



**HAL**  
open science

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

Blaise Douglas

► **To cite this version:**

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. *Musique et mémoire*, Sep 2019, Dijon, France. hal-02350405

**HAL Id: hal-02350405**

**<https://hal.science/hal-02350405>**

Submitted on 6 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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

Blaise DOUGLAS  
Université de Rouen-Normandie

Les œuvres dont il va être question ici ont été écrites à plus d'un siècle d'intervalles. 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, lorsque l'action de la seconde renvoie au présent et au monde actuel. Pourtant Gunn et Munro se sont tous deux servi d'un élément structurant bien spécifique : le *piobaireachd*.

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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Le terme gaélique de *piobaireachd* désigne simplement la musique jouée sur une cornemuse. Cette musique se répartit en fait entre *ceòl mòr*, 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 dont le grand public est plus familier.

nombre de notes thémales 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 retour au thème de départ.

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.

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 importantes s'est progressivement mué en un devoir proprement sacré. 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.

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 cornemuseurs prestigieux, se présente ainsi sous la forme de circonvolutions, de développements, de variations qui mènent en définitive à un retour, notion centrale de l'œuvre. L'histoire que déroule 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.

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, 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, 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*, qu'elle a rencontré personnellement. Ce copieux péri-texte comprend jusqu'à la partition du *piobaireachd* que le personnage principal s'efforce d'achever.

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 le retour sous de nombreux aspects. Si les enfants semblent revenir vers leurs parents — Helen s'en retourne auprès de sa mère, Margaret, pour élever 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 (« I'll not be back ! » p.161). 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 démente lorsque le musicien finit par enlever un bébé, sa petite-fille, pour achever le *Piobaireachd* de sa vie. 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>3</sup>

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,<sup>4</sup> 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.

---

<sup>3</sup> 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..

<sup>4</sup> (214-5)

Dans une lettre adressée à son éditeur, il défend ces dernières en ces termes :

*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.*<sup>5</sup>

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>6</sup> fait en effet référence à un air oublié que deux cornemuseurs demandent à un vieil homme aveugle<sup>7</sup> de jouer, au terme d'une sorte de joute musicale. Mais cette pièce, « a terrible fine tune [...], but sore on the mind »<sup>8</sup> comme la décrit Paruig Dall, possède une vertu d'ordre quasiment magique. Le musicien s'en explique, à la manière d'un avertissement, avant de la jouer :

*'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*

---

<sup>5</sup> Lettre à Blackwood datée du 26 février 1894. Citée par Ronnie Renton dans son introduction à *The Lost Pibroch*.

<sup>6</sup> 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*.

<sup>7</sup> 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, 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.

<sup>8</sup> P. 5.

*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.'*

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 cornemuseurs s'en repartent sans attendre, malgré l'arrivée d'une tempête, et renoncent à pratiquer leur art, tandis que les hommes 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.

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 :

*The men, tossing the caber and hurling the clachneart<sup>9</sup> 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*

---

<sup>9</sup> La pierre à lancer.

*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.*<sup>10</sup>

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.

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.

Munro évoque ainsi par écrit un répertoire dont, 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

---

<sup>10</sup> P. 10.

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 le joue 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.

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 : « 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. Cette peur de l'oubli est certes habituelle dès lors qu'il est question de musique ancienne<sup>11</sup>, mais ce recours semble inapproprié dans ce contexte précis.

Ce conflit apparent entre écrit et oral est cependant parfaitement assumé 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 résumera et conclura tout à la fois 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

---

<sup>11</sup> Les premiers *piobaireachd* sont datés de la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle.

les éléments dominants, ou notes thémales en termes musicaux, sont repris, développés et ornementés (*taorluath*, *crunluath*, *crunluath a mach*).

Cette approche mimétique va plus loin encore puisque à chaque personnage correspond au moins une des neufs notes disponibles sur la cornemuse. Le bébé enlevé par son grand-père est ainsi associée 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. Ces associations ont été suggérées en 1973 par Thomas Pearston, spécialiste de ce répertoire :

- **Low G:** the note of the Gathering, as it is the loudest note on the chanter
- **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
- **E:** the echoing note
- **F#:** the note of love
- **High G:** the note of sorrow or lament
- **High A:** the piper's note.

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

*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 fussent-ils. 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 :

*Its story was the story that's ill to tell — something of the heart's longing 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.*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> P. 7.

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 ou 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 ?

Du fait de sa spécificité, le *piobaireachd* 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 :

*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, making 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, living 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...<sup>13</sup>*

Cette musique réunit les hommes, pas seulement 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, l'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>14</sup> paraît se vérifier. De même qu'à la cornemuse les notes qui composent la mélodie entretiennent un rapport constant et spécifique 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.

---

<sup>13</sup> P. 92.

<sup>14</sup> *Dictionnaire philosophique portatif* (1764), Art dramatique