

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

**19-1 | 2024**

**L'entre-deux, une recomposition des représentations. Regards transdisciplinaires et transfrontaliers**

# La fonction évocatrice et structurante du *pibroch* dans *The Lost Pibroch* (1896) de Neil Munro et *The Big Music* (2012) de Kirsty Gunn

*The evocative and structuring function of pibroch in Neil Munro's The Lost Pibroch (1896) and Kirsty Gunn's The Big Music (2012)*

15 July 2024.

**Blaise Douglas**

✉ <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4727>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Blaise Douglas, « La fonction évocatrice et structurante du *pibroch* dans *The Lost Pibroch* (1896) de Neil Munro et *The Big Music* (2012) de Kirsty Gunn », *Textes et contextes* [], 19-1 | 2024, 15 July 2024 and connection on 12 December 2025.

Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4727>

PREO

# La fonction évocatrice et structurante du pibroch dans *The Lost Pibroch* (1896) de Neil Munro et *The Big Music* (2012) de Kirsty Gunn

*The evocative and structuring function of pibroch in Neil Munro's The Lost Pibroch (1896) and Kirsty Gunn's The Big Music (2012)*

## **Textes et contextes**

15 July 2024.

**19-1 | 2024**

**L'entre-deux, une recomposition des représentations. Regards transdisciplinaires et transfrontaliers**

**Blaise Douglas**

✉ <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4727>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

- 
1. Le répertoire classique de la grande cornemuse des Highlands ou pibroch
  2. Le pibroch comme élément structurant
    - 2.1. L'éternel retour dans *The Big Music*
    - 2.2. Le pibroch comme emblème culturel de tout un peuple dans *The Lost Pibroch*
  3. Les paradoxes d'une écriture fondée sur une tradition orale
- 

1 Les œuvres dont il va être question ici ont été écrites à plus d'un siècle d'intervalle. Elles sont assez différentes de par leur nature : *The Lost Pibroch* est un recueil de nouvelles assez brèves, tandis que *The Big Music* est un roman aux longs méandres. La première évoque une Écosse dans laquelle le système clanique des Highlands régit encore la vie de ses habitants, alors que l'action de la seconde renvoie au présent et au monde actuel. Pourtant Gunn et Munro se sont tous deux servis d'un élément structurant bien spécifique, le *piobaireachd*,

un genre musical dont il convient d'interroger la fonction et la pertinence dans ces récits de fiction.

## 1. Le répertoire classique de la grande cornemuse des Highlands ou pibroch

- 2 Les exemples d'œuvres littéraires s'appuyant sur une ou plusieurs pièces musicales sont nombreux<sup>1</sup>, mais le genre dont il s'agit ici est suffisamment spécifique pour en devenir signifiant. Le terme de *piobaireachd*, anglicisé en *pibroch*, désigne, de façon impropre<sup>2</sup>, des compositions destinées à être jouées sur la grande cornemuse des Highlands et qui s'articulent selon le principe d'un thème (*urlar* ou *ground*), souvent assez complexe, donnant lieu à des variations très codifiées et parfois doublées elles-mêmes pour donner lieu à une variation de la variation elle-même. Ces dernières retiennent un certain nombre de notes de thème qui sont répétées et agrémentées d'ornementations de plus en plus complexes. Assez lent au début du morceau, le rythme s'accélère progressivement au fil des variations. Le *piobaireachd* s'achève enfin par un retour au thème de départ.
- 3 Le caractère hypnotique, ennuyeux pour certains, de cette musique est souvent évoqué par ses pratiquants eux-mêmes. Sa nature répétitive et très codifiée, et ses rythmes spécifiques, sans rapport avec les valeurs métronomiques généralement en usage dans la musique occidentale, surprennent au premier abord et on la qualifiera volontiers de savante, la réservant ainsi aux rares initiés qui la jouent.
- 4 Ce répertoire possède cependant une importance fondamentale car il touche au plus profond de l'identité nationale écossaise. Après la défaite jacobite de Culloden en avril 1746, le gouvernement de Londres s'est en effet évertué à anéantir le système clanique qui prévalait dans les Highlands et les îles. Or la grande cornemuse occupait une place particulière dans cette société dont elle rythmait les grands événements : rassemblements, hommages, lamentations, commémorations, tels étaient les moments solennels auxquels les *piobaireachd* donnaient voix. Face à la disparition d'un mode de vie ancestral, orchestrée par le gouvernement de Londres, la nécessité de préserver l'une

de ses caractéristiques culturelles les plus importantes s'est progressivement muée en un devoir proprement sacré pour les *Highlanders*. Plus qu'aucun autre peut-être, ce répertoire constitue en soi une mémoire, la manifestation du désir de ne pas laisser la culture qu'elle représente sombrer dans l'oubli.

## 2. Le pibroch comme élément structurant

### 2.1. L'éternel retour dans *The Big Music*

- 5 Chacun à leur manière, Gunn et Munro servent et se servent de cette musique hautement symbolique, qu'ils mettent en avant, la faisant d'une certaine manière sortir de l'oubli, tout en exploitant sa dimension structurante. *The Big Music* déploie son récit à la manière d'un *piobaireachd*, selon un mimétisme parfaitement assumé, annoncé même comme une caractéristique essentielle du parcours narratif. La vie de John Callum MacKay Sutherland, dernier membre d'une lignée de sonneurs prestigieux qui renie tout d'abord son héritage musical et familial, se présente ainsi sous la forme de circonvolutions, de développements, de variations qui le mènent en définitive à revenir à la maison paternelle, le retour constituant une notion centrale de l'œuvre. L'histoire qu'expose la lecture de ce roman s'appuie sur un ensemble d'éléments hétérogènes. L'avant-propos que Gunn signe de son nom fait état d'un dossier réunissant ces éléments qui lui serait parvenu alors qu'elle travaillait justement sur un court ouvrage de fiction dont le cadre était les *Highlands* écossais. Il s'agit d'une première étape qui plonge le lecteur dans un univers où réalité et fiction deviennent difficiles à démêler, où mots et musique se fondent pour devenir indissociables.
- 6 Gunn fait ainsi usage d'une diversité de matériaux considérable qu'elle décrit elle-même dans son avant-propos comme ressemblant à des extraits de journaux intimes, à des transcriptions, à des notes prises en vue de raconter une histoire, à des récits complets. À ce kaléidoscope littéraire qui transforme la romancière en archiviste, celle-ci adjoint près d'une centaine de pages pour fournir appendice, glossaire, bibliographie, ainsi que des documents complémentaires et

même un index. Ici également, la vie fictive de John Sutherland s'inscrit dans le contexte bien réel du monde de la cornemuse écossaise avec, par exemple, des références bibliographiques authentiques, fruit à n'en pas douter du travail de recherche mené par la romancière, ou encore la transcription d'une intervention de Jack Taylor, alors président de la *Piobaireachd Society*, sonneur renommé qu'elle a rencontré personnellement. Ce copieux péritexte comprend jusqu'à la partition du *piobaireachd* que le personnage principal s'efforce d'achever.

7 Il n'est jamais permis au lecteur d'oublier que le roman est construit à la manière de ce type de pièces musicales, dont la circularité devient une spécificité particulièrement pertinente dans l'œuvre de Gunn. *The Big Music* met en effet en scène, sous de très nombreux aspects, la notion de retour. Si les enfants semblent revenir vers leurs parents – Helen s'en retourne auprès de sa mère, Margaret, pour éléver son enfant ; John Sutherland réinvestit la maison de son enfance, la fameuse Grey House, pour y retrouver sa maîtresse, Margaret –, c'est évidemment la dimension culturelle qui domine. En retrouvant celle qu'il aime, John Sutherland se réapproprie également l'héritage musical de son père, héritage pourtant rejeté violemment dans sa jeunesse du fait de la sévérité paternelle. « Je ne reviendrai pas ! », répète-t-il à l'envi.<sup>3</sup> Le fils devient, malgré sa décision initiale, le digne héritier de la longue lignée à laquelle il appartient. Telle une pulsion refoulée qui ressurgit plus forte encore qu'auparavant, la musique devient une quête qui confine à la démence lorsque le musicien finit par enlever un bébé, sa petite-fille, pour achever le *Piobaireachd* de sa vie :

[il] repart, gravit le sentier, de plus en plus haut et s'applique à marcher sans heurts, Johnnie, ne t'effraie pas toi-même, car c'est cet air de musique, rappelle-toi, qui est la seule chose qui compte ici. Maintenir le bébé dans cet air de musique.<sup>4</sup>

8 L'image du vieillard gravissant une colline avec un nouveau-né dans les bras illustre parfaitement cette fusion musicale et narrative du début et de la fin.<sup>5</sup>

## 2.2. Le pibroch comme emblème culturel de tout un peuple dans *The Lost Pibroch*

- 9 Dans le recueil de nouvelles de Munro, que Gunn cite pour rappeler qu'il faut traditionnellement sept ans et sept générations pour former un joueur de cornemuse, le *piobaireachd* est un élément tout aussi structurant. Là encore, la musique implique un retour en arrière puisqu'elle plonge le lecteur au cœur d'un monde oublié et révolu, celui des *Highlands* écossais à l'ère des clans. L'auteur se targue de pouvoir évoquer mieux que quiconque, et dans une langue opportunément mâtinée de gaélique, les temps passés que dépeignent ses nouvelles. Dans une lettre adressée à son éditeur, il défend ces dernières en ces termes :

Ils abordent un domaine absolument vierge, étant purement celtiques dans leur traitement des Celtes et des paysages des *Highlands*, alors que tous ceux qui ont traité du caractère romantique des *Highlands* jusqu'à présent étaient des habitants des *Lowlands*, écrivant de l'extérieur.<sup>6</sup>

- 10 Cette caractéristique celtique, Munro la traduit notamment par une référence constante au *piobaireachd*, sorte de fil rouge qui renvoie à un contexte culturel, un peuple, un espace géographique, une temporalité bien spécifiques. La nouvelle qui donne son titre au recueil et marque son commencement évoque sans ambiguïté ce passé qui ne semble pas pouvoir être envisagé sans nostalgie. Elle constitue un point de départ hautement symbolique pour l'ensemble des récits qui vont lui succéder. « *The Lost Pibroch* »<sup>7</sup> fait en effet référence à un air oublié que deux sonneurs demandent à un vieil homme aveugle<sup>8</sup> de jouer, au terme d'une sorte de joute musicale. Mais ce morceau, « une pièce terriblement magnifique [...], mais douloureuse pour la conscience »<sup>9</sup> comme la décrit son détenteur, Paruig Dall, possède une vertu d'ordre quasiment magique. Le musicien s'en explique, à la manière d'un avertissement, avant de la jouer :

Je crois à une chose, dit-il aux deux hommes. Je ne vous ai pas dit que le *Piobaireachd perdu* est le *piobaireachd* des adieux. C'est l'air

des clans brisés, qui pousse les hommes en avant et rend les pierres de l'âtre froides. Il était joué à Glenshira lorsque Gilleanasbuig Grumach pouvait disposer de solides hommes d'épée de Boshang à Ben Bhuidhe, et où sont les gens de Glenshira aujourd'hui ? J'ai vécu une nuit joyeuse à Carnus, au-dessus de Lochow, avec des chansons et des histoires autour du feu, et l'homme de Moideart l'a joué pour remporter un pari. Au matin, les enfants n'avaient plus de père et les hommes de Carnus étaient dispersés dans le monde entier.<sup>10</sup>

11 Comme chez Gunn, fin et commencement semblent se rejoindre, car lorsque le vieux Paruig Dall porte l'instrument à ses lèvres le cri d'un bébé retentit dans le voisinage. La mise en garde du vieil homme se révèle justifiée : les deux sonneurs s'en repartent sans attendre, malgré l'arrivée d'une tempête, et renoncent à pratiquer leur art, tandis que les hommes du village, jusqu'à Paruig lui-même, finissent par s'en aller chercher fortune en d'autres lieux, frappés qu'ils sont par la mélodie qu'ils ont entendue.

12 Le recueil de nouvelles de Munro s'ouvre donc sur un abandon qui est aussi un départ. Chaque nouveau récit rappelle cette musique emblématique qui semble porteuse de l'âme même des Highlanders et de leur terre, une musique qui renvoie ces hommes et ces femmes à l'histoire de leurs clans, à ceux qui les ont précédés. Lorsque Paruig Dall interprète *The Glen Is Mine* dans « Red Hand », seconde nouvelle du recueil, chacun interrompt ses activités afin d'écouter ce *piobaireachd* qui évoque le temps passé :

Les hommes, qui lançaient le tronc et le *clachneart* en direction du soleil, au-delà de la tourbière, s'arrêtaient dans leur élan en entendant le défi du chanter, resserraient le tartan sur leurs reins et s'approchaient pour écouter ; les femmes, qui préparaient des couvertures pour la montée au *sheiling* à venir, arrêtaient leurs clapotis dans le petit étang et fredonnaient en rêvant ; hommes et femmes se souvenaient des jours passés, quand la terre du Glen se faisait douce en se gorgeant de sang humain, car les Stewart étaient en route, depuis Appin.<sup>11</sup>

13 On notera au passage le romantisme de la scène. Munro, à l'instar de ses prédécesseurs Scott et Stevenson, ne peut s'empêcher de donner des Highlands une image qui semble plus rêvée que réaliste. Plus d'un siècle plus tard, Gunn n'échappe pas non plus au désir, peut-être au

besoin, de parer ces terres sauvages et ses habitants d'une aura idéalisée, d'ajouter cette petite touche de pittoresque qui les rend admirables.

### 3. Les paradoxes d'une écriture fondée sur une tradition orale

- 14 À cette perception quelque peu déformée, volontairement ou non, s'ajoute un paradoxe que les deux auteurs cultivent chacun par la force des choses. Une des caractéristiques de la musique qui imprègne leur fiction est en effet sa nature essentiellement orale. Traditionnellement, le *piobaireachd* s'enseignait de maître à élève, par le chant, en se servant d'un ensemble de syllabes, le *canntaireachd*, qui représentaient chacune une note et son ornementation. Ce genre musical appartenait de fait à une culture principalement orale. Les valeurs métronomiques ne s'y appliquent d'ailleurs pas puisque, comme en poésie, il y est question de temps forts et de temps faibles. Aujourd'hui encore, nombre d'adeptes de cette musique affirmeront non sans raison qu'une partition ne peut aucunement en rendre toutes les subtilités et que sa notation ne peut au mieux servir que de pense-bête.
- 15 Munro évoque ainsi par écrit un répertoire dont, comme il en a tout à fait conscience, l'oralité constitue un trait fondamental. Si le paradoxe se limite dans ses récits à cette évocation écrite d'une culture orale, il n'en est pas de même dans *The Big Music* où cette confrontation de deux modes de transmissions pose davantage de questions. Le *Piobaireachd* est en effet affaire de mémoire, du fait du répertoire lui-même puisqu'il est intimement lié à l'histoire des clans écossais, mais aussi parce que l'instrument qui permet de le jouer implique la mémorisation de cette musique par le musicien. S'il paraît légitime à un pianiste d'exécuter un morceau d'après partition, le joueur de cornemuse doit quant à lui demeurer debout et même se déplacer. Interpréter ce répertoire implique en effet de marcher lentement, en décrivant des cercles qui ne manquent pas d'évoquer la structure même de ces mélodies.
- 16 Dans l'œuvre de Gunn, le processus de transposition qui fait du roman une pièce musicale, un pibroch, s'accompagne du paradoxe

évident, qui rend l'approche de l'autrice sujette à caution. Ce répertoire essentiellement ancien possède en effet à l'origine un caractère oral essentiel. Ce n'est que dans le courant du XIXème siècle que l'on a commencé à le porter à l'écrit, dans le but premier de le préserver, mais cette musique était autrefois transmise par le chant. Un maître chantait à ses élèves les pièces qu'il désirait leur enseigner. Des systèmes de syllabes correspondant aux notes de l'instrument et à leurs ornementations avaient même été développés, le plus connu répondant au nom de Campbell Canntaireachd. Aujourd'hui encore ce mode de transmission reste privilégié par les puristes car cette musique n'est aucunement métronomique, se fondant plutôt sur des temps forts ou faibles déterminés par la longueur donnée à chaque note, le volume sonore ne pouvant être modifié.

- 17 On se rend souvent compte, notamment du fait des traditions liées à l'interprétation, que musique et écriture ne font pas forcément bon ménage, si précise que soit la partition. Cela se vérifie même pour le répertoire classique, si l'on en juge par la réflexion de François Lazardrevitch, qui déclare, dans une vidéo consacrée à l'interprétation musicale, qu' « À partir du moment où on peut l'écrire, c'est peut-être qu'il manque une pointe de vie. »<sup>12</sup> Les défenseurs de la tradition propre au pibroch ne diraient pas mieux. Or Gunn commet ce que l'on pourrait à bon droit qualifier de maladresse, lorsqu'elle met en scène John MacKay, fuyant dans les collines avec sa petite-fille dans les bras. Outre l'accès de démence sénile dont il est saisi, le vieillard trouve la justification de l'urgence qui le pousse en avant dans le besoin de ne pas oublier ce qu'il est en train de composer, à partir de quelques notes qu'il semble avoir entendues.
- 18 Lorsque John Sutherland enlève sa petite-fille pour tenter de trouver refuge dans sa cabane secrète cachée dans les collines, le sentiment d'urgence qui l'anime vient non seulement du fait qu'il espère ne pas être rattrapé par le père adoptif de l'enfant, Iain Cowie, mais semble surtout motivé par la peur d'oublier une phrase musicale qu'il vient juste de composer ou plus exactement d'entendre telle une voix qui émanerait du vide environnant : « Bien sûr, il doit garder l'enfant avec lui pour l'air. Et coucher ce morceau qu'il vient d'entendre sur le papier et vite, avant qu'il ne se perde....<sup>13</sup> » Cette peur de l'oubli est certes habituelle dès lors qu'il est question de musique ancienne<sup>14</sup>, mais ce recours semble inapproprié dans ce contexte précis.

- 19 Ce conflit apparent entre écrit et oral est cependant parfaitement assimé dans la mesure où le roman se veut musique, où le récit aspire à devenir *piobaireachd*. Gunn et son personnage, John Sutherland, ont ceci en commun que la première tente de raconter l'histoire d'une vie à la manière d'une pièce musicale, tandis que le second s'efforce de composer le *piobaireachd* qui tout à la fois résumera et conclura son existence : *The Lament for Himself*. La romancière articule ainsi sa fiction en fonction des variations propres à ce répertoire, partant d'un thème (*urlar*) dont les éléments dominants, ou notes de thème en termes musicaux, sont repris, développés et ornementés (*taorluath*, *crunluath*, *crunluath a mach* : les ornementations complexes de, respectivement, quatre, sept et neuf notes, qu'accompagne une légère accélération et qui précèdent traditionnellement le retour au thème d'un pibroch et annoncent donc sa conclusion).
- 20 Cette approche mimétique va plus loin encore puisque à chaque personnage correspond au moins une des neuf notes disponibles sur la cornemuse. Le bébé enlevé par son grand-père est ainsi associé au mi (E), la note de l'écho, un mouvement technique précis, mais qui se trouve être également la quinte de la note fondamentale de l'instrument, une note qui sert ainsi à la fois à commencer un morceau et à en annoncer la fin. Dans la composition de John Sutherland, Margaret MacKay, son amante, est figurée par la note fa# (F#) qui suggère l'amour. Sur la base d'un ressenti purement personnel, que beaucoup de sonneurs ont par la suite déclaré partager, Thomas Pearston<sup>15</sup>, spécialiste de ce répertoire, a suggéré les associations suivantes en 1973 :

Sol grave : la note du rassemblement, car c'est la plus sonore sur le chanter

La grave : la note du sonneur ou du morceau

Si : la note du défi, la note qui résonne

Do# : la note la plus musicale

Ré : la note du combat, de la colère

Mi : la note de l'écho

Fa# : la note de l'amour

Sol aigu : la note de la souffrance, de la lamentation

La aigu : la note du sonneur<sup>16</sup>

21 Le mouvement des notes les unes par rapport aux autres, tel que le décrit Gunn, devient signifiant si l'on s'en réfère à ce code. Cela semble particulièrement vrai lorsque la composition du vieillard paraît s'achever sur le passage du sol aigu, caractérisé par sa tristesse, au sol grave, un passage qui pourrait nettement figurer une chute. John Sutherland sombre effectivement dans une sorte de démence, marqué par l'enlèvement de sa petite-fille, qui prend également la forme d'un retour à l'enfance. Lorsqu'il est finalement rattrapé par Iain Cowie, ce dernier se voit contraint de le porter jusqu'au véhicule qui doit les ramener à la *Grey House* et remarque au passage la légèreté du grand-père : « Et il était léger, l'autre homme, ça oui. Comme un enfant, plus léger encore. Comme une feuille. »<sup>17</sup>

22 *The Lament for Himself*, comme l'indique son titre, évoque donc la vie d'un homme par lui-même. Le *piobaireachd* devient retour sur soi, voire commentaire chargé de regrets. Munro use lui aussi de cette musique pour rappeler avec nostalgie les temps anciens, si durs et sanglants qu'ils aient été. À l'inverse de Gunn pourrait-on dire, ce n'est plus l'histoire qui se fait air de cornemuse, c'est l'air qui devient histoire. Lorsque Paruig Dall prend son instrument et commence à jouer *The Lost Pibroch*, ceux qui l'entendent subissent une forme de sidération. Il ne s'agit pas simplement de notes, mais d'une voix qui s'élève et livre un récit :

Son histoire, c'était une histoire difficile à raconter, quelque chose qui a à voir avec l'aspiration du cœur et les curieux hasards de la vie. Elle réunissait tous les récits de tous les clans pour n'en faire qu'un seul contant le passé des Gaëls. Ni le *dirk* ni l'épée contre le tartan, mais le tartan contre tout le reste, et le bouclier des Gaëls se frayant un chemin par les collines et les vallées pleines de sève, laissant derrière les petits hommes noirs vêrolés. Les hivers et les étés passent vite et dans la fureur, le jour et la nuit rugissent dans les oreilles, et puis encore les clans qui se déchirent et des gardes à chaque col et dans chaque paroisse.<sup>18</sup>

23 À la différence d'un récit verbalisé, la musique ne fait pas qu'évoquer le passé ; elle le réinvestit et le confronte au présent. Le *piobaireachd* qu'interprète le musicien aveugle est un regard jeté à la fois en arrière et en avant, puisque l'histoire des clans qu'il évoque se traduit en définitive par un nouveau départ. L'air qui retentit dans le village et la

vallée agit comme un révélateur qui semble rappeler aux hommes la soif d'aventure qu'ils avaient oubliée et les pousse à s'en aller chercher fortune en d'autres lieux. S'agit-il dès lors d'une fuite et d'un abandon, car femmes et enfants perdent maris et pères, ou au contraire d'une forme de continuité, si l'on considère qu'une fin est toujours accompagnée d'un commencement, de même que, dans le genre musical en question, le thème initial revient toujours en conclusion ?

24 Du fait de sa spécificité, le *pibaireachd* semble devenir un moyen privilégié pour les Highlanders de revenir aux sources mêmes de leur culture et de leur identité. La notion de retour associée à cette musique ne résulte pas, pour ces hommes et ces femmes, en une pure nostalgie. Plus qu'une simple évocation des temps passés, glorieux ou non, ce répertoire en permet une réappropriation et contribue à construire le présent. Gunn exprime très clairement la façon dont est ressentie cette rencontre de ce qui a été avec ce qui est :

La musique y a bien sûr joué un rôle important. Elle donnait de la vie et de la couleur, introduisant une notion du passé et de ses traditions dans les manières de faire désormais les choses, en faisant en sorte que des occupations qui étaient autrement assez simples aient une dignité à part entière, reposant comme de droit sur un héritage magnifique. Pour un homme fatigué, vivant en plein air avec des animaux, pouvoir s'arrêter dans cette partie du monde et entendre le *pibaireachd* dont il a entendu son grand-père parler ou qu'il a entendu celui-ci chanter, entendre à nouveau un air qui remonte à la grande époque des MacCrimmon, entendre à nouveau la complexité et la profondeur de cette musique qui a traversé les siècles tout en étant pertinente pour lui aujourd'hui... Cela a donné une structure à ce monde, mais aussi de la douceur...<sup>19</sup>

25 Cette musique réunit les hommes, pas uniquement à la manière des *gatherings* qui lui sont propres, et leur fait percevoir à quel point leur passé et leur présent sont intimement liés. Plus que jamais, au risque de céder à un lieu commun, on pourrait dire qu'elle semble refléter l'âme d'un peuple tout entier. Plus que jamais, la célèbre citation de Voltaire qui dit que « ce qui touche le cœur se grave dans la mémoire »<sup>20</sup> paraît se vérifier. De même qu'à la cornemuse les notes qui composent la mélodie entretiennent un rapport constant et spéci-

fique à chacune d'entre elles avec les basses produites par les bourdons, la vie des *Highlanders*, telle que la représentent Munro et Gunn, conserve une relation permanente avec celle de leurs ancêtres. La musique, plus qu'aucune autre expression artistique, devient le lien, presque sacré, qui soude un peuple à travers le temps. La parole écrite rend ici hommage à un discours non verbal et, théoriquement du moins, de nature orale.

---

GUNN, Kirsty, *The Big Music*, London: Faber and Faber, 2012.

LAZAREVITCH, François, *Petit traité d'interprétation*, documentaire vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=ik7xd1nEaNQ&list=PLZXskITKyHo9-urBCNDoppggV5Cm3KP5G&index=3> Dernière consultation : 18/03/2024

MUNRO, Neil, *The Lost Pibroch and Other Sheiling Stories*, Isle of Colonsay: House

of Lochar, 1996.

PEARSTON, Thomas, « Bagpipe Tuning », *Piping Times* Vol. 25, N°4, January 1973.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique portatif* (1764), « Art dramatique », <http://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/938/1/74/> Dernière consultation : 08/03/2024

---

1 Dans les copieuses annexes de son roman, K. Gunn évoque en particulier Virginia Woolf et Katherine Mansfield, données comme inspiratrices de Helen MacKay, auteure fictive de *The Big Music*. Ni *The Waves* (1931) ni aucune des œuvres de Mansfield ne sont cependant citées.

2 Le terme gaélique de *piobaireachd* désigne simplement la musique jouée sur une cornemuse. Cette musique se répartit en fait entre *ceòl mór*, littéralement la grande musique, c'est-à-dire le répertoire classique dont il est question dans les œuvres de Munro et Gunn, et *ceòl beag*, la petite musique qui englobe les marches et les danses que le grand public connaît mieux.

3 « I'll not be back ! » p. 161.

4 « ...[he] starts gain, up the path, higher and higher and keep the walking smooth, Johnnie, don't make yourself feel frightened, for it's the tune, remember, the only thing that matters here. The keeping of the baby in the tune. » p. 11.

5 De façon tout à fait logique et, dirait-on, attendue, le roman s'ouvre et se ferme sur un même paragraphe, celui-ci décrivant les collines environnantes, un contexte géographique intimement lié à la musique qu'il inspire.

6 Lettre à Blackwood datée du 26 février 1894. Citée par Ronnie Renton dans son introduction à *The Lost Pibroch* : « They strike upon a field absolutely untouched for one thing, being purely Celtic in their treatment of the Highland Celt and Highland scenery whereas all the men who have dealt with the romance of the Highlands hitherto have been Lowlanders, writing from the outside. » p. x.

7 Notons au passage que Munro, ou son éditeur, anglicise le gaélique *piobaireachd* pour le titre de sa nouvelle et de son recueil, dans le but vraisemblable de ne pas effrayer un lectorat majoritairement non gaélophone. De façon similaire, Gunn intitule son roman *The Big Music*, traduisant littéralement le terme gaélique *ceòl mór*.

8 Ce détenteur d'un savoir perdu se nomme *Paruig Dall* et rappelle un représentant éminent de la lignée des MacCrimmon, qui seraient à l'origine de ce répertoire, Iain Dall MacKay (1656?–1754), musicien aveugle lui aussi et compositeur de *piobaireachd* parmi les plus appréciés encore aujourd'hui : *Patrick Og MacCrimmon's Lament* ou *The Unjust Incarceration*, pour n'en citer que deux. Le prénom *Paruig*, Patrick, fut également porté par plusieurs membres célèbres de la famille MacCrimmon. *Dall* est quant à lui le terme gaélique désignant un aveugle.

9 « A terrible fine tune [...], but sore on the mind. » p. 5.

10 « 'I have a notion,' he said to the two men. 'I did not tell you that the Lost Piobaireachd is the piobaireachd of good-byes. It is the tune of broken clans, that sets the men on the foray and makes cold hearth-stones. It was played in Glenshira when Gilleasbuig Gruamach could stretch stout swordsmen from Boshang to Ben Bhuidhe, and where are the folks of Glenshira this day? I saw a cheery night in Carnus that's over Lochow, and song and story busy about the fire, and the Moideart man played it for a wager. In the morning the weans were without fathers, and Carnus men were scattered about the wide world'. » p. 6.

11 « The men, tossing the caber and hurling the clachneart against the sun beyond the peat-bog, paused in their stride at the chanter's boast, jerked the tartan tight on their loins, and came over to listen; the women, posting blankets for the coming sheiling, stopped their splashing in the little linn, and hummed in a dream; and men and women had mind of the days that

were, when the Glen was soft with the blood of men, for the Stewarts were over the way from Appin. » p. 10.

12 Petit traité d'interprétation, documentaire vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=ik7xd1nEaNQ&list=PLZXskITKyHo9-urBCNDoppggV5Cm3KP5G&index=3>

13 « Of course he needs to keep the child with him for the tune. And get that bit down he just heard onto a paper and quickly before it's lost... » p. 4.

14 Les premiers *pibaireachd* sont datés de la première moitié du XVIème siècle.

15 Thomas Pearston, « Bagpipe Tuning », *Piping Times* Vol. 25, N°4, janvier 1973, p. 9.

16 « Low G: the note of the Gathering, as it is the loudest note on the chan-  
ter

Low A: the piper's note or the tune's note

B: the note of the challenge, the chiming note

C#: the most musical note

D: the note of the Battle; the angry note

D: the note of the Battle; the angry note

E: the echoing note

F#: the note of love

High G: the note of sorrow or lament

High A: the piper's note. »

17 « And he was light, the other man was. Like a child, lighter even. Like a leaf. » p. 65.

18 « Its story was the story that's ill to tell – something of the heart's long-  
ing and the curious chances of life. It bound up all the tales of all the clans,  
and made one tale of the Gaels' past. Dirk nor sword against the tartan, but  
the tartan against all else, and the Gaels' target fending the hill-land and the  
juicy straths from the pock-pitted little black men. The winters and the  
summers passing fast and furious, day and night roaring in the ears, and  
then again the clans at variance, and warders on every pass and on every  
parish. » p. 7.

19 « The music of course played its large part there. Giving life and a colour,  
a sense of the past and its traditions to the present way of doing things, ma-  
king occupations that were otherwise quite simple – to have dignity in their  
own right, laid down as they could upon a grand ground. For a man tired, li-  
ving outdoors with animals, to be able to stop at this part of the world and

hear the piobaireachd that he's heard his grandfather talk about or sing, hear again a tune that comes right back from the grand times of the MacCrimmons, to hear again the complexity and the depth of that music that reached back through centuries yet had relevance to him now... It lent structure to this world but softness too... » p. 92.

20 *Dictionnaire philosophique portatif* (1764), « Art dramatique », <https://atflsrv03.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/938/1/74/> Dernière consultation : 08/03/2024.

---

### Français

Instrument national de l'Écosse, la cornemuse fascine. Une partie de son répertoire considérée comme « classique » et communément appelée *pibroch* fascine plus encore. Neil Munro et Kirsty Gunn, respectivement dans *The Lost Pibroch* (1896) et *The Big Music* (2012), mettent cette musique savante et compliquée sur le devant de la scène pour en faire l'élément évocateur central d'un passé particulièrement paradoxal puisqu'il paraît être à la fois vivant et révolu. Les deux approches sont certes différentes, mais semblent viser un objectif commun, celui de chanter la culture gaélique avec toute la nostalgie tragique qui lui est propre. Munro, en faisant référence à de nombreux *pibrochs*, renvoie aux secrets et aux vies oubliées qui lui permettent de faire revivre, au gré de ses nouvelles et de façon clairement fantasmée, des *Highlands* meurtris par le cours de l'histoire et par ceux qui l'ont écrite. Gunn s'attache quant à elle à reproduire les méandres de cette musique — construite sur le principe d'un thème suivi de variations de plus en plus complexes qui s'achèvent sur un retour au thème initial — afin de mettre en lumière une mémoire collective, au travers de cette structure à la fois répétitive dans sa fidélité au motif de départ et linéaire du fait de sa progression logique.

Cet article se propose donc de montrer comment, chacune à sa façon, ces deux œuvres de fiction composées à plus d'un siècle d'intervalle présentent le *pibroch* comme une forme musicale ayant cristallisé et sacré le passé et la culture de tout un peuple.

### English

Bagpipes, Scotland's national instrument, are fascinating. Even more fascinating is a part of its repertoire considered to be 'classical' and commonly known as *pibroch*. Neil Munro and Kirsty Gunn, in *The Lost Pibroch* (1896) and *The Big Music* (2012) respectively, bring this learned and complicated music to the fore, making it the central evocative element of a past that is particularly paradoxical in that it appears to be both alive and gone. The two approaches are certainly different, but they seem to share a common goal, that of singing Gaelic culture with all its tragic nostalgia. With many a reference to *pibrochs*, Munro evokes secrets and forgotten lives in order to revive, in the course of his short stories and in a clearly fantasised way, the Highlands scarred by the course of history and by those who wrote it. Gunn, for her part, sets out to reproduce the meandering nature of this music — built on the principle of a theme followed by increasingly complex variations that end with a return to the initial theme — in order to highlight the shaping of a collective memory through a structure that is both repetitive in its fidelity to the initial motif and linear in its logical progression. This article sets out to show how, each in its own way, these two works of fiction written more than a century apart present *pibroch* as a musical form that has crystallised and sacralised the past and the culture of an entire people.

---

### **Mots-clés**

Écosse, musique traditionnelle, cornemuse, oralité

---

### **Keywords**

Scotland, traditional music, bagpipes, orality

---

### **Blaise Douglas**

Maître de conférences, ERIAC (UR 4705), Université de Rouen-Normandie, 30 rue de Gisors, 60850 Lalandelle