



Université de Montréal

**La cornemuse bulgare**  
**ou comment inventer une tradition musicale**

par Svetlina DENOVA

Département d'anthropologie  
Faculté de lettres et sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en anthropologie  
option ethnologie

Avril 2018

© DENOVA, Svetlina, 2018



## Résumé

La tradition musicale de la cornemuse *gaiida* s'est constituée à l'éveil du nationalisme bulgare dans les années 60 du XIX<sup>e</sup> siècle comme tradition bulgare et elle a continué à se développer comme telle après la Libération du pays de la dominance ottomane (1878), au cours du XX<sup>e</sup> siècle et même aujourd'hui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Nous nous intéressons ici à la façon dont cette tradition musicale entre dans l'imaginaire nationale bulgare à travers la presse satirique, les expositions internationales, les beaux-arts, la littérature, le cinéma et les festivals du folklore et comment elle devient grâce à cela un fort symbole identitaire pour la nation.

**Mots-clés** : Bulgarie, tradition musicale, imaginaire nationale, cornemuse, patrimonialisation

## **Abstract**

The music tradition of the Bulgarian bagpipe *gaida* established itself as a Bulgarian tradition in the dawn of Bulgarian nationalism in the 1860s, continued its development as such after the Liberation from Ottoman domination (1878), during the XX<sup>th</sup> century, and even now at the beginning of XXI<sup>st</sup> century.

We interested here how this music tradition had entered the Bulgarian national imaginaire by the means of the satirical press, the international fairs, the fine arts, the literature, the cinema, and the folklore festivals in order to become such a powerful symbol of the nation.

**Keywords:** Bulgaria, music tradition, imagined community, bagpipe, patrimonialisation

## Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	iv
Liste des figures.....	vi
Remerciements.....	viii
Avant-propos.....	x
<b>Introduction</b> .....	1
<b>I. La cornemuse <i>gaida</i> dans la presse</b> .....	9
<b>II. La cornemuse <i>gaida</i> aux trois expositions du XIX<sup>e</sup> siècle</b> .....	15
<b>III. La musique de la peinture ou l’iconographie de la cornemuse <i>gaida</i> dans les beaux-arts bulgares</b> .....	53
<b>IV. Représentations littéraires de la cornemuse <i>gaida</i></b> .....	77
<b>V. Représentations de la cornemuse <i>gaida</i> dans le cinéma bulgare</b> .....	95
<b>VI. Ethnographie du festival des cornemuses à Guéla, suivie de réflexions sur trois autres festivals pareils</b> .....	117
<b>Conclusion</b> .....	133
Bibliographie .....	137
Filmographie.....	146
<i>Annexe I.</i> VIII <sup>e</sup> festival de la <i>gaida</i> , village de Guéla, les Rhodopes, Bulgarie (le 7-8 août 2010), photos : équipe MitMar	
<i>Annexe II.</i> XII <sup>e</sup> festival de la <i>gaida</i> , village de Guéla, les Rhodopes, Bulgarie (le 2-3 août 2014), photos : S. Borova	
<i>Annexe III.</i> Festival de fusion <i>Zenith</i> , village de Dolen, les Rhodopes, Bulgarie (le 24-26 juin 2016), photos : S. Borova	
<i>Annexe IV.</i> III <sup>e</sup> festival de la <i>gaida</i> , village de Ravnogor, les Rhodopes, Bulgarie (le 9-10 juillet 2016), photos : S. Borova	
<i>Annexe V.</i> Orchestre de cornemuses, Maison de la culture « Hristo Botev », ville de Kalofer, Bulgarie, photos : l’archive de l’orchestre (non-publiée) et M. Syupyurdekova	

## Liste des tableaux

<b>Tableau I.</b> Cornemuse dans la presse : corpus d'articles du journal <i>Gaiida</i> (1863-1866) .....	15
<b>Tableau II.</b> Cornemuse <i>gaiida</i> dans les beaux-arts bulgares du XIX <sup>e</sup> et du XX <sup>e</sup> siècle : corpus d'œuvres .....	57
<b>Tableau III.</b> Cornemuse dans la littérature bulgare : corpus d'œuvres .....	80
<b>Tableau IV.</b> Thèmes auxquels est liée la cornemuse <i>gaiida</i> dans le corpus littéraire.....	94
<b>Tableau V.</b> Statistique des nombres des salles de cinéma, des projections et des spectateurs en Bulgarie selon l'année (de 1960 à 1999) et la population du pays (source : Iordanova 2007:101) .....	97
<b>Tableau VI.</b> Cornemuse <i>gaiida</i> dans le cinéma bulgare : corpus de films.....	98
<b>Tableau VII.</b> Séquences du corpus filmique .....	101-102
<b>Tableau VIII.</b> Aspect visuel des séquences du corpus filmique .....	102-104
<b>Tableau IX.</b> Cadres des séquences du film <i>Petar le Malin</i> (1960) .....	105
<b>Tableau X.</b> Cadres des séquences du film <i>La fin de la chanson</i> (1971).....	106
<b>Tableau XI.</b> Cadres des séquences du film <i>La corne de chèvre</i> (1972).....	106
<b>Tableau XII.</b> Cadres des séquences du film <i>Arbre sans racine</i> (1974).....	107
<b>Tableau XIII.</b> Cadres des séquences du film <i>La piscine</i> (1977).....	107
<b>Tableau XIV.</b> Cadres des séquences du film <i>La cornemuse est-elle un instrument ?</i> (1978).....	108
<b>Tableau XV.</b> Cadres des séquences du film <i>Capitaine Petko le Voïvode</i> (1981).....	108
<b>Tableau XVI.</b> Cadres des séquences du film <i>Temps de violence</i> (1988).....	109
<b>Tableau XVII.</b> Cadres des séquences du film <i>La corne de chèvre</i> (1994).....	110
<b>Tableau XVIII.</b> Cadres des séquences du film <i>Lettre vers l'Amérique</i> (2001).....	110

## Liste des figures

<b>Figure 1.</b> Ensemble de 333 joueurs de <i>kaba-gaida</i> , Sofia, le 16 mai 2012.....	xi
<b>Figure 2.</b> Sri Sri Ravi Shankar et l'ensemble de <i>kaba-gaida</i> , Sofia, le 16 mai 2012.....	xi
<b>Figure 3.</b> Cornemuses à la fin de la chanson <i>Vissoko</i> , FSB Symphony, Plovdiv, le 1er septembre 2011.....	xii
<b>Figure 4.</b> Performance de la chanson <i>Vissoko</i> , FSB Symphony, Plovdiv, le 1er septembre 2011.....	xii
<b>Figure 5.</b> Estampe d'Erhard Schoen (1491-1542), Hodgart 1969:50.....	10
<b>Figure 6.</b> Petko R. Slaveïkov, photo: I. Karastoyanov, 1884.....	12
<b>Figure 7.</b> Journal <i>Gaida</i> , vol. I, No. 1, le 15 juin 1863 (à gauche); revue <i>Gaida</i> , vol. III, No. 1, le 1 janvier 1866 (au centre); revue <i>Gaida</i> , vol. III, No. 13, le 1 juillet 1866 (à droite).....	13
<b>Figure 8.</b> Slaveïkov, un des traducteurs de la Bible en bulgare (extrême droite), 1871. (Кларк 2013: couverture).....	14
<b>Figure 9.</b> Illustration à la tête de la revue <i>Gaida</i> , le 22 novembre 1865.....	16
<b>Figure 10.</b> Revue <i>Gaida</i> , vol. III, No. 13, le 1er juillet 1866.....	17
<b>Figure 11.</b> « Moi, je joue pour eux, ils jouent ... avec l'État ?! », P. R. Slaveïkov, <i>GAÏDA</i> . (Борсуков 2002:1).....	24
<b>Figure 12.</b> « Eux... et nous avec les cornemuses <i>gaida</i> ». (Борсуков 2002:5).....	24
<b>Figure 13.</b> Première exposition bulgare d'agriculture et d'industrie, Plovdiv, 1892, l'entrée centrale. Photographie : I. Karastoyanov.....	27
<b>Figure 14.</b> Première exposition bulgare à Plovdiv de 1892 à vue d'oiseau. Archives nationales, Plovdiv. <a href="http://www.archives.government.bg/tda/docs/23j_plovdiv.jpg">http://www.archives.government.bg/tda/docs/23j_plovdiv.jpg</a> (2016-12-01).....	28
<b>Figure 15.</b> Tête du journal <i>Notre première exposition</i> ( <i>Нашето първо изложение</i> ) (1891-1892).....	28
<b>Figure 16.</b> Invitation aux musiciens, <i>Svetlina</i> ( <i>Светлина</i> ), février 1892, No. 2, p. 49.....	31
<b>Figure 17.</b> Affiche publicitaire de l'Exposition, lithographie, Jan Mrkvička (Великова 2012).....	31
<b>Figure 18.</b> Groupe de musiciens populaires, le 24 septembre 1892, <i>Svetlina</i> , 1893, No. 1, p. 5.....	33
<b>Figure 19.</b> Phonographe à l'Exposition. ( <i>Notre première exposition</i> , 1892, No. 35, p. 7).....	34
<b>Figure 20.</b> Orchestre national bulgare. (Вакарелски, Примовски 1956:279).....	35
<b>Figure 21.</b> Grand Pavillon de l'Exposition. ( <i>Svetlina</i> , 1893, No. 1, p. 9).....	36
<b>Figure 22.</b> Section bulgare à l'Exposition colombienne à Chicago (Bancroft 1893:220).....	37
<b>Figure 23.</b> Kiosque «Curiosités bulgares» dans Midway Plaisance (Константинов 1894:136).....	38
<b>Figure 24.</b> Aleko Konstantinov (1863-1897), <a href="http://www.bglitarchives.org">www.bglitarchives.org</a> (2017-12-20).....	39
<b>Figure 25.</b> Costumes nuptiaux de la région de Sofia, Bulgarie. (Shopoff 1898:416).....	41
<b>Figure 26.</b> Couverture de <i>Chicago Times Portfolio of the MIDWAY TYPES</i> (1893).....	42
<b>Figure 27.</b> Bulgare. –In: <i>Chicago Times Portfolio</i> ... 1893).....	42
<b>Figure 28.</b> Pavillon de la Bulgarie à l'exposition universelle de 1900.....	45
<b>Figure 29.</b> Exposition de 1900. Pavillon de la Bulgarie. Gravure - <i>Le Petit Journal</i> , supplément illustré, le 22 avril 1900, p. 125.....	46

<b>Figure 30.</b> Grand Palais à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, Collection stéréoptique Félix Potin..	47
<b>Figure 31.</b> <i>Portrait de Boris Schatz</i> , Jan Mrkvička, 1897, huile 70 x 50 cm (Zalmona 2006:9).....	49
<b>Figure 32.</b> Boris Schatz dans son atelier à Sofia, www.schatz.co.il/en/node/880 (2017-10-18).....	50
<b>Figure 33.</b> <i>Gaïdar</i> , Boris Schatz (Ehrenpreis 1903:330).....	51
<b>Figure 34.</b> <i>De gauche à droite</i> : Nikolay Pavlovitch (1865), <a href="https://bg.wikipedia.org/wiki/Николай_Павлович">https://bg.wikipedia.org/wiki/Николай_Павлович</a> (2017-11-06); Nikola Obrazopissov (entre 1860 et 1871), <a href="https://bg.wikipedia.org/wiki/Никола_Образописов">https://bg.wikipedia.org/wiki/Никола_Образописов</a> (2017-11-06); Anton Mitov, <i>Autoportrait</i> (1921), <a href="https://bg.wikipedia.org/wiki/Антон_Митов">https://bg.wikipedia.org/wiki/Антон_Митов</a> (2017-11-06); Zlatyu Boyadzhiev, <i>Autoportrait</i> (de : <i>Diptyque : portrait familial de l'artiste et de sa femme</i> , 1941), Аврамов 2013:40. ....	56
<b>Figure 35.</b> <i>De gauche à droite</i> : Felix Kanitz (1900), <a href="https://ru.wikipedia.org/wiki/Каниц_Феликс_Филипп/">https://ru.wikipedia.org/wiki/Каниц_Феликс_Филипп/</a> (2017-11-06); Jan Mrkvička, <i>Autoportrait</i> (1926), <a href="https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван_Мърквичка/">https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван_Мърквичка/</a> (2017-11-06); Joseph Oberbauer, <a href="http://1333.bg/persons/bg/image/667">1333.bg/persons/bg/image/667</a> (2017-11-06) .....	56
<b>Figure 36.</b> <i>Danse de village</i> , 1859, N. Pavlovitch, lithographie .....	59
<b>Figure 37.</b> <i>Danse en Bulgarie du Nord</i> , après 1874, F. Kanitz, gravure .....	60
<b>Figure 38.</b> <i>Ronde horo de la région de Sofia</i> , 1890, Jan Václav Mrkvička, huile .....	62
<b>Figure 39.</b> <i>Ronde horo du village de la région de Samokov</i> , 1892, N. Obrazopissov, huile .....	63
<b>Figure 40.</b> <i>Retour des vendanges aux environs de Varna</i> , 1893, A. Mitov, huile .....	65
<b>Figure 41.</b> <i>Procession de mariage de la région de Sofia</i> , 1899, J. Oberbauer .....	66
<b>Figure 42.</b> <i>Danse de la région de Sofia</i> , 1899, Joseph Sebastian Oberbauer .....	66
<b>Figure 43.</b> <i>Deux noces</i> , 1967, 210/310 cm, Z. Boyadzhiev, huile .....	68
<b>Figure 44.</b> <i>Deux noces</i> , 1970, 138 x 200 cm, Z. Boyadzhiev .....	68
<b>Figure 45.</b> <i>Ronde horo</i> , 1968, 140/125 cm, Z. Boyadzhiev, huile .....	70
<b>Figure 46.</b> <i>Noces à Brezovo</i> , 1972. Z. Boyadzhiev .....	72
<b>Figure 47.</b> <i>Nestinari (Danseurs sur braises)</i> , 1972, 200/285 cm, Zlatyu Boyadzhiev .....	74
<b>Figure 48.</b> <i>Nestinarki (Danseuses sur braises)</i> , Zlatyu Boyadzhiev .....	75
<b>Figure 49.</b> Couverture de l'édition française (Dontchev 1995).....	79
<b>Figure 50.</b> Couverture de l'une des plusieurs éditions du recueil <i>Contes sauvages</i> de Haïtov. Le motif en couleur fait allusion au tablier du costume national des femmes des Rhodopes. ....	80
<b>Figure 51.</b> Couverture du roman de Dontchev dans deux de ses éditions en bulgare .....	87
<b>Figure 52.</b> Trois dessins d' <i>Anguel le Voïvode</i> (1970), édition jeunesse, illustrateur Hristo Neikov (Хайтов 1970) .....	89
<b>Figure 53.</b> Anguel joue de la <i>gaida</i> et chante sa chanson, la chanson d'Anguel le Voïvode, dessin de Hristo Neikov pour l'édition jeunesse de Haïtov (Хайтов 1970).....	89
<b>Figure 54.</b> Couverture de l'une des plusieurs éditions de <i>Contes sauvages</i> en bulgare.....	92

*À Hristo, Petar, Boyan, Mariya*

## Remerciements

Mes remerciements vont à Nathalie Fernando, ma directrice de recherche, pour m'avoir guidée et aidée afin d'élaborer et réaliser ce projet ; à Roland Viau pour son cours *Technique de la collecte des données* où mes idées ont pris leur chemin vers ce texte ; à Karine Bates ; à John Leavitt, pour avoir accepté ma recherche sur les cornemuses en Asie du Sud, comme un travail final, bien qu'il s'agisse juste du début d'un projet fascinant auquel j'ai hâte de revenir ; à Ulrich Ulf pour l'ambiance stimulante de son séminaire interdisciplinaire où l'on a pensé non seulement à *La ville moderne*, mais à la vie humaine dans la modernité ; à toutes et tous mes collègues de ce séminaire parmi lesquels j'ai élaboré mon projet *Le tissu urbain du village. Le cas de Guéla, un petit village montagneux en Bulgarie* et parmi lesquels je me sentais tout à fait à l'aise pendant tout le parcours universitaire à Montréal – tous mes bons souvenirs reviennent souvent vers le rythme-analyse, la spirale d'accélération, le regard poétique de Baudelaire, les projets utopiques réalisés en architecture, le symbolisme des barricades, le cirque comme regard philosophique, etc. ; à Simona Bealcovschi pour son cours sur les technologies de représentations à partir duquel j'ai élaboré une partie de ce texte sur le symbolisme de la cornemuse dans le cinéma bulgare ; à Flavia Gervasi pour son cours *Musiques du monde – enjeux contemporains* où j'ai pris conscience de l'importance de la politique dans la *World Music* ; à Dimo Tchechmedjiev ; à Vladimir Pentchev qui a facilité la consultation transatlantique concernant l'identité régionale du costume traditionnel d'un cornemuseur sur une peinture de Mrkvička ; à Ani Komitska qui a clarifié que ce costume n'était pas tchèque, mais bien bulgare de la région Chope ; aux techniciennes de la Filmothèque nationale à Sofia ; à Anton Paskalev pour avoir partagé avec moi le discours qui s'était produit autour d'une de ses merveilleuses photographies et qui touche le cœur de ce mémoire ; à Petko Deyanov Gueorguiev des Collections spéciales, Bibliothèque nationale *Ivan Vazov*, Plovdiv ; à Nadezhda Marintchevska et Ingeborg Bratoeva-Daraktchieva de l'Institut d'études des arts, l'Académie bulgare des sciences ; à Nikolai Aretov de l'Institut de la littérature, l'Académie bulgare des sciences pour m'avoir orienté dans l'immense océan de la littérature sur Petko Slaveïkov ; à tous les participants à la conférence *Beyond the borders*, Sofia, le 26-30 juin 2016 ; à Nathalia Rachkova et Lozanka Peytcheva de l'Institut



d'ethnologie et de folklore, l'Académie bulgare des sciences, pour les conseils professionnels et les suggestions comment améliorer certaines parties de ce texte ; à Daniela Ivanova-Nyberg pour m'avoir encouragée ; à Evguenia Ouzounova, professeur bulgare de français ; à Marie-Claude Renucci-Ivanov et son mari Ivaylo Ivanov; à Raïna Mihaïlova, bibliothécaire à l'Institut des études des arts et à Mihaïl Zhelev, bibliothécaire à l'Institut d'ethnologie et de folklore, l'Académie bulgare des sciences ; à Petar Borov, un beau-père extraordinaire – je me souviendrai toujours de sa main portant la montre reproduite sur tous les documents photocopiés et scannés à mon intention ; à ma belle-mère, devenue une ethnographe hors du commun qui m'a suggéré de faire une entrevue avec un ancien membre de l'ensemble *M. Raditchev*, Guéla ; à *MitMar*, l'équipe de missions toujours spéciales, formée de ma mère Mariya Denova et de Dimitar Valkov, qui m'a énormément aidée afin que je puisse travailler sur le terrain en 2014 et que je puisse me retrouver à nouveau dans les Rhodopes au festival de fusion de Dolen à la fin du mois de juin et au festival de *gaïda* de Ravnogor au début du mois de juillet en 2016 ; à Petar Yanev, le joueur de *kaba-gaïda* qui a marqué la structure de ce texte à son insu – le chapitre sur les représentations de la cornemuse dans le cinéma bulgare est inspiré d'une réflexion sur son parcours personnel comme cornemuseur, exprimé dans une entrevue de presse ; et surtout à tous les joueurs de la cornemuse *kaba-gaïda* qui discutaient avec moi pendant le Festival des cornemuses dans le village de Guéla en Bulgarie pendant l'été de 2014.

## Avant-propos

Le 16 mai 2012 dans la capitale de la Bulgarie – un pays de l’Europe de sud-est, situé sur la péninsule Balkanique – 333 joueurs de *kaba-gaiida* (Fig. 1) se sont réunis pour jouer ensemble. Ils ont interprété à l’unisson une suite musicale composée de fragments de huit chansons traditionnelles de la région de la même montagne.<sup>1</sup>



**Figure 1.** Ensemble de 333 joueurs de *kaba-gaiida*, Sofia, le 16 mai 2012.

L’événement était organisé par la Fondation internationale « L’art de vivre » à l’occasion de la deuxième visite en Bulgarie de Sri Sri Ravi Shankar<sup>2</sup> (Fig. 2) et était conçu comme une épreuve qui consiste à battre le record de Guinness du plus grand ensemble de joueurs de cornemuses<sup>3</sup>. Un mois plus tard, le 19 juin 2012, l’Académie mondiale de records de Guinness a reconnu que l’ensemble de 333 joueurs de cornemuse fût le plus grand ensemble dans cette catégorie<sup>4</sup>. La nouvelle de ce record s’est vite répandue dans les médias et les réseaux sociaux.



**Figure 2.** Sri Sri Ravi Shankar et l’ensemble de *kaba-gaiida*, Sofia, le 16 mai 2012.

---

<sup>1</sup> 333-ма български гайдари атакуваха рекордите на Гинес. – *Днес*, 16 май 2012.  
<http://dnes.dir.bg/news/rekord-gines-gidi-11162805> (2016-12-01)

<sup>2</sup> Fondateur de ce mouvement qui promeut le « vivre en harmonie » pour aider les gens à trouver leur paix intérieure à travers des programmes basés sur des techniques de respiration, de méditation et du yoga.  
<http://www.artdevivremtl.ca/> (2016-12-01)

<sup>3</sup> Lequel était tenu par un ensemble écossais, constitué de 240 joueurs de cornemuse.

<sup>4</sup> 333 bagpipes concert enters the Guinness Book of Records. – Radio Bulgaria, le 21 juin 2012.  
<http://bnr.bg/en/post/100158701/333-bagpipes-concert-enters-the-guinness-book-of-records> (2016-12-01)

Selon Sonya Dragova de la fondation « L'art de vivre » en Bulgarie « *le message de ce record est l'émission d'une harmonie, rassemblant à une place la musique de centaines de cornemuses* »<sup>5</sup>.

Dans la conférence qu'il a donnée en Bulgarie, le 16 mai 2012, Sri Sri Ravi Shankar a fait référence à cette performance comme une façon, pour les jeunes, de ne pas perdre le lien avec leurs racines et en même temps d'élargir leurs horizons. « *Le but est d'encourager les vieilles traditions et la culture* »<sup>6</sup>.

La médiatisation de l'événement a fait la promotion de la musique bulgare devant le monde et en même temps a donné un peu de joie aux Bulgares<sup>7</sup>. Mais les conséquences de cet événement sont plus grandes que les effets promotionnels et thérapeutiques évoqués ci-dessus.

\*

*FSB* est un groupe bulgare de rock progressif, créé en 1975 et encore actif aujourd'hui.<sup>8</sup> Le 1 janvier 1989 le groupe enregistre le single *Vissoko*<sup>9</sup> qui devient un de ses grands *hits* en Bulgarie<sup>10</sup>, grâce à ses paroles allégoriques et au message véhiculé. La durée de la chanson dépasse six minutes et, à la fin, trois cornemuses se réunissent avec la partie vocale (Fig. 3) pour accentuer la profondeur des paroles.

*En haut, en haut, en haut, / sois en haut, /au-dessus de la jalousie et des injures, /  
au-dessus de petites querelles. / [...] /  
Sois en haut de tout aujourd'hui, / sois en haut que je te voie. / [...] /  
Les étoiles sont des étoiles / parce qu'elles sont en haut. / [...] /  
Que je te voie - sois en haut, / que je te voie – au-dessus de petites querelles, /*

<sup>5</sup> Родопската музика влезе в Гинес с 333 гайди. – *Днес*, 19 юни 2012.  
<http://dnes.dir.bg/news/gines-rekordi-gidi-gidari-11391569> (2016-12-01).

<sup>6</sup> <http://www.artofliving.org/bg-bg/> (2016-12-01)

<sup>7</sup> Largest bagpipe orchestra: Bulgarian pipers set world record. May 29, 2012.

[http://www.worldrecordacademy.com/arts/largest\\_bagpipe\\_orchestra\\_Bulgarian\\_pipers\\_set\\_world\\_record\\_11290\\_2.html](http://www.worldrecordacademy.com/arts/largest_bagpipe_orchestra_Bulgarian_pipers_set_world_record_11290_2.html) (2016-12-01). “Pipers from this area of the country who took part in the event have promoted their music all over the world. The event also aimed to bring a spot of joy to a nation which a survey showed was among the most unhappy on the planet. Having joined the European Union in 2007, it is still the bloc's poorest member and recovering from a deep recession”.

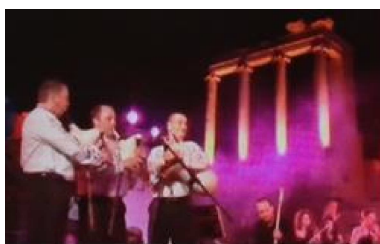
<sup>8</sup> <http://www.fsb.bg/en/tour.php> (2016-12-01) et la chronique de Kouzmanova (Кузманова 2011).

<sup>9</sup> Traduit en anglais comme *Be above it*. En français je propose de le traduire comme *En haut*.

<sup>10</sup> FSB – the music, the story, the philosophy. Daniela Kuzmanova tells about the fortune of the band. – Jazz FM Radio, Bulgarie, le 21 décembre 2011.  
<http://www.jazzfm.bg/en/interviews/fsb-the-music-the-story-the-philosophy-daniela-kuzmanova-tells-about-the-fortune-of-the-band> (2016-12-01)

*que je te voie – sois en haut de tout aujourd’hui, / que je te voie /  
les étoiles sont des étoiles.*<sup>11</sup>

L’année où la chanson était enregistrée sert de repère emblématique pour les bouleversements politiques, économiques et sociaux qui ont marqué le paysage de l’Europe de l’Est. Après quarante-cinq ans de régime communiste, la Bulgarie est devenue un pays démocratique.



**Figure 3.** Cornemuses à la fin de la chanson *Vissoko*, FSB Symphony, Plovdiv, le 1<sup>er</sup> septembre 2011.

La performance de la chanson pendant les concerts du groupe après 2010 était toujours le moment culminant du spectacle, lequel était gardé pour la fin. Le public chante avec le groupe et parfois, le groupe laisse le public chanter tout seul en accompagnant instrumentalement. L’émotion provoquée par la concordance parfaite entre le groupe de rock, la sonorité de la cornemuse et le message des paroles incitent les Bulgares à considérer la chanson comme un véritable hymne.

Le 1 septembre 2011 à la fin du concert *FSB Symphony* à l’Amphithéâtre romain de Plovdiv, cette chanson a gagné le public grâce à la grandeur de la performance : les trois musiciens de *FSB*, accompagnés de l’Orchestre Philharmonique de Plovdiv et l’ensemble folklorique *Trakiya* (Найденов 2011:34) (Fig. 4). Ce concert a lancé la campagne de promotion de la ville qui se voulait capitale européenne de la culture en 2019 (Здравкова 2011:16).



**Figure 4.** Performance de la chanson *Vissoko*, FSB Symphony, Plovdiv, le 1<sup>er</sup> septembre 2011.

---

<sup>11</sup> Nous proposons ici notre traduction des paroles de la chanson sans avoir la prétention de pouvoir garder la même valeur poétique que le texte original.

Deux ans plus tard, pendant la tournée nationale du groupe *Valtche vreme*<sup>12</sup>, Roumen Boyadjiev, un des trois musiciens de FSB, a présenté la chanson durant le concert en disant : « *J'espère que cette chanson deviendra un hymne pour de plus en plus de Bulgares. Qu'elle devienne un hymne pour tous* » (ЛукОВА 2000:16). Ensuite, le public s'est levé et a commencé à chanter la chanson.

Dans une autre entrevue de la même année, Boyadjiev ajoute : « *Nous voudrions que notre chanson 'Vissoko' se transforme en hymne et qu'elle touche les cœurs de plus en plus de Bulgares* »<sup>13</sup>.

En 2016, les Bulgares ont désigné les paroles de la chanson *Vissoko* « les meilleures paroles de chanson bulgare jusqu'à ce jour ».<sup>14</sup>

#### *Pourquoi ce sujet de recherche?*

Tout d'abord, ce n'est pas un sujet qui nous a été imposé. Tout au contraire, nous avons pris l'initiative de le faire *nôtre* malgré plusieurs difficultés qui se sont révélées dès le début, parmi lesquelles, peut-être, celle d'être d'origine bulgare.

Mais, cet aspect détient aussi des avantages. Tout d'abord, la connaissance de la langue, de la culture et du mode de vie du pays évidemment peuvent nous aider à traiter certains aspects du sujet. La possibilité d'expérimenter une « *résonance* » avec les gens et la société à l'étude est essentielle pour une compréhension plus profonde qui dépasse la connaissance de la langue maternelle des gens impliqués au sein de l'étude. Ici, nous évoquons le concept d'Unni Wikan de « *résonance* » (1992) qui nous semble important dans le contexte présent, au moins en deux raisons. Tout d'abord, « *la capacité de recourir à sa propre expérience [...] pour tenter de saisir ou de véhiculer des significations qui ne sont logées ni dans les mots, ni dans les 'faits' ou le texte* » (White 2011 :333) est essentiel pour la compréhension de la société en étude. Ensuite, l'empathie et le sentiment d'appartenance à ce mode de vie et de pensée en étude ici est un grand atout pour le chercheur parce que la « *résonance* » entre nous et les personnes qui font l'objet de notre étude nous permet de mieux

---

<sup>12</sup> Nous proposons la traduction en français comme « Temps de loups ».

<sup>13</sup> ФСБ : *Високо е химн*. – *Стандарт Уикенд*, 7 септември 2013, стр. 2.

<sup>14</sup> Слушатели избраха *Високо* на ФСБ за най-добрия български текст на песен. – *Сеза*, 3 юни 2016. [www.segabg.com/article.php?id=784867](http://www.segabg.com/article.php?id=784867) (2016-12-01).

comprendre leurs intentions. Ayant la même langue maternelle que nos informateurs et la société que nous étudions, cela nous permet d'aller beaucoup plus facilement « *au-delà des mots* » (Wikan 1992)<sup>15</sup>.

*« To grasp how people actually experience their lives, we need to attend ... not [to] their terms for gods, institutions, calendars and rituals so much as [to] the concepts with which they feel and think about, and handle, the tasks and tribulations of their individual existences »* (Wikan 1990:XVI).

La notion de Wikan de « *résonance* » nous semble au cœur de notre propre compréhension non seulement de la façon dont on doit pratiquer l'anthropologie, mais surtout **pourquoi** faire de l'anthropologie<sup>16</sup>.

### *La question de départ*

Dès le début, notre question principale a été de comprendre pourquoi la cornemuse est tellement significative pour les Bulgares. Beaucoup d'autres questions ont suivi cette première interrogation. Par exemple :

Quelles significations cet instrument traditionnel de musique a-t-il accumulées à travers le temps ?

Quelles valeurs les Bulgares ont-ils investies dans la cornemuse pour la juger si représentative pour leur identité nationale ?

Pourquoi l'instrument est-il devenu aujourd'hui si populaire parmi les jeunes dans les Rhodopes notamment ?

Pourquoi une chanson bulgare du genre rock progressif de la fin des années 1980s comprenant une partie de cornemuse a-t-elle été considérée récemment comme hymne par beaucoup de Bulgares ?

Pourquoi la performance d'un ensemble bulgare de cornemuses en 2012 a-t-elle battu le record précédent de Guinness établi par les Écossais ?

---

<sup>15</sup> «*Words alone can be misleading, if we take them too literally or if we fail to grasp speakers' intentions and the various social positions from which the words and intentions emanate*» - écrit Douglas Hollan (2008:479) en discutant la notion de *résonance* de Wikan.

«The issue is the need to *attend to* what people say and the *intent* they are trying to convey rather than groping for some `larger` answers within the particulars of their spoken words» (Wikan 1992:466).

<sup>16</sup> L'ethnologue norvégienne a mis le concept de « *résonance* » comme la pensée-clé de toute sa vie dans le champ d'anthropologie (Wikan 2013).

Bref, une synthèse de toutes ces questions nous fait revenir à la problématique principale : pourquoi l'instrument de la cornemuse est-il devenu un symbole national pour les Bulgares. Les questions se sont ensuite portées à d'autres domaines culturels tels le cinéma, la littérature, la peinture, voire médiatiques, tels que la presse ou encore les festivals.

*... et un peu plus loin*

Une étude de la musique d'une société peut devenir une étude de la société elle-même. Dans nos démarches qui consistent finalement à comprendre comment la tradition de la cornemuse « s'invente » en Bulgarie, nous avons le sentiment que nous pouvons avoir l'occasion de comprendre mieux la dynamique de la vie sociale et culturelle de ce pays.

Notre recherche est seulement une des plusieurs entrées possibles dans l'« *intimité culturelle* » (Herzfeld 1997) des Bulgares.

## Introduction

Dans son article « Musiques traditionnelles de demain : entre anamnèse et injonction identitaire » Dominique Salini (2009) écrit que les musiques traditionnelles sont « *déjà réduites à l'animation intermittente des spectacles* » et elles ne peuvent pas avoir « *un devenir indépendamment de succès médiatiques, s'écartant, de fait, sinon du terrain de l'anthropologie* » (p. 49). Or, comme écrit le même auteur « *le futur des traditions est une question profondément anthropologique* » (p. 59).

Notre étude est témoin de la même tendance. En quête comment une tradition musicale se poursuit aujourd'hui, nous touchons inévitablement la nature du succès médiatique, comme nous l'avons vu avec le record bulgare de Guinness de 2012, discuté dans l'avant-propos.

Notre objet d'étude est comment la tradition musicale de la cornemuse *gaida* s'est constituée à l'éveil du nationalisme bulgare dans les années 60 du XIX<sup>e</sup> siècle comme tradition bulgare, comment elle a continué à se développer comme telle après la Libération du pays de la dominance ottomane (1878) et le long du XX<sup>e</sup> siècle et finalement, comment elle se construit aujourd'hui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Nous positionons notre étude dans le cadre de l'anthropologie de la musique et plus particulièrement dans celui de l'ethnologie de la musique parce que nous nous intéressons comment une tradition musicale entre dans l'imaginaire nationale bulgare et devient un fort symbole pour la nation.

Notre hypothèse est que la tradition musicale de la cornemuse *gaida*, pendant toute la période en étude ici – des années 60 du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à présent, n'arrête pas de s'inventer comme tradition bulgare, d'où nous pouvons expliquer pourquoi les Bulgares s'imaginent comme tels à l'aide de la seule mention de l'instrument.

Avant de présenter la structure de notre travail, nous voulons introduire trois notions qui nous semblent nécessaires pour construire la logique de notre étude. Ce sont les notions de ***la tradition inventée, de la communauté imaginée et de la patrimonialisation.***

Mais avant tout cela, nous proposons au lecteur de faire sa connaissance avec l'instrument, auquel tout notre travail de recherche est dédié.



### **La cornemuse bulgare *gaida***

C'est un instrument à vent qui comprend les parties suivantes<sup>17</sup> : le chanteur (ou le chalumeau)<sup>18</sup>, le bourdon<sup>19</sup>, le porte-vent<sup>20</sup>, la poche<sup>21</sup> et l'anche<sup>22</sup>. L'instrument vient de l'Asie mineure, probablement de l'antiquité, mais la question sur le chemin de sa diffusion sur les Balkans reste encore sans réponse.

Notre tour de la littérature sur la cornemuse bulgare<sup>23</sup> présente les auteurs qui ont travaillé sur le problème et porte une bibliographie qui place la littérature bulgare dans le contexte plus élargie des recherches sur la cornemuse balkanique.

### **La « *tradition inventée* »**

La notion est largement discutée dans le livre « L'invention de la tradition », paru en 1983 sous la direction d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger. Selon Hobsbawm, des traditions « *qui semblent anciennes ou se proclament comme telles ont souvent une origine très récente et sont parfois inventées* » (2006 [1983]:11). L'expression « *inclut à la fois des 'traditions' qui ont été effectivement inventées, construites et instituées de manière très officielle, et celles qui émergent de façon plus indistincte au cours d'une période brève et datable – peut-être quelques années à peine – et s'établissent d'elles-mêmes avec une grande rapidité* » (Ibidem).

Les traditions dites 'inventées' « *tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historique approprié* » (Idem, p. 12) mais cette continuité est « *largement fictive* » (Idem).

Nous pouvons observer non seulement comment des traditions authentiques cèdent leur place aux traditions inventées mais aussi comment les deux traditions existent simultanément et comment il est facile parfois de les confondre. « *Là où les vieilles méthodes sont vivantes, les traditions n'ont besoin d'être ni renouvelées ni inventées* » (Ibidem, p. 19).

---

<sup>17</sup> Je tiens à remercier ici Marie-Claude Renucci Ivanov qui m'a aidée à préciser la traduction en français des différentes parties de l'instrument.

<sup>18</sup> « *Gaidounitza* » (гайдунитца) en bulgare.

<sup>19</sup> « *Routchilo* » (ручило) en bulgare.

<sup>20</sup> « *Douhalo* » (духало) en bulgare.

<sup>21</sup> « *Myah* » (мях) en bulgare.

<sup>22</sup> « *Piskoun* » (пискун) en bulgare.

<sup>23</sup> **Denova, S. 2017.** La littérature sur la cornemuse balkanique : accent sur la littérature bulgare. <https://www.academia.edu/34784914/> (2017-12-21)

« L'invention de la tradition est plus fréquente quand une transformation rapide de la société affaiblit ou détruit les modèles sociaux pour lesquels les anciennes traditions avaient été élaborées, et produit de nouveaux modèles auxquels elles ne peuvent plus s'appliquer; cela peut également se produire quand les supports et les diffuseurs institutionnels de telles traditions « anciennes » ne se montrent plus suffisamment adaptables et flexibles, ou sont éliminés; en bref, quand il y a des changements suffisamment vastes et rapides de l'offre ou de la demande » (Ibidem, p. 15).

Les *traditions inventées* sont observables surtout dans le XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, écrit Hobsbawm (Ibidem, p. 12), et leur nature est liée au problème du national à tel point que « *le phénomène national ne peut être étudié de manière adéquate sans une attention particulière portée à l'invention de la tradition* » (Ibidem, p. 25). Ces *nouvelles traditions* sont « *des symptômes importants – et ainsi des indicateurs – de problèmes qui ne peuvent être reconnus autrement, et de développements qu'il serait difficile d'identifier et de dater d'une autre façon. Ce sont des preuves* » (Ibidem, p. 23). Nous nous permettons de citer à plusieurs reprises les pensées d'Eric Hobsbawm parce que nous trouvons que sa proposition d'étudier les changements invisibles qui concernent le phénomène national à travers l'étude des *traditions inventées* reste encore aujourd'hui actuelle.

### **La « communauté imaginée »**

Le concept de la nation comme une communauté imaginée provenant du livre de Benedict Anderson « L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme » (1996 [1983]) est déjà largement connu. La nation est imaginée comme « *limitée* », « *souveraine* » et comme une « *communauté* » où la camaraderie est profonde et horizontale (Anderson 1996 :20-21). Parmi les facteurs qui facilitent le processus de la création de cet imaginaire nationale Anderson positionne « *le capitalisme de l'imprimé qui a créé des langues de pouvoir d'une tout autre nature que les anciennes langues administratives vernaculaires* » (Ibidem, p. 56). Anderson nous présente deux formes de l'imprimé – les romans et les journaux – qui avaient un effet important sur l'imaginaire nationale. Nous aussi reviendrons sur ces formes dans deux chapitres de notre texte.

Du concept d'Anderson nous retenons surtout l'existence de cet aspect *imaginaire* de la nation que nous essayerons de retracer dans notre étude, consacrée à la place de la tradition musicale de la cornemuse *gaida* dans l'imaginaire nationale des Bulgares.

## La patrimonialisation

Nous comprenons cette notion comme « *le processus par lequel un fait social ou culturel présumé 'traditionnel' voit sa pratique volontairement 'relancée' en parallèle ou à l'issue d'un inventaire et d'une 'sauvegarde'* » (Charles-Dominique 2013 :75).

Dans la patrimonialisation, c'est « *le présent qui façonne le passé* » (Ibidem, p. 82) et le processus est sélectif, parce que les gens cherchent des réponses à ses propres questions actuelles en présentant leur patrimoine.

L'État a aussi un rôle important dans « *la sélection des objets patrimoniaux, dans la mise en place des politiques d'inventaires, dans le soutien politique, financier et logistique de cette mise en patrimoine* » (Ibidem, p. 91).

Dans notre travail nous examinerons comment la tradition de la cornemuse *gaida* est patrimonialisée par : 1) **la mise en spectacle** comme, par exemple, le cas de la Première exposition agraire et industrielle à Plovdiv en 1892, le cas du cinéma bulgare et enfin, celui des festivals actuels des cornemuses dans les Rhodopes ; 2) **la mise en valeur** comme le cas de la presse satirique bulgare des années 60 du XIX siècle ou celui des beaux-arts bulgares où des sculpteurs et des peintres présentent des cornemuseurs dans leurs œuvres d'art et ensuite ceux de la littérature et du cinéma bulgares ; 3) **la mise en tourisme** – toujours le cas de l'exposition internationale et les festivals des cornemuses.

## Structure de notre travail

Le texte que nous présentons ici comprend : introduction, six chapitres, conclusion, bibliographie et annexes.

**Chapitre I « La cornemuse *gaida* dans la presse »** présentera notre étude sur le premier journal satirique bulgare *Gaida* (1863-1866), publié dans la capitale de l'Empire ottoman, Istanbul. Selon nous, c'est le journal qui comme une forte création personnelle de Petko Slaveïkov jouera le rôle de la première *invention* de la cornemuse *gaida* comme symbole national bulgare.

Une analyse textuelle du journal révélera comment se produit cette *invention* de la tradition musicale de la cornemuse. Notre analyse est construite autour de trois composantes : 1) l'instrument ; 2) la sonorité émise par l'instrument ; 3) l'instrumentiste.

**Le deuxième chapitre « La cornemuse *gaida* aux trois expositions du XIX<sup>e</sup> siècle »** cherchera à étudier comment la cornemuse bulgare participe à la présentation du pays aux trois expositions du XIX<sup>e</sup> siècle : 1) en 1892 - la première Exposition d'agriculture et d'industrie de Bulgarie qui se déroule à Plovdiv ; 2) en 1893 - l'Exposition colombienne des États-Unis à Chicago ; 3) en 1900 – l'Exposition universelle à Paris.

**Chapitre III « La musique de la peinture ou l'iconographie de la cornemuse *gaida* dans les beaux-arts bulgares »** présentera notre étude sur treize œuvres de beaux-arts bulgares du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle où nous discuterons comment la peinture bulgare reflète et construit la tradition musicale de la cornemuse. Notre analyse portera sur les contextes où la peinture nous montre la musique de la cornemuse ainsi que la place du cornemuseur dans la composition du tableau.

Dans ce chapitre nous chercherons comment les artistes participent à leur tour dans la construction de l'imaginaire nationale, comment la représentation de la cornemuse dans leurs œuvres laisse son empreinte sur la façon dont les Bulgares s'imaginent comme tels.

**Le quatrième chapitre « Représentations littéraires de la cornemuse *gaida* »** sera dédié à la recherche sur le genre prosaïque de la littérature bulgare de la période dite communiste (1944-1989) qui fait apparaître la cornemuse. Nous effectuerons une analyse des thèmes auxquels est liée la représentation de la *gaida* dans un corpus littéraire comprenant six œuvres (un roman, quatre nouvelles et une esquisse historique) de deux auteurs populaires bulgares du XX<sup>e</sup> siècle : Anton Dontchev (1930) et Nikolay Haïtov (1919-2002).

Dans le **cinquième chapitre « Représentations cinématographiques de la cornemuse *gaida* »** nous proposerons d'examiner de plus près la présence cinématographique de la cornemuse *gaida* dans un riche corpus de dix films (de l'année 1960 à l'année 2001) en nous concentrant sur trois questions : 1) de quoi nous parle-t-elle l'image cinématographique de la cornemuse ? 2) comment le réalisateur présente-t-il la cornemuse ? 3) pourquoi la cornemuse est-elle présentée de cette manière.

Dans le **dernier chapitre « Ethnographie du festival des cornemuses à Guéla, suivie de réflexions sur trois autres festivals pareils »** nous présenterons les résultats de notre travail sur le terrain en Bulgarie en 2014 - le festival des cornemuses à Guéla, dans les Rhodopes. Notre décision est d'ajouter ici nos réflexions sur trois autres festivals pareils : celui de Dolen et de Ravnogor, toujours dans les Rhodopes ainsi que celui de Kalofer – une

ville montagneuse de la chaîne de Stara Planina pour élargir le contexte de notre étude sur la tradition musicale de la cornemuse en Bulgarie. Ce chapitre sera accompagné d'une riche photo-documentation qui comprend cinq annexes.

### **Méthodologie**

À cause de la structure hétérogène de notre texte, au lieu de présenter ici la méthodologie de notre travail, nous préférons de le faire dans chacun des six chapitres à part. Les approches méthodologiques utilisées dans notre recherche sont extrêmement diverses, comprenant l'analyse du contenu, l'analyse textuelle, l'analyse littéraire, l'analyse thématique, l'analyse de la composition, l'analyse des séquences et la description ethnographique.

### **Tour de la littérature**

Un tour de la littérature concernant les six chapitres qui traitent la même tradition musicale, mais dans des domaines différents (la presse bulgare du XIX<sup>e</sup> siècle, les expositions internationales de la fin du même siècle, les beaux-arts bulgares du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature bulgare de la période dite communiste, le cinéma bulgare et les festivals des cornemuses du début du XXI<sup>e</sup> siècle) nous paraît très exhaustif et encombrant pour être établi dans l'introduction. Nous introduirons, au fur et à mesure, la littérature pertinente sur chacun de ces aspects de la tradition de la cornemuse bulgare dans les chapitres qui suivent.

Néanmoins, nous voudrions présenter ici quelques travaux importants sur la tradition musicale de la cornemuse bulgare *gaida* qui nous ont servi d'inspiration dans notre recherche.

Commençons par le travail le plus récent, **la thèse de doctorat en ethnomusicologie d'Ivan Gueorguiev « Évolution du style de la cornemuse *gaida* en Bulgarie »<sup>24</sup> (2014)**. Cette étude présente pour la première fois les sept styles de la cornemuse en Bulgarie qui sont la réalisation instrumentale des styles de chant, typiques pour les régions folkloriques différentes. Gueorguiev spécifie chacun de ces styles qu'il appelle styles traditionnels de la cornemuse *gaida* : 1) de la région Choppe ; 2) de la région de la montagne Pirin ; 3) de la

---

<sup>24</sup> **Георгиев, И. 2014. Еволюция на гайдарския стил в България.** Дисертационен труд, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, Пловдив.

région des Rhodopes ; 4) de la région de la Thrace ; 5) de la région de la montagne Strandzha ; 6) de la région du Nord ; 7) de la région de la plaine Dobroudzha.

Parallèlement à l'évolution de chacun de ces styles, l'auteur insiste qu'en Bulgarie un seul style de la cornemuse *gaida*, dit « universel (professionnel, contemporaine, moderne) » se développe. C'est le « style universel de la cornemuse bulgare *gaida* ».

Les sept styles traditionnels et le style universel de la cornemuse bulgare *gaida* existent parallèlement mais l'observation porte sur les interactions fréquentes et des mélanges entre eux (à l'exception du style rhodopéen).

La partie qui décrit l'évolution du style de la cornemuse *gaida* de la région des Rhodopes nous a été extrêmement utile à l'étude du festival de la cornemuse *kaba-gaida* de Guéla.

Le livre de **Lozanka Peycheva « Between the village and the universe: old folk music from Bulgaria in new times » (2008)**<sup>25</sup> est l'étude qui nous a servi de guide dans notre recherche. C'est la première étude aussi ambitieuse qui réussisse à présenter le chemin de la musique traditionnelle bulgare vers la modernité.

« **Performing Democracy : Bulgarian Music and Musicians in Transition** » de **Donna Buchanan (2006)** est un livre important pour notre étude parce que l'auteur étudie les narratives du nationalisme bulgare dans le marketing des identités bulgares à travers les ensembles de folklore du pays.

Nous devons mentionner aussi le livre de **Vergilij Atanasov « The Bulgarian Gaida (Bagpipe) » (2002)** qui nous a inspiré pour le développement du troisième chapitre, consacré à l'iconographie musicale.

Le livre de **Lozanka Peycheva et Ventzislav Dimov (2002)**<sup>26</sup>, même s'il est dédié à une autre tradition musicale, celle de l'instrument *zourna* en Bulgarie du Sud-Ouest nous a servi d'exemple pour notre travail. Les deux chercheurs esquissent les représentations de l'instrument *zourna* dans la littérature et le cinéma bulgares dans leur quête de comprendre comment l'instrument est devenu marquer ethno-confessionnel aussi puissant pour les identités musulmanes dans cette région du pays. Les deux auteurs trouvent des similarités

---

<sup>25</sup> **Пейчева, Л. 2008.** *Между селото и вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“.

<sup>26</sup> **Пейчева, Л., В. Димов. 2002.** *Зурнаджийската традиция в югозападна България.* София, Българско музикознание. Изследвания.

fonctionnelles dans l'utilisation de l'instrument par les musulmans et la cornemuse *gaida* par les chrétiens dans leurs vies sociales et c'est exactement ces similarités qui ont fait de ces deux instruments symboles des deux communautés ethno-confessionnelles différentes.

La thèse de doctorat de **Marie-Barbara Le Gonidec** « **Le beau berger et sa flûte de miel : Les instruments de musique pastoraux dans les chants traditionnels bulgares** » (1997) examine l'organologie des instruments pastoraux, parmi lesquels se trouve la cornemuse, et étudie comment ces instruments sont présents dans les chants traditionnels. Concernant la cornemuse, l'auteur note qu'au lieu de nommer l'instrument, les chants nomment le joueur, le cornemuseur – un personnage communautaire qui apparaît essentiellement dans le contexte nuptial. L'image du cornemuseur dans les chants traditionnels marque le milieu qui est la communauté villageoise.

« **L'instrumentiste dans la culture traditionnelle** », le livre célèbre de **Svetlana Zaharieva (1987)**<sup>27</sup>, avec son approche sémantique et fonctionnelle a marqué profondément notre façon de penser la tradition musicale de la cornemuse dans le folklore bulgare.

La thèse de doctorat de **Mark Levy** « **The Bagpipe in the Rhodope Mountains of Bulgaria** » (1985) reste encore à nos jours un travail impressionnant – un document précieux pour la tradition de la *kaba-gaida* expérimentée et décrite par un ethnomusicologue qui n'est pas bulgare.

Pour une introduction à la musique traditionnelle sur les Balkans nous suggérons le livre de **Jim Samson** « **Music in the Balkans** » (2013) dans lequel il essaie d'interconnecter les phénomènes musicaux similaires et de tracer les histoires des instruments balkaniques à travers les frontières.

En français, deux mémoires de maîtrise en ethnomusicologie sont dédiés aux instruments traditionnels bulgares : celui de **Krassen Lutzkanov**<sup>28</sup> présente la flûte *kaval* et l'autre de **Siyka Katzeva**<sup>29</sup> - la cornemuse *gaida*.

---

<sup>27</sup> **Захариева, С. 1987.** *Свирачът във фолклорната култура*. София, БАН.

<sup>28</sup> **Lutzkanov, K. 2002.** *Les musiques "populaires" en Bulgarie de 1950 à nos jours à travers la flûte kaval et la personnalité de quatre de ses joueurs*. Mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie. Université de Paris VIII/Saint-Denis.

<sup>29</sup> Malheureusement, nous n'avons pas réussi à trouver le texte de ce mémoire. Dans une entrevue sur le site du Centre Régional des Musiques Traditionnelles en Limousin (<http://crmtl.fr/>), la musicienne bulgare Katzeva qui joue de la cornemuse bulgare *gaida* parle de sa maîtrise d'ethnomusicologie à Paris VIII en 1995. Selon Marie-Barbara Le Gonidec (communication personnelle), le mémoire de maîtrise de Katzeva est le texte-pionnier - la première présentation de cet instrument traditionnel bulgare en France dans la langue française.

## I. La cornemuse *gaida* dans la presse

En feuilletant le livre de Matthew Hodgart sur la satire (1969), nous tombons sur une caricature dans le chapitre dédié à la politique comme sujet de satire, laquelle nous semble incontournable à évoquer ici (Fig. 5). Il s'agit d'une estampe de l'artiste allemand Erhard Schoen (1491-1542) qui présente le diable jouant d'une cornemuse représentant la tête de Martin Luther. Selon Hodgart l'estampe est une « *contre-attaque catholique répondant à de très nombreuses caricatures protestantes* » (1969:50).



**Figure 5.** Estampe d'Erhard Schoen (1491-1542), Hodgart 1969:50.

Cette caricature nous introduit dans le monde de la satire anticléricale qui constitue un genre de satire politique. Les conditions préalables à une telle satire sont l'existence d'une certaine liberté qui existe plus facilement dans une grande ville ainsi que la personnalité de l'auteur qui « *doit être capable de regarder la scène politique avec humour et détachement aussi bien qu'avec passion* » (Hodgart 1969:33).

Les deux conditions sont bien présentes s'il s'agit de l'ambiance de la capitale ottomane dans les années 1860s, deux décennies après les *Tanzimat*<sup>30</sup>. Nous pouvons aussi compter sur la personnalité forte de l'intellectuel influent Petko Slaveïkov (1827-1895). Comme écrivain, poète et journaliste, il est l'un des artisans de la langue littéraire moderne

---

<sup>30</sup> L'ère de réformes dans l'Empire ottoman qui commence de 1839 et finit en 1876.



bulgare. Dans la poésie bulgare, il introduit pour la première fois la fable, la satire et l'épigramme<sup>31</sup>.

Ce chapitre vise à proposer une étude sur ce que nous considérons de première *invention* de la cornemuse comme un symbole national bulgare. Le journal *Gaida* (1863-1866), rédigé par Slaveïkov et publié à Istanbul, la capitale de l'Empire ottoman effectue exactement ce que Hobsbawm et Ranger appellent « *invention de la tradition* » (2006).

« Les 'traditions inventées' désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé. [...] [...]. En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire » (Hobsbawm 2006 :12).

Nous allons étudier, à travers une analyse textuelle du journal, comment se produit l'*invention* de cette tradition musicale.

Pourquoi le premier journal satirique édité en bulgare dans la deuxième moitié de XIX<sup>e</sup> siècle porte-t-il le nom de la cornemuse?<sup>32</sup> Quel est le potentiel de l'image de la cornemuse bulgare de faire partie d'un argumentaire satirique où elle peut tourner en ridicule les vices et les sottises des hommes? D'un instrument populaire, la langue satirique de Slaveïkov fait créer l'image d'un outil fort destiné à « réveiller les Bulgares », à les faire entendre, voir et réagir selon un seul guide, celui de la raison. Le désir d'éveiller la conscience nationale des Bulgares peut se réaliser à condition que les gens puissent entendre ce message et croire la personne qui le transmet. Le joueur de la cornemuse, le *gaidar*, est la seule personne qui puisse effectuer cette mission à travers des œuvres satiriques de Slaveïkov.

Selon Anderson, la presse étant une « des racines culturelles du nationalisme » (2002:23-47), est une « *forme d'imaginaire* » (Ibidem, 37) qui fournit « *les moyens techniques de 're-présenter' le genre de communauté imaginée qu'est la nation* » (idem).

---

<sup>31</sup> [www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Slavejkov/144562](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Slavejkov/144562) (2016-08-18)

<sup>32</sup> Dans la poésie bulgare du XIX siècle un autre instrument populaire – l'instrument monocorde à corde frottée appelé « *gousla* » - devient métaphore du chant traditionnel et le joueur de la « *gousla* », le « *gouslar* » devient synonyme pour l'homme qui est solidaire des souffrances et des espoirs de son peuple. Dans la poésie de ce temps le « *gouslar* » devient le nom général pour le musicien du peuple. Voir plus sur cet aspect de l'instrument « *gousla* » dans l'article en bulgare d'I. Simeonov (2005) sur la métaphore titrologique « *gousla* » dans la poésie du Réveil national. - **Симеонов, И. 2005.** Титрологичната метафора „гусла“ в българската възрожденска поезия. – *LiterNet*, No. 9 (70).

En Europe, la presse commence à devenir de plus en plus populaire au XVIII<sup>e</sup> siècle (Lethier, Viprey 2008). Un siècle plus tard, au début des années 1840 la presse bulgare est née avec la revue *Lyuboslovie*, éditée par Constantin Fotinov et publiée à Smyrne entre 1844-1846. Le début de la presse bulgare est lié au développement de la langue littéraire, l'essor de l'imprimerie et de l'instruction (Moussakova 2007:44) et, dans un sens plus large, aux réformes dans l'Empire ottoman (Vezenkov, Marinov 2013:434).

Ce n'est pas étonnant que la presse bulgare commence à se développer avant la libération des Bulgares de la dominance ottomane en 1878. La presse, comme par ailleurs la littérature, avec le roman en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, est une des conditions préalables qui facilitent la naissance du nationalisme. Dans le contexte bulgare au XIX<sup>e</sup> siècle la presse et la littérature<sup>33</sup> sont des phénomènes simultanés et le roman apparaît beaucoup plus tard, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La presse, associée à la « *fatalité de la diversité linguistique* » (Anderson 2002:54), permet aux co-lecteurs « *dans leur invisibilité visible, séculière et particulière* » (Ibidem, 55) de former « *un embryon de communauté nationale imaginée* » (idem).

Vingt-deux journaux et revues (Moussakova 2007:45) ont été édités en bulgare au XIX<sup>e</sup> siècle à Istanbul<sup>34</sup>. Pendant les années 1860 et 1870, cette ville comptait la population urbaine bulgare la plus nombreuse, environ 30 000 – 40 000 personnes. L'importance de la capitale ottomane pour les Bulgares n'était pas seulement économique et sociale. Istanbul était le lieu où le mouvement ecclésiastique pour l'indépendance de l'Église bulgare du Patriarcat avait pris son essor et où son autonomie (l'établissement de l'Exarchat bulgare) avait été proclamée en 1870. La capitale ottomane faisait partie intégrante de la formation de l'identité bulgare nationale dans ces deux décennies avant la libération du pays (Penchev 2005).

Parmi les Bulgares à Istanbul, une personne importante qui a beaucoup contribué à l'Éveil national bulgare dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est Slaveïkov (Fig. 6). Enseignant, publiciste, poète, traducteur, rédacteur, correcteur, éditeur et diffuseur, il est l'un des personnages importants pour la littérature bulgare ainsi que pour l'élaboration de l'idée de

---

<sup>33</sup> Surtout la diversité des formes poétiques et la variété des formes en prose courte comme le récit, le feuilleton, la nouvelle, etc.

<sup>34</sup> Pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, sept imprimeries, propriétés des Arméniens, ont sorti un total de 202 livres bulgares. L'imprimerie d'A. Minasyan (nommé aussi Minasov ou Minasoglu selon le contexte linguistique concerné – bulgare dans le premier cas et ottomane dans le deuxième), par exemple, imprimait aussi les journaux *Gaida*, *Makedonia*, *Pravo* et la revue *Zornitza* (Парижков 2014).

la nation bulgare. Après la libération du pays en 1878, il devient politicien : un des dirigeants du Parti libéral, député et ministre.

Simeon Radev, contemporain de Slaveïkov, le décrit comme :

« [...] fin connaisseur de l'âme du peuple et humoriste... [qui] enchante avec ses paroles joyeuses et créatives... Il était en ce moment la personne la plus populaire en Bulgarie. Sa vie avait englobé presque toutes les formes de l'activité sociale ; son talent avait créé presque tous les genres de la littérature nationale... Son humour avait calmé deux générations. Deux générations ont bu de la source de sa pensée lucide... » (Станева 2003:34)



Figure 6. Petko R. Slaveïkov, photo: I. Karastoyanov, 1884.

Slaveïkov avait le rare talent d'entrevoir les aspects comiques de tout ce qui était devant ses yeux. Il était capable de dévaloriser les plus forts arguments de l'opposant soit par une intonation ironique, soit par une mimique à première vue inoffensive. À l'aide de l'humour, il attirait l'attention du public<sup>35</sup> et tenait l'intérêt de ce dernier vivant au sujet de problèmes extrêmement sérieux (*Ibidem*). Parmi les journaux de Slaveïkov, *Gaïda* (Fig. 7) mérite d'être étudié plus particulièrement dans notre sujet de recherche. Le journal porte le nom bulgare de la cornemuse et étant donné qu'il s'agit d'un « *journal satirique pour réveiller les Bulgares* »<sup>36</sup>, on s'attend à ce que la signification du nom de l'instrument populaire

---

<sup>35</sup> Concernant la place de Slaveïkov dans la presse bulgare, il est utile de mentionner ici qu'au moins dix journaux et revues bulgares sont ses propres créations : *Gaïda* (1863-1867), *Makedonia* (1866-1872), *Pchelitzza* (1871), *Rouzhitza* (1871), *Tchitalishte* (1872-1873), *Zvuntchatij Glumtcho* (1873), *Choutoch* (1873), *Kostourka* (1894), *Osten* (1879), *Tzelokoupna Bulgaria* (1879), etc. (Диневков 1969:5).

<sup>36</sup> Le sous-titre du journal pendant les deux premières années de sa parution était « *Сатирически вестник за свестяване на българите* ».

dépasse le cadre de son sens strictement littéraire, car le simple écrit ou discours satirique « *tourne quelqu'un ou quelque chose en ridicule* » (Hodgart 1969:7).

Le journal est bimensuel et publié en trois volumes pendant trois ans<sup>37</sup>. Pendant sa troisième année, *Gaida* devient une revue<sup>38</sup> et perd son caractère satirique en changeant son contenu dans un esprit éducatif et davantage romantique. Nous allons y revenir ultérieurement dans notre mémoire.

La spécificité du journal est que c'est une création d'auteur. L'éditeur en est Petko Slaveïkov, et les matériaux publiés proviennent majoritairement de lui<sup>39</sup>. Les correspondances ne sont pas de Slaveïkov, mais elles sont réélaborées par lui-même dans le style satirique du journal (Бонева 2010).



Figure 7. Journal *Gaida*, vol. I, No. 1, le 15 juin 1863 (à gauche); revue *Gaida*, vol. III, No. 1, le 1 janvier 1866 (au centre); revue *Gaida*, vol. III, No. 13, le 1 juillet 1866 (à droite).

Au début, le journal est édité à Eski Djumaya et publié à Istanbul. À partir du numéro quatorze de sa première année de parution, le journal est édité et publié dans la capitale ottomane où Slaveïkov s'installe, engagé par l'Association bulgare de l'étude sur la Bible /Българско библейско дружество/ pour la traduction de la Bible en langue bulgare moderne (Кларк 2013) (Fig. 8).

<sup>37</sup> Pendant sa première année (du 15 juin 1863 au 15 juin 1864) 24 numéros ont été publiés. Pendant la deuxième année (du 21 juin au 24 avril 1865) il y avait 22 numéros. Pendant la troisième année (du 1 janvier 1866 au 15 avril 1867) seulement 19 numéros ont été publiés (Бонева 2010).

<sup>38</sup> Le sous-titre de la revue était « Feuille de science et cosette » (« *Лист за наука и разговорка* »).

<sup>39</sup> À l'exception de quelques textes de Botev, de Karavelov, de Pavlovitch, de Bogorov et de Zahariev. (Бонева 2010)



**Figure 8.** Slaveïkov, un des traducteurs de la Bible en bulgare (extrême droite), 1871. (Кларк 2013: couverture)

Ce journal avait le prestige d'être le plus lu et le plus discuté parmi les journaux bulgares publiés à Istanbul pendant ce temps (Бонева 2010).

« Les décennies peu avant et après la Libération, les Bulgares appréciaient et favorisaient l'humour de Slaveïkov. Les phrases comme 'Avez-vous lu la *Gaïda*?', 'Avez-vous entendu ce que la *Gaïda* écrit', extraites des mémoires du Réveil national, parlent du prestige, de la popularité et du leadership charismatique du joueur de la cornemuse-éditeur » (Станева 2003).

Au temps où *Gaïda* est édité, le mouvement bulgare de l'indépendance de l'église nationale approche son point culminant. Ce mouvement ecclésiastique a constitué une étape importante du projet national bulgare avec l'établissement de l'église nationale et la langue nationale.

Après plusieurs lectures du corpus (Tableau I) et la réflexion qui les accompagnait, nous pouvons avancer dans le sujet.

Le corpus d'analyse inclut quinze articles du journal *Gaïda*. La plupart d'eux étaient identifiés comme pertinents pour le corpus d'après la procédure de *content-analysis* (Bauer 2000 :132-152) où le mot *gaïda* apparaît dans le titre d'un article. C'est le cas des articles *GI1c*, *GI3b*, *GI5c*, *GI6*, *GI1/5/8/12/19*, *GI4/5/8/11/12*, *GI12*, *GI15* et *GI121*. La décision d'inclure les autres articles dans le corpus était justifiée après la lecture de tous les trois volumes du journal quand nous les avons repérés selon l'importance de cet instrument dans le texte.

<b>Titre de la publication dans le journal <i>Gai̇da</i></b>	<b>Année, volume, numéro (code dans le corpus)</b>
Annonce / <i>Развестие!</i>	1863, I, 1 (GI1a)
Pour les auditeurs / <i>Към слушателите!</i>	1863, I, 1 (GI1b)
Le Conseiller et la Cornemuse / <i>Съветника и Гайдата!</i>	1863, I, 1 (GI1c)
Sans vue de politique / <i>Без политическа сгледа!</i>	1863, I, 2 (GI2)
En guise d'annonce / <i>Нещо като развестие!</i>	1863, I, 3 (GI3a)
Correspondances de la cornemuse / <i>Кореспонденции на гайдата!</i>	1863, I, 3 (GI3b)
Vue politique / <i>Политическа сгледа!</i>	1863, I, 5 (GI5a)
Des affaires bulgares / <i>Български работи!</i>	1863, I, 5 (GI5b)
La cornemuse vous « passe son bonjour » / <i>Много здраве от гайдата!</i>	1863, I, 5 (GI5c)
Chanson dédiée à la cornemuse / <i>Песен към гайдата!</i>	1863, I, 6 (GI6)
Le petit chanteur (Comment je suis devenu cornemuseur) / <i>Гайдуничка (Как съм станал гайдар)!</i>	1863-1864, I, 1, 5, 8, 12, 19 (GI1/5/8/12/19)
Les mémoires d'un vieux cornemuseur / <i>Припомнянията на един стар гайдар!</i>	1863, I, 4, 5, 8, 11, 12 (GI4/5/8/11/12)
Correspondances de la cornemuse / <i>Кореспонденции на гайдата!</i>	1863, I, 12 (GI12).
La chanson de la cornemuse / <i>На гайдата песента!</i>	1864, I, 15 (GI15)
Le bourdon bouché de la cornemuse / <i>Затъкнатото ручило на гайдата</i>	1865, II, 21 (GI21)

**Tableau I.** Cornemuse dans la presse : corpus d'articles du journal *Gai̇da* (1863-1866)

L'analyse textuelle que nous effectuons ici est adaptée aux besoins spécifiques de ce chapitre. Sur les pages suivantes, la démarche que nous avons privilégiée peut sembler étrange au lecteur. Pour cette raison, nous trouvons utile de dédier un paragraphe à la justification de cette approche non ordinaire.

Pour qu'une analyse textuelle soit pertinente, elle doit inclure toutes les composantes de l'œuvre. Par exemple, dans notre cas pour comprendre la place de la *gai̇da* dans la langue satirique de la presse bulgare au XIX<sup>e</sup> siècle, il faut comprendre la logique générale de cette langue avant d'y chercher la place et le rôle de la cornemuse.

Or, nous préférons suivre une autre logique. Au lieu de comprendre un tout afin de trouver la place d'un seul composant, nous avons décidé de centrer notre attention sur *pars pro toto*. Cette démarche se justifie parce que ce *pars* est significatif.

En choisissant le terme de cornemuse pour intituler son journal satirique bulgare, Slaveïkov fait de cet instrument un signe fort d'identification bulgare. Comme titre du journal, le symbolisme de la cornemuse préconfigure toute la stylistique du journal. Parfois, si l'instrument n'est pas évoqué directement dans un certain article, le *pars* demeure omniprésent sur les pages du journal, parce que c'est l'âme du journal lui-même. On le voit, le lit, l'entend et le sent partout dans cette création journalistique et satirique de Slaveïkov qui existe dans cette forme pendant les deux premières années du journal. La cornemuse *gaiida* devient représentative pour ce qui est pensé bulgare.

La place de la cornemuse pendant la troisième année de *Gaiida* comme revue mérite une explication à part. Nous n'avons, en effet, inclus aucun numéro de cette revue dans notre corpus d'analyse parce que toute la stylistique que nous avons examinée précédemment dans la publication s'est transformée et a perdu sa raison d'être. La seule trace, laissée par le journal satirique, héritée par la revue est le titre. Comme revue, *Gaiida* double le volume de huit à seize pages.

À la tête de la revue apparaît l'illustration suivante (Fig. 9): un cornemuseur accompagne la discussion plaisante de quatre faucheurs qui fument et portent un toast.



Figure 9. L'illustration à la tête de la revue *Gaiida*, le 22 novembre 1865

Dans le même numéro hors-série de « *Gaiida* » du 22 novembre 1865, l'éditeur publie à la dernière page l'annonce suivante :

« Comme les artistes locaux n'ont pas réussi à donner aux visages sur le dessin, en tête de *Gaiida*, le caractère national, je m'adresse à nos artistes qui connaissent de près la vie du peuple de nous faire un dessin, chacun à sa façon, toujours dans le même sens et selon le même type de dessin et les mêmes dimensions, et qu'ils nous l'envoient. [...] Pour le dessin choisi, nous nous engageons à envoyer à son auteur notre revue gratuitement pendant un an ».

Ce que nous comprenons de cette annonce, c'est que le dessin présenté ci-dessus n'a pas réussi à exprimer la spécificité bulgare recherchée par l'éditeur Slaveïkov.

Dans un brouillon d'une lettre, rédigée par l'artiste bulgare N. Pavlovitch (1835-1894) et adressée à Slaveïkov<sup>40</sup>, nous comprenons que les artistes bulgares n'ont pas manqué de proposer à la revue leurs dessins<sup>41</sup>. Pavlovitch<sup>42</sup>, par exemple, avait répondu ainsi:

« Cher ami M Slaveïkov, j'étais heureux de comprendre que vous êtes en train de renouveler *Gaiida* en changeant son style et son orientation [...] Quand j'avais lu l'annonce que vous avez lancé à nos artistes de proposer leurs projets d'illustration afin de donner aux visages des gens un caractère nationale ... j'ai décidé de réaliser un dessin et de vous l'envoyer dans cette lettre. Si vous voulez savoir ce que j'avais comme intention dans mon dessin, je vous l'expliquerai d'une certaine façon en quelques phrases. [...] J'ai cherché à ce que le dessin exprime ce que le titre de votre revue exprime aussi - l'influence sur le peuple. Au foyer bulgare, c'est le plus vieux dans la famille qui joue de la *gaiida* [...] et la voix de l'instrument attire les autres Bulgares à venir l'entendre...que la *gaiida* de nos belles lettres attire le peuple bulgare et que le soleil se lève au-dessus de l'horizon bulgare [...] » (Pavlovitch, Dossier d'archive No. 1, document 216).

Six mois plus tard, l'allure de la revue change à nouveau (Fig. 10). La devise du sous-titre « *zèle, travail et étude* » (« *ревност, труд и учение* ») reflète la nouvelle orientation de la revue qui vise l'esprit éducatif.



Figure 10. Revue *Gaiida*, vol. III, No. 13, le 1<sup>er</sup> juillet 1866.

Dans son livre dédié à l'instrumentiste dans la culture traditionnelle bulgare, Zaharieva propose d'examiner la triade **joueur - instrument - sonorité** dans une « *totalité sémantique et fonctionnelle* » (Захариева 1987:10). Cette proposition nous semble extrêmement utile pour

<sup>40</sup> Dossier d'archive № 1 « N. Pavlovitch », document 216, 2 pages, Bibliothèque Nationale « I. Vazov », Plovdiv. Je remercie P. D. Gueorguiev, Collections spéciales, Bibliothèque Nationale « I. Vazov » pour nous avoir facilité l'accès à cette lettre.

<sup>41</sup> Денова, С. 2017. За заглавната илюстрация на „Гайда“ – лист за наука и разговорка (1865-1866), списван от Петко Р. Славейков. <https://www.academia.edu/34763570/> (2017-10-05)

<sup>42</sup> Slaveïkov fait connaissance de Pavlovitch à Odessa en 1861, quand l'artiste avait 26 ans et envisageait de s'installer soit à Moscou soit à Saint-Pétersbourg, après son éducation artistique à Vienne et Munich (Длафинов 1997:164-165).



comprendre le symbolisme de la cornemuse dans la satire de Slaveïkov<sup>43</sup> où chaque mention de l'instrument évoque les deux autres composants de la triade. Nous ne pouvons pas penser l'instrument sans le joueur et sans la sonorité produite par l'instrument.

Nous allons construire ainsi notre analyse textuelle autour de ces trois composantes de la triade : 1) l'instrument ; 2) la sonorité émise par l'instrument ; 3) l'instrumentiste.

### **La cornemuse *gaida***

Le narrateur satirique parle souvent d'elle comme d'un être vivant. Le journal *Gaida* a son âme étant en même temps journal<sup>44</sup> (GI1c, GII21) et instrument de musique<sup>45</sup> (GI6, GI15).

Dans l'article « Le *Conseiller* et la *Cornemuse* » la cornemuse est personnifiée comme la fille cadette de la mère qui représente les Lettres bulgares (« *българската книжнина* »). La sœur cadette aime et respecte son frère aîné, le journal *Conseiller*<sup>46</sup> :

« Mais la fée bulgare du destin ne voulait pas que les Lettres bulgares restent ainsi sans descendance. Au moment où cette mère enterrait un de ses enfants<sup>47</sup> et fermait les yeux de l'autre<sup>48</sup>, le *Conseiller* était né, et ensuite la *Cornemuse* aussi apparaît. Que leur mère soit heureuse de les garder plus longtemps et que les deux se respectent et s'aiment comme un frère et une sœur ! Même sans avoir un nom aussi noble que celui de son frère, l'humble *Cornemuse* s'anime aussi de l'amour et du bien-être du peuple bulgare. Elle ne cessera jamais de supporter les actions de son frère à condition qu'il ne se dégoûte pas de son nom aussi laid et qu'il ne refuse pas son aide ». (GI1c)

L'instrument est lié à la politique parce que ses composantes ne sont pas ordinaires, mais de nature politique. L'instrument est compris dans un ensemble constitué d'un chanteur, d'une poche et d'un bourdon, tous les trois à consonance politique.

---

<sup>43</sup> Les années 1860 constituent une période pendant laquelle le journal et la revue *Gaida* sont à mi-chemin entre la tradition et la modernité.

<sup>44</sup> « Les livres et les journaux peuvent réfléchir, parler et faire du mal ou du bien. ... Chaque livre, chaque journal a son âme qui a du bon ou du mauvais esprit. C'est l'âme de l'éditeur ou du créateur ; et quand cet âme réfléchit et parle dans les lignes du livre, il influence les gens qui le lisent ». Cela écrit Slaveïkov dans « Les livres et les journaux ont l'âme » dans *Ptchela* (*Пчела*), 1871, No. 1, pp. 3-4. (Славейков 1969 [1871]:376-377)

<sup>45</sup> Comme un instrument de musique la cornemuse a le pouvoir de faire danser les gens et son âme se voit seulement quand le joueur en joue.

<sup>46</sup> Journal *Conseiller* (*Съветник*) (sous-titre : « journal bulgare nationale »), hebdomadaire bulgare, édité et publié à Istanbul entre 1863-1870.

<sup>47</sup> Il s'agit du journal *La Bulgarie* (*България*) (sous-titre : « journal des intérêts bulgares »), hebdomadaire bulgare, édité et publié à Istanbul entre 1859 et 1863.

<sup>48</sup> Il s'agit du *Journal de Tzarigrad* (*Цариградски вестник*), hebdomadaire bulgare, édité et publié à Istanbul entre 1848 et 1862.

**Le chanteur**, par exemple, peut jouer à la seule condition qu'on puisse proposer à la cornemuse de la nourriture politique :

« La chute de l'archevêque Joachim de Fener<sup>49</sup>, le remplacement par un vicaire général temporaire et plus tard permanent, et la procédure de l'élection d'un nouvel archevêque à Fener, ce sont les nouvelles politiques de l'univers de Fener pendant les deux dernières semaines ; pendant tout ce temps, c'était la seule nourriture des journaux gréco-bulgares et nous allons nourrir notre *Cornemuse* de cette même nourriture politique » (GI5a).

La « *poche politique* » de la cornemuse *gäida* est très étroite et « *même si l'on veut souffler davantage dedans elle ne peut plus s'élargir* » /GI1b/. Le journal dépend des conditions politiques au sein de l'Empire ottoman et il est observé de près par la censure politique, parfois sa parution est même arrêtée (Боршукoв 1963). Pour expliquer au public que le journal doit se conformer à la licence obtenue, le narrateur satirique insiste sur le fait que l'outre politique de sa cornemuse manque d'ampleur.

Le « *bourdon politique* » (GI1b) de la cornemuse est l'unité invariable dans cette anatomie politique. Il produit toujours le même son qui accompagne la mélodie jouée par le chanteur. Cette mélodie est toujours en fonction de la nourriture politique offerte à la cornemuse.

À cause de ses composantes politiques, l'instrument ne peut produire qu'un seul type de musique : il interprète la politique (GI1b). La cornemuse ne peut ni chuchoter, ni voiler ses pensées. Elle ne peut accompagner que des danses et des chansons bulgares : « Comment est-ce possible que la cornemuse *gäida* joue *maané*<sup>50</sup> quand les gens dansent *ratchenitza*<sup>51</sup> ou que les gens chantent *maané* quand la cornemuse *gäida* joue *ratchenitza* ? » (GI5c).

La poésie « *La chanson de la cornemuse* » dévoile une autre caractéristique de l'instrument : son humour. Le pouvoir de la cornemuse *gäida* est son rire qui devient parfois malicieusement sarcastique si une mauvaise intention ou un patriotisme hypocrite doivent être attaqués :

(La cornemuse *gäida* chante :) « Je vivrai indépendante, / jusqu'à la fin / lorsque j'ai de la chance / je me moquerai à ce qui est drôle. / Je désarmerai avec du rire, / avec du sarcasme malicieux je mettrai en péril / des affaires noires comme celles, / du

<sup>49</sup> Le nom du quartier à Istanbul, où se trouvait le Patriarcat universel de l'Église Orthodoxe.

<sup>50</sup> Nom péjoratif dans la langue bulgare pour une pièce instrumentale ou une chanson orientale, habituellement lente et longue. La danse qui les accompagne est désignée aussi par le même nom.

<sup>51</sup> Danse traditionnelle bulgare qui est rapide et joyeuse, habituellement exécutée en paire.

patriotisme hypocrite / et des superstitions ridicules. / Ce que je vois et ce que je déteste, / je le poignarderai sans peur... » (GI15)

La cornemuse est aimée par les gens qui tiennent à sa langue maternelle et à sa patrie et qui ont la volonté de ne pas les dénoncer (GI6, GI15). En même temps, elle est méprisée par ceux qui veulent voiler leurs pensées (GI6, GI15), par ceux qui suivent la vogue et préfèrent parler grec, qui s'habillent à la mode<sup>52</sup> et qui écoutent de la musique moderne européenne.

Quand il s'agit du bien-être commun des Bulgares, la cornemuse *gaiida* jouera seulement pour le peuple et, elle peut renoncer à jouer pour le plaisir de son frère<sup>53</sup> ou de son père<sup>54</sup>.

### **La sonorité produite par la cornemuse *gaiida***

L'onomatopée bulgare correspondant aux sons émis par la cornemuse dans le journal de Slaveïkov, objet de la présente étude, est *didno-didno* (дудно-дудно) (GI3a, GI5c, GI6) - la caractéristique de l'instrument de produire des sons ressemblables et répétés sans grande variété.

Nous avons trouvé des vestiges de l'aspect comique de la sonorité de la cornemuse dans la façon de nommer l'une de ses parties. Le nom du bourdon est lié à l'action physiologique de *péter* (Jakovljević 2012). Une devinette populaire dédiée à la cornemuse met aussi en relief cette même action (Пашкова 1995:45).

La mélodie est produite par le chanteur, tandis que le bourdon l'accompagne toujours de la même façon. Dans l'*Annonce* par exemple, le chanteur racontera les aventures différentes du grand-père Doudrin et le bourdon n'arrêtera pas de bourdonner toute l'année<sup>55</sup> (GI1a).

---

<sup>52</sup> La langue bulgare de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comprend l'expression *à-la-franga*, littéralement à-la-*façon-française*.

<sup>53</sup> « La cornemuse ne veut pas jouer même s'il s'agit pour le plaisir de son frère » (GI1c). Le journal *Conseiller* est considéré par le narrateur satirique de frère de la *Gaiida*.

<sup>54</sup> « Ça fait longtemps, la *Cornemuse* a commencé une fois à parler, mais on ne l'a pas laissée continuer. Mais maintenant elle va le dire directement : s'il s'agit du bien-être commun, elle ne va pas changer son jeu, même pour le plaisir de son père » (GI5b). Le père de la *Gaiida* est l'éditeur du journal, Slaveïkov.

<sup>55</sup> « Comment cette affaire à moi s'est elle produit et comment s'est elle déroulée ensuite, les curieux peuvent l'apprendre par mon petit chanteur... » et « Le bourdon de la *gaiida* bourdonnera sans cesse toute l'année ».

Chaque numéro du journal est conçu comme un *makam*<sup>56</sup> joué par l'instrument : « *Vos oreilles entendent déjà le troisième makam, que la cornemuse gaida vous joue et vous chante* » (GI3a).

L'instrument peut jouer de la musique pour chaque goût, mais le jeu le plus agréable selon le *gaïdacteur*<sup>57</sup> est le jeu « à-la-bulgare » (GI6). La cornemuse *gaida* joue pour que les Bulgares dansent leur danse *ratchenitza* et leur ronde *horo*<sup>58</sup>.

Les sons qu'elle émet sont forts, d'où vient aussi son pouvoir de désarmer les ennemies du joueur (GI15). Ce pouvoir est utile aussi pour réveiller les gens endormis et pour les aider à distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux. Dans une correspondance de Bitola, signée par « *Moi, ton grand-père Kitan de Brousnik* »<sup>59</sup>, le correspondant écrit le suivant :

« Monsieur cornemuseur, je suis devenu très heureux quand j'ai enfin vu comment vous avez commencé à jouer de la cornemuse *gaida* à partir de Tzarigrad pour réveiller notre misérable peuple qui s'est profondément endormi depuis longtemps. [...] Allez-y, mon fils cornemuseur, souffle bien dans la cornemuse *Gaida*, ouvre son grand bourdon, que nos frères les Bulgares entendent et apprennent bien et qu'ils rejettent tout le joug grec. [...] »

Si l'instrumentiste est confronté à des obstacles insurmontables, comme la censure par exemple qui l'empêchent de jouer sa chanson politique, il ne se prive pas de son instrument, mais seulement il change de technique de jeu. Le joueur peut supprimer le bourdon, il peut soit le boucher temporairement, soit l'enlever complètement (GII21).

---

<sup>56</sup> L'article sur la musique de Bulgarie dans Grove Music Online le décrit comme «Middle Eastern modal configuration» - Stoyan Petrov, et al. "Bulgaria." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04289> (2016-09-22)

<sup>57</sup> Un néologisme pour joueur de la cornemuse *gaida* + rédacteur/éditeur du journal intitulé *Gaida*

<sup>58</sup> Dance commune bulgare en cercle fermé ou ouvert, en spirale ou en une seule ligne droite, etc. (Petrov, et al. "Bulgaria." Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04289> (2016-09-22). Le mot *horo* en bulgare est au masculin.

<sup>59</sup> La correspondance est publiée immédiatement après GI5c dans le même numéro 5 du journal de 1863.

### Le joueur de la cornemuse *gaida*

Le cornemuseur accompagne toujours la vie sociale du groupe dans la culture traditionnelle bulgare.

« Il sait tout ce qui concerne le peuple. Il raconte par des paroles et des chansons, il partage ce qu'il sait, instruit et transmet non seulement ce qui est de l'actualité, mais aussi la sagesse, accumulée pendant les siècles. Il est l'émanation complète du peuple, son expression et son porte-parole. L'humour est l'un de ses grands pouvoirs » (Боршукoв 1963:215).

Ainsi le narrateur satirique du journal se présente comme le *gaidar* (cornemuseur) – le porte-parole de *vox populi bulgaris*. Étant aussi éditeur du journal qui porte le nom de cet instrument populaire, il porte parfois le surnom *gaidacteur*.

Dans l'annonce de son premier numéro, le narrateur satirique qui joue le rôle également de l'éditeur du journal, se présente ainsi :

« Je soussigné, j'annonce à tous les Bulgares du sexe masculin et du sexe féminin dans le monde entier, que moi, après tant de maux et de malheur que j'avais souffert, enfin, j'ai décidé de devenir Cornemuseur » (GIIa).

La même annonce est signée par *votre grand-père Doudrin* (votre grand-père Cornemuseur).

Il donne des concerts deux fois par mois et il y invite tous les amateurs de la musique de cornemuse. Au programme :

« (...) toute sorte de marches menaçantes et une ratatouille de la ronde *horo* et d'autres danses comme la danse *ratchenitza* bulgare, la danse *kamaroto*<sup>60</sup> des Grecques, la danse *horo* des dames modernes de la ville, les danses des Valaques<sup>61</sup>, la *polka*-mal de

---

<sup>60</sup> Le jeu de mots nous est inconnu. C'est possible que le mot « *kamaroto* » ironise le sentiment amical (d'être « camarade ») avec les Grecs.

<sup>61</sup> « *Влашки окропы* » (des *ocropes* des Valaques) où le sens littéral de la phrase est « les boissons du vin chaud, poivré et adouci avec du miel des Valaques ». Je remercie D. Tcheshmedjiev pour m'avoir clarifiée le sens du mot « *окроп* ». Le lien entre la boisson et les Valaques demeure toujours obscur. « *Ocrope* » désigne aussi une partie du rituel du mariage quand les invités boivent cette boisson et dansent aussi la ronde *horo*. La découverte d'un autre sens du mot *ocrope* en bulgare s'ajoute également ici : le mot désigne aussi la piscine de l'eau chaude thermale (Речник на българския език 2002, т. 11, <http://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/OKPOII> (2017-02-21). Selon nous, le sens des « *ocropes* des Valaques » doit s'interpréter comme les rondes *horo* des Valaques, qui accompagnent le rituel du mariage quand la boisson est offerte aux invités – plus probablement il s'agit de l'annonce de la bonne nouvelle que la mariée a perdu sa virginité pendant la première nuit des noces.

médecins, le quadrille de l'enseignant sage et la danse *katraphile* de moines<sup>62</sup> » (G11b).

Le joueur de la cornemuse *gaida* qui parle au lecteur à travers les pages du journal décrit son métier comme le plus utile en fonction de la cause actuelle « la Question cléricale » pour l'indépendance de l'Église bulgare. La mission du *gaidacteur*, son but ultime est de réveiller les Bulgares, ce qu'il poursuit à tout prix. Il avoue au lecteur qu'avec son métier de cornemuseur des fois il n'arrive pas à nourrir sa famille. Il continue par contre à jouer parce qu'il aime les Bulgares, parce qu'il les comprend et qu'il veut les réveiller. Le narrateur voit cet éveil du peuple bulgare dans l'énergie créatrice des livres.

« Frères Bulgares! Je vous dis... Ne me prenez pas seulement pour un cornemuseur, je ne suis pas aussi stupide pour comprendre, moi aussi, les choses de ce genre. Bonaparte disait auparavant que pour réussir il n'avait besoin que de trois choses : de l'argent, de l'argent et de l'argent. Moi, je vous dis, à mon tour, que pour devenir des humains nous n'avons besoin que de trois choses : des livres, des livres et des livres » (G13a).

Sur ce plan, la comparaison entre les Grecs et les Bulgares n'est pas favorable pour les Bulgares, car ils ont un accès limité aux livres :

« Frères Bulgares! Sachez que les Grecs avec lesquels nous avons commencé de nous taquiner maintenant, et avec lesquels nous voulons nous comparer et entrer en compétition nous ont dépassés et nous sommes loin derrière eux. ... les Grecs comptent à peine un million et demi, mais regardez leurs belles lettres! Il n'y a que leurs titres périodiques qui comptent entre trente et quarante! Tandis que, nous comptons cinq millions et nous prétendons compter six millions et par contre les belles lettres bulgares se limitent à peine cinq ou six livres et à l'heure actuel et avec de grands efforts nous avons obtenu deux journaux et la moitié d'un troisième et même avec ça, nous ne savons pas combien de temps nous en disposerons » (G13a).

\*

Deux caricatures récentes (Борсуков 2002) ont attiré notre attention au sujet qui nous intéresse ici. Les deux ont été publiées dans la feuille commémorative dédiée au 175<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Slaveïkov. La première (Fig. 11) présente Slaveïkov comme joueur d'une cornemuse, nommée *Gaida*, le titre de son journal. La signature de Slaveïkov contourne l'outre et présente la musique que l'instrument produit. En jouant, le cornemuseur Slaveïkov fait la triste constatation « *Moi, je joue pour eux, ils jouent ... avec l'État?!* ». Le

---

<sup>62</sup> En bulgare : « *Калугерски катрафили* ». Le mot « *katrafil* » existe en bulgare comme nom propre masculin. Le personnage de Sava Katrafilov (1836-1876) - curé, enseignant et révolutionnaire bulgare - est devenu populaire autour de l'Insurrection d'Avril en 1876 (et peut-être aussi une douzaine d'années auparavant) avec son pathos d'inciter de l'intérieur de l'église les Bulgares à la révolte contre les Turcs. Slaveïkov utilise le mot pour ironiser les moines bulgares qui sont beaucoup plus Bulgares que des moines.

verbe *jouer d'un instrument de musique*<sup>63</sup> en bulgare et différent du verbe *jouer à un jeu particulier*. Ici, le sens de « ils jouent ... avec l'État » est négatif : par exemple, « ils se servent de l'État pour tirer des profits »<sup>64</sup>.



**Figure 11.** « Moi, je joue pour eux, ils jouent ... avec l'État ?! », P. R. Slaveïkov, *GAÏDA*. (Борсуков 2002:1)

La deuxième caricature (Fig. 12) compare EUX (les gens en costumes comme les banquiers, les politiciens, les businessmen qui portent des sacs pleins de l'argent) et NOUS, les gens du peuple, munis seulement des outres des cornemuses dans lesquelles on n'arrête pas de souffler, mais qui restent toujours vides et ne peuvent pas se remplir avec de l'argent.



**Figure 12.** « Eux... et nous avec les cornemuses *gaiïda* ». (Борсуков 2002:5)

<sup>63</sup> À la différence du même verbe en français et le verbe *to play* en anglais qui ont le double sens de « jouer d'un instrument de musique » et aussi de « jouer à un jeu particulier » comme jouer au ballon, par exemple.

<sup>64</sup> La langue spécifique de la caricature est évidemment plus riche que l'interprétation proposée ici.

## II. La cornemuse *gaida* aux trois expositions du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>

L'exposition, qu'elle soit nationale ou internationale, est un endroit privilégié pour l'élaboration, l'expression et l'affirmation des identités nationales.<sup>66</sup> La musique aide la nation à s'imaginer et à se présenter comme telle. Ainsi, en se penchant sur la musique à ces occasions, nous revenons inévitablement à la question de la nation.

Une série de travaux examinent comment les expositions internationales influencent l'esthétique musicale en général. Ils touchent la composition et la performance, la réception, la critique musicale (Wright 2001; Fauser 2005), l'organologie<sup>67</sup>, etc.

Notre proposition est d'examiner comment l'identité nationale se traduit par la musique à l'exposition en étudiant comment un instrument de musique populaire participe à l'exposition et comment l'État et la nation l'approprient pour réaliser leurs propres idées unificatrices. Notre hypothèse est que le phénomène de l'exposition a un grand impact sur la construction symbolique de l'État-nation à travers la musique, ainsi que sur la tradition musicale du pays.

Ce chapitre examine comment la *gaida* bulgare est présentée dans les expositions internationales du XIX<sup>e</sup> siècle. Trois expositions ont attiré notre attention : 1) la première Exposition d'agriculture et d'industrie de Bulgarie (1892) ; 2) l'Exposition colombienne aux États-Unis (1893) ; 3) et l'Exposition universelle en France (1900).

Une étude plus approfondie du sujet pourrait se pencher sur l'aspect musical de la participation bulgare dans les expositions internationales hors la Bulgarie, une autre encore pourrait aborder la façon dont la Bulgarie se présente musicalement dans les expositions internationales en Bulgarie et comment elle le fait ailleurs. Notre objectif, beaucoup plus

---

<sup>65</sup> Le texte de ce chapitre apparaîtra dans la revue *Études balkaniques (Sofia)*, LIV, No. 2, 2018 sous le titre « La cornemuse bulgare *gaida* et l'image de la Bulgarie aux trois expositions internationales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », pp. 169-204.

<sup>66</sup> Par exemple : Mitchell (1989), Burton (1991), Stoklund (1994). Une bibliographie énorme sur les expositions universelles de 1851 à 1951 et leurs effets multidirectionnels sur la société et sur la culture est compilée et systématisée par Geppert, Coffey and Lau en 2000. Des cours universitaires sont dédiés aux expositions, par exemple, celui de Prof. Dr. J. Beier et S. Damböck (*University of Cooperative Education, Ravensburg, Allemagne*) *The role of exhibitions in the marketing-mix* [www.ufi.org/archive/ufi...course/UFI\\_education.pdf](http://www.ufi.org/archive/ufi...course/UFI_education.pdf) (2016-09-21) et celui de B. Kirshenblatt-Gimblett (New York University) *Topics in performing culture: world's fairs seminar* <http://www.nyu.edu/classes/bkg/wf-syl98.htm> (2016-09-21)

<sup>67</sup> *Musiques-Images-Instruments*. 2012. No. 13, La musique aux expositions universelles: entre industries et cultures.



circonscrit, est de nous concentrer seulement sur ces trois expositions, bien représentatives du positionnement différent de la Bulgarie. L'exposition de 1892, nous montre comment la Bulgarie se présente chez soi devant les siens, tandis que l'exposition de Chicago<sup>68</sup> et celle de Paris de 1900 nous montrent comment elle se présente devant les autres.

Par ailleurs, prendre ces trois cas de figure va nous permettre d'explorer non seulement les aspects musicaux de l'identité nationale bulgare, mais aussi la représentation de l'instrument que l'on cherche à étudier ici : la cornemuse *gai̇da*.

---

<sup>68</sup> « *L'exposition bulgare à Chicago un an plus tard est une continuation directe de l'exposition à Plovdiv, son écho à l'étranger. Si Plovdiv construit la nation pour elle-même, Chicago la légitime devant les autres* » (ИВАНОВ 2007).

### **La Première exposition bulgare d'agriculture et d'industrie (1892)**

Suivant la vogue européenne de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Neuburger 2010), après les grandes expositions à Londres, à Paris, à Vienne et à Prague, à peine quatorze ans après sa Libération de la domination ottomane, la Bulgarie réalise sa première exposition internationale<sup>69</sup> (Fig 13). Les deux grands objectifs de l'exposition sont la présentation de l'agriculture du pays et l'encouragement de l'industrie. La participation internationale inclut vingt-quatre pays et le nombre de visiteurs atteint 161 727 personnes (Кесякова 1999:159-160). Les régions différentes du pays se présentent avec leurs propres pavillons.



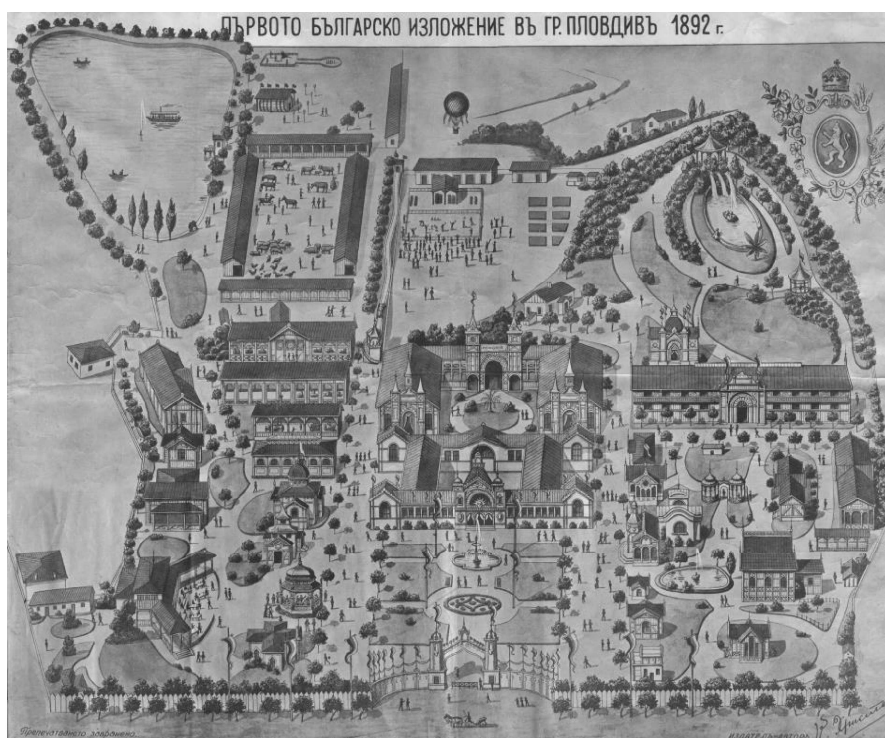
**Figure 13.** Première exposition bulgare d'agriculture et d'industrie, Plovdiv, 1892, l'entrée centrale.  
Photographie : I. Karastoyanov

La préparation de l'événement a pris moins d'un an et la durée de l'exposition était de deux mois et demi, du 15 août au 3 novembre 1892. Le gouvernement bulgare a choisi Plovdiv comme lieu de son déroulement. Pendant ce temps, la population de la ville, un peu plus de trente-trois mille personnes, dépasse celle de la capitale Sofia qui est un peu plus de trente milles personnes<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> L'Exposition de Plovdiv de 1892 ne peut pas être qualifiée simplement comme « imitation » des expositions internationales de l'ouest, parce qu'elle, comme celles de l'ouest aussi, suit la longue tradition des foires commerciales qui créent une occasion d'amusement et aussi des possibilités de réseautage sociale et commerciale (Neuburger 2010:551).

<sup>70</sup> La population de la ville de Plovdiv en 1881 (ou 1885) est 33 442 et en 1888 elle est 33 032, tandis que celle de la capitale Sofia est 20 541 en 1881 (ou 1885) et 30 428 en 1888. (Шкорпил 1892:188).



**Figure 14.** Première exposition bulgare à Plovdiv de 1892 à vue d’oiseau. Archives nationales, Plovdiv. [http://www.archives.government.bg/tda/docs/23j\\_plovdiv.jpg](http://www.archives.government.bg/tda/docs/23j_plovdiv.jpg) (2016-12-01)

L’enthousiasme du jeune pays à l’idée de réaliser ce grand événement comme une initiative nationale est sans pareil (Fig. 14). L’hebdomadaire *Notre première exposition* (Fig. 15), rédigé en bulgare en 1891 et 1892, montre bien l’excitation nationale autour de la préparation et la réalisation de l’événement. Ses pages relèvent comment l’Exposition accélère non seulement l’économie et le commerce du pays mais aussi la construction symbolique de la nation.



**Figure 15.** Tête du journal *Notre première exposition* (*Нашето първо изложение*) (1891-1892)

La Bulgarie expose ses ressources et ses articles de manufacture, ainsi que sa culture – populaire et moderne. L'événement doit rassembler à une place les composants différents de la culture locale pour qu'une culture définie dorenavant comme *la nôtre* soit mise en place.

Cet pronom possessif va être utilisé pour une grande variété de produits, d'articles, d'artisanats et d'activités artistiques. Multipliant tout ce qui est qualifié comme *le nôtre*, l'Exposition elle-même dévient le chef-d'oeuvre du jeune pays – *NOTRE PREMIÈRE EXPOSITION*. Chaque semaine, au cours de deux années – 1891 et 1892, les cinquante numéros de l'hebdomadaire transmettent l'enthousiasme de la Bulgarie d'avoir eu le courage et la volonté de réaliser sa première exposition. L'occasion, sans précédent pour le jeune pays, est souvent pensée comme: 1) un « *miroir* » (*Notre première exposition 1891*, No. 1 et 2) de ce que nous sommes, de ce que nous possédons et de ce qui nous manque ; 2) un « *miracle* » (Маринов 1992) parce que le pays se compare aux autres pays européens qui ont déjà réalisé leurs expositions, mais à la différence de ces derniers, la Bulgarie a organisé son exposition dans un délai très court – moins d'un an.

Avant de concevoir cette exposition, l'élite bulgare était inspirée par la grandeur de l'Exposition à Prague de 1891 qui a stimulé non seulement le développement économique mais aussi a élevé l'esprit national. L'effet d'une aussi grande fierté nationale qui se produit autour de l'exposition était bien connu par les organisateurs qui aimeraient l'encourager chez les participants et les visiteurs nationaux.

L'exposition à Plovdiv était une arène où devez se rencontrer des concepts contradictoires: 1) du centre et de la périphérie ; 2) du progrès et du retardement ; 3) de la modernité et de la tradition ; 4) de l'Europe de l'ouest et des Balkans ; 5) du mode de vie urbain et du mode de vie paysan. L'enjeux de l'exposition est de provoquer la communication entre les extrémités. Le désir est que la Bulgarie entre vite dans la modernité européenne mais sans perdre son authenticité. L'exposition cherche ainsi à encourager une présentation des traditions bulgares dans la culture vestimentaire, les artisanats, l'art culinaire, la poésie, ainsi que dans la musique. Cette mosaïque de culture populaire locale est recherchée comme ambiance authentique qui donnerait le caractère unique de l'Exposition bulgare.

Les organisateurs cherchent l'originalité de l'Exposition dans le port de costumes traditionnels, la musique, les danses populaires, etc. Les délégations venant de provinces, le personnel de l'exposition et même les cochers, par exemple, étaient encouragés à porter des

costumes traditionnelles ; la musique et les danses populaires étaient pensées comme sources d'attraction soit pour les visiteurs étrangers, soit pour les visiteurs nationaux.

C'est le moment de dresser un portrait de la musique populaire à l'Exposition qui nous permettra d'étudier de plus près la place de la cornemuse dans cet événement.

À notre connaissance, l'étude de Vakarelski et de Primovski (Вакарелски, Примовски 1956) est la seule dédiée à la musique populaire à cette Exposition. Les deux chercheurs bulgares sont les premiers à réaliser l'importance d'une telle étude, six décennies après l'Exposition. Ils s'atardent sur une compréhension plus profonde des aspects sociaux de la réalité musicale en Bulgarie.

À partir de leur étude, notre nouvel examen de la presse de ce temps, ainsi que les publications de Popkonstantinov à ce sujet, nous allons dresser le portrait de la musique populaire qui accompagne le grand événement national de 1892 afin d'y examiner la place du cornemuseur.

Tout commence par une invitation, publiée dans la presse, adressée aux musiciens traditionnels à prendre part à l'Exposition:

« Cornemuseurs et joueurs de la vièle *gousla*<sup>71</sup>, joueurs de la flûte *kaval* et musiciens, courez tous à l'Exposition et égayez vieux et jeunes avec la musique populaire; des médailles d'or et d'argent vous attendent ». (*Svetlina*, février 1892, No. 2, p. 49) :

L'invitation aux musiciens se fait de la même façon comme celle aux autres exposants. Ils vont participer en présentant leur art – la performance de la musique populaire de leur région. Pour attirer l'intérêt des musiciens et les motiver à participer, la direction de l'exposition a prévu une distribution de prix et de récompenses – des médailles et des certificats d'excellence. Cette annonce, publiée dans *Svetlina*, la première revue illustrée bulgare, essaie d'attirer l'attention du grand public en traduisant le message dans une langue picturale par les images d'une gourde, d'une cornemuse, d'une médaille et d'un diplôme (Fig. 16).

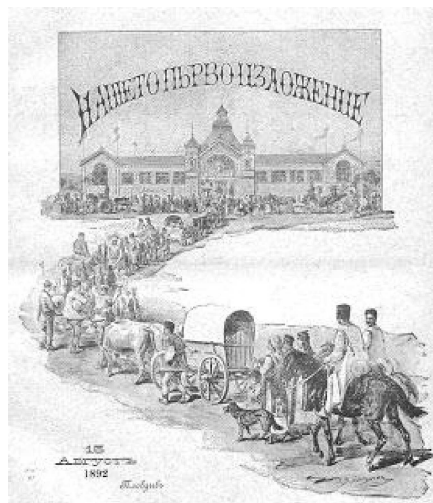
---

<sup>71</sup> La vièle *gousla* est un instrument à corde frottée, monocorde. L'instrument est un précurseur de la vièle *gadoulka*.



**Figure 16.** Invitation aux musiciens, *Svetlina (Светлина)*, février 1892, No. 2, p. 49.

Une des affiches de l'exposition fait le même appel aux musiciens de prendre part à l'exposition. Cette affiche est la lithographie publicitaire de l'exposition (Fig. 17), créée par Jan Mrkvička (1856-1938). Parmi la multitude de visiteurs et de participants à l'exposition, nous voyons aussi des musiciens populaires – des cornemuseurs et des joueurs de la grosse caisse *tupan*<sup>72</sup>.



**Figure 17.** Affiche publicitaire de l'Exposition, lithographie, Jan Mrkvička (Великова 2012)

L'organisation de l'exposition pense la musique populaire comme source d'attraction et de divertissement des visiteurs et en même temps, comme art qui puisse être présenté. De cette façon les meilleurs musiciens recevraient des prix et des récompenses.

<sup>72</sup> Великова, М. 2012. Между фолклора и фонографа. -Retrofonoteka, [retrofonoteka.blogspot.ca/2012/11/blog-post.html](http://retrofonoteka.blogspot.ca/2012/11/blog-post.html) (2017-10-17)



Un autre article dans *Notre première exposition* spécifie les grandes attentes des organisateurs de l'exposition de la musique invitée :

« La présence de la musique à notre exposition doit garder son caractère proprement national mais aussi le caractère qu'elle a acquiert sous l'influence étrangère. Ça veut dire que notre musique nationale, ainsi que celle qui est créée récemment à la base de la musique nationale doivent être entendues à l'Exposition. Que notre musique nationale se présente par notre *kaval*, par notre *gaida*, *zourna*, *gousla*, etc. Ces instruments vont parler directement à nos cœurs, ils vont émouvoir nos âmes où ils doivent laisser l'empreinte de la leçon que notre Première Exposition nous prépare. Que dans notre nouvelle musique qui s'est perfectionnée, grâce au talent et au sens musical de notre peuple, nous entendons notre armée nationale. Que nos soldats – musiciens talentueux – fasse preuve, à nous et au monde étranger, que le peuple bulgare est capable et doué pour suivre la direction du monde civilisé. Cette preuve nous encouragera davantage dans nos démarches vers le progrès et le monde aura la possibilité de mieux d'apprécier nos forces et potentiels » (*Notre première exposition*, le 16 mai 1892).

Les instruments populaires, mentionnés ici comme *notre kaval* et *notre gaida*, sont censés évoquer les forts sentiments nationaux chez les Bulgares et de cette façon la nouvelle musique, celle de l'armée deviendra une valeur ajoutée.

La participation des musiciens est organisée par des commissions régionales de l'exposition. Ce sont elles qui ont le mandat d'effectuer une sélection des musiciens et de les envoyer à Plovdiv à leur charge. C'est ainsi que les premiers musiciens et chanteurs commencent à arriver à l'Exposition à partir du 15 septembre 1892. Ils arrivent en groupes régionaux et restent à Plovdiv seulement quelques jours pendant lesquels ils chantent, jouent et dansent sans arrêt. Une fois le nouveau groupe de musiciens vient, le précédent s'en va. L'idée est que la musique populaire soit omniprésente pendant toute la durée de l'événement.

Les groupes régionaux de musiciens et de chanteurs diffèrent selon le nombre de musiciens et les instruments présentés. Il y a des régions qui sont présentées par un seul musicien et d'autres - par treize. Un tableau des régions et des instruments présentés à l'Exposition (Попконстантинов 1893:18-19) rend évident le caractère instrumental de la musique qui y est exécutée. Une autre liste de musiciens avec leurs noms est publiée par Попконстантинов un peu plus tard (Попконстантинов 1898:322-329). Selon la liste plus détaillée, publiée en 1898, cent vingt et un musiciens et chanteurs ont participé à Plovdiv. Nous devons mentionner que de tout le territoire du pays, seulement la tierce du pays était présentée musicalement à l'Exposition (Вакарелски, Примовски 1956:274). Parmi eux il y a

trente-cinq joueurs de la vièle *gousla*, vingt-quatre joueurs de la flûte *kaval*, dix-huit joueurs de la cornemuse *gaïda*, dix joueurs du violon, trois joueurs de la grosse caisse *tupan*, deux joueurs de la clarinette, un joueur de *santour*<sup>73</sup>, le reste étant constitué de chanteurs. Les cornemuseurs, selon leur nombre, sont à la troisième place après les joueurs de la vièle *gousla* et les joueurs de la flûte *kaval*.

La photo d'un tel groupe musical (Fig. 18) nous montre cinq joueurs de la flûte *kaval*, trois joueurs de la cornemuse *gaïda* et un joueur de la vièle *gadoulka*. « Selon une directive du Directeur de l'exposition, presque tous les joueurs et les chanteurs étaient photographiés en groupes de 3, 5, 8, 10 et plus » (Попконстантинов 1893:18-19), mais les photos n'étaient pas publiées.



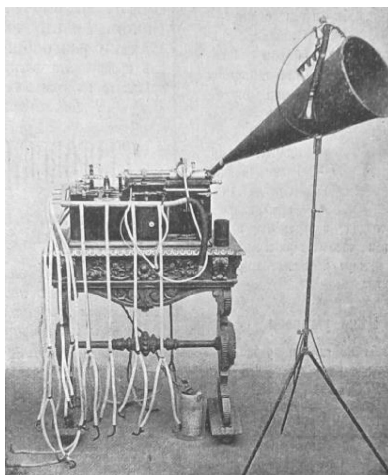
**Figure 18.** Groupe de musiciens populaires, le 24 septembre 1892 (*Svetlina*, 1893, No. 1, p. 5)

Aucun enregistrement n'a capté la musique à l'Exposition où le phonographe était montré pour la première fois à un si grand public en Bulgarie (Fig. 19): il a attiré l'attention des visiteurs comme un des miracles de la technique moderne (Ръждавичка 2007).

---

<sup>73</sup> Instrument de percussion mélodique, de la famille des cithares sur tables, comme le cymbalum.





**Figure 19.** Phonographe à l'Exposition. (*Notre première exposition*, 1892, No. 35, p. 7)

L'annonce au dessus de cette photographie, publiée dans l'hebdomadaire *Notre première exposition* (1892, No. 35, p. 7) présente le phonographe comme un appareil qui reproduit des chansons, des conversations et des pièces instrumentales que les visiteurs peuvent voir pendant l'exposition. Selon la chercheuse bulgare Marinela Velikova, la photographie de l'appareil montre au public sa possibilité d'enregistrer et de reproduire des sons. Les visiteurs avaient la possibilité d'écouter ce qui avait été enregistré devant eux à l'aide de dix paires d'écouteurs (Великова 2012).

Les premiers enregistrements de musique traditionnelle bulgare sur le terrain sont réalisés beaucoup plus tard - en 1938, par l'ethnomusicologue bulgare Raina Katzarova<sup>74</sup>.

Malheureusement, ce qui nous reste de la sonorité de la musique traditionnelle bulgare pendant l'exposition en 1892, ce n'est que des photographies. En ce qui concerne la sonorité de la musique traditionnelle bulgare pendant l'exposition en 1892, il ne nous reste que les photographies. Une carte postale (Fig. 20), faite après l'Exposition, a attiré notre attention du fait qu'elle présente un ensemble de trente joueurs de la flûte *kaval*, de la cornemuse *gaida*, de la vièle *gadoulka*, du violon, etc. Par contre, cet ensemble, est le résultat d'un montage de photos de musiciens participants à l'Exposition.

---

<sup>74</sup> Димов, В. 2005. Към изследване на записаната музика в България от първата половина на XX век: архиви и колекции. – *Българско музикознание*, 1, 144-172; Димов, В. 2006. Ранни записи на традиционни инструменти в България (научни и комерсиални записи на традиционни аерофонни инструменти от България през първата половина на XX век. – *Българско музикознание*, 3, 77-96.

Rassembler un si grand nombre de musiciens à l'occasion de l'Exposition visait à former un orchestre représentatif de toutes les régions du pays où tous les instruments auxquels on joue en Bulgarie étaient présents. Mais l'idée ne s'est pas réalisée ainsi. Les musiciens qui venaient à l'Exposition restaient seulement quelques jours et leur participation était liée à la région d'où ils venaient. L'organisation ne permettait donc pas la participation d'un tel orchestre. Tous les musiciens réunis sur la photo ne se sont pas probablement même pas vus à cette occasion.



**Figure 20.** Orchestre national bulgare. (Вакарелски, Примовски 1956:279).

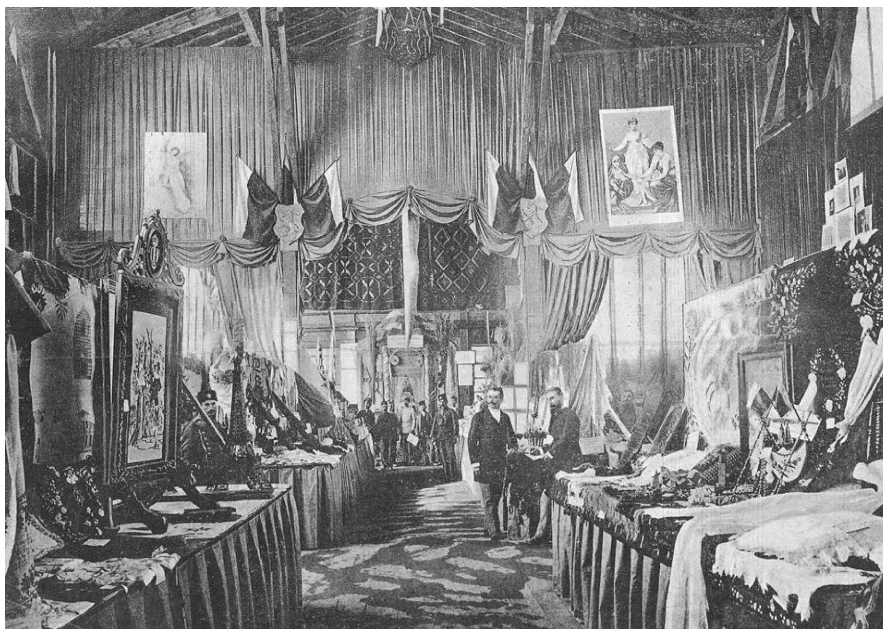
Sans enregistrement, la seule information que nous ayons de leur répertoire est une énumération des types de chansons exécutées ainsi que les textes d'une quarantaine d'entre elles publiés par Popkonstantinov (СБНУ: 1894, vol. XI; 1895, vol. XII; 1898, vol. XV). Trois sténographes du Parlement étaient engagés pour enregistrer les textes des chansons exécutées et le nombre des chansons collectées s'élevait à plus de trois cents.

Les médailles et les autres récompenses prévues pour les musiciens n'ont pas été distribuées d'une façon systématique et beaucoup de musiciens qui les méritaient, ne les ont pas reçues. Les musiciens, en général, étaient contents de leur participation à l'Exposition, parce que c'était la première fois qu'ils attiraient autant d'attention sur leur art.

C'est aussi pour la première fois que les musiciens populaires voient d'autres musiciens populaires peints sur des tableaux. Ils se sont étonnés que ces tableaux aient été appréciés et achetés par l'État.

« Ils étaient heureux que parmi d'autres tableaux peints si minutieusement et exposés dans le Grand Pavillon, il y eût des tableaux qui présentaient des joueurs de la cornemuse *gaida* et de la flûte *kaval* bulgares. Et même plus : ces tableaux ont été achetés par le premier ministre du pays » (Вакарелски, Примовски 1956:279).

Une photographie du Grand Pavillon avec les tableaux y exposés est publiée dans la presse (Fig. 21).



**Figure 21.** Grand Pavillon de l'Exposition. (*Svetlina*, 1893. No. 1, p. 9)

Il est intéressant de constater que la première exposition artistique en Bulgarie ait été organisée à la fin de 1887 et que cinq ans plus tard, le gouvernement ait été responsable de la première exposition artistique collective dans le pays. Celle-ci a eu lieu pendant l'Exposition de 1892 à Plovdiv (*Svetlina* 1893, No. 1, p. 17).

### L'exposition colombienne à Chicago (1893)

Du mois de mai au mois d'octobre en 1893, un an après l'Exposition internationale à Plovdiv, la Bulgarie a participé à l'Exposition universelle à Chicago, aux États-Unis. Cette exposition est plus connue comme l'« Exposition colombienne » parce qu'elle commémore le 400<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb aux Amériques (Guide générale de la ville de Chicago... 1893; Bancroft 1893).

La Bulgarie se présente avec une section officielle dans *Manufacture building* (Fig. 22). Un petit kiosque qui ne fait pas partie de la participation officielle, nommé « Curiosités bulgares » (Fig. 23), attire aussi l'attention des visiteurs sur le pays. Il se trouve dans le parc d'attractions de l'exposition *Midway Plaisance*<sup>75</sup>



**Figure 22.** Section bulgare à l'Exposition colombienne à Chicago (Bancroft 1893:220)

---

<sup>75</sup> Devant le pavillon de l'industrie irlandaise (Константинов 1894).



**Figure 23.** Kiosque «Curiosités bulgares» dans *Midway Plaisance*<sup>76</sup> (Константинов 1894:136)

La Bulgarie se présente à l'exposition de Chicago surtout par des objets portant une inscription de type « *C'est un objet X bulgare* » (Hristov 2007). Ces objets devaient définir la section comme bulgare et présenter son contenu comme propre à ce pays. La construction d'identité nationale par l'exposition d'une série d'objets est provoquée par la logique de l'Exposition internationale elle-même. La section bulgare représentait la Bulgarie par les objets qui y étaient exposés (Ibidem).

Nous tâcherons ici de comprendre si la cornemuse *gaida* avait une place plus particulière parmi ces objets qui représentaient le pays. Notre hypothèse est, que pendant l'exposition la cornemuse est devenue pour les Bulgares *notre cornemuse bulgare*, l'objet susceptible de définir ce qui caractérise le pays dans le cadre de l'Exposition.

La musique, y compris les instruments de musique, ne font pas partie de la présentation officielle de la Bulgarie à cette exposition :

« The visitor who passes attentively through the section notices first of all perhaps the numerous rugs and draperies that adorn the wall, all made on hand looms, whose

<sup>76</sup> Nous remercions P. D. Gueorguiev, Collections spéciales, Bibliothèque Nationale « Ivan Vazov » pour nous avoir facilité l'accès à cette photographie.

bright colors and curious designs distinguish them from all other eastern rugs. [...] His attention is next attracted by the papier mâché figures scattered about the section. There are some ten of them, and they are dressed in peasant costumes, showing the village dress in different parts of the country. [...] In addition to these, many large photos give interesting pictures of Bulgaria and Bulgarians. An attraction to the lovers of sweet scents is the exhibit of attar of roses in several showcases at one end. [...] Along the sides and through the center of the section stand large showcases filled with the characteristic products of the land and the people. » (Souvenir: Bulgaria... 1893:3-4)

En voici la description qu'un étudiant bulgare aux États-Unis fait dans ses *Lettres de Chicago* en ce qui concerne la section bulgare :

« De ses deux côtés, la section porte l'inscription 'Bulgarie' en lettres d'or. (...) Les entrées sont aussi décorées des drapeaux bulgares et des emblèmes de l'État. Quelques vitrines avec de l'huile de rose odorante, provenant de la célèbre vallée de Toundja et d'autres parties de la Bulgarie du Sud se présentent dès que vous entrez, du côté droit de l'aile est. Ensuite, les différentes œuvres de notre patrie sont arrangées d'une façon très fine. D'abord, vous allez remarquer quelques mannequins habillés en costumes masculins et féminins de différentes contrées de notre patrie. [...]. Le gouvernement a bien fait d'ordonner que des tableaux et des portraits avec des scènes de la vie du peuple soient envoyés ». (Чакалов 1893)

La cornemuse n'est pas mentionnée explicitement ici, mais nous savons qu'elle était exposée dans le kiosque « Curiosités bulgares » grâce aux célèbres notes de voyage « Chicago et retour » de l'écrivain bulgare Aleko Konstantinov (Fig. 24)<sup>77</sup>, publiés en 1893 et 1894<sup>78</sup>.



**Figure 24.** Aleko Konstantinov (1863-1897), [www.bglitarchives.org](http://www.bglitarchives.org) (2017-12-20)

<sup>77</sup> Ces notes, à mi-chemin entre la fiction et le journalisme (Иванов 2007), sont une bonne source pour notre recherche parce qu'elles produisent des «images collectives» par la narration. En lisant ces notes de voyage, le lecteur bulgare voit le monde et la Bulgarie de l'intérieur, guidé par la description d'un narrateur amusant, créé par l'auteur Konstantinov. Comme le texte de ces notes est célèbre, il fait partie du programme scolaire de littérature bulgare dans le cycle primaire.

<sup>78</sup> Константинов, А. До Чикаго и назад. –Български преглед: год. I, кн. III, 1893, стр. 27-58; год. I, кн. IV, 1893, стр. 40-55; год. I, кн. V, 1894, стр. 49-79.

L'intérieur du kiosque était décoré des tapis aux murs et des instruments de musique y étaient accrochés, selon les notes de voyage de Konstantinov. Parmi ces instruments les cornemuses sont mentionnées en premier lieu, ensuite les flûtes *kaval* et enfin les luths *tamboura*<sup>79</sup>. À part ces instruments, les visiteurs peuvent voir aussi d'autres objets de la vie traditionnelle bulgare. Nous devons noter ici, que les instruments de musique sont exposés comme des objets muets et les visiteurs ne pouvaient pas entendre leur sonorité.

Konstantinov ironise la présentation bulgare à l'exposition de Chicago en faisant recours à « *nos* » instruments de musique traditionnelle, surtout la cornemuse *gaiida*.

« Devant celle-ci [l'échoppe « Bulgarian curiosities » de bai Aivazian] se dressent des mannequins affublés de costumes de paysans chopes. À l'entrée – deux vitrines contenant des pièces de monnaie anciennes, des timbres-poste et des cartes postales. Les étalages proposent tout ce que bai Aivazian a pu rafler dans nos villages : serviettes brodées et mouchoirs, bas et babouches, boucles d'oreilles, bagues, boucles de ceinture, milles autres colifichets dont les paysannes aiment s'attirer. *À l'intérieur, sur les murs tendus de tapis pendent de petits tambours et des pipeaux, des cornemuses, des gourdes, des ustensiles de cuivre, des bourses et des cors* (notre italique). Au fond se dresse une figure de cire revêtue d'un habit de noces, truffé de tout un arsenal de piécettes et d'ornements métalliques, le visage à moitié dissimulé sous les mèches de son abondante chevelure qui lui retombe sur le front, un énorme éventail de buis posé sur la tête en guise de diadème. Cette jeune mariée est entourée par les portraits du Prince, du président du Conseil et du ministre de la guerre. Aivazian se tient à la caisse et observe avec méfiance, sourcils froncés, les curieux » (Konstantinov 1967:192).

Une note de bas page dans l'œuvre *Chicago et retour* présente une lettre, datée du 7 février 1894, adressée à Konstantinov par Samuel Blaustein de la ville de Roussé en Bulgarie. Le narrateur se sert de cette lettre pour accentuer le portrait caricatural de la participation bulgare à Chicago. Monsieur Blaustein (bien qu'il soit Juif) était habillé en costume traditionnel bulgare et servait de modèle dans une conférence du représentant de la Principauté

---

<sup>79</sup> Dans le texte original en bulgare Konstantinov place les cornemuses *gaiida* en premier dans son énumération des objets décoratifs accrochés aux tapis aux murs : „*Вътре бараката е декорирана с килими, по които са окачени гайди, кавали, тамбури, бъклицы...*“ (Константинов 2016[1894]:53-54). La seule traduction des notes de voyages de Konstantinov en français (Konstantinov, A. 1967. *Bai Ganiu ou les aventures singulières d'un Bulgare de notre temps* suivi de *Chicago et retour*, traduit en français par K. Todorov et G. Rainov. Sofia : Éditions en langues étrangères) ne transmet pas correctement cette énumération, sans doute pour satisfaire au but littéraire de la traduction mais ce qui n'est pas exactement notre objectif de recherche, en plaçant les cornemuses en troisième lieu après les petits tambours et les pipeaux. Dans le texte original Konstantinov ne parle pas des « tambours », mais des luths *tamboura* et ce qui est traduit comme « pipeaux » sont, en effet, les flûtes *kaval*. Nous proposons ici une traduction en français de cette même phrase restons beaucoup plus près du texte initiale : « L'intérieur de l'échoppe est décoré des tapis sur lesquels sont accrochés des cornemuses *gaiida*, des flûtes *kaval*, des luths *tamboura*, des gourdes... »

bulgare dans des Congrès accompagnant l'Exposition. Cette conférence a expliqué la signification de ce même costume, de la cornemuse *gaida* et de la gourde qui étaient présentés au public (Ibidem, 194).

Nous avons trouvé une conférence de V. Shoppoff, publiée dans le volume du Congrès international de folklore, qui a eu lieu en juillet 1893 dans le cadre du *Chicago World Fair*. La conférence de Shopoff est dédiée au rite du mariage en Bulgarie (la cornemuse n'est pas mentionnée) et une seule photographie de costumes nuptiaux de la région de Sofia l'accompagne (Shopoff 1898). Est-ce monsieur Blaustein, habillé comme jeune marié sur cette photographie (Fig. 25), nous ne pouvons pas le savoir.



**Figure 25.** Costumes nuptiaux de la région de Sofia, Bulgarie. (Shopoff 1898:416)

*Chicago World Fair* de 1893 présente les spécificités nationales et régionales sous forme de typages (Fig. 26). Ce qui est le plus exotique d'une région ou d'un pays se transforme en typage représentatif. Cela devient alors une image-clé associée à cette région ou à ce pays, une image-emblème. Ainsi le journal *Chicago Times* publie, par exemple, *MIDWAY TYPES*, un portfolio d'images de gens de pays différents qui se présentent à l'Exposition (*Chicago Times Portfolio of the MIDWAY TYPES* 1893). Voilà comment la presse américaine voit les spécificités nationales dans le parc d'attractions et d'amusements *Midway Plaisance* au *Chicago World Fair*.





**Figure 26.** Couverture de *Chicago Times Portfolio of the MIDWAY TYPES* (1893).

Toujours dans l'optique de ces jeux de « typages nationaux », nous trouvons également le *type* bulgare parmi ces *Midway types*. Ce type bulgare, nommé « Bulgare » (Fig. 27) rappelle au public ce qu'il avait vu dans le parc d'attractions: « *Those who visited the Bulgarian Curiosity Shop will recognize in the above the manager of the place* » (*Chicago Times Portfolio of the MIDWAY TYPES* 1893, n.p.)



**Figure 27.** Bulgare. (*Chicago Times Portfolio ...* 1893)

Cet homme, par contre, est un arménien de la capitale de la Bulgarie, qui s'appelle monsieur Aivaziyan (Константинов 2016 [1894]:53).

En bref, le pavillon *Bulgarian Curiosities* expose<sup>80</sup> pour la première fois la cornemuse bulgare comme emblématique du pays<sup>81</sup>. Tous les instruments de musiques étaient exposés comme des objets muets : il n’y avait pas de performance prévue pour que le public puisse les entendre comme c’était le cas, par exemple, avec des cornemuseurs écossais qui jouaient en marchant dans l’allée centrale de *Midway Plaisance*<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Le pavillon est appelé aussi « magasin », il expose et vend tout ce qui est exposé. Le magasin est arrangé pour « désaltérer la soif américaine d’exotisme » (Neuburger 2006:439).

<sup>81</sup> Ce désir de montrer la spécificité nationale présente le même « complexe d’exposition », qui possèdent aussi les musées et les grands magasins. (Neuburger 2006:433).

<sup>82</sup> Par exemple la photographie *Highland pipers, Midway Plaisance* dans **Todd, F. D. 1893. *World’s Fair through a Camera*.**

## L'exposition universelle à Paris (1900)

Du 14 avril au 12 novembre 1900, cette exposition accueille quarante de tous les cinquante-six pays invités.

« Ces pays allaient chacun rapidement mettre en place une micro-administration qui aurait un peu plus de quatre ans pour organiser, décider et gérer leurs intérêts (en fonction des budgets alloués...). [...] Il leur fallait sélectionner tout ce qui pouvait mettre en valeur la puissance et le savoir-faire de leur pays. Leur Palais ou leur Pavillon serait l'écran dans lequel ils disposeraient leurs richesses » (Mabire 2000 :37-39).

Toutes les œuvres et les produits étaient classifiés d'abord en une vingtaine de groupes et ensuite en une centaine de classes. Au final, un jury attribuait des récompenses : des prix, des médailles, des mentions honorables, etc.

« Avant l'Internet, l'Exposition a été un espace de communication unique entre les peuples, un univers de découverte, de rencontre, de paix, de technologie, d'émerveillement pour les plus humbles comme pour les plus cultivés... » (Ibidem, 54).

La Bulgarie était parmi les pays invités qui ont accepté<sup>83</sup> de participer à l'Exposition universelle et internationale de Paris. Dans le petit texte informatif on lit ceci : « *Peuplée de 3 310 000 habitants, la Bulgarie est une monarchie constitutionnelle [...]. [...] Sofia, la capitale de la Bulgarie compte aujourd'hui 60 000 habitants* »<sup>84</sup>.

Le pavillon du pays (Fig. 28) est de style byzantin<sup>85</sup> et il se trouve à côté de celui de la Roumanie. Les façades du pavillon sont « *décorées de torsades peintes en blanc, vert et rouge, couleurs du drapeau bulgare* » (Rousselet 1901:107). Selon un des chroniqueurs de l'exposition, ce que « *les organisateurs avaient, avant tout, recherché* » était « *la mise en valeur des différents produits industriels et agricoles* » du pays (Ibidem).

---

<sup>83</sup> « Lorsque le Gouvernement de la République Française invita les États du monde entier à participer à l'Exposition Universelle qu'il préparait pour l'année 1900, à Paris, la Bulgarie accepta avec joie... C'était, pour la jeune Principauté, en effet, un grand honneur que de pouvoir prendre part, après une existence politique de vingt-deux ans, à une manifestation de cette importance, et d'exposer dans la capitale d'une grande nation les produits de son sol, de son commerce et de son industrie, en montrant au monde civilisé les progrès réalisés par elle à divers points de vue, surtout depuis l'avènement au trône de S.A.R. le Prince Ferdinand I<sup>er</sup> de Bulgarie ». (La Bulgarie. ... Catalogue spécial...1900:5-6).

<sup>84</sup> Catalogue général officiel... 1900, t. II, groupe II, Œuvres d'art, classes 7 à 10, p. 189.

<sup>85</sup> Sur l'invention du style « byzantin » dans les palais de la Grèce, la Serbie, la Roumanie et la Bulgarie : **Minea 2014; Hajdu 2015**. Nous remercions A. Hajdu pour nous avoir facilité l'accès à son texte et aussi pour nous avoir suggéré une autre littérature pertinente.



**Figure 28.** Pavillon de la Bulgarie à l'exposition universelle de 1900

À cette image agricole et industrielle, ils avaient ajouté aussi l'image artistique du pays. Le supplément illustré du *Petit Journal* publie quarante-deux gravures en couleur des pavillons étrangers à l'Exposition<sup>86</sup>, parmi lesquelles nous trouvons aussi celui de la Bulgarie (Fig. 29). Cette illustration présente le regard de la presse française qui cherche à attirer l'attention de ses lecteurs sur ce qui est de nouveau et de spectaculaire pour eux. Ainsi, le jeune musicien à droite avec sa veste rouge sans manches porte un instrument à cordes qui n'est pas connu au public français.

---

<sup>86</sup> Voir plus sur ces illustrations du supplément : **Tétu 2008**.



**Figure 29.** Exposition de 1900. Pavillon de la Bulgarie. Gravure. (*Le Petit Journal*, supplément illustré, le 22 avril 1900, p. 125).

Au premier étage du palais, on pouvait voir une galerie « [...] réservée à l'exposition artistique. On y voit des moulages de statuettes en bronze trouvées dans les fouilles récentes, et ainsi de pièces de monnaie datant de l'antiquité » (idem, 108). Et cette image artistique du pays continue à se révéler dans le Palais des Beaux arts ou plus précisément dans le Grand Palais des Champs-Élysées (Fig. 30). Dans son rapport général administratif sur l'Exposition universelle Picard remarque « en dehors de son palais spécial du Quai des Nations, la Bulgarie n'avait d'exposition qu'au groupe des œuvres d'art, dans le Grand palais des Champs-Élysées » (Picard 1900).

L'Exposition ayant une superficie soixante mètres carrés à peine, les visiteurs y avaient la possibilité de voir vingt-cinq tableaux, deux gravures et dix-huit sculptures et gravures en médailles qui représentaient les beaux arts du pays bulgare. Ce qui a attiré le plus notre attention dans les titres de ces œuvres est leur « musicalité ». Nous voyons, par exemple, les titres suivants : *Danse nationale bulgare*<sup>87</sup> (1894) de Jan Mrkvička (1856-1938); la *Danse des nymphes* (1900) de Nikola Michailoff (1876-1960) ; et les sculptures de Boris Schatz (1866-1932) *Un garçon qui siffle* (1896) et *Gaidar, musicien populaire* (Catalogue générale... 1900:325).



**Figure 30.** Grand Palais à l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Collection Stéréoptique Félix Potin.

---

<sup>87</sup> Le tableau est plus connu du nom de *La ratchenitza*.



La chercheuse bulgare Dobrevà (2010) explique la procédure de sélection nationale des œuvres d'art choisies pour présenter la Bulgarie en France. C'était le Ministère de l'éducation qui avait élaboré les critères pour la sélection des œuvres. Ensuite, cette directive était envoyée à l'École nationale des arts et aux lycées dans les plus grandes villes de la Bulgarie. L'Association de support des arts en Bulgarie avait sélectionné un jury pour l'évaluation des œuvres. Quarante-cinq œuvres de seize artistes et sculpteurs renommés ont été sélectionnées. En février 1900, la même Association a organisé une exposition de deux jours à l'École nationale des arts de sélection des œuvres qui présenterait la Bulgarie à Paris. Malgré sa courte durée, l'exposition avait eu « *une visite extraordinaire* » (Ibidem). À la différence d'autres expositions dans le pays cette fois la sélection des œuvres devait présenter « *l'art bulgare comme une intégrité devant le monde* » (Idem). Selon Mitov, le public d'amateurs de beaux arts à l'Exposition universelle a remarqué « *l'originalité et le caractère national* » (Томино 1900) des œuvres présentées. Les œuvres de Mrkvička, de Mitov et de Vešin<sup>88</sup> étaient parmi les plus commentées et les scènes qu'elles présentaient, ont été considérées comme représentatives de ce qui est *le nôtre* et *le national*. Le folklore bulgare est la source de sujets et de typages<sup>89</sup> dans leurs tableaux. Les peintures représentent des détails particuliers des costumes traditionnels, des coutumes et des danses impressionnantes, des scènes de travail dans les champs, etc. (Dobrevà 2010)

Revenons maintenant à ce qui nous intéresse le plus concernant la participation bulgare à l'exposition universelle de 1900. Comment la cornemuse est-elle présentée dans l'art dit bulgare à l'Exposition parisienne? De nos recherches dans les catalogues de la participation bulgare nous avons découvert que la seule œuvre qui représente la cornemuse est le buste en plâtre bronzé d'un cornemuseur, nommé en bulgare *Gaidar*<sup>90</sup> de Boris Schatz (1866-1932). Trois ans plus tard, en 1903, la même œuvre est nommée *Cornemuseur bulgare* (« *Bulgarischer Dudelsackspieler* ») dans une publication d'Ehrenpreis<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Peintre d'origine tchèque qui vient en Bulgarie en 1897, connu pour ses tableaux de batailles.

<sup>89</sup> Le mot *type* désigne des catégories de gens qui possèdent des caractéristiques spécifiques en commun : par exemple, laboureur, semeur, bêcheur, etc.

<sup>90</sup> Écrit comme *Païdard*, *musicien populaire* avec une translittération incorrecte de *gaidar* (Catalogue général 1900:325).

<sup>91</sup> **Ehrenpreis, M. 1903.** Boris Schatz. – *Ost und West*, 5, 305-318.

Cette sculpture de Schatz<sup>92</sup>, choisie pour présenter la sculpture bulgare<sup>93</sup> à l'Exposition universelle de Paris est incontournable pour une étude comme la nôtre.

Schatz est l'un des artistes étrangers qui se rend en Bulgarie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Juif de Lituanie, il étudie la sculpture à Paris dans le studio d'Antokolsky. Il participe au Salon de Paris en 1895 avec sa sculpture *Le Maccabéen*. Le Prince bulgare, Ferdinand I y fait sa connaissance et l'invite à venir en Bulgarie. Schatz accepte et l'année suivante, il devient le premier professeur de sculpture à l'École nationale des arts à Sofia (Fig. 31) et, de cette manière, l'un des fondateurs de cet art comme discipline académique en Bulgarie (Мутафчиева 2012).



**Figure 31.** *Portrait de Boris Schatz*, Jan Mrkvička, 1897, huile 70 x 50 cm (Zalmona 2006 :9)

De son arrivée en Bulgarie Schatz commence à travailler une série de types bulgares (Zalmona 2006; Kotlyar 2008; Мутафчиева 2012)<sup>94</sup>, surtout des paysans<sup>95</sup>. Parmi les œuvres plastiques, en possession de la Galerie nationale des Beaux arts de Sofia, il y a *Turc* (1897), *Bûcheron* (1898), *Vieillard* (1898), *Pourboire* (1898), *Sorcière* (1898), *Pensées noires* (1898),

---

<sup>92</sup> Les œuvres de Schatz à l'Exposition: 1) *Un soldat russe* ; 2) *Macobbé* ; 3) *Païdard, musicien populaire* ; 4) *Souvenir de Constantinople* ; 5) *Un garçon qui siffle* ; 6) *Un Chop* ; 7) *Un Macédonien* ; 8) *Médailles* ; 9) *Un cadre en style vieux bulgare* (Catalogue générale ...1900:325).

<sup>93</sup> La sculpture bulgare est présentée aussi par sept œuvres de Spiridonoff et deux œuvres de Vassilieff (Ibidem).

<sup>94</sup> « Parmi les œuvres caractéristiques de cet auteur il y a une série de visages, modelés dans une plastique élaborée naturellement (proche de la ligne graphique) dans lesquelles le sculpteur Boris Schatz a matérialisé une idée commune. C'est la quête d'un type généralisé, caractérisé dans une gamme variée d'états humains observés dans les situations données: de joie ou de fatigue, de réflexion ou de quiétude pendant le repos ». (Мутафчиева 2012:447)

<sup>95</sup> **Marinska, R.** Prof. Boris Schatz. <http://www.schatz.co.il/en/node/3186> (2016-04-28)



*Misérable* (1898), *Tzigane riant* (1899), *Paysanne au marché* (1898) et le buste connu d'un jeune paysan de la région Choïpe en Bulgarie, nommé *Un garçon qui siffle* (1896). (Гезенко 2011:72)

Toutes les biographies de l'artiste mentionnent l'œuvre *Gaidar* comme significative et représentative pour l'art de Schatz créé en Bulgarie. Mais les traces de l'œuvre se perdent dans le temps (Мутафчиева 2012:447).

Heureusement, les longues recherches approfondies, liées à cette étude, nous ont donné la chance de tomber sur une photographie personnelle de Schatz, propriété du musée Schatz House à Jérusalem, Israël (Fig. 32), où nous avons remarqué le buste de ce cornemuseur parmi d'autres œuvres dans l'atelier du sculpteur<sup>96</sup>. Peu après, nous avons eu la deuxième chance de pouvoir lire l'article d'Ehrenpreis (1903) où nous avons trouvé une photographie de la même œuvre (Fig. 33)<sup>97</sup>. Notre troisième chance était de tomber sur l'article de Kotlyar (2008) avec une reproduction de la même sculpture, prise de l'article d'Ehrenpreis. La découverte de cette photographie nous semble pouvoir combler les lacunes dans les connaissances sur l'art bulgare de la fin du XIX siècle<sup>98</sup> jusqu'à présent et donner de l'impact sur la présentation de la Bulgarie à l'exposition universelle à Paris.



**Figure 32.** Boris Schatz dans son atelier à Sofia, photographie, [www.schatz.co.il/en/node/880](http://www.schatz.co.il/en/node/880) (2017-10-18)

<sup>96</sup> Денова, С. 2016а. „Гайдарят“ на Борис Шатц. <https://www.academia.edu/29472086/> (2017-10-18)

<sup>97</sup> Денова, С. 2016б. Отново за скулптурата „Гайдар“ на Борис Шатц. <https://www.academia.edu/29624912/> (2017-10-18)

<sup>98</sup> Par exemple : Бошев 2008; Гезенко 2011, Мутафчиева 2012.



**Figure 33.** *Gäidar*, Boris Schatz (Ehrenpreis 1903:330)

Le fait que Schatz était distingué par l'obtention d'une médaille d'argent pour toute sa présentation à Paris (Мутафчиева 2012:447) a évidemment influencé la façon dont les présentations bulgares aux événements internationaux à venir seraient conçues. Au début de ce chapitre nous avons cité que que les expositions elles-mêmes deviennent une tradition (Burton 1991:5) et chaque exposition suivante reprend d'une certaine manière l'idée de la précédente. Il mérite également d'examiner la façon dont l'exposition suivante peut provoquer un effet sur la compréhension présente d'une exposition passée.

Revenons encore une fois à la présentation artistique de la Bulgarie à Paris en 1900. L'image que la Bulgarie présente au monde est celle d'un pays en quête de la modernité gardons en même temps ses liens avec la tradition paysanne<sup>99</sup>. En 2012, à Sofia et à Paris une même exposition des présentations de la Bulgarie et de la France à l'exposition universelle en 1900 a eu lieu.<sup>100</sup> La conception de l'exposition de 2012 était de montrer l'art français et l'art bulgare à l'Exposition universelle à Paris comme « *Paris 1900* » et « *Sofia à Paris 1900* ».

---

<sup>99</sup> Plus de 70 % de sa population s'occupe d'agriculture, selon le catalogue du Pavillon bulgare (1900:6).

<sup>100</sup> Exposition Paris 1900 : le Petit Palais à Sofia. 2013. <http://www.ambafrance-bg.org/Exposition-Paris-1900-Le-Petit> (2016-10-05).

C'est ainsi que l'exposition de 2012 à Sofia compare d'une manière inévitable l'art français à l'art bulgare de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>101</sup> et les parallèles entre les deux modernités, celle de la France et celle de la Bulgarie<sup>102</sup>. Cette comparaison entre les deux arts et les deux modernités se produit un siècle plus tard. La question d'un radio-journaliste bulgare posée à l'ambassadeur de France en Bulgarie en ce moment cherche à évoquer à nouveau cette comparaison.

« Selon vous, 112 ans plus tard, la Bulgarie a-t-elle réussi à atteindre la convergence des thèmes, de remplacer l'ancienne image que les artistes français avaient sur la Bulgarie, c'est-à-dire les costumes nationaux, les *gaidars*, la danse *ratchenitza*... » (Вълчев 2012)

Malgré la réponse positive de l'ambassadeur qui affirme que les artistes bulgares d'aujourd'hui traitent les mêmes problèmes socio-culturels que les artistes français, notre attention est attirée par la question du radio-journaliste que nous trouvons troublante. Une question qui n'attend pas vraiment la réponse. Une question qui met à l'évidence le complexe des Bulgares de concevoir la vie et l'art en Bulgarie en retard et même hors de la modernité.

La Bulgarie avait eu sa propre modernité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et elle *est* selon sa propre vision de modernité. Elle s'est imaginée et elle s'imagine encore à travers sa tradition qui s'essentialise par les costumes, les musiciens, les danses, etc. Ce sont des éléments qui, par excellence, ont de fortes références identitaires permettant aux Bulgares de s'imaginer comme tels.

---

<sup>101</sup> En France, c'est la période connue comme *la Belle Époque*. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle e nouvel art bulgare à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est encore en recherche de la modernité (Мутафчиева 2012:433).

<sup>102</sup> Sur la modernité bulgare dans les beaux-arts, voir : **Mansbach 1999; Genova 2013 ; Bru et al 1999.**

### **III. La musique de la peinture**

#### **ou l'iconographie de la cornemuse *gaida* dans les beaux-arts bulgares**

Ce chapitre suivra les itinéraires visuels dans treize tableaux de beaux-arts bulgares pour nous montrer : 1) comment les artistes participent à leur tour avec ses œuvres dans la construction de l'imaginaire nationale; 2) comment la représentation d'un instrument de musique dans leurs tableaux laisse son empreinte sur la façon dont les Bulgares s'imaginent comme tels; 3) comment leurs tableaux donnent une forme à l'imaginaire bulgare, comment l'alimentent et le réinventent.

L'analyse d'un tableau permet de comprendre non seulement l'œuvre, mais aussi le peintre, les sensibilités de son époque et de son lieu. Chaque œuvre d'art est un moyen de communication et d'information sur le monde d'un artiste, son temps et sa société. Pour comprendre un tableau nous devons effectuer deux lectures : l'une dite dénotative (ou descriptive) et une autre dite connotative (ou interprétative).

La lecture dénotative décrit ce qui est visible sur le tableau par la séparation de celui-ci en quatre parties – droite, gauche, supérieure et inférieure, énonce les éléments qui composent la scène et désigne les personnages et les objets.

La lecture connotative permet de comprendre d'un côté la conception de l'artiste et de l'autre côté la réaction de spectateur. Elle suscite une réflexion sur une certaine vision du monde ou de la société.

Nous devons rappeler aussi que la réception de chaque œuvre dépend du contexte historique, social et culturel dans lequel elle est étudiée. Sans doute le spectateur de 1870, par exemple, diffère du spectateur de 1930, et de celui de 1970 ou de 2010.

Après la Libération (1878) jusqu'aux années 1930, le premier demi-siècle de l'art bulgare montre une étape de la peinture et de la sculpture bulgares où l'art bulgare commence à être pensé à l'intérieur du pays comme « notre art ». Or, il lui manque encore un caractère strictement national, selon l'historien bulgare d'art Protitch (Протич 1934:27). Ce caractère apparaîtra quelques décennies plus tard marqué par la présence incontestable de deux grands peintres bulgares Vladimir Dimitrov le Maître (1882-1960) et Zlatyu Boyadzhiev (1903-1976).

Ce chapitre vise à proposer une étude particulière sur la peinture bulgare du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle dans laquelle nous examinerons comment celle-ci représente la tradition musicale de la cornemuse. Nous analyserons les contextes dans lesquels la peinture nous montre le jeu de la cornemuse et ensuite la place du cornemuseur dans la composition du tableau.

**Le corpus d'analyse** (*Tableau II*) est constitué uniquement des œuvres connues et représentatives de la peinture bulgare<sup>103</sup> avec des scènes où la cornemuse *gaida* tient une place particulière : celle d'un élément incontournable dans la tradition bulgare ainsi que celle du symbole essentiel dans la construction de l'imaginaire national.

Ce chapitre dont l'objectif est d'étudier l'iconographie de la cornemuse dans les beaux-arts bulgares ne présente pas pour la première fois une étude pareille. Le premier chercheur bulgare qui passe en revue la présentation visuelle de la cornemuse dans la peinture bulgare est Ivan Katchoulev dans son article de 1965 « Instruments populaires bulgares de musique à vent à deux voix : cornemuses et dvoyniki (doubles flûtes à bec) »<sup>104</sup>. Malheureusement, nous ne pouvons pas trouver son nom dans le livre posthume « The Bulgarian Gaida (Bagpipe) » (2002) de Vergilij Atanasov<sup>105</sup> qui est le seul livre consacré à la cornemuse bulgare jusqu'à présent. Malgré cette omission d'Atanasov le corpus visuel qu'il utilise est le même que celui de l'article de Katchoulev et que nous utiliserons nous aussi dans le mémoire présent car notre objectif principale est de contribuer à l'approfondissement de l'étude sur l'image de la cornemuse *gaida* dans les beaux-arts bulgares.

Nous avons trouvé utile d'enrichir le corpus visuel qui illustre l'étude de la cornemuse bulgare dans l'article de Katchoulev et le livre d'Atanasov en y ajoutant des œuvres de Zlatyu Boyadzhiev. À notre avis il serait impossible d'étudier la transformation de la cornemuse *gaida* en symbole de l'identité bulgare sans inclure l'œuvre de Zlatyu Boyadzhiev - une « grande figure, plutôt iconoclaste et peu respectueuse des canons de l'art officiel, dans un contexte national peu porté à la fantaisie »<sup>106</sup>. Ses tableaux sont à la recherche et aboutissent

---

<sup>103</sup> Il s'agit également des artistes étrangers qui travaillent en Bulgarie et dont l'art est devenu populaire dans le pays, grâce aux sujets bulgares y traités.

<sup>104</sup> **Качулев, И. 1965.** Български духови двугласни народни музикални инструменти: гайди и двојнки. – *Известия на Института за музика, БАН*, том XI, 23-78.

<sup>105</sup> **Atanasov, V. 2002.** *The Bulgarian Gaida (bagpipe)*. Newton, Massachusetts: M. Forsyth.

<sup>106</sup> **Krastanova, K., M. Rautenberg. 2004.** Réinterprétation du passé et imaginaire urbain. Patrimoine architectural, politique culturelle et peinture figurative à Plovdiv, Bulgarie. – *Balkanologie*, VIII, No. 2, 33-54.

finalement à une stylisation de tout ce qui est bulgare et où la cornemuse est présente d'une manière immuable.

Nous vous proposons ici de voir comment le peintre bulgare est présenté dans le catalogue dédié à l'art bulgare moderne à l'étranger : « *l'un des artistes bulgares les plus originaux du XX<sup>e</sup> siècle. [...] Son œuvre comprend deux grandes périodes marquées par l'année 1951 quand il succombe à une grave hémorragie cérébrale entraînant une paralysie de la partie droite de son corps. Quelques années plus tard il commence à peindre avec la main gauche. La première période se caractérise d'une manière classique en composant des scènes inspirée par la vie des paysans. Pendant la deuxième période, le style du peintre change totalement et s'oriente vers l'image grotesque, l'introduction des dizaines de personnages dans les compositions, vers une expressivité des couleurs. [...] Lauréat du prix de l'Union des artistes bulgares Vladimir Dimitrov Maystora (Le Maître) (1974) »<sup>107</sup>.*

Il nous a été extrêmement difficile de limiter notre choix de tableaux où la cornemuse est un élément incontournable dans l'abondance et la diversité de l'œuvre de ce peintre. Nous avons eu aussi la difficulté d'inclure dans notre corpus d'autres tableaux comportant des scènes avec des cornemuseurs, comme par exemple les tableaux liés au sujet des noces du cycle dit « Melnik », pour la simple raison qu'ils ne sont pas encore suffisamment classés (les tableaux sont en possession de plusieurs galeries et collections privées).

Notre corpus inclut treize tableaux datés de 1859 à 1972, œuvres de sept peintres. Parmi eux, quatre Bulgares – Nikolay Pavlovitch (1835-1894), Nikola Obrazopisov (1828-1915), Anton Mitov (1862-1930), Zlatyu Boyadzhiev et, trois étrangers – l'Austro-hongrois Felix Kanitz (1829-1904), le Tchèque Jan Václav Mrkvička (1856-1938) et l'Autrichien Joseph Sebastian Oberbauer (1853-1926)<sup>108</sup>. Les œuvres de ces trois artistes étrangers sont considérées comme de l'art bulgare<sup>109</sup>, non seulement parce qu'ils traitent des sujets

---

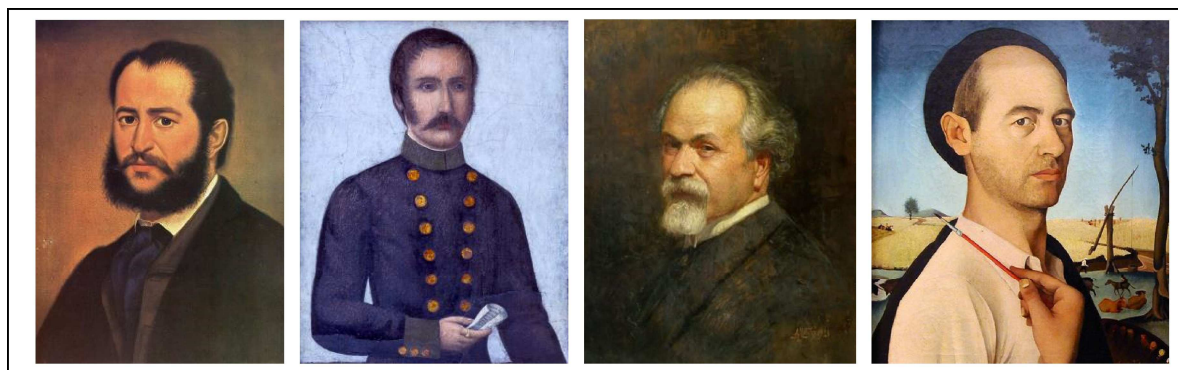
<sup>107</sup> 1, Avenue Rapp, Paris 75007, France. Œuvres choisies de la collection de l'Ambassade de la République de Bulgarie à Paris. Catalogue. 2006, Institut culturel de l'État auprès du ministre des Affaires étrangères, p. 56. [https://issun.com/yavorkoinakov/docs/avenue\\_rap\\_1\\_-\\_collection](https://issun.com/yavorkoinakov/docs/avenue_rap_1_-_collection) (2016-04-24)

<sup>108</sup> La présence des artistes étrangers dans l'art bulgare avant et immédiatement après la Libération du pays est bien connue et discutée dans l'histoire de l'art bulgare (Протич 1934).

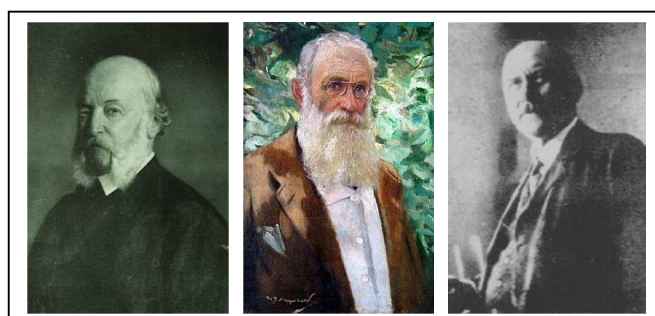
<sup>109</sup> Certaines œuvres de Mrkvička, par exemple, sont considérées d'art bulgare et font partie de la collection *Nouvel art bulgare* de la Galerie nationale des beaux-arts à Sofia : <http://www.nationalartgallerybg.org/> (2016-09-22). La même Galerie a présenté aussi très récemment, du 17 mai au 4 septembre 2016, l'exposition *Ivan Mrkvička (1856-1938) et la nouvelle peinture bulgare*.



bulgares<sup>110</sup> et que leurs auteurs ont passé une partie de leur vie en Bulgarie<sup>111</sup>, mais aussi parce que le développement de l'art bulgare a été nettement influencé par leurs œuvres<sup>112</sup>.



**Figure 34.** De gauche à droite : **Nikolay Pavlovitch** (1865), [https://bg.wikipedia.org/wiki/Николай\\_Павлович](https://bg.wikipedia.org/wiki/Николай_Павлович) (2017-11-06); **Nikola Obrazopisov** (entre 1860 et 1871), [https://bg.wikipedia.org/wiki/Никола\\_Образописов](https://bg.wikipedia.org/wiki/Никола_Образописов) (2017-11-06); **Anton Mitov**, Autoportrait (1921), [https://bg.wikipedia.org/wiki/Антон\\_Митов](https://bg.wikipedia.org/wiki/Антон_Митов) (2017-11-06); **Zlatyu Boyadzhiev**, Autoportrait (de : *Diptyque : portrait familial de l'artiste et de sa femme*, 1941), Аврамов 2013:40.



**Figure 35.** De gauche à droite : **Felix Kanitz** (1900), [https://ru.wikipedia.org/wiki/Канитц\\_Феликс\\_Филипп/](https://ru.wikipedia.org/wiki/Канитц_Феликс_Филипп/) (2017-11-06); **Jan Mrkvička**, Autoportrait (1926), [https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван\\_Мърквичка/](https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван_Мърквичка/) (2017-11-06); **Joseph Oberbauer**, [1333.bg/persons/bg/image/667](https://1333.bg/persons/bg/image/667) (2017-11-06)

<sup>110</sup> Les titres mêmes de leurs œuvres le prouvent : *Danse en Bulgarie du Nord* (après 1874) de Kanitz ; *Ronde horo de la région de Sofia* (1894) de Mrkvička ; *Procession de mariage de la région de Sofia* et *Danse de la région de Sofia* (1899) d'Oberbauer.

<sup>111</sup> Kanitz publie son étude en trois volumes en allemand (1875-1879), en russe (1876) et en français (1882) (Чернокожев 2011) ; Mrkvička est invité à travailler comme enseignant de peinture à Plovdiv en 1881 et en 1886 il devient un de trois fondateurs de l'école nationale de beaux-arts à Sofia ; Oberbauer se rend en Bulgarie en 1889 engagé comme technicien dans le bureau du cadastre dans la Municipalité de Sofia.

<sup>112</sup> Par exemple, les œuvres emblématiques de Mrkvička, parmi lesquelles *Ronde horo de la région de Sofia* (1890). Plus sur l'art du peintre, voir : **Lazarova, I.** 2016. Ivan Markvitchka et le renouveau dans la peinture bulgare – *Radio Bulgaria*, le 28 mai 2016. <http://bnr.bg/fr/post/100696769/> (2016-09-22).n

<i>Peintre (nom et date de naissance)</i>	<i>No. de figure, œuvre, date, technique, possession</i>
Nikolay Pavlovitch (1835-1894)	Fig. 36. <i>Danse de village</i> <sup>113</sup> , 1859, lithographie, Galerie nationale des beaux-arts, Sofia
Felix Kanitz (1829-1904)	Fig. 37. <i>Danse en Bulgarie du Nord</i> <sup>114</sup> , après 1874, gravure, Musée national d'ethnographie, Sofia
Jan Václav Mrkvička (1856-1938)	Fig. 38. <i>Ronde horo de la région de Sofia</i> <sup>115</sup> , 1890, huile, Galerie nationale des beaux-arts, Sofia
Nikola Obrazopissov (1828-1915)	Fig. 39. <i>Ronde horo du village de la région de Samokov</i> <sup>116</sup> , 1892, huile, Galerie nationale des beaux-arts, Sofia
Anton Mitov (1862-1930)	Fig. 40. <i>Retour des vendanges aux environs de Varna</i> <sup>117</sup> , 1893, huile, Galerie nationale des beaux-arts, Sofia
Joseph Sebastian Oberbauer <sup>118</sup> (1853-1926)	Fig. 41. <i>Procession de mariage de la région de Sofia</i> <sup>119</sup> , 1899, Musée de la vieille Sofia Fig. 42. <i>Danse dans la région de Sofia</i> <sup>120</sup> , 1899, Musée de la vieille Sofia
Zlatyu Boyadzhiev (1903-1976)	Fig. 43. <i>Deux noces</i> , 1967, 210/310 cm, Galerie des beaux-arts, Plovdiv Fig. 44. <i>Deux noces</i> <sup>121</sup> , 1970, 138/200 cm, Ambassade de la République de Bulgarie en France, Paris Fig. 45. <i>Ronde horo</i> , 1968, 140/125 cm, Galerie des beaux-arts, Plovdiv Fig. 46. <i>Noces à Brezovo</i> <sup>122</sup> , 1972, Galerie nationale des beaux-arts, Sofia <sup>123</sup> Fig. 47. <i>Nestinari (Danseurs sur braises)</i> , 1972, 200/285 cm, Collection privée <sup>124</sup> Fig. 48. <i>Nestinarki (Danseuses sur braises)</i> <sup>125</sup> , Galerie nationale des beaux-arts, Sofia

**Tableau II.** Cornemuse *gaida* dans les beaux-arts bulgares du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle : corpus d'œuvres

<sup>113</sup> Atanasov 2002:85. La même gravure se trouve aussi dans l'édition française de l'étude de Kanitz (1882:33).

<sup>114</sup> Качулев 1965:27, Atanasov 2002:4.

<sup>115</sup> [https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван\\_Мърквичка](https://bg.wikipedia.org/wiki/Иван_Мърквичка) (2016-04-05)

<sup>116</sup> Качулев 1965:28; Atanasov 2002:88.

<sup>117</sup> Atanasov 2002:87.

<sup>118</sup> Il y a des reproductions de deux tableaux sur le site du Musée de la Vieille Sofia

[www.oldsofiaart.cl.bas.bg/Oberbauer/Oberbauer.html/](http://www.oldsofiaart.cl.bas.bg/Oberbauer/Oberbauer.html/) (2016-04-05)

<sup>119</sup> Качулев 1965:31.

<sup>120</sup> Atanasov 2002:90.

<sup>121</sup> [www.culture\\_mfa.bg/content/Две-сватби-Златю-Бояджиев\\_1855.html](http://www.culture_mfa.bg/content/Две-сватби-Златю-Бояджиев_1855.html) (2016-04-25)

<sup>122</sup> Détail d'un autre tableau de 1952, qui porte le même nom est incluse dans Аврамов 2013:63.

<sup>123</sup> Зимата на майсторите в Двореца. 10.02.2016. <http://www.ploshtadslaveikov.com/> (2016-04-26)

<sup>124</sup> Аврамов 2013:172-173.

<sup>125</sup> Живкова, К. 2005. 174 шедьоври в националната художествена галерия.

<http://old.duma.bg/2005/0505/310505/kultura/cul-5.html> (2016-04-24)



La présentation du corpus est effectuée selon l'ordre chronologique<sup>126</sup> des tableaux.

**Le cadre méthodologique** sur lequel nous nous appuyons pour analyser ce corpus inclue deux types d'opérations analytiques distinctes : 1) l'analyse thématique et 2) l'analyse de la composition picturale.

L'analyse thématique organise le corpus en quatre grandes catégories : 1) **La ronde horo** - les premiers quatre tableaux (Fig. 34-37) ; 2) **Retour des vendanges** (Fig. 38) ; 3) **Les noces** – les six tableaux qui suivent (Fig. 39-44) peuvent être regroupés autour de deux concepts: *les noces* et *la ronde horo* mais parce qu'il y a des cas où ces deux concepts coïncident nous les présenterons ensemble dans une seule catégorie ; 4) **Nestinari** (des danseurs sur braises) (Fig. 45-46).

L'analyse de la composition d'un tableau nous semble très utile et efficace pour le but de notre recherche ici parce qu'elle révèle très facilement l'intention de l'artiste et ses thèses. La composition picturale est « [...] *la façon d'assembler ses parties; c'est le rapport des parties d'un tableau entre elles. Le rapport des idées, des figures, des objets, mais aussi – et, d'après les auteurs dont il sera question, surtout – le rapport des formes, c'est-à-dire des lignes, des masses de clairs et d'obscurs et des masses de couleurs* »<sup>127</sup>. Par exemple, ce qui est le centre d'intérêt dans un certain tableau, l'artiste le place habituellement au centre. Mais c'est intéressant d'examiner également ce que l'artiste choisit de mettre dans la périphérie du cadre compositionnel de son œuvre. Cette analyse examine, par exemple : comment l'artiste arrange les parties du tableau dans une totalité ; comment il organise les éléments de la composition picturale du point de vue du spectateur ; comment il utilise les axes verticaux et horizontaux pour construire son tableau, etc.

---

<sup>126</sup> Seulement une logique intérieure quant à leur contenu, pourrait nous éloigner de cet ordre chronologique.

<sup>127</sup> **Rosenberg, R. 2008.** Le schéma de composition, outil et symptôme de la perception du tableau. –In : *Histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Roland Recht et al (Eds.), Paris, pp. 419-431.

### La ronde *horo*

La cohérence de ce groupe est assurée par un sujet central pour les quatre œuvres qui correspond à la danse traditionnelle en cercle ou en ligne, *horo*. Les quatre artistes, Pavlovitch, Kanitz, Mrkvicka et Obrazopisov, dessinent des scènes rurales dans lesquelles la danse collective est sous l'accompagnement d'un seul instrument – la cornemuse. Le thème de la danse représente l'axe autour duquel chacun des tableaux de ce groupe s'organise.



**Figure 36.** *Danse de village*, 1859, N. Pavlovitch, lithographie

Dans le tableau « Danse de village » de Pavlovitch (Fig. 36) quinze personnes en costumes traditionnels dansent ensemble. Deux jeunes hommes célibataires - à la tête de la ronde, quatre jeunes couples mariées – au milieu et encore trois jeunes filles non-mariées, suivies de deux fillettes à la fin de ce cercle ouvert. Cet alignement des gens dans la ronde est conforme à l'ordre social dans le village. L'âge et le statut social (marié ou célibataire) sont les facteurs qui déterminent la participation et la place de l'individu à la danse collective. Cette ronde est aussi le lieu de rencontre des jeunes qui ne sont pas mariés. Tout en dansant ensemble les deux jeunes hommes ont la possibilité d'observer les trois jeunes filles danser. Les deux groupes non-mariés sont structurés d'après leur sexe. Le groupe masculin est le groupe placé en avant comme le plus important dans la hiérarchie sociale du village. Les couples viennent après et les aident à se présenter aux jeunes filles. Les autres personnages qui ne participent pas à la ronde, les regardent.

Le cornemuseur est au milieu de la ronde. Il regarde la tête de la ronde *horo* et suit les pas des jeunes hommes danseurs et eux aussi suivent les variations du rythme qu'il impose<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Plus sur l'interaction instrumentistes – danseurs de la ronde *horo* voir dans l'article de Rachkova (Рашкова 2008).

Dans les deux cas, ce qui est important ici, c'est que la ronde *horo* organise la vie sociale du village. La ronde catégorise les individus en les plaçant dans des groupes selon leur âge, sexe et statut marital. Elle accentue sur la place primordiale des jeunes dans la vie sociale du village; c'est eux que les autres regardent.

Au moins quatre plans constituent la composition picturale est constituée. Le tronc d'un arbre et une partie de sa couronne, limitent l'espace qui s'ouvre au spectateur. Un homme, assis par terre, adossé un tronc de l'arbre et un enfant à ses côtés sont au premier plan. La ronde *horo* est au deuxième plan qui est le plus détaillé. C'est le centre du tableau. Un coq est placé à l'extrême gauche, derrière le groupe de jeunes hommes dansants. Dans une perspective plus éloignée nous voyons des gens assis sous l'ombre d'un arbre à l'extrême gauche, derrière le coq. Un peu plus éloigné, nous voyons à droite un vieillard qui marche tout droit vers la ronde. Derrière lui, nous voyons une maison. La profondeur de l'espace dans le tableau est suggérée par des arbres dans le lointain.

La gravure « Danse en Bulgarie du Nord » de Kanitz<sup>129</sup> (Fig. 37) présente une journée ensoleillée dans la campagne où neuf jeunes en costumes traditionnels dansent ensemble<sup>130</sup>. Le cornemuseur est plus vieux que les danseurs et il est au milieu de la ronde *horo*. Son pied droit bat la mesure.



**Figure 37.** Danse en Bulgarie du Nord, après 1874, F. Kanitz, gravure

---

<sup>129</sup> Probablement la gravure avait été connue auparavant par les lecteurs des revues rédigées en allemand comme *Das Ausland*, *Globus*, etc. Concernant les gravures dans les éditions différentes de La Bulgarie Danubienne : l'édition en allemand est illustrée, l'édition en russe ne comporte aucune illustration, l'édition en français est largement illustrée, comportant cent gravures (Чернокожев 2011:30). Les gravures de Kanitz sont des « photographies : de la vie, des ruines, des trouvailles archéologiques, etc. » (Ibidem, p. 37). Il étudie la population, cartographie la région, dessine ce qui l'impressionne. C'est le premier chercheur étranger qui affirme que la culture bulgare a sa propre place parmi les cultures des autres peuples (Атанасова, Вапцарова, Илиева 2012).

<sup>130</sup> La silhouette d'un homme à droite derrière la ronde *horo* est aussi visible.

La composition du tableau est simple. Le groupe dansant et le joueur sont au premier plan. Derrière, nous voyons une maison et le paysage.

Cette gravure<sup>131</sup> fait partie de l'image visuelle de la Bulgarie produite par Felix Kanitz (Романски 1939). Dans l'édition française, la gravure se trouve à la page 33 sous le nom « Danse de la *hora* bulgare »<sup>132</sup>. C'est une illustration du texte qui décrit les danses des Bulgares :

« La danse favorite du Bulgare est la *hora* nationale, qui ressemble fort au *kolo* serbe et au labyrinthe des Grecs. On la danse généralement en pleine air. Filles et garçons forment une chaîne et se meuvent en faisant sans cesse deux pas en avant et un pas en arrière. Peu à peu la mesure devient plus rapide et les deux extrémités cherchent à se réunir; enfin le cercle se ferme, mais pour se rouvrir et se refermer de nouveau. Le charme principal de la danse vient de la variété des figures que décrit la bande en suivant le rythme de la musique » (Kanitz 1882 : 31).

Concernant les instruments de musique des Bulgares, Kanitz écrit qu'« une cornemuse, un violon ou une flûte ne manque jamais à la fête, car il n'est pas une famille qui ne possède un musicien dans le cercle de ses membres » (Ibidem). Or, cette cornemuse qu'il mentionne et dessine, il ne la connaît pas par son nom bulgare. Pour lui *gaïda* est un instrument à cordes, traduit entre crochets comme « guitare », qui est empruntée aux Turcs avec les autres cordophones (idem, 32). Le graveur Kanitz a été fort impressionné par ses voyages parmi les Bulgares, mais sa compréhension de ce qu'il avait vu est parfois erronée comme c'est le cas de la description de l'instrument *gaïda*. Probablement qu'il a confondu le nom de l'instrument à corde *gadoulka* avec le nom de la cornemuse *gaïda*.

Surnommé « Colombe des Balkans » (Вълчев 2009), Kanitz a beaucoup contribué à la connaissance de « l'histoire, l'ethnographie et le pays des Bulgares » (Idem, Préface) en Europe. Le cas où *gaïda* est décrite comme un type de guitare, empruntée aux Turcs, montre que la compréhension d'une culture n'est pas une tâche facile et qu'il existe beaucoup de défis pour le chercheur qui ne comprend pas la langue de la population en étude.

---

<sup>131</sup> Atanasov a publié une photographie de Kanitz qui a servi de modèle pour cette gravure (2002:3). La cornemuse sur la photographie et sur la gravure est sans bourdon. Elle s'appelle *rouzhnitsa* (ружница) – le type de la cornemuse le plus primitive selon Mahan (Махан 1894 – cité dans Atanasov p. 2) et Marinov (Маринов 1894 – cité dans Atanasov, p. 3).

<sup>132</sup> Le mot *hora* en bulgare est au pluriel. Le genre du nom de cette danse populaire en bulgare est masculin, tandis que l'édition française le présente comme nom féminin.

Le tableau de Mrkvička « Ronde *horo* de la région de Sofia » (Fig. 38) présente un jour ensoleillé dans un village de la région de la capitale de la Bulgarie. La grande ronde *horo*, formée d'une vingtaine de jeunes hommes et femmes en costumes traditionnels est au centre du tableau. Le premier plan montre le groupe de femmes assises par terre avec des petits enfants. Les figures les plus proches du spectateur sont celles de deux vieilles tziganes de dos. Ces deux figures ouvrent l'espace du tableau. Une vingtaine de petits enfants de différent âge est placée au premier plan : des bébés, de petits garçons et de petites filles. Derrière la ronde, le spectateur voit d'autres gens, les contours du village et le paysage de la montagne.



**Figure 38.** *Ronde horo de la région de Sofia*, 1890, Jan Václav Mrkvička, huile

Le cornemuseur est encore une fois au centre de la ronde. Nous ne le voyons pas clairement, mais par contre nous remarquons sans aucune difficulté qu'il joue de la cornemuse. À sa droite, nous voyons la jambe d'un autre homme, probablement le joueur de la grosse caisse *tûpan*.

Le sujet central dans le tableau d'Obrazopissov<sup>133</sup> « Ronde *horo* du village de la région de Samokov » (Fig. 39) est aussi la ronde. Ce tableau est l'œuvre la plus emblématique de l'auteur (Страхилова 2007) et c'est à noter que ce n'est pas une ronde dans n'importe quel village, mais dans un village de sa région natale, celle de Samokov<sup>134</sup>. La ronde est dans la

---

<sup>133</sup> La seule étude dédiée au peintre est celle du chercheur bulgare Peteva-Filova (Петева-Филова 1994). Une étude plus récente sur ce peintre est celle de Strahilova (Страхилова 2007).

<sup>134</sup> Pour comprendre la complexité de la vision artistique de ce peintre, nous devons mentionner qu'il avait le double emploi d'iconographe et de peintre laïque. Concernant ses images des musiciens nous trouvons : les musiciens dessinés selon le canon iconographique pour la décoration des églises ; les musiciens en uniformes

forme d'un S à l'envers, choisie exprès par l'artiste pour avoir une meilleure composition picturale et qui n'est pas propre à la ronde en générale. Ce choix de la composition permet de mettre le cornemuseur toujours au centre. Ce sont les deux extrémités de la lettre S qui marquent aussi les deux groupes dans la ronde – le groupe de six jeunes hommes et le groupe de six ou sept jeunes femmes qui forment une ronde mixte en groupes à part qui dessine la trajectoire d'une serpentine<sup>135</sup>. À la fin de la ronde, le spectateur voit encore une fois quelques fillettes. Au centre du tableau et presque dans le même axe invisible qui uni le groupe masculin au groupe féminin se trouve le cornemuseur. Il est beaucoup plus vieux que les danseurs – à la barbe est aux cheveux blancs.



**Figure 39.** *Ronde horo du village de la région de Samokov, 1892, N. Obrazopissov, huile*

### **Retour des vendanges**

Le sujet du tableau « Retour des vendanges » (Fig. 40) n'est pas nouveau pour les beaux-arts bulgares<sup>136</sup>. Ce qui est nouveau, c'est que le sujet est traité cette fois chez les Gagaouzes – chrétiens turcophones possédant une forte identité bulgare dans la région de Varna (Матеева 2006; Гагаузите в България: записки от терена 2007). Les vendanges et les costumes des femmes Gagaouzes deviennent une sorte d'attraction culturelle pour les estivants

---

militaires français, peints comme décoration sur la clôture de sa maison à Samokov ; un militaire russe qui sonne du clairon – aussi sur la clôture de sa maison.

<sup>135</sup> Je tiens à remercier Ivaylo Ivanov pour la précision sur la forme de cette ronde.

<sup>136</sup> Un dessin de N. Pavlovitch de 1859 porte le même nom (Качулев 1965:29; Atanasov 2002:86). Le cornemuseur sur ce dessin suit le danseur qui est à la tête de la procession.

de la ville de Varna au bord de la Mer Noire après la Libération et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les photographies des festivités qui accompagnent les vendanges aux environs de la ville commencent à circuler comme cartes postales représentant la région. (Иванова 2006)

Les photographies des vendanges dans la région de la ville de Varna<sup>137</sup> montrent que le cornemuseur fait partie incontournable de cet événement festif.

La chercheuse bulgare Stamenova écrit le suivant au sujet de la musique traditionnelle des Gagaouzes en Bulgarie :

« Le folklore oral dans tous ses genres, motifs et images, les instruments de musique (parmi lesquels la cornemuse *gaida* a une place prioritaire), la mélodie des chansons et des pièces instrumentales, les danses *horo* et *ratchenitza 'karşilama'*, avec l'usage de la langue bulgare dans des rituels, présentent le folklore des Gagaouzes comme une variété particulièrement intéressante et spécifique du folklore bulgare qui contient l'écho des anciens motifs et des intonations orientaux » (Стаменова 2007:16 – notre traduction du bulgare).

Il existe des preuves que la musique de la cornemuse *gaida* fait partie de la fête de mariage, les rituels de Noël, la fête de St-Triphone et même des funérailles (si le mort est une jeune fille ou un garçon), etc. (Кръстева-Благоева 2007:122-180; Стаменова 2007:196-258).

Un bref survol sur la chaîne YouTube avec les mots clés *Gagaouzes* et *musique* (écrits en bulgare comme *gagaузи* et *музика*) montre que la cornemuse *gaida* est l'instrument préféré dans leur folklore musical<sup>138</sup>.

L'identité musicale des Gagaouzes en Bulgarie, à notre avis, est un objet de recherche fort intéressant qui attend encore l'étude des musicologues et des anthropologues. Concernant la place de la cornemuse *gaida* dans leur identité musicale, un bon point de départ pour les chercheurs serait de considérer le disque compact intitulé *Chants des Gagaouzes*<sup>139</sup> du cornemuseur bulgare d'origine gagaouze Minko Kostadinov et la monographie dédiée au même musicien (Гурбанов 2013).

---

<sup>137</sup> Dans son article « Visual evidences about Varna Gagauz women and their shalwars », parmi d'autres sources visuelles Ivanova présente deux photographies de K. Albrecht de l'année 1890 intitulées *Vendanges dans le village de Kestritch* et deux cartes postales (des photographies des auteurs inconnus) *Les vendanges à Euxinograde* (1900) et *La ronde horo au village de Kestritch* (1902) qui montrent bien la présence du cornemuseur (Иванова 2006:128-129).

<sup>138</sup> Voir, par exemple, la chanson de l'orchestre Brize *Gaydalar çalar (Гайдуме свирят, Les cornemuses jouent)*, <https://www.youtube.com/watch?v=n2h-lP87XBc> (2017-02-22). Je tiens à remercier ici D. Ivanova-Nyberg pour attirer mon attention sur cette chanson.

<sup>139</sup> Костадинов, М. 2015. *Гагаузки напеви*, CD, Bulgarian Sunrise Folklore



Revenons maintenant au tableau de Mitov qui fait l'objet de notre étude ici. Il présente le retour des vendanges comme une fête. Les gens sont heureux parce que le travail est accompli. La musique de la cornemuse *gaiida* accompagne leur retour mais la journée n'est pas encore finie. La longueur des ombres projetées par les personnes et les animaux indiquent qu'il est probablement midi.



**Figure 40.** *Retour des vendanges aux environs de Varna, 1893, A. Mitov, huile*

La composition est centrée sur la procession après les vendanges. Un parallèle intéressant entre la forme des grands tonneaux plein de raisin et les *chalvares*<sup>140</sup> des femmes Gagaouzes s'y ajoute (Иванова 2006:132). Dans un plan arrière, un paysage montagneux donne les contours du champ visuel. Derrière, c'est l'infini du ciel de cette journée en plein soleil.

Le raisin récolté est au centre du tableau. Le cornemuseur est en tête de la procession, juste après l'homme qui mène l'attelage. La position du cornemuseur précédant les tonneaux montre que la sonorité de l'instrument a probablement une fonction apotropaïque – préserver la récolte pendant le transport.

---

<sup>140</sup> Pantalons amples pour femmes.



## Les noces

Le premier de deux tableaux d'Oberbauer « Procession de mariage de la région de Sofia » (Fig. 41) présente une étape majeure du mariage traditionnel. C'est le moment où la femme est déjà mariée. La procession montre la raison d'être de cette fête : la nouvelle mariée! Elle est la personne la plus importante dans ce groupe de gens. Debout, dans un carrosse peint, elle est gardée, entourée des femmes. Son costume est le plus riche.



**Figure 41.** *Procession de mariage de la région de Sofia*, 1899, J. Oberbauer

La composition montre au premier plan un jeune homme qui porte le drapeau de mariage. L'homme sourit, agite le drapeau, boit et danse. Les musiciens se trouvent à sa droite : un joueur de la cornemuse et un joueur de la grosse caisse *tûpan*. Un vