dans un tableau. Ce nombre étant encore trop important pour se lancer dans des recherches approfondies, nous avons décidé de restreindre notre étude aux instruments celtiques.

C. Cœur de l'étude : les instruments celtiques

En combinant les critères d'origine celte des instruments avec un nombre d'occurrences au festival inférieur à dix concerts, nous avons pu concentrer notre étude sur six instruments. Ceux retenus dans le cadre de cette étude sont présentés dans le tableau de la figure 2 avec les concerts dans lesquels ils apparaissent. La figure 3 propose une visualisation des interactions entre ces instruments et permet par exemple de voir que la bombarde est le seul instrument celtique joué lors d'un unique concert au MJF, ou que **Kila** et **Afro Celt Sound System** font appel aux mêmes instruments celtiques. Ces liens seront étudiés plus en détails dans la partie 5.D.2.

Instrument	Nombre de concerts	Nom des groupes	Salle du concert	Date du concert
Bodhrán	7	The Chieftains	Casino Montreux	06/07/1975
			Miles Davis Hall	11/07/1997
		Afro Celt Sound System	Miles Davis Hall	03/07/1999
		Kila	Miles Davis Hall	03/07/1999
		The Corrs	Miles Davis Hall	15/07/1998
			Auditorium Stravinski	08/07/2004
Auditorium Stravinski	01/07/2005			
Uilleann Pipes	7	The Chieftains	Casino Montreux	06/07/1975
			Miles Davis Hall	11/07/1997
		Moving Hearts	Casino Montreux	11/07/1984
		Davy Spillane	Auditorium Stravinski	06/07/1998
		Afro Celt Sound System	Miles Davis Hall	03/07/1999
		Kila	Miles Davis Hall	03/07/1999
Nightwish	Auditorium Stravinski	12/07/2012		
Low Whistle	4	Moving Hearts	Casino Montreux	11/07/1984
		Kila	Miles Davis Hall	03/07/1999
		Davy Spillane	Auditorium Stravinski	06/07/1998
		Afro Celt Sound System	Miles Davis Hall	03/07/1999
Tin Whistle	11	Mira	Miles Davis Hall	19/07/1997
		The Chieftains	Casino Montreux	06/07/1975
			Miles Davis Hall	11/07/1997
		The Dubliners	Casino Montreux	27/06/1976
		Malombo	Casino Montreux	09/07/1977
		The Corrs	Miles Davis Hall	15/07/1998
			Auditorium Stravinski	08/07/2004
		Auditorium Stravinski	01/07/2005	
		Kila	Miles Davis Hall	03/07/1999
Afro Celt Sound System	Miles Davis Hall	03/07/1999		
Nightwish	Auditorium Stravinski	12/07/2012		
Bombarde	1	Orchestre National De Barbes	Miles Davis Hall	12/07/2003
Biniou	2	The Chieftains	Miles Davis Hall	11/07/1997
		Ibrahim Maalouf	Auditorium Stravinski	13/07/2017

Figure 2 - Informations de la base de données sur les instruments de cette étude

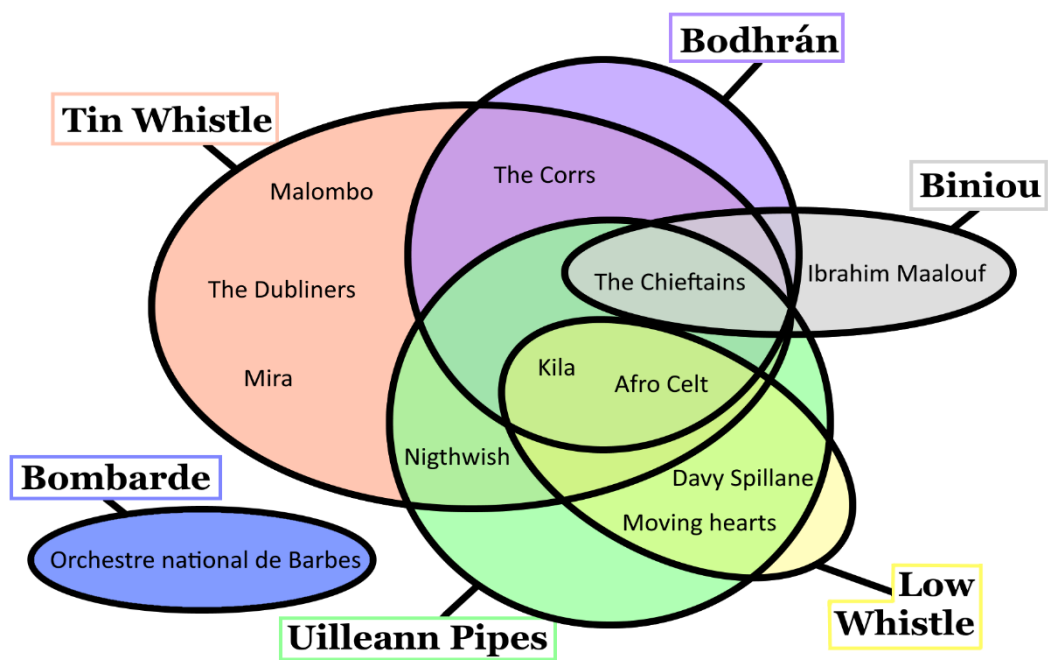


Figure 3 - Représentation graphique de l'apparition des instruments étudiés dans les concerts des différents groupes

Chapitre 2 : Les groupes étudiés : de la tradition à la modernité

A. Chronologie d'apparition des groupes étudiés

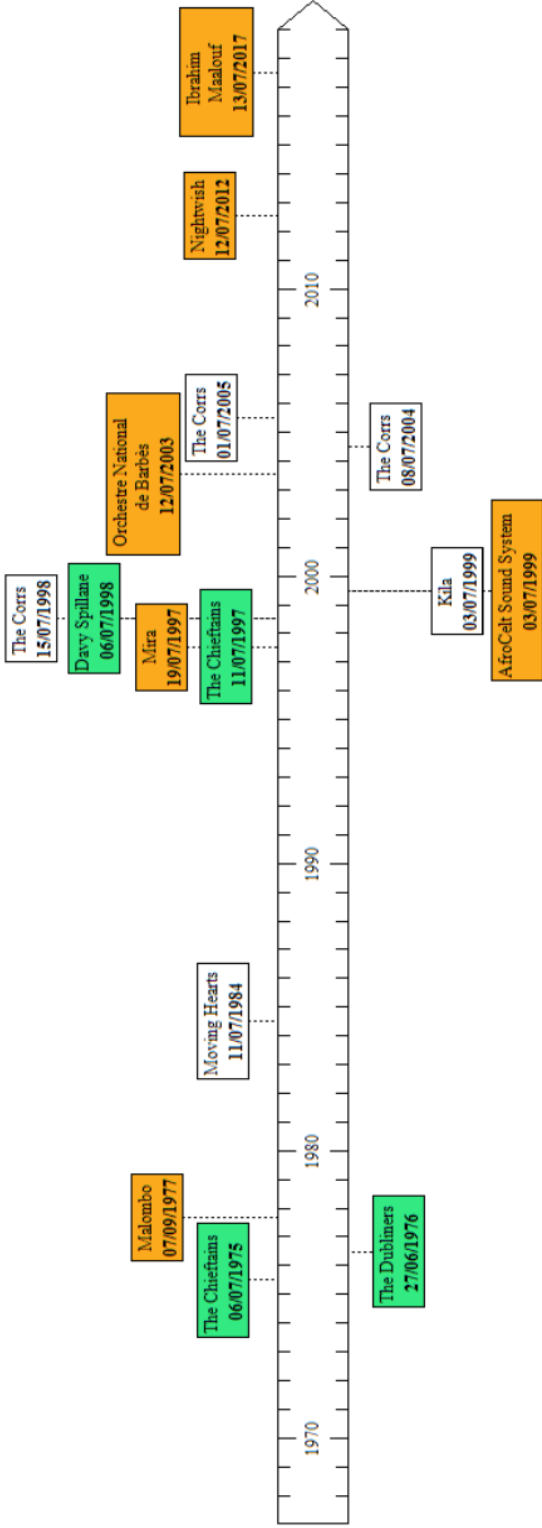


Figure 4 - Frise chronologique des concerts étudiés
 En vert, les formations traditionnelles celtes, en blanc les groupes se revendiquant d'une identité celte et en orange les groupes d'un autre style empruntant des instruments celtes

Au cours des années, le MJF a élargi son spectre artistique, ne se limitant alors plus au Jazz et à ses sous-genres. La première apparition d'un groupe étiqueté celtique dans la base de données remonte à 1975 avec **The Chieftains**. Peu à peu, d'autres artistes de ce genre ont foulé les scènes du MJF, comme **The Dubliners** (1976), permettant ainsi de faire découvrir au public vaudois les instruments iconiques de cette musique traditionnelle. C'est toutefois à partir des années 1990, où la diversité musicale initiée par le *celtic revival* dans les années 1950-1970 explose, que la programmation du festival a donné plus de place à la culture celtique alors en plein essor. Cette mise en lumière se fait notamment au travers de l'organisation des soirées celtiques⁶ en 1997⁷, 1998⁸ et 1999⁹ où cinq des douze groupes étudiés ont joué. Ces soirées spéciales avaient pour vocation de lier qualité et authenticité, des facteurs importants pour le public d'après l'organisateur Marc Lambelet. Ainsi, des groupes dont les influences sont plus variées, car mélangées à d'autres styles, ont joué sur la scène du MJF (**Moving Hearts**-1984, **The Corrs**-1998, **Kila**-1999). Plus récemment, des artistes ont emprunté certains instruments aux peuples celtes, comme l'**Orchestre national de Barbès** utilisant la bombarde en 1999, **Nightwish** invitant un joueur de *uilleann pipes* en 2012, ou encore Ibrahim Maalouf qui fait entendre un biniou en 2017. Cette tendance, observée au cœur du MJF, reflète la diversification grandissante des styles de musique au cours du temps et la perméabilité qui opère entre eux. Les instruments semblent alors ne plus se cantonner aux frontières des genres et peuvent se retrouver dans des formations d'origines et de styles variés. Nous allons passer en revue l'histoire des divers groupes avant leur passage au MJF et expliquer la présence des instruments étudiés.

B. Historique des groupes considérés

B.1 Groupes traditionnels celtes

The Chieftains est un groupe irlandais formé en 1962. C'est un pilier de la musique celtique car l'un des plus anciens à avoir connu un succès international¹⁰. Le groupe a grandement participé à populariser la musique irlandaise dans le monde, comme l'atteste leur présence à de nombreux événements, dont un concert devant le pape Jean-Paul II en 1979 ou un autre sur la

⁶ FOURNIER, Valérie, « Montreux ressuscite le folk irlandais, le vrai », in *Le temps*, 03 juillet 1999.

⁷ CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2019, consulté le 13 septembre 2019, « Fiche de concert du 11-07-1997 ».

⁸ *Ibid*, « Fiche de concert du 06-07-1998 ».

⁹ *Ibid*, « Fiche de concert du 03-07-1999 ».

¹⁰ WINICK, Steve, « The Chieftains », www.stevewinick.com/the-chieftains, consulté le 11 février 2020.

Grande Muraille de Chine en 1983¹¹, une première pour un groupe occidental. Ils ont également collaboré avec de nombreux artistes reconnus : Paul McCartney, Tom Jones, Képa Junkera ou encore Emmylou Harris¹². **The Chieftains** a inspiré un très grand nombre d'autres groupes d'influence celtique, de passage au MJF. Le gouvernement irlandais leur a remis le titre honoraire de "*Ireland's Musical Ambassadors*", attestant de leur participation au rayonnement de la culture celtique à travers le monde. Ils apparaissent pour la première fois au MJF en 1975 et sont ainsi les premiers représentants de la musique celtique programmés dans la ville vaudoise. Cette date correspond au moment où le groupe commençait à se forger une réputation au-delà des côtes de l'île verte. Ils reviennent sur la scène du MJF en 1997 suite au grand succès de leur album The Long Black Veil (1995), fruit de nombreuses collaborations avec des artistes de grande renommée (Mick Jagger, Mark Knopfler, Sting, etc.).

The Dubliners est un groupe emblématique de la musique folk irlandaise¹³. Ils se forment en 1962 à Dublin et jouent des airs traditionnels dansants dans des pubs. Ce sont des pionniers du style qu'ils popularisent en Europe et aux États-Unis dans les années 1960-1970. Ils sont programmés au MJF en 1976 alors qu'ils connaissent un grand succès international. John Sheahan y joue du *tin whistle*¹⁴, l'instrument par lequel il a commencé la musique avant d'aborder, dès son adolescence, de nombreux autres instruments traditionnels. Il n'a rejoint **The Dubliners** qu'en 1964, mais avait travaillé ponctuellement avec eux dès la formation du groupe.

B.2 Groupes qui témoignent d'une identité celte

Moving Hearts¹⁵ est un groupe de rock celtique fondé à Dublin en 1981 par deux musiciens originaires de la scène folk irlandaise, Donald Lunny et Christy Moore. Le groupe s'est rapidement étendu à d'autres musiciens irlandais dont Davy Spillane, joueur de *uilleann pipe* et de *low whistle*. Leur volonté est d'explorer les mélanges possibles avec la musique contemporaine, notamment avec le rock et le jazz. Leurs compositions sont essentiellement originales, ils ne reprennent pas d'airs traditionnels, et leurs paroles, en langue anglaise, évoquent la situation de l'Irlande du nord, les droits de l'Homme et les problèmes politiques. Leur passage au MJF en 1984

¹¹ IRISHMUSICDAILY.COM, « Landmark performances by the Chieftains », www.irishmusicdaily.com/chieftains-landmark-performances, consulté le 24 février 2020.

¹² *Ibidem*, « The Chieftains performing with other music stars », <https://www.irishmusicdaily.com/chieftains-performing-with-rock-stars>, consulté le 24 février 2020.

¹³ « LES DUBLINERS », *Guide Irlande.com*. <https://www.guide-irlande.com/culture/dubliners>, consulté le 5 octobre 2020.

¹⁴ GUIDA, Nick, "John Sheahan," « It's the Dubliners », http://itsthedubliners.com/js_01.htm, consulté le 5 octobre 2020.

¹⁵ MOVING HEARTS, 2015, <http://movingheartsmusic.com/the-band/>, consulté le 11 février 2020.

fait partie de leur dernière tournée, ils n'ont joué que très occasionnellement en festival par la suite. En 1985 ils sortent leur troisième et dernier album, The Storm, sans chant et contenant des pièces lentes composées par Davy Spillane. Ce dernier sort un album solo en septembre 1998, The Sea of Dreams, qu'il vient promouvoir au MJF la même année. Il est alors accompagné de Kevin Glacken, avec qui il avait déjà enregistré plusieurs disques pendant sa carrière solo, où se mêlent également musique folk et rock.

The Corrs¹⁶ est un groupe Irlandais formé à Dundalk dans les années 1990 par une fratrie de quatre musiciens : Andrea (chant principal, *tin whistle*), Sharon (*Fiddle*, chant secondaire), Caroline (batterie, percussions, *bodhrán*) et Jim, l'ainé et le leader du groupe (guitare et clavier). Ils ont connu un grand succès avec leur premier album sorti en 1995. Celui-ci mêlait à la musique irlandaise traditionnelle des influences pop. Les musiciens jouent alors principalement des instruments typiques de la culture irlandaise (ici le *bodhrán*, le *fiddle* et le *tin whistle*). Leur deuxième album sorti en 1998 reste dans la continuité du premier avec davantage de collaborations. La tournée qui suivit la parution de l'album les a amenés une première fois sur la scène du MJF. Au début des années 2000, le groupe a pris un tournant beaucoup plus pop jusqu'à son cinquième album, sorti en 2005, qui renoue avec ses racines irlandaises. En effet, Home reprend treize classiques du folklore irlandais¹⁷, les transposant dans un style plus actuel, en conservant toutefois les instruments celtiques qui font l'identité du groupe¹⁸. **The Corrs** se produit à nouveau en 2004 et en 2005 au MJF avec leur changement de style. On notera que le concert de 2005 a eu lieu avant la sortie de l'album Home bien que de nombreux morceaux de ce dernier ont été joués sur scène.

Kila¹⁹ est un groupe de musique irlandaise fondé en 1987 dans l'*Irish language secondary school Colaiste Eoin* dans le comté de Dublin. Les chansons sont en langue irlandaise, mais la mélodie s'écarte de la tradition pure et mêle des influences comme la musique extrême-orientale. Leur musique est pensée pour être présentée devant un public plutôt qu'en studio, c'est pourquoi leur arrivée sur la scène du MJF en 1999 a été une découverte pour les festivaliers qui ne les

¹⁶ MUSIC78.WORDPRESS.COM, « The Corrs », <https://music78.wordpress.com/2008/11/13/the-corrs/>, consulté le 11 février 2020.

¹⁷ [S.n.], « Corrs make a return to Fingal ! », in *Fingal independant*, 16 septembre 2005.

¹⁸ MUSICIANGUIDE.COM, « The Corrs biography », <https://www.musicianguide.com/biographies/1608002865/The-Corrs.html>, consulté le 11 février 2020.

¹⁹ GUINNESSFESTIVAL.CH, « KILA », <https://guinnessfestival.ch/kila/>, consulté le 11 février 2020.

connaissaient pas²⁰. Rónán Ó Snodaigh, le joueur de *bodhrán* du groupe, offre une grande présence scénique et a également une riche carrière solo.

B.3 Groupes de style non celtique

Malombo est un groupe de jazz traditionnel sud-africain. Dr. Philip Tabane²¹, né en 1934, est un guitariste innovateur et jazzman de grande renommée en Afrique du Sud. Il crée le trio **Malombo Jazzmen** en 1962 qui deviendra **Malombo** en 1976 lorsque Oupa Mahapi Monareng et Raymond Mphunye Motau les rejoignent. Tabane ne se percevait d'ailleurs pas comme un véritable artiste, il utilisait la musique à des fins thérapeutiques et spirituelles liées à sa culture. On notera qu'il a refusé de travailler avec Miles Davis pour ne pas compromettre le son particulier de son groupe **Malombo**²². C'est lui qui joue du *tin whistle* lors du concert de 1977 au MJF. Philip Tabane reviendra avec d'autres musiciens, toujours en tant que **Malombo**, en 1986 et 1989, mais il ne jouera pas de *tin whistle* lors de ces concerts, la guitare restant son instrument de référence.



Figure 5 - Dr. Philip Tabane et ses six flûtes lors du morceau *Dipela Maskanta* au MJF en 1977 © Georges Braunschweig

Mira est une formation créée par le musicien anglais Martin Gordon²³ et le journaliste Peter Culshaw. Martin Gordon est très intéressé par les musiques du monde et a voyagé en Inde, dans différents pays africains et à Bali dans les années 1990. Mira a sorti un album en 1995, *New Hope for the Dead*, mêlant de nombreuses influences orientales, rock et électro. Le groupe a également monté un spectacle théâtral présenté uniquement au *Place Theatre* de Londres et au MJF en 1997. Marc Hadley y joue du *tin whistle* même si ce n'est pas son instrument principal.

²⁰ FOURNIER, Valérie, « Montreux ressuscite le folk irlandais, le vrai », in *Le temps*, 03 juillet 1999.

²¹ DISCOGS.COM, « Philip Tabane », 2020, <https://www.discogs.com/fr/artist/1417756-Philip-Tabane>, consulté le 11 février 2020.

²² MKHABELA, Gugulethu, « Dr Philip Tabane – An African creative genius », in *GQ South Africa*, 23 mai 2018.

²³ Wikipedia.Fr, https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Gordon, consulté le février 2020.

Simon Emmerson, guitariste et producteur anglais, a noté une ressemblance entre les sonorités de la musique africaine traditionnelle et les airs celtiques. Dans une démarche expérimentale, il réunit en 1995 deux instrumentistes d'un groupe de musique sénégalaise ainsi que des musiciens irlandais sous la bannière du groupe **Afro Celt Sound System**. Sans même parler la même langue et après avoir beaucoup pratiqué et improvisé ensemble, le groupe sortira son premier album en 1996. Ils sont invités au MJF en 1997 et présentent déjà des morceaux de leur futur second album qui sortira en 1999²⁴. Le groupe célèbre la diversité culturelle avec son concept novateur et a vendu plusieurs millions d'albums au cours de sa carrière.

L'**Orchestre National de Barbès**²⁵ est un collectif de dix musiciens, formé à Paris en 1996, suite à la rencontre de ses membres lors de sessions d'improvisation dans des petites salles de la capitale française. Le groupe est fortement influencé par la musique traditionnelle de l'Afrique du Nord²⁶. Il renouvelle ce genre en empruntant des éléments à d'autres styles musicaux, comme le reggae ou le rock. Dans cette optique de "fusion", Alain Debiossat, un saxophoniste de jazz, s'est joint au collectif. Sur certains morceaux, il joue de la bombarde, ajoutant une touche celtique aux compositions du groupe. En 2003, l'Orchestre enregistre la bande originale du film Chouchou et connaît un regain de popularité. Il se produit la même année au MJF pour jouer des titres de ses deux premiers albums sortis en 1997 et 1999.



Figure 6 - Nightwish sur la scène du MJF en 2012 © Lionel Flusin

Nightwish, un groupe de *heavy metal* formé à la fin des années 1990, joue au MJF en 2012 à l'occasion de la tournée de son septième album²⁷. Le style de **Nightwish** est atypique puisqu'il mélange un son saturé de guitares électriques du *heavy metal* à une voix féminine lyrique. Une des influences majeures du groupe est la

²⁴ WORLDMUSIC.CO.UK, « Afro Celt Sound System », https://www.worldmusic.co.uk/afro_celt_sound_system, consulté le 24 février 2020.

²⁵ ORCHESTRENATIONALDEBARBES.COM, <http://www.orchestrenationaldebarbes.com/index.php?page=biographie>, consulté le 11 février 2020.

²⁶ MUSIQUE.RFI.FR, « Orchestre National de Barbès », <https://musique.rfi.fr/artiste/musiques-monde/orchestre-national-barbes>, consulté le 11 février 2020.

²⁷ MEYER, Thierry, « Nightwish : un soir de fête chez Tolkien », in *Tribune de Genève*, 13 juillet 2012.

musique de film et son instrumentation bien souvent symphonique lui a valu l'appellation de “métal symphonique” à de nombreuses reprises²⁸. A l'origine simplement collaborateur du groupe sur certains albums, Troy Donockley (joueur de *uilleann pipes*) a participé à l'écriture de certains morceaux de l'album et a été invité à suivre le groupe lors de sa tournée entre janvier 2012 et août 2013. À l'issue de celle-ci, il rejoint définitivement le groupe²⁹.

Originaire du Liban, **Ibrahim Maalouf**³⁰ est un trompettiste virtuose de formation classique, connu pour ses improvisations. Il a toujours œuvré pour la mixité des genres musicaux. Il rencontre Youenn Le Cam, le joueur de biniou de sa troupe, en 2011 lors d'une *masterclass* de trompette arabe au Liban³¹. Les deux hommes ont tout de suite sympathisé et commencé à travailler ensemble. Le Cam a suivi une formation classique tout en jouant divers instruments traditionnels dans les cercles celtiques du mouvement *revival trad* des années 1970. C'est à travers ce double parcours qu'il découvre la mixité musicale comme il l'explique dans une interview :

« Pendant longtemps j'ai séparé les choses : trompette à l'école et trad' de l'autre côté, où je m'exprimais et me libérais. A un moment, je me suis mis à jouer de la trompette en trad' et le mur est tombé. Tout s'est mêlé. Je me suis rendu compte que c'était possible. Qu'on pouvait faire ça aussi »³².

C'est le côté aigu et festif du biniou qui a intéressé Ibrahim Maalouf³³. Ils ont donné près de 300 concerts ensemble entre 2011 et 2017 tout en continuant à mener leurs projets personnels séparément. Le concert au MJF a lieu onze ans après les débuts d'Ibrahim Maalouf et de Youenn Le Cam et un an après qu'ils aient rempli la plus grande salle de concert de France : L'Accor Hôtel Arena à Paris. C'est également à cette occasion que la troupe a été repérée par Quincy Jones, qui les soutiendra par le biais de sa société de production Quincy Jones Productions basée à Los Angeles.

²⁸ NIGHTWISH.FR, <https://nightwish.fr/biographie/>, consulté le 11 février 2020.

²⁹ LOUDWIRE.COM, OUELLETTE Mary, «Nightwish add Floor Jansen and Troy Donockley to permanent lineup », <https://loudwire.com/nightwish-floor-jansen-troy-donockley-permanent-lineup/>, consulté le 11 février 2020.

³⁰ IBRAHIMMAALOUF.COM, <https://www.ibrahimmaalouf.com/biographie/>, consulté le 11 février 2020.

³¹ JOHANCİK, Isabelle, « Le biniou colore la musique d'Ibrahim Maalouf », in *Ouest France*, 31 juillet 2012.

³² [S.n.], « Youenn Le Cam. Sur scène, demain, avec I. Maalouf », in *Le Télégramme*, 13 octobre 2014.

³³ LUSINERIE.COM, <http://www.lusinerie.com/artistes/youn-kamm-treizh/>, consulté le 11 février 2020.

Chapitre 3 : Contexte culturel celtique

Ce chapitre a pour objectif de préciser le sujet d'étude de notre travail, à savoir les instruments d'origine celtique. Pour pouvoir analyser leur usage au sein des groupes invités au MJF il est d'abord nécessaire de comprendre comment ces instruments sont construits, quels sont leurs techniques de jeu ainsi que leur histoire, de leur création à nos jours. L'histoire plus générale de la musique celtique et irlandaise est également d'intérêt ici, car elle permet de mettre en perspective notre perception contemporaine de cette culture et de comprendre la présence d'instruments traditionnels dans différents types de compositions.

A. Définition et histoire des instruments

A.1 Le *bodhrán* ^{34, 35}

Le *bodhrán* est l'intersection entre un tambour et un tambourin : il est constitué d'un cadre en bois supportant une peau tendue (usuellement de chèvre) et une barre en bois permet de le tenir par l'arrière. Ses dimensions peuvent varier suivant les préférences du musicien. Il se joue à l'aide d'une petite baguette de bois de 20cm appelée *tipper*. Sa petite taille par rapport aux autres baguettes de tambour permet une grande variété de jeu en utilisant l'une ou les deux de ses extrémités. Le musicien peut également frapper la peau avec sa main directrice et moduler le son grâce à celle qui tient l'instrument. Les *bodhráin* modernes sont fabriqués avec des pièces métalliques permettant d'ajuster la tension de la peau et donc sa hauteur de note.



Figure 7 - Photo de Rónán Ó Snodaigh jouant du *bodhrán*, concert inconnu
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ronan_o_snodaigh.jpg

Le *bodhrán* était d'abord un outil pour le vannage du blé, puis il est devenu un tambour de guerre et un instrument rituel. C'était avant tout un instrument d'extérieur présent lors de fêtes et de processions religieuses. De petits sacs de graines pouvaient y être accrochés pour enrichir le son, modification qui tire probablement son origine dans l'utilisation plutôt printanière de

³⁴ JOYCE, Sandra, KEEGAN, Niall, O SUILLEABHAIN, Micheál, « Bodhrán », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48433>, consulté le 13 novembre 2019.

³⁵ IRISHCENTRAL.COM, « A guide to Ireland's fascinating bodhrán drum », <https://www.irishcentral.com/culture/irish-bodhran-drum>, consulté le 21 avril 2020.

l'instrument. Ce n'est qu'à partir des années 1950 que son application rituelle décroît au profit d'un usage musical au sein de formations traditionnelles. Sean O Riada popularise son usage en l'introduisant dans son groupe Ceoltoi Cualann dans les années 1960, et la plupart des ensembles traditionnels en comptent un à la fin du XXème siècle.

A.2 Les *uilleann pipes*^{36, 37}

Les *uilleann pipes* forment une cornemuse à soufflet apparue en Irlande au XVIIIème siècle. Alors que les cornemuses qui se remplissent à la bouche ont un usage extérieur et parfois militaire, les *uilleann pipes* donnent lieu à un instrument complexe qui se retrouve dans des ensembles de musique traditionnelle irlandaise. Ils se composent d'un soufflet, activé par un bras du musicien, qui gonfle un sac fait en peau d'animal. En pressant ce sac de son autre bras, l'artiste actionne le tuyau mélodique, ou *chanter*, les bourdons et les *regulators*. Le *chanter* est muni de clés et permet de construire une mélodie sur deux octaves. Chaque *chanter* est construit dans une certaine tonalité. C'est un tuyau ouvert que le musicien vient obstruer avec une pièce de cuir placée sur son genou. Le *chanter* est soulevé pour jouer certaines notes ou pour moduler le son. Les bourdons se comptent au nombre de trois ou quatre et produisent tous une note tenue. Les *regulators* sont des bourdons munis de clés qui laissent passer l'air quand on les active. On en dénombre trois : le ténor, le baryton et la basse. Un musicien peut mettre en sourdine le *chanter* et les bourdons pour ne jouer une mélodie qu'avec les *regulators* ou alors enrichir son harmonie avec des accords spécifiques.

A.3 Le *tin whistle*

Le *tin whistle* - ou *Irish whistle* - est une flûte à six trous dont l'origine remonte à la première moitié du XIXème siècle. Robert Clarke commença sa production en 1843³⁸. Son corps était initialement conçu en étain, mais l'utilisation d'autres métaux et alliages s'est démocratisée au cours de son existence, et son embouchure peut être construite indifféremment en métal ou en plastique. La particularité de sa sonorité, notamment son mordant, vient de la forme conique de ses trous, contrairement aux trous cylindriques des autres *whistle* et flageolets. C'est un instrument diatonique, majoritairement construit en ré, mais il est possible d'accéder à des demi-tons en

³⁶ [S.n.], « Uilleann pipes », in *Grove Music Online*, 2001,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28719>, consulté le 13 novembre 2019.

³⁷ BAINES, Anthony, C., « Reedpipe », in *Grove Music Online*, 2001,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23047>, consulté le 13 novembre 2019.

³⁸ DANNATT, Norman, « Tin whistle », in *Grove Music Online*, 2001,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27999>, consulté le 13 novembre 2019.

occultant partiellement les trous. Grâce à son faible coût d'achat le *tin whistle*, aussi appelé *pennywhistle* pour cette raison, s'est rapidement répandu dans les milieux populaires et est naturellement devenu un instrument important du paysage traditionnel irlandais. Son prix lui a également permis de s'exporter rapidement en Europe et même en Amérique du Nord, pour enfin arriver en Afrique du Sud dans les années 1950. Amené par des musiciens de jazz, les sud-africains se sont emparé de l'instrument et ont créé un nouveau style : le *Kwela* ou *Fute Jive*³⁹. Cette technique consiste à insérer l'embouchure derrière les dents avec une inclinaison de 45° pour que le *fipple* résonne dans la bouche plutôt qu'à l'extérieur. C'est une musique jouée dans la rue qui reprend certains traits du jazz. Cette insertion rapide dans le paysage musical sud-africain montre que le *pennywhistle* est peut-être d'abord un instrument populaire avant d'être un instrument traditionnel irlandais. En effet, son faible coût et sa simplicité de jeux permettent aux musiciens de se l'approprier facilement et de l'incorporer dans leur tradition musicale et culturelle⁴⁰.

A.4 Le *low whistle*



Le *low whistle* (ou *concert whistle*) est une variante du *tin whistle*. Un *low whistle* est plus grand et produit des sons plus graves qu'un *tin whistle*. Du fait de son registre, il est principalement utilisé pour jouer des airs lents et mélodiques⁴¹. La création du premier *low whistle* moderne ne remonterait qu'à 1971, et son usage dans la musique traditionnelle n'est donc que très récent. Il aurait été utilisé par des musiciens en quête de diversification de son.

Figure 8 - David Spillane jouant du *low whistle*

<https://www.discogs.com/artist/281042-Davy-Spillane>

³⁹ KUBIK, Gerhard, « Kwela », in *Grove Music Online*, 2011, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15727>, consulté le 13 novembre 2019.

⁴⁰ DANNATT, Norman, « The history of the tin whistle: the story of Robert Clarke and his famous tinwhistle: 1843 to the present day », Hythe, Kent, Corunna Publications, 2005.

⁴¹ HANNIGAN, Steáfán, LEDSAM, David, « The Low Whistle Book », in *SVM Publications*, 2006, p. 97.

A.5 La bombarde⁴² et le biniou⁴³

La bombarde est un instrument à vent breton de la même famille que les hautbois. Le biniou (dit *biniou kozh*, vieux biniou) est une cornemuse bretonne. Il est composé d'un réservoir en cuir, ainsi que de 3 tuyaux. Les deux instruments sont communément associés pour former un couple de sonneurs⁴⁴, et c'est dans cette formation qu'ils auraient été principalement utilisés dès le XIX^{ème}. Après un déclin de popularité dans la première moitié du XX^{ème} siècle, l'apparition des *bagadoù*⁴⁵ (formations composées de quatre pupitres : bombardes, cornemuses écossaises, caisses claires et percussions) et des *fest-noz* (fêtes bretonnes destinées à recréer les fêtes paysannes du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle) enclenchent un regain de popularité pour ceux-ci.



Figure 9 - un couple de sonneurs. A gauche la bombarde, à droite le biniou.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bombarde_und_Biniou.JPG

B. Origine et évolution de la culture et des musiques celtiques

Ce qui est appelé aujourd'hui culture celtique regroupe tout ce qui a trait aux peuples celtiques, peuples caractérisés par leur langage⁴⁶. Ces langues se décomposent en dialectes gaéliques (irlandais, écossais et mannois) et brittoniques (breton, gallois et cornique). On retrouve ainsi originellement ces peuples sur les îles britanniques et irlandaises ainsi qu'en Bretagne. Les instruments dits celtiques sont donc définis comme ceux joués par les personnes parlant ces langues et partageant une certaine culture, un socle musical commun et une philosophie similaire. La musique celtique se sépare en deux catégories distinctes à savoir la chanson, où la parole est mise en avant, et la musique instrumentale. Toutes deux avaient une forte connotation mystique et

⁴² LACAS, Pierre-Paul, « BOMBARDE, *musique* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bombarde-musique/>, consulté le 5 octobre 2020.

⁴³ GUIBE, Yves, « Biniou et cornemuse : quelques rappels de base », in *Centre culturel du Goëlo "Anjela Duval"*, 09 août 2012, <http://ccgad-paimpol.over-blog.fr/article-la-cornemuse-pour-les-nuls-108900582.html>, consulté le 05 octobre 2020.

⁴⁴ [S.n.], « Concours de musiques bretonnes 70 ans » [Online], www.archives-finistere.fr/sites/default/files/Expo_Concours_musique_bretonne.pdf, consulté le 05 octobre 2020

⁴⁵ [S.n.], « Le Bagad : histoire et bagadoù bretons » *Gouelioù Breizh*, www.gouelioubreizh.bzh/bagad-pxl-28_283.html, consulté le 05 octobre 2020.

⁴⁶ PORTER, James, « Introduction: Locating Celtic music (and song) », in *Western folklore*, vol. 57, no 4, 1998, pp. 205-224.

étaient souvent associées à la magie avant le XV^{ème} siècle⁴⁷. La musique avait une utilité rituelle avant d'être un loisir.

En Irlande, à partir du XVIII^{ème} siècle, la musique folklorique est confrontée à la popularisation de la musique dite savante. L'*Ascendancy*, une classe protestante exerçant une domination politique, économique et culturelle, favorise la culture musicale « élevée » telle que les opéras et les chorales. Au XVIII^{ème}, les pièces de forme sonate deviennent très populaires en Europe occidentale, les compositeurs apprécient la possibilité de moduler un thème pour le retravailler et dramatiser le discours musical. Cependant la musique folklorique est fondamentalement monomodale. Sa richesse consiste en de lents airs complexes ou des mélodies périodiques dansantes (*hornpipe, jig, reel* etc.). Cette organisation des sons, souvent pentatonique ou heptatonique, peut s'expliquer par la facture des instruments tels que les harpes, les flûtes et les cornemuses qui ne permettent pas de changer de tonalité aisément. La musique indigène est perçue comme pauvre, ne permettant que peu de développement par les compositeurs de l'époque. Quelques artistes tentent d'associer les deux styles musicaux, comme les compositeurs écossais James Oswald et William McGibbon, mais ces essais sont peu fructueux et ne rencontrent pas de réel succès. Le critique musical George Bernard Shaw dira que le thème d'un air celtique est déjà au maximum de ce qu'il peut donner, et qu'il n'a donc plus la possibilité de s'enrichir au travers de variations, contrairement à un thème de musique savante⁴⁸. La culture gaélique et la culture de l'*Ascendancy* restent donc distinctes et la musique de la première est dénigrée par la seconde, perçue comme insignifiante et non instruite.

Au cours du XIX^{ème} siècle, Edward Bunting publie trois volumes formant le *General collection of the ancient Irish music*, premier recueil significatif de la musique traditionnelle. Ces ouvrages initient l'intérêt des britanniques pour cette musique. Cependant, les tentatives d'unification des deux traditions resteront infructueuses, comme le montre le besoin de créer deux festivals distincts en 1897. Le premier, l'*Oireachtas na Gaeilige*, met en avant la culture irlandaise au travers de compétition de musique, de poésie et de prose. Il verra la production du premier opéra en langue irlandaise, *Eithne* écrit par Robert O'Dwyer. Le second, le *Feis Ceoil*, prend la forme d'une compétition de musique classique et a pour but de stimuler la formation des artistes dans cette voie, bien qu'il présente aussi quelques musiciens folkloriques.

⁴⁷ CAROLAN, Nicholas, WHITE Harry, « Ireland », in *Grove Music Online*, chapitre II, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13901>, consulté le 13 novembre 2019.

⁴⁸ PORTER, James, « Introduction: Locating Celtic music (and song) », *op. cit.*

Le dénigrement qu'a subi la musique traditionnelle celte et la fracture colonialo-ethnique au cours de ces trois siècles a abouti à une inhibition de ses compositeurs. Les nouvelles mélodies sont généralement composées par les mêmes personnes qui les font vivre dans les pubs ou lors de festivités, mais il est impossible d'attribuer un morceau à un musicien précis. La transmission se fait principalement par observation-imitation ou tutorat. Une mélodie se propage donc via la tradition orale et est modifiée au cours des générations qui se l'approprient et la restituent. Chaque œuvre devient alors une sorte de création commune d'origine majoritairement rurale. Vers la fin du XIX^{ème} siècle, ces airs sont perçus comme un trésor du peuple irlandais. Ils sont fortement politisés et vus comme une ressource nationale, les compositeurs n'osent donc plus créer de pièces novatrices. La musique traditionnelle reste en stagnation sur toute la première moitié du XX^{ème} siècle.

C. Évolution jusqu'à aujourd'hui : le *celtic revival*

À la fin du XIX^{ème} et sur les deux premières décennies du XX^{ème}, des artistes d'origine celte initient un important mouvement de réappropriation culturelle appelé *Celtic Revival*⁴⁹. Ce phénomène implique majoritairement la littérature et les artisanats, mais il faudra attendre les années 1950 pour que la musique bénéficie d'un regain de créativité. Les peuples celtiques ne se reconnaissent plus dans l'imaginaire développé autour de leur histoire et veulent retrouver dans le passé ce qui leur est fondamentalement lié. Cet engouement pour leurs origines puise ses racines en Ecosse, au Pays de Galles, en Bretagne et dans des régions de l'Angleterre, mais c'est en Irlande que ce mouvement prend le plus d'ampleur, à tel point que le terme *Irish Revival* est parfois substitué à celui de *Celtic Revival*. Il se nourrit du nationalisme militant des irlandais, qui trouvent dans le *Revival* une rupture avec le monde moderne représenté par l'Angleterre. Il met en avant un idéal du Celte puisé dans le XVI^{ème} siècle et se manifeste majoritairement dans des créations littéraires et théâtrales ainsi que dans un plus grand apprentissage de la langue irlandaise. Ce mouvement permet à trois grands écrivains du XX^{ème} siècle de s'exprimer : W.B. Yeats, J.M. Synge et Sean O'Casey.

Cependant, ce *Revival* ne semble que peu dynamiser la création musicale et le compositeur Bruan Boydell constate en 1951 que la "*music in Ireland [...] is in a shocking state*", évoquant un

⁴⁹ MCATEER, Michael, « Celtic and Irish Revival », in *Oxford Bibliographies, British and Irish Literature* New York, Oxford University Press, 2015.

manque de bonnes infrastructures et de formations⁵⁰. La deuxième moitié du XXème siècle voit apparaître le *Pan Celtic Festival*, un festival en langue irlandaise né en 1971 à Kilkenny et dont le but est de promouvoir la culture des six nations celtes, la *Willie Clancy Summer School*, la plus grande école d'été de musique traditionnelle irlandaise fondée en 1973, ou encore le Festival interceltique de Lorient lancé en 1970 en Bretagne. Cette augmentation en visibilité, ainsi que la plus grande facilité d'accès apportée par la communication de masse, permettent une transmission à plus grande échelle, bien que l'apprentissage se fasse toujours majoritairement par imitation ou lors d'ateliers organisés au sein des festivals. De plus, à travers cette réappropriation de la musique folklorique, son usage rituel a été perdu au profit d'une visée plus festive et récréative.

L'engouement pour les disques de musique du monde donne également plus de visibilité aux groupes folks, et l'arrivée de la composante électronique fait émerger de nouveaux mélanges de genres⁵¹. Les instruments rocks tels que les guitares électriques ou les synthétiseurs jouent au côté des instruments traditionnels que sont les cornemuses, les flûtes et les *bodhráin*. Un répertoire folk-rock fait son apparition avec des musiciens qui ont généralement une carrière mixte entre l'acoustique et l'électronique. Des pièces traditionnelles continuent d'être enregistrées mais sont systématiquement réinterprétées avec d'autres angles de vue. Contrairement à l'immiscibilité naturelle qui existait entre les traditions celtiques et classiques, l'harmonie semble bien fonctionner avec le genre plus populaire qu'est le rock, et ce mariage heureux se poursuit aujourd'hui, par exemple avec le métal.

C'est donc dans le prolongement de ce *Celtic Revival* que le présent travail s'insère. Le suivi de l'usage des instruments d'origine celte permet d'évaluer dans quelle mesure cette culture s'est mélangée aux autres courants musicaux ainsi que la perception qu'ont les artistes, celtes ou non, de cet héritage.

⁵⁰ BOYDELL, Brian, « The Future of Music in Ireland », in *The Bell*, 1951.

⁵¹ HERMAN, Janet, « British Folk-Rock; Celtic Rock », in *The journal of American Folklore*, vol. 107, no 425, 1994, pp. 419-423.

Chapitre 4 : Analyse spécifique de chaque instrument

A. Le *bodhrán*

Le *bodhrán* est présent dans cinq concerts donnés par quatre formations distinctes sur la base de données du Centre d'innovation dans les patrimoines culturels. Au sein même de ces références, il existe plusieurs types de *bodhráin* qui diffèrent par leur taille, la largeur de leur fût, mais surtout par leurs sonorités plus ou moins percussives ou aiguës. Il n'est pas rare que les *bodhránistes* changent d'instrument au cours d'un concert, voire d'un même morceau. Ainsi, Kevin Conneff du groupe **The Chieftains** alterne entre trois *bodhráin* très différents, contrairement aux groupes **Kila**, **Afro Celt Sound System** et **The Corrs** qui en utilisent qu'un seul par concert.

De manière générale, le *bodhrán* peut avoir deux rôles distincts au sein des différentes formations. Soit il occupe une place centrale en tant que soliste, soit il est plus effacé et constitue la rythmique de la musique, seul ou avec d'autres instruments. Ce rôle de soliste ou d'accompagnement est très souvent corrélé avec sa position sur scène. Par exemple, dans le concert des **Corrs**, Caroline Corr, joueuse de *bodhrán* en plus de la batterie et de petites percussions, est située au centre de la scène mais sur une estrade en retrait. Dans le groupe **Afro Celt Sound System**, le joueur de *bodhrán*, James McNally, joue principalement du *whistle* durant le concert. Ainsi, lors de ses apparitions ponctuelles, le *bodhrán* occupe systématiquement une place de soliste. De plus, contrairement aux *bodhráin* du groupe **The Chieftains**, le *bodhrán* de James McNally est sonorisé avec un micro directement fixé sur l'instrument, ce qui lui permet de se déplacer et de faire une entrée remarquée depuis l'arrière de la scène, puis de danser une ronde avec deux musiciens jouant des instruments traditionnels africains. De plus, il est à noter que le *bodhrán* est la seule percussion sur scène lors de ce concert. Dans **Kila**, Rónán Ó Snodaigh est constamment sur le devant de la scène et alterne les deux fonctions observées du *bodhrán*. Il peut jouer des rythmes très rapides, comme soliste ou en soutien à une mélodie, et il reste également à l'avant quand il s'accompagne de rythmes plus doux lors des passages chantés.

Outre la mise en scène, chaque instrumentiste possède des techniques de jeu bien particulières. Ainsi, Caroline Corr maintient la peau du *bodhrán* avec la paume de sa main gauche pour étouffer et arrondir le son tandis que Rónán Ó Snodaigh du groupe **Kila** le laisse généralement résonner. James McNally est le seul à utiliser aussi la tranche de l'instrument pour produire des sons beaucoup plus secs. Enfin, le joueur de *bodhrán* du groupe **The Chieftains** ajoute à son instrument, sur les deux derniers morceaux du concert, un collier de cymbalettes dans la cavité résonnante. Ainsi, le son produit se retrouve enrichi sur la partie aiguë du spectre et se rapproche de la sonorité typique du tambourin sur cadre. Ce changement permet une mise en valeur de l'instrument et dynamise la section rythmique lors du climax du concert. Cette modification rappelle l'ajout de sacs de grain décrit dans le chapitre 3.A.1.

B. Les *uilleann pipes*

Les *uilleann pipes* apparaissent dans de nombreux concerts de groupes aux styles différents en y apportant systématiquement un timbre celtique. Ainsi, dans le groupe **Nightwish**, ils ponctuent le caractère électrique des morceaux par un son plus naturel et apportent un aspect folklorique qui s'intègre parfaitement aux thèmes des compositions. En effet, sur le morceau *I want my tears back* il est question de nature et d'animaux fantastiques. Dans **Moving Hearts**, ils sont fortement mis en avant dans le morceau *Lon set of jigs* pour lancer la danse avec un changement : Davy Spillane troque son *low whistle* pour jouer des *uilleann pipes*. Sa mélodie rapide est soutenue par le reste du groupe, il joue avec le saxophone en unisson ou en variation, et il change pour le *low whistle* lors de l'introduction et d'un intermède. Dans la plupart des morceaux étudiés, les *uilleann pipes* jouent la ligne mélodique principale. Utilisés ainsi, ils ne sont que très rarement secondés par le chant. Cependant, ils sont fort souvent accompagnés par un autre instrumentiste du groupe : saxophone dans **Moving Hearts**, *fiddle* dans **Davy Spillane**, *low whistle* dans **Afro Celt Sound System**, flûte dans **Kila**. Malgré des compositions d'instruments différentes, on remarque des similarités dans les performances. Les *uilleann pipes* jouent alors des motifs répétés à un tempo très rapide à l'unisson avec l'autre instrument considéré. Les notes sont liées et l'intensité varie au cours du motif, baissant souvent en fin de phrase et augmentant pendant les parties les plus aiguës. Ils peuvent aussi servir à relancer un morceau après un pont instrumental. Dans *Compledgeagationist* de **Kila**, l'instrument lance le thème du morceau après la longue introduction à la flûte et à la guitare. Il est très rapidement suivi par le reste du groupe, mais son arrivée tranche avec la partie précédente et apporte un nouveau rythme. Ce rôle central est à

nuancer, notamment pour le concert des **Chieftains**, puisque si les *uilleann pipes* sont effectivement joués dans des solos, ils ne sont quasiment jamais les seuls instruments solistes au sein d'un morceau. Lorsqu'ils n'ont pas le rôle central, il est très fréquent de ne pas les entendre. Ainsi dans le concert d'**Afro Celt Sound System**, l'instrumentiste quitte parfois la scène quand elle ne joue pas. Il en est de même pour **Nightwish** où seulement 3 compositions font appel à Troy Donockley. Dans **Moving Hearts**, Davy Spillane assiste parfois le chant en jouant des notes plus longues. Néanmoins, lui et la chanteuse interviennent généralement à des moments séparés comme dans *Bridge of Dreams* où ils se répondent simultanément. Ce musicien utilise également les *regulators* que possède l'instrument sur des phases solistes, dans son projet en duo avec un violoniste, exposant alors toutes les possibilités de jeu qui lui sont offerte (voir chapitre 3.A.2).

C. Le *tin whistle*

Le *tin whistle* est un instrument très simple et très répandu dans la musique celtique. Parmi les concerts étudiés, nous en avons distingué deux types : certains ont une embouchure en plastique qui se distingue du reste de l'instrument, quand d'autres ne sont formés que d'une seule pièce en métal, une diversité de facture commune (voir Chapitre 3.A.3). Cette différence ne se remarque pas dans les techniques de jeu, ni dans le rôle de l'instrument dans l'ensemble du concert, car les sonorités sont très similaires.

Le *tin whistle* peut occuper plusieurs positions au sein d'une formation : parfois soliste comme dans *Come Cover Me*, morceau de **Nightwish** où l'introduction est menée par le *whistle*. Autrement, on peut l'entendre partager le thème avec d'autres instruments, comme dans le morceau *The Showman's Fancy* des **Dubliners** avec le banjo, ou dans *Tobh tuathail amach* de **Kila**, avec les *uilleann pipes*. Ici, les thèmes des deux instruments sont différents et se répondent en enrichissant la mélodie de l'autre. Enfin, cet instrument peut être utilisé en contre chant. C'est particulièrement le cas dans les morceaux de **The Chieftains** avec notamment *The Iron Man* où la ligne mélodique diffère du reste du groupe (*fiddle* et piano). De plus, de par sa simplicité, le *tin whistle* a un ambitus réduit et ne peut jouer que dans une seule tonalité. Les mélodies sont donc très souvent répétitives. Ainsi, elles sont facilement mémorisables en plus d'être très dansantes, ce qui a pour effet de lancer ou raviver l'ambiance dans le public, de manière quasi instantanée. C'est le cas dans le solo de *tin whistle* du morceau traditionnel *Sean South* lors du concert des **Dubliners** de 1999. La plupart des pièces traditionnelles utilisant le *tin whistle*, comme *The Rocky Road to Dublin* joué à la fois par **The Dubliners** en 1999 et par **The Chieftains** en 1997 sont naturellement très dansantes, avec un rythme ternaire. A contrario, dans des pièces plus modernes, comme celles

des **Corrs**, avec par exemple *Old Hag*, le rythme est binaire. Ce morceau sonne pourtant très traditionnel avec un solo de *tin whistle* et de *bodhrán*, Ici, ce sont principalement les appoggiatures et les accentuations des percussions qui rendent la mélodie dansante. Par ailleurs, bien que cela soit plus rare, le *tin whistle* peut aussi être utilisé avec un tempo beaucoup plus lent, ce qui le rend mélancolique, comme lors du pont de la chanson *Forgiven Not Forgotten* du concert des **Corrs** de 1998.

Le *tin whistle* est souvent considéré comme un instrument secondaire par les musiciens. Il est ainsi fréquemment interchangeable et peut apparaître et disparaître au cours des morceaux. Avec **The Corrs**, la chanteuse alterne des phrases de *tin whistle* avec le chant, dans **Nighthwish**, le joueur de *uilleann pipes* change d'instrument pour l'introduction du morceau *Come Cover Me*. Il en est de même pour la joueuse de pipes d'**Afro Celt** qui supporte le joueur de *low whistle* sur un morceau au *tin whistle*. Les formations peuvent grandement évoluer pendant le concert grâce à cet instrument, maîtrisé par les nombreux musiciens celtiques des groupes étudiés. Dans le morceau *Double Knuckle Shuffle* du groupe **Kila**, après l'introduction au *tin whistle* et à la flûte traversière, la structure du groupe change et deux musiciens se mettent aussi au *whistle*. Dans le concert de **Malombo**, Philip Tabane ne joue que très rarement de la flûte et le *tin whistle* n'apparaît que pour un court instant pendant *Dipela Maskanta*. C'est un morceau expérimental où il expose de nombreuses méthodes de jeux avec des flûtes, souvent utilisées en même temps. Il atteint un climax en sortant quatre *whistles* qu'il joue simultanément avec deux flûtes, les flûtes dans les narines et les quatre *whistles* dans la bouche. Il n'y a pas de consonance celtique ici, mais son originalité de jeu est en adéquation avec ses techniques peu conventionnelles à la guitare. Dans le concert de **Mira**, le saxophoniste ouvre le spectacle avec un solo de *tin whistle*, avant de reprendre son saxophone.

D. Le *low whistle*

Le *low whistle* est utilisé de manière assez similaire au *tin whistle*. Il permet de jouer une octave plus grave, donc son usage est surtout lié à la tessiture souhaitée. Il peut être utilisé en soliste (Davy Spillane en joue parfois dans ses deux projets en introduction de morceaux) ou accompagnés des *pipes* (dans **Afro Celt Sound System** notamment). Il est majoritairement un soutien dans le concert de **Kila**, où il crée une nappe sonore de notes tenues ou ajoute des trilles aigus à la mélodie du soliste comme dans *Gwerzy*, en enrichissant le thème de la flûte. À l'instar du *tin whistle*, le *low whistle* est rarement l'instrument principal d'un musicien.

E. La bombarde

La bombarde n'est référencée que dans le concert de l'**Orchestre National de Barbès** en 2003. Si la bombarde ne fait qu'une brève apparition lors de *Salam Ragga* au milieu du concert, des évocations de bombardes apparaissent dès le morceau *Savon* où le synthétiseur joue avec un timbre très similaire. On peut supposer que le synthétiseur permet de remplacer Manu Le Houezec, joueur de bombarde mais également saxophoniste. En effet, il utilise principalement son saxophone ténor pendant le concert et notamment dans *Savon*. La bombarde n'est donc jouée sur scène que pour *Salam Ragga* qui est le morceau central du concert au cours duquel le chanteur Fateh Benlala entame une longue improvisation pour faire chanter et danser le public. La chanson est lancée par la bombarde, avec des sonorités très celtes, avant de rapidement dériver vers un style maghrébin très reggae. Durant l'improvisation et la participation du public, Manu Le Houezec joue à nouveau du saxophone ténor avant de reprendre la bombarde pour la conclusion. Ainsi, si la bombarde est utilisée pour évoquer subtilement la musique celtique dans le cadre du mélange de musiques du monde de l'**Orchestre National de Barbès**, ce n'est pas du tout un instrument majeur dans l'ensemble du concert.

F. Le biniou

Ibrahim Maalouf ayant refusé l'enregistrement de son concert au Montreux Jazz Festival, nous avons basé notre analyse sur une vidéo du Paléo Festival de Nyon de 2012⁵² en supposant que l'interprétation de cette œuvre n'ait pas subi de changement majeur. La manière dont le biniou est utilisé est également très proche de celle de la bombarde. En effet, lors de ce concert, il n'apparaît que dans un morceau nommé *Qabu* co-composé par Ibrahim Maalouf et Youenn Le Cam. Cependant, bien que le sonneur soit à l'origine de ce morceau, le biniou n'y occupe pas un rôle central. Il lance l'introduction avec un air celtique avant d'être rejoint par la trompette et la guitare électrique. Le biniou et la trompette sont alors des solistes temporaires et alternent les unissons et les questions-réponses pendant environ cinq minutes, puis la mélodie prend des airs orientaux. Youenn Le Cam pose ensuite son biniou pour rejoindre quatre autres trompettes à l'arrière de la scène. Il conclut avec son biniou en lançant une sonnerie après le solo de batterie et reprenant le jeu de questions-réponses de l'introduction avec la trompette, mais reste en retrait, à l'arrière de la

⁵² NORDSON, Frederick, *Ibrahim Maalouf Paléo Festival 2012* إلى سلمى مع كلّ الخبّ www.youtube.com/watch?v=P2thEWWejwY, consulté le 11 février 2020.

scène. Dans ce morceau, c'est la trompette qui apporte de la puissance au biniou tandis que dans de nombreuses autres formations, c'est plutôt le biniou qui apporte de la puissance au *whistle*. Cela est à mettre en perspective avec le couple de sonneurs breton traditionnel (voir chapitre 3.A.5) où la bombarde dynamise le jeu du biniou.

Nous avons également remarqué qu'il apparaissait dans le concert donné par **The Chieftains** en 1997, sans être référencé. Une sonneuse rejoint la formation irlandaise lors du septième morceau intitulé *Galecian Medley*, habillée en costume traditionnel de Galice et suivie des danseurs de claquettes. Elle est la seule en costume traditionnel et fait des apparitions récurrentes durant tout le reste du concert, à chaque fois en tant que soliste. Ainsi, si la mélodie et la rythmique jouée par Youenn Le Cam et la soliste des **Chieftains** sont similaires et respectent les codes celtes, l'effet produit est très différent en raison de la structure des morceaux, de la présence de l'accompagnement et de la mise en scène.

G. Bilan

Chaque musicien possède sa propre technique de jeu qui rend unique le son produit par son instrument et son effet dans l'œuvre globale des groupes. A cause de la crise sanitaire du Covid-19, nous avons perdu l'accès au visionnage des concerts dans la deuxième moitié de l'année sur laquelle nous avons construit ce travail de recherche. Cela nous a empêché de mener une analyse musicale plus approfondie, basée notamment sur des comparaisons précises entre les concerts. Cependant nous avons pu mettre en lumière de nombreux points communs entre certaines des techniques parmi les différents musiciens, créant ainsi plusieurs écoles pour chaque instrument. On constate que les similarités dans le style de jeu ne coïncident pas avec d'autres caractéristiques comme l'origine géographique du groupe ou la sonorité celtique de la musique. Il semble désormais possible d'introduire nos six objets d'étude, peu communs dans les festivals non spécialisés, par le biais de groupes traditionnels ou non. Si ce n'est pas le cas, leur ajout apporte une connotation celtique importante mais nous avons vu qu'il ne borne pas le groupe à une catégorie précise de musique. Plus généralement, nous nous sommes aperçus qu'il est difficile d'observer l'impact d'un seul instrument sur un concert, une ambiance ou un style de musique. Les techniques de jeu peuvent être similaires mais le ressenti du point de vue du spectateur peut varier d'un concert à un autre, d'un morceau à un autre. Ainsi, il devient pertinent d'analyser les performances en prenant en compte l'ensemble de la formation. Nous allons donc nous consacrer à l'étude des instruments à travers ce prisme en attachant une attention particulière aux traitements spécifiques qui le mettent en valeur.

Chapitre 5 : Analyse des concerts : les instruments dans leur environnement

A. Le public, une partie intégrante du concert

Comme évoqué précédemment, de par ses origines populaires, la musique celtique est très propice au partage. Récemment, grâce au *celtic revival*, elle est devenue un synonyme de fête aux yeux du public. Que les groupes s'inscrivent parfaitement dans l'optique d'une musique celtique ou qu'ils en empruntent uniquement certains instruments, il est intéressant d'aborder la question de l'interaction avec le public dans les concerts étudiés.

La configuration des salles, relativement petites du Montreux Jazz Festival par rapport à d'autres festivals ou aux salles de concerts des grandes villes, rend l'expérience unique du point de vue des spectateurs. Le public est très proche de la scène et des artistes, surtout dans le Miles Davis Hall qui a accueilli sept des quinze concerts que nous avons étudiés. En effet, dans la plupart des enregistrements, les spectateurs se situent à environ un mètre de la scène sans barrière ni chaîne de vigiles entre les artistes et leur public très respectueux. Cette configuration est particulièrement propice aux interactions, comme lors du concert de l'**Orchestre National de Barbès**, où Youssef Boukella apprend une chorégraphie aux festivaliers, en plus de les faire chanter une mélodie lors d'une longue improvisation. Ainsi, le public peut être considéré comme un instrument à part entière de cette pièce intitulée *Salam Ragga*. Le groupe **Afro Celt Sound System** fait également répéter le public dans un dialecte Africain sur le morceau *Riding the Waves*. Si les spectateurs essaient de participer en chantant des syllabes sans en connaître le sens, c'est dans une optique différente que le groupe irlandais **The Dubliners** interagit. Les morceaux du groupe étant parfois des classiques de la musique irlandaise traditionnelle, le public peut être amené à chanter en anglais avec le chanteur les refrains connus et répétés à de multiples reprises à la fin des morceaux, par exemple dans *Dirty Old Town* ou *The Wild Rover*.

Sans forcément chanter, dans les concerts étudiés, le public interagit fréquemment avec le groupe et sa musique. Ainsi, il est assez commun de le voir spontanément taper dans ses mains et suivre le rythme. Par exemple, dans *Tourloughs* de **Kila**, les musiciens apprennent un rythme élaboré aux spectateurs qui forment ensuite la base rythmique du morceau. De même, la structure des morceaux de **The Chieftains** se prête assez bien à ce comportement. En effet, ils sont souvent introduits par un passage instrumental lent, puis un changement vers un rythme rapide intervient.

Il correspond généralement à l'entrée de tous les instruments, notamment des *pipes* lorsqu'elles ne font pas l'introduction. A ce moment, le public se met à applaudir. On notera également que les musiciens non sonorisés du groupe ponctuent le morceau en poussant des cris très brefs. Cela peut rappeler l'ambiance des pubs irlandais dans lesquels la musique n'est pas systématiquement le centre de l'attention. Les bruits non musicaux émis par les membres du groupe pourraient ainsi transporter le spectateur dans cette ambiance. Cela l'encouragerait alors à interagir de façon similaire avec des sifflements ou des applaudissements comme il pourrait le faire au comptoir d'un bar à Dublin. Le début du concert en est la preuve avec *Opening Medley*, où les instrumentistes créent ce jeu qui durera tout le long du spectacle. Enfin **The Chieftains** est le seul groupe que nous avons étudié qui a fait venir des danseurs de claquettes en plus des musiciens du groupe à certains moments du concert. Ce choix démontre bien la volonté d'offrir un lien plus spécifique avec le public qui ne se contente plus de simplement écouter. Les chorégraphies traditionnelles interprétées, en ajoutant une dynamique visuelle et rythmique marquante, appellent d'autant plus les spectateurs à taper dans les mains et à acclamer les artistes.

Ainsi, la danse est une autre opportunité d'interagir avec les spectateurs. Elle amène une dimension folklorique supplémentaire et met en avant l'aspect traditionnel du groupe. Il est très intéressant de noter que pour certains morceaux plus calmes, le public ne sait pas forcément comment réagir. Dans *Lady Dillon*, toujours dans le même concert, une partie du public essaie de claquer des mains en rythme, excité par la première partie endiablée du concert, mais le reste des auditeurs (sûrement plus avisé) l'invite à arrêter. Les musiciens du groupe **Afro Celt Sound System** introduisent dans le concert beaucoup de chorégraphies improvisées sur le devant de la scène. Celles-ci sont très souvent initiées par les instrumentistes africains, toujours en mouvement face au public, et ils sont parfois rejoints par le guitariste et le flûtiste. Cela peut donner lieu à des moments de transe comme dans le morceau *Whirly* où quatre musiciens tournent en rond pendant la ligne mélodique des *uilleann pipes*. De plus, Malombo met en avant ses origines sud-africaines en dynamisant l'avant-scène par une danse folklorique effectuée par le percussionniste Gabriel Thobehane, vêtu en habits traditionnels et armé d'une lance, lors de *Ngwana Oyalela*. Enfin, nous avons observé que le public très inspiré de **The Dubliners** s'est organisé de lui-même en deux lignes d'une trentaine de personnes se tenant par les épaules, et commence une danse improvisée, ressemblant aux chorégraphies traditionnelles anglaises, sur le morceau *The Showmans' Fancy*.

B. Aspects techniques de la mise en scène

B.1 Jeux de lumière

Il est intéressant de noter que la lumière n'est pas un outil fréquemment utilisé pour mettre en valeur un instrument en particulier ou l'aspect celtique d'un morceau. Si les stéréotypes nous incitent à imaginer que lors d'un air traditionnel celtique la scène sera éclairée dans les tons verts ou oranges avec une poursuite braquée sur le soliste, ce n'est globalement pas le cas. De plus, si la scène est parfois plongée dans une lumière verte, le fait qu'elle soit éclairée en violet pour le morceau suivant comme lors du concert des **Dubliners** de 1999 nous montre qu'il est dangereux de sureinterpréter ces jeux de lumières. Par ailleurs, la poursuite n'est que très peu utilisée lors des concerts que nous avons étudiés et elle est réservée aux solistes. Un exemple typique se trouve dans le morceau *Old Hag* du concert des **Corrs** de 2005, lors du solo de *bodhrán* et de *tin whistle*, tous les deux mis en valeur au centre de la scène de manière statique. Elle ne sert que très peu à mettre en avant les déplacements des artistes.

B.2 Plans vidéo

Contrairement aux jeux de lumières, les plans vidéos jouent un rôle crucial dans la mise en avant des instruments, chanteurs et danseurs pour les téléspectateurs qui regardent les enregistrements des concerts, sans avoir été présents dans la salle. Le montage vidéo des différents concerts est très semblable. Il se compose d'un enchaînement de gros plans sur les artistes et/ou leurs instruments, entrecoupé par de plus rares plans larges de toute la scène. Si parfois les gros plans permettent de voir à la fois l'artiste et l'instrument, ce n'est pas le cas pour les *uilleann pipes* et le *biniou*, toujours montrés en alternance avec le visage de l'artiste. La seule exception est la souffleuse costumée lors du concert des **Chieftains** de 1997, comme si cette fois, le costume faisait partie intégrante de l'instrument en soulignant son origine. Ce n'est en revanche pas le cas pour les *uilleann pipes* du même concert, qui ne sont même pas montrés lors du medley *Long Black Veil*, tandis que tous les autres apparaissent en gros plan au moins une fois.

Par ailleurs, les différents solos sont filmés de deux manières bien distinctes. Soit le monteur concentre divers plans sur le soliste, soit la vidéo montre principalement les instruments accompagnant le soliste, ce qui crée un contraste. En effet, alors que l'ouïe est naturellement focalisée sur celui mis en valeur dans le solo, la vidéo peut se concentrer sur un autre musicien qui ne ressort pas particulièrement du mixage audio. Le décalage entre l'image et le son, s'il est utilisé subtilement pour ne pas trop perturber le spectateur, permet de souligner la contribution de tous

les instruments à chaque moment du concert. Ainsi les plans vidéos aident à retranscrire la profondeur et la richesse des arrangements. Les choix du monteur ont également une forte influence sur notre travail car ils peuvent ne pas mettre en avant certains passages qui auraient pu aboutir à d'autres conclusions.

Enfin, si la vidéo se concentre sur la scène et les artistes, il arrive que le public aussi soit filmé depuis la scène, notamment lors des moments d'interaction avec les artistes. C'est par exemple le cas lors de l'improvisation du morceau *Salam Ragga* du concert de l'**Orchestre National de Barbès**, ou bien lorsque le public se met à danser spontanément une danse traditionnelle de manière coordonnée, lors du morceau *The Showmans' Fancy* du concert des **Dubliners** de 1999. Il est cependant difficile d'analyser précisément la place du public dont nous n'avons qu'une vision restreinte et biaisée par le choix des monteurs. De plus, pour le concert d'**Ibrahim Maalouf** en 2017, le producteur Jean-Louis Perrier a refusé qu'il soit enregistré, mais il a réalisé un Facebook live de la première demi-heure du concert avec son téléphone. La vidéo est en format portrait et de très mauvaise qualité, mais le fait qu'elle soit diffusée en live a permis à des centaines de personnes de profiter du concert dans le monde entier, comme en témoignent les commentaires sur le réseau social⁵³. Ibrahim Maalouf réalise fréquemment des Facebook Live de ses concerts, mais ceci reste une pratique peu répandue en 2020 de manière générale au Montreux Jazz Festival qui offre tout de même une expérience inouïe pour le public virtuel.

On observe ainsi que la technique effectue un traitement classique des images, malgré les caractéristiques exceptionnelles liées à la présence rare des instruments étudiés sur les scènes du MJF. On peut supposer que les techniciens actifs lors du concert (cameramen, ingénieurs lumière et son) n'ont pas la possibilité de changer drastiquement leurs méthodes de travail qui sont calibrées pour fonctionner quel que soit le concert. Enfin, l'utilisation de la vidéo concerne uniquement la postérité du concert, importante dans l'ADN du festival et elle n'impacte pas la performance live. On peut toutefois supposer qu'elle essaye de retransmettre du mieux que possible l'atmosphère dans la salle au moment du concert et que les choix de plans peuvent être corrélés à la vision que le public avait alors de la scène.

⁵³ MAALOUF, Ibrahim, www.facebook.com/ibrahim.maalouf/videos/10154903568916242/, consulté le 3 mars 2020

C. Occupation de la scène

C.1 Plans de scène

Au début de chaque concert, les artistes s'installent selon un plan de scène préparé. Ce dernier peut parfois très vite devenir caduque au gré des déplacements des musiciens une fois le concert démarré, mais est également très révélateur de la structure du groupe. Pour des raisons de portée du son des divers instruments, et pour leur permettre de soutenir le reste du groupe, les percussions se retrouvent souvent à l'arrière de la scène, parfois protégés par des pare-sons. C'est le cas de la batterie dans les concerts des **Corrs** et de **Nightwish**. À l'opposé, les instruments à vent sont plutôt sur le devant de la scène avec les chanteurs. En revanche, il n'existe pas de telle règle pour l'organisation transversale de la scène. Le groupe **Afro Celt Sound System** a donc utilisé l'espace pour faire ressortir les deux facettes bien distinctes de leurs inspirations. Comme son nom l'indique, **Afro Celt Sound System** revendique son inspiration dans un subtil mélange des cultures celtes et africaines et cela transparaît clairement dans le plan de scène. Les instruments d'origine celte se situent sur le côté gauche tandis que les percussions traditionnelles africaines sont regroupées sur la droite. Cela permet de bien identifier l'origine des instruments, car si les cultures sont fusionnées dans le nom du groupe, ce n'est pas tout à fait le cas dans leur musique qui est une alternance d'airs à consonance celtique ou africaine, souvent au sein d'une même œuvre. Si parfois le chant est en langue africaine sur une musique celtique, l'origine ethnique de la musique est très identifiable à chaque instant. L'organisation des musiciens de **The Chieftains** sur scène est aussi révélatrice de la structure du groupe. Les instrumentistes forment un arc de cercle laissant le centre libre aux danseurs. Cette disposition évoque le feu de camp et favorise ainsi l'échange entre les musiciens. Tout le monde a la même importance ce qui se retrouve facilement dans la musique, où généralement les instruments jouent tous ensemble et alternent des parties solistes tour à tour comme un dialogue entre plusieurs protagonistes. Le morceau le plus représentatif de ce phénomène étant sûrement la fermeture du concert, *Give Me Your Hand*, composée de près de sept minutes de solos consécutifs de *uilleann pipes*, de *tin whistle*, de *fiddle* et de *bodhrán*. On notera toutefois une exception qui est la présence du joueur de *bodhrán* à l'arrière. Cela s'explique par le rôle différent de ce dernier, plus rythmique que mélodique. La structure de dialogue est aussi clairement mise en avant lors du concert de **Davy Spillane**. Le joueur de *fiddle* et lui-même sont au milieu de la scène, presque face à face et ils jouent très souvent à l'unisson. Bien que les *uilleann pipes* soient les vedettes du concert (le projet étant mené par le sonneur), cette organisation permet de mettre sur un pied d'égalité les deux instruments. Cela apparaît important sachant que le violon est bien moins surprenant à entendre au MJF comme cela

a été montré dans le Chapitre 1. La particularité ici étant qu'il s'agit d'un *fiddle*, autrement dit, un violon dans un contexte celte. Il faut ainsi le prendre avec la même originalité que les *uilleann pipes*.

C.2 Mouvements des artistes

À quelques exceptions près, le mouvement des artistes est similaire dans les concerts que nous avons étudiés. Entre les échanges de postes pour cause de changement d'instrument, ou les chorégraphies sur le devant de la scène, il n'y a guère que les musiciens qui ont besoin de s'asseoir, ou dont la sonorisation impose une position fixe, qui ne participent pas à la fête. Ce mouvement peut être corrélé au rythme rapide de certains morceaux ou à la place des percussions (le *bodhrán* en premier lieu) dans les arrangements. En effet, dans **Afro Celt Sound System**, le joueur de *low whistle* alterne avec un *bodhrán* qu'il peut déplacer tout en jouant. Cela lui permet de faire un solo en conclusion du morceau *Whirly* en plein milieu du concert. Il est tout aussi mobile avec son *low whistle* et rejoint donc volontiers les percussionnistes traditionnels quand le rythme des morceaux s'accélère. À l'exception du groupe **Kila**, les autres joueurs de *bodhrán* ne disposent pas de la possibilité de se mouvoir tout en jouant, à cause de la sonorisation et de leur technique de jeu où l'instrument est posé sur la cuisse plutôt que porté ; un mode de jeu qui s'écarte de son utilisation ancestrale où il était porté lors de processions (voir chapitre 3.A.1). En revanche, ceci est parfois compensé par le déplacement entre les morceaux de l'instrumentiste pour se mettre plus en avant. En effet, dans le concert de 2005 de **The Corrs**, la percussionniste du groupe vient placer son tabouret sur le devant de la scène pour jouer du *bodhrán* dans *Old Hag*. Ce morceau est particulier dans leur *set list*, car il a des couleurs plus traditionnelles irlandaises, comparé aux autres joués ce soir-là. La composition est purement instrumentale et n'est interprétée que par les quatre frères et sœurs du groupe (*guitare, fiddle, tin whistle, bodhrán*) contrairement au reste des compositions qui contiennent une batterie, des claviers, du chant et une basse. Le placement du groupe **The Chieftains** est très statique, car les musiciens jouent assis la plupart du temps, sauf lors du medley *Did you ever go Acourtin*, où les instrumentistes se lèvent et se mettent à bouger et danser. Dans l'**Orchestre National de Barbès**, les musiciens sont principalement disposés en ligne sur l'avant de la scène devant des microphones captant le chant ou des percussions. Si les musiciens semblent avoir une place précise sur la scène, ils ne sont pas immobiles pour autant. Chacun danse dans l'espace qui lui est attribué, sauf lors de l'improvisation avec le public du morceau *Salam Ragga* où les codes semblent renversés et les musiciens se déplacent pour que la majorité des instruments puisse être au plus près du public. Cependant, un groupe comme **Nightwish** se positionne de façon très similaire à ce qu'on peut attendre d'un groupe de rock. La scène se divise en plusieurs sections

relativement égales en taille et occupées par les musiciens. Ils peuvent alors évoluer dans leur espace, mais il y a peu de transferts majeurs tout au long du concert. On retrouve chez **The Corrs** ou bien **Moving Hearts** cette utilisation de l'espace lors de morceaux de genre plus rock. Et il est noté que seule la chanteuse change vraiment de place dans **Moving Hearts**, les autres musiciens étant assis ou peu mobiles. Ici, l'immobilité de Davy Spillane est imposée par son instrument conçu pour être joué en intérieur (voir chapitre 3.A.2), et son statut de soliste principal le place donc sur l'avant-scène pendant tout le concert.

L'analyse de l'utilisation de la scène des différents groupes met en avant deux points essentiels :

- Le dénominateur commun est l'aspect festif lié à la culture celte, il se traduit par des mouvements importants des artistes sur la scène.
- Les groupes étudiés ayant chacun une formation instrumentale différente et originale, un travail spécifique à l'organisation de la scène est effectué par ces derniers. Les artistes ne peuvent pas se reposer sur les canons d'un genre pour le placement. De ce fait, il paraît important d'établir une organisation singulière de l'espace notamment pour qu'elle aille de pair avec le concept du groupe. Ainsi, dès l'arrivée des musiciens sur scène, le public peut capter des informations sur la structure de la formation musicale et la place de chaque instrument sans même avoir entendu une note.

D. Interactions pendant le concert

La mise en valeur des origines des différents groupes étudiés ici, notamment à travers l'usage d'instruments peu courants dans leur style, peut impliquer des interactions spécifiques sur la scène. Nous analyserons tout d'abord l'accueil de ces instruments par les autres musiciens puis nous nous focaliserons sur les similarités dans les échanges entre nos instruments celtiques dans diverses formations.

D.1 Interactions entre musiciens

Alors que le public n'est pas forcément habitué à voir certains instruments jouer, ce n'est bien évidemment pas le cas des membres du groupe. Aussi, nous avons observé certains échanges jouant sur cette opposition, mais également sur l'effet de surprise ou l'originalité de la formation. Dans le groupe **Afro Celt Sound System**, lors du rappel de *Whirly*, tous les musiciens se positionnent autour de la joueuse de *uilleann pipes*, la mettant ainsi en valeur alors qu'elle

interprète un de ses derniers solos. Un accueil particulier est réservé à Troy Donockley dans **Nightwish** lors de son entrée sur scène au milieu du concert. Sa présence étant temporaire (sur trois morceaux au milieu du *set* du groupe), le public est intrigué par son instrument et il peut sentir le fait d'assister à quelque chose d'exceptionnel. On peut noter un effet similaire avec l'entrée du *biniou* dans le concert de **The Chieftains**, cela est d'autant plus impressionnant que la joueuse est costumée (voir Chapitre 5.E).

D.2 Interactions entre instruments

Comme on peut l'apercevoir sur le schéma de la figure 2 (voir Chapitre 1.C), le *bodhrán* est soit combiné à un autre instrument celtique (**Mira**, **Nightwish**, **Moving Hearts**, **Ibrahim Maalouf**, **Barbès**), soit associé à une section rythmique plus sobre avec des guitares (**The Dubliners**), soit tout simplement absent au sein de formations plus restreintes (**Davy Spillane**). Le *bodhrán* permet alors souvent d'appuyer le contexte celtique que le groupe veut évoquer avec ses autres instruments. Il n'est d'ailleurs jamais le seul représentant de la culture celte dans un concert. En effet, il n'évoque pas assez ses origines et ne trancherait donc pas suffisamment avec le reste du groupe pour justifier sa présence. De plus, il est facilement substituable par d'autres percussions. C'est en tandem avec les autres instruments celtiques qu'il brille, car il permet d'insister sur l'aspect traditionnel recherché par les groupes. Un exemple marquant est le bodhrániste Rónán Ó Snodaigh qui incarne ce rôle de support dans **Kila**. Toujours debout et très actif, il se déplace presque systématiquement près du musicien qui a le thème pour le soutenir avec ses rythmes rapides. C'est un élément très important du groupe, qui agit comme un modérateur entre les différents instruments celtiques, aussi bien physiquement que musicalement.

Les *uilleann pipes*, en revanche, sont beaucoup plus autonomes. Seuls ajouts dans les groupes tels que **Nightwish** ou **Moving Hearts**, ils trouvent bien leur place car ils prennent fréquemment la mélodie principale dans les morceaux et sonnent très vite irlandais. Cependant, comme précisé précédemment, on notera que l'interaction que possède **Davy Spillane** dans son projet solo avec le joueur de violon s'inscrit plus dans une logique de continuité celtique, le violon étant à considérer comme un *fiddle* (voir chapitre 1).

Toujours en observant le schéma de la figure 2, il peut sembler à première vue que le *tin whistle* est assez indépendant lui aussi avec les groupes **The Dubliners**, **Malombo** et **Mira** qui n'utilisent que cet instrument celte. Cette analyse est à relativiser pour différentes raisons. Premièrement, le cas de **The Dubliners** est similaire à celui de **Davy Spillane**. En effet, bien

qu'étant un instrument courant, le groupe intègre deux guitares acoustiques et un banjo. Or, dans le folklore irlandais, ces instruments sont couramment utilisés⁵⁴. Deuxièmement, on peut supposer que c'est parce que le *tin whistle* est un instrument particulièrement facile à se procurer et bon marché qu'il apparaît dans **Malombo** et **Mira**. En effet, les deux formations ne l'utilisent qu'une fois dans le concert pendant un temps très court. Il n'est que très secondaire et son utilisation relève plus d'un usage spécifique (introduction du concert particulière pour **Mira** et performance à six flutes pour **Malombo**) que de la volonté de "sonner" celtique. Sa présence ici peut être due à son incorporation dans certaines musiques africaines, et notamment via le *Kwela* (voir chapitre 3.A.3).

Pour terminer le tour des interactions, l'originalité de la rencontre des musiciens de l'**Orchestre national de Barbes** et d'**Ibrahim Maalouf** (voir chapitre 2), permettent de rendre compte de l'usage atypique de la bombarde et du biniou dans ces formations. Ici encore, la volonté n'est pas de retranscrire une ambiance celtique. Leur usage est plus pratique et circonstancié ; ils sont introduits pour leur sonorité propre et sont employés dans un contexte nouveau. On peut également noter que **Kila** introduit certaines percussions orientales dans ses instruments sans faire appel à un autre héritage que leur culture irlandaise.

Ainsi, à la lumière de ces différentes interactions on peut identifier deux familles de groupes. Tout d'abord ceux qui intègrent (partiellement ou complètement) des éléments de la culture celte et les partagent en s'aidant de ces instruments précis. Puis les autres qui ont eu l'opportunité d'inclure ces instruments dans leur formation et les utilisent pour alimenter leur propre créativité plutôt que pour faire appel à une tradition folklorique.

⁵⁴ BANDROWSKI, David, « Irish tenor banjo - what is the standard? », in *DEERING The Great American Banjo Company*, 16 mars 2018, <https://blog.deeringbanjos.com/irish-tenor-banjo>, consulté le 05 octobre 2020.

E. Costumes

Si dans une majorité de concerts étudiés les artistes ne possèdent pas de tenue spécifiquement marquée ou de *dress-code* à l'intérieur du groupe, nous avons toutefois relevé quelques efforts vestimentaires en accord avec les thématiques de certaines formations. Dans le groupe **Afro Celt Sound System**, les joueurs d'instruments africains sont tous vêtus d'habits traditionnels en comparaison avec les autres musiciens qui restent dans un style plus sobre et plutôt



Figure 10 - La chanteuse du groupe Mira sur la scène du MJF en 1997
© Georges Braunschweig

occidental. Cela permet aux spectateurs d'identifier facilement la dualité du groupe avec ses origines mixtes celtiques et africaines et ce dès les premières notes jouées sur scène. De même, le percussionniste du concert de **Malombo** porte une tenue traditionnelle d'Afrique du Sud, mettant en avant les origines ethniques et musicales du groupe. La chanteuse du groupe **Mira** va même plus loin pour souligner le caractère original de sa musique. Si tous les autres membres du groupe ont des costumes très colorés mais plutôt classiques, le sien, en latex argenté, nous laisse penser qu'elle arrive tout droit d'une autre galaxie, malgré une coiffe rappelant le folklore d'Afrique centrale. Cela donne immédiatement le ton et annonce une musique d'un genre nouveau dont on peut tout de même reconnaître les inspirations. Les artistes de musique folklorique d'origine africaine ont donc l'air particulièrement susceptibles d'arborer des tenues à connotations traditionnelles. A contrario, les instrumentistes celtiques étudiés n'insistent pas sur leurs origines au travers de leur habillement. Cependant, il y a une exception lors du concert de **The Chieftains** de 1997. Contrairement au reste du groupe, la joueuse de Biniou qui arrive à l'occasion du *Galecian Medley* est en habit traditionnel de Galice, une province celte au nord-ouest de l'Espagne très liée culturellement à la Bretagne. Cela permet de la mettre en avant dans le groupe et souligne l'importance de son instrument notamment lors de ce medley qui se base sur la tradition musicale bretonne. Ici également cette utilisation des costumes de scène permet de différencier deux cultures (irlandaise et bretonne). Le groupe **The Chieftains** est clairement identifié comme irlandais et le public avait le temps de le découvrir lors des premiers morceaux du concert, ce qui n'était pas le cas de la joueuse de biniou. Ainsi, on comprend ce choix de mise en scène du groupe. Il s'inscrit

plus globalement dans une logique de mise en avant des cultures celtes qui est importante aux yeux des musiciens.

Nous pouvons conclure qu'il n'est pas commun pour les concerts étudiés de retrouver une connotation celte dans les costumes des musiciens (et ce contrairement à ce qui a été observé pour dénoter de la culture africaine). L'exception dans notre travail est le groupe **The Chieftains** qui utilise habilement les tenues vestimentaires pour souligner la diversité au sein des cultures celtes.

F. Bilan

Cette étude transversale nous a permis de mettre en évidence certains points clés liés à l'utilisation des instruments celtiques concernés. Tout d'abord, ils sont généralement synonymes de fête, suivant donc l'évolution générale de cette musique qui s'est détachée de son usage cultuel originel (voir Chapitre 3). Ainsi, le lien avec les spectateurs se retrouve généralement renforcé dès l'écoute des premières notes d'un solo de *uilleann pipes* ou de *tin whistle*. Cela favorise aussi la communion du groupe avec son public, d'autant plus dans le cadre d'un festival où les gens vont plus facilement aller voir un groupe qu'ils ne connaissent pas. Deuxièmement, nous avons mis en évidence l'utilisation pratique de ces instruments. Ils peuvent alors soit être mis particulièrement en avant lors de moments clés du concert, soit s'intégrer parfaitement dans le reste du groupe et se contenter de colorer le son et d'affirmer l'identité du groupe. Enfin, tout ce travail de comparaison et d'analyse se doit d'être relativisé. En effet, nous avons étudié un petit nombre de concerts et il reste difficile d'identifier de fortes ressemblances ou tendances tant les performances étaient variées. Les analyses produites ici ont également été amputées d'un travail plus précis sur certains passages pour des raisons de difficulté d'accès aux enregistrements des concerts dues à la pandémie de covid-19. C'est pourquoi seules les grandes idées marquantes ont été évoquées.

Conclusion

Cette étude nous permet de mettre en évidence trois raisons principales pour lesquelles ces instruments celtiques ont été intégrés à des groupes de passage au MJF. La première étant culturelle, que ce soit au sein de formations traditionnelles irlandaises comme **The Chieftains**, ou bien la présence du *tin whistle* dans le groupe **Malombo**, suite à son adoption par la culture sud-africaine. La deuxième raison étant la volonté d'intégrer la tradition à une musique de genre différent. Cela se traduit différemment chez chacun des groupes, avec notamment **Moving Hearts** qui revendique ses racines malgré sa musique actuelle, **Afro Celt Sound System** qui mélange les cultures africaines et celtes ou encore **Nightwish** qui fait appel à un imaginaire très précis. La troisième raison est motivée par une diversification musicale dans laquelle l'origine celtique des instruments importe peu, comme c'est le cas par exemple de l'**Orchestre National de Barbès** ou d'**Ibrahim Maalouf**, qui revendiquent un style tourné vers les musiques du monde sans insister sur l'aspect celte.

Au sein de ces trois classes, les instruments ne sont pas représentés de la même façon. Ainsi, le *bodhrán* ne figure que dans les ensembles aux racines celtes. Les *uilleann pipes* apportent toujours une sonorité et des airs celtes à la musique, que ce soit le style du groupe ou non, tandis que les *whistle* présents dans toutes les catégories décrites ci-dessus peuvent prendre différentes étiquettes. Quant au biniou et à la bombarde, leur présence très ponctuelle dans un nombre très réduit de concert ne permet pas de conclure de manière générale sur le lien entre leur utilisation et l'aspect celtique de la musique et de leur groupe. Par ailleurs, la revendication ethnique des musiciens se limite rarement à la seule utilisation des instruments traditionnels et s'accompagne souvent de costumes africains pour **Malombo** et **Mira**, traditionnel galicien pour **The Chieftains**, ou d'autres accessoires comme le drapeau irlandais dans le concert des **Dubliners**. Le choix de la langue et du sujet des chansons est également important. Lorsque **Kila** et **Afro Celt Sound System** chantent en irlandais, **Moving Hearts** aborde des sujets de l'actualité irlandaise en anglais.

Si le faible nombre de concerts que nous avons étudiés rend difficile la généralisation de nos conclusions, la sélection des instruments que nous avons qualifiés de rares a cependant été nécessaire. Ainsi, en étudiant des instruments présents à l'origine seulement dans la culture celte, nous avons une vision directe et quasi quantitative de l'ouverture culturelle de la musique celtique et du mélange des genres. Cette étude tend donc à montrer que, depuis les années 1970, la musique folklorique celte est bien ancrée sur la scène internationale. Des groupes mettant en avant cette

tradition deviennent très accessibles au grand public et cette ouverture permet à leurs instruments et à leurs airs de se propager dans d'autres courants et dans d'autres cultures. Des mélanges avec le rock ou le métal permettent d'explorer de nouvelles sonorités et de revendiquer cet héritage différemment. De plus, la richesse des instruments nés celtes intéresse les compositeurs modernes qui se les approprient de manière originale, afin de créer de nouvelles sonorités. La culture celte et ses instruments semblent se décroiser, aller à la rencontre d'autres traditions ou incorporer des influences étrangères en leur sein.

Notre travail utilise la présence d'instruments celtiques comme indicatrice de l'ouverture culturelle du Montreux Jazz Festival. Il est néanmoins intéressant de noter que cette arrivée de la musique celtique au festival est tout autant due à la volonté d'exportation de cette musique par ses représentants que celle de mettre en avant des genres originaux lors du festival. La combinaison des deux a été nécessaire pour produire le succès qu'ont été les soirées celtiques du festival dans les années 1990.

Bibliographie

Ressources internes

CENTRE D'INNOVATION DANS LES PATRIMOINES CULTURELS DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE, *MJF Database*, <https://mjf-database.epfl.ch/>, mis à jour en 2019, consulté le 13 septembre 2019.

Ouvrages de référence

- BAINES, Anthony C., « Reedpipe », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23047>, consulté le 13 novembre 2019.
- CAROLAN, Nicholas, WHITE, Harry, « Ireland », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13901>, consulté le 13 novembre 2019.
- DANNATT, Norman, « Tin whistle », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27999>, consulté le 13 novembre 2019.
- DANNATT, Norman, « The history of the tin whistle: the story of Robert Clarke and his famous tinwhistle: 1843 to the present day », Hythe, Kent, Corunna Publications, 2005.
- HANNIGAN, Steáfán, LEDSAM, David, « *The Low Whistle Book* », SVM Publications, 2006, p. 97.
- JOYCE, Sandra, KEEGAN, Niall, O SUILLEABHAIN, Mícheál, « Bodhrán », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48433>, consulté le 13 novembre 2019.
- KUBIK, Gerhard, « Kwela », in *Grove Music Online*, 2011, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15727>, consulté le 13 novembre 2019.
- LAIRD, Paul, « Montreux International Jazz Festival », in *Grove Music Online*, 2003, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J308800>, consulté le 13 novembre 2019.
- [S.n.], « Biniou », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03105>, consulté le 13 novembre 2019.
- [S.n.], « Bombarde (ii) », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53725>, consulté le 13 novembre 2019.
- [S.n.], « Uilleann pipes », in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28719>, consulté le 13 novembre 2019.

Livres

BOHLMAN, Philip V, STOKES, Martin, *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, Scarecrow Press, 2003.

Articles

- [S.n.], « Youenn Le Cam. Sur scène, demain, avec I. Maalouf », in *Le Télégramme*, 13 octobre 2014.
- [S.n.], « Corrs make a return to Fingal! », in *Fingal independant*, 16 septembre 2005.
- BOYDELL, Brian, « The Future of Music in Ireland », in *The Bell*, 1951.
- FOURNIER, Valérie, « Montreux ressuscite le folk irlandais, le vrai », in *Le temps*, 03 juillet 1999.
- HERMAN, Janet, « British Folk-Rock; Celtic Rock », in *The journal of American Folklore*, vol. 107, no 425, 1994, pp. 419–423.

- JOHANCİK, Isabelle, « Le biniou colore la musique d'Ibrahim Maalouf », in *Ouest France*, 31 juillet 2012.
- MATHESON, Catherine M, « Festivity and sociability: A study of a Celtic music festival », in *Tourism Culture & Communication*, vol. 5, 2005, no 3, pp. 149-163.
- MATHESON, Catherine M, « Music, emotion and authenticity: A study of Celtic music festival consumers », in *Journal of Tourism and Cultural Change*, vol. 6, 2008, no 1, pp. 57-74.
- MCATEER, Michael, « Celtic and Irish Revival », in *Oxford Bibliographies, British and Irish Literature*, New York, Oxford University Press, 2015.
- MEYER, Thierry, « Nightwish : un soir de fête chez Tolkien », in *Tribune de Genève*, 13 juillet 2012.
- MKHABELA, Gugulethu, « Dr Philip Tabane – An African creative genius », in *GQ South Africa*, 23 mai 2018.
- PORTER, James, « Introduction: Locating Celtic music (and song) », in *Western folklore*, vol. 57, no 4, 1998, pp. 205-224.

Articles universitaires

- PONTUS, Kawalec, « A Genre Analysis of Contemporary Celtic Music: The Revival of the Traditional Ballad », Göteborgs Universitet, 2018.

Sites internet

- ARCHIVES-FINISTER.FR, « Concours de musiques bretonnes 70 ans » [Online], www.archives-finistere.fr/sites/default/files/Expo_Concours_musique_bretonne.pdf, consulté le 05 octobre 2020.
- BANDROWSKI David, « Irish tenor banjo - what is the standard? », *DEERING The Great American Banjo Company*, 16 mars 2018. <https://blog.deeringbanjos.com/irish-tenor-banjo>, consulté le 05 octobre 2020.
- DISCOGS.COM, « Philip Tabane », 2020, <https://www.discogs.com/fr/artist/1417756-Philip-Tabane>, consulté le 11 février 2020.
- GOUELIIOUBREIZH.BZH, « Le Bagad : histoire et bagadoù bretons », *Gouelioù Breizh*, www.gouelioubreizh.bzh/bagad-pxl-28_283.html, consulté le 05 octobre 2020.
- GUIBE, Yves, « Biniou et cornemuse : quelques rappels de base... », *Centre culturel du Goëlo* « Anjela Duval », 09 août 2012, <http://ccgad-paimpol.over-blog.fr/article-la-cornemuse-pour-les-nuls-108900582.html>, consulté le 05 octobre 2020.
- GUIDA, Nick, « John Sheahan, », « It's the Dubliners », http://itsthedubliners.com/js_01.htm, consulté le 05 octobre 2020.
- GUIDE-IRLANDE.COM, « LES DUBLINERS », www.guide-irlande.com/culture/dubliners, consulté le 5 octobre 2020.
- GUINNESSFESTIVAL.CH, « KILA », <https://guinnessfestival.ch/kila/>, consulté le 11 février 2020.
- IBRAHIMMAALOUF.COM, www.ibrahimmaalouf.com/biographie/, consulté le 11 février 2020.
- IRISHCENTRAL.COM, « A guide to Ireland's fascinating bodhrán drum », www.irishcentral.com/culture/irish-bodhran-drum, consulté le 21 avril 2020.
- IRISHMUSICDAILY.COM, « Landmark performances by the Chieftains », www.irishmusicdaily.com/chieftains-landmark-performances, consulté le 24 Février 2020.
- IRISHMUSICDAILY.COM, « The Chieftains performing with other music stars », www.irishmusicdaily.com/chieftains-performing-with-rock-stars, consulté le 24 Février 2020.
- KIRELLBENZI.COM, « Evolution of genres in the Montreux Jazz Festival », www.kirellbenzi.com/blog/evolution-of-genres-in-the-montreux-jazz-festival/

LACAS, Pierre-Paul, « BOMBARDE, *musique* », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], www.universalis.fr/encyclopedie/bombarde-musique/, consulté le 5 octobre 2020.

LOUDWIRE.COM, OUELLETTE Mary, « Nightwish add Floor Jansen and Troy Donockley to permanent line-up », <https://loudwire.com/nightwish-floor-jansen-troy-donockley-permanent-lineup/>, consulté le 11 février 2020.

LUSINERIE.COM, www.lusinerie.com/artistes/youn-kamm-treizh/, consulté le 11 février 2020.

MOVING HEARTS, 2015, <http://movingheartsmusic.com/the-band/>, consulté le 11 février 2020.

Musicianguide.com, « The Corrs biography », www.musicianguide.com/biographies/1608002865/The-Corrs.html, consulté le 11 février 2020.

MUSIC78.WORDPRESS.COM, « The Corrs », <https://music78.wordpress.com/2008/11/13/the-corrs/>, consulté le 11 février 2020.

MUSIQUE.RFI.FR, « Orchestre National de Barbès », <https://musique.rfi.fr/artiste/musiques-monde/orchestre-national-barbes>, consulté le 24 février 2020.

NIGHTWISH.FR, <https://nightwish.fr/biographie/>, consulté le 11 février 2020.

ORCHESTRENATIONALDEBARBES.COM, www.orchestrenationaldebarbes.com/index.php?page=biographie, consulté le 11 février 2020.

SETLIST.FM, *Setlist.fm : the setlist wiki*, www.setlist.fm, consulté le 13 septembre 2019.

wikipedia.fr, https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Gordon, consulté le 24 février 2020.

WINICK, Steve, « The Chieftains », www.stevewinick.com/the-chieftains, consulté le 11 février 2020.

WORLDMUSIC.CO.UK, « Afro Celt Sound System », www.worldmusic.co.uk/afro_celt_sound_system, consulté le 24 février 2020.

Galerie

Photographies issues du concert du groupe Anach Chuan, www.anachcuan.com/index.php?contenu=galerie&nogalerie=898, consulté le 13 septembre 2019.

Références internes à la base de données du MJF :

Instrument	Concert			Artiste		
	Référence	Salle	Date	Nom	Genre musical	Nationalité
Bodhrán	75CASM11	Casino Montreux	1975-07-06	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	97MDHA23	Miles Davis Hall	1997-07-11	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	98MDHA39	Miles Davis Hall	1998-07-15	The Corrs	Celtique / folk-rock	Irlande
	99MDHA06	Miles Davis Hall	1999-07-03	Afro Celt Sound System	Electronique afro celtie	Multi-ethnique
	99MDHA07	Miles Davis Hall	1999-07-03	Kila	Folk Irlandais	Irlande
	04STRA15	Auditorium Stravinski	2004-07-08	The Corrs	Celtique / folk-rock	Irlande
	05STRA02	Auditorium Stravinski	2005-07-01	The Corrs	Folk rock/ Irlandais	Irlande
Uilleann pipes	75CASM11	Casino Montreux	1975-07-06	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	84CASM23	Casino Montreux	1984-07-11	Moving Hearts	Rock Celtique, jazz	Irlande
	97MDHA23	Miles Davis Hall	1997-07-11	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	98STRA10	Auditorium Stravinski	1998-07-06	Davy Spillane	Rock Celtique, Funk	Irlande
	99MDHA06	Miles Davis Hall	1999-07-03	Afro Celt Sound System	Electronique afro celtie	Bretagne, Irlande, Afrique
	99MDHA07	Miles Davis Hall	1999-07-03	Kila	Folk Irlandais	Irlande
	12STRA35	Auditorium Stravinski	2012-07-12	Nightwish	Métal Symphonique	Finlande
Low whistle	84CASM23	Casino Montreux	1984-07-01	Moving Hearts	Rock Celtique, jazz	Irlande
	98STRA10	Auditorium Stravinski	1998-07-06	Davy Spillane	Rock Celtique, Funk	Irlande
	99MDHA06	Miles Davis Hall	1999-07-03	Afro Celt Sound System	Electronique afro celtie	Bretagne, Irlande, Afrique
	99MDHA07	Miles Davis Hall	1999-07-03	Kila	Folk Irlandais	Irlande
Irish whistle Tin whistle	97MDHA48	Miles Davis Hall	1997-07-19	Mira		Suisse
	75CASM11	Casino Montreux	1975-07-06	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	97MDHA23	Miles Davis Hall	1997-07-11	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	76CASM05	Casino Montreux	1976-06-27	The Dubliners	Folk Irlandais	Irlande

Irish whistle Tin whistle	77CASM15	Casino Montreux	1977-07-09	Malombo	Jazz Afro-Cubain	Afrique du sud
	98MDHA39	Miles Davis Hall	1998-07-15	The Corrs	Celtique / folk-rock	Irlande
	99MDHA07	Miles Davis Hall	1999-07-03	Kila	Folk Irlandais	Irlande
	99MDHA06	Miles Davis Hall	1999-07-03	Afro Celt Sound System	Electronique afro celtie	Bretagne, Irlande, Afrique
	04STRA15	Auditorium Stravinski	2004-07-08	The Corrs	Celtique / folk-rock	Irlande
	05STRA02	Auditorium Stravinski	2005-07-01	The Corrs	Folk rock/ Irlandais	Irlande
	12STRA35	Auditorium Stravinski	2012-07-12	Nightwish	Métal Symphonique	Finlande
Bombard	03MDHA37	Miles Davis Hall	2003-12-01	Orchestre National de Barbès	Reggae, jazz, funk, raï	France
Biniou	97MDHA23	Miles Davis Hall	1997-07-11	The Chieftains	Irlandais traditionnel	Irlande
	17STRA31	Auditorium Stravinski	2017-07-13	Ibrahim Maalouf	Jazz	Liban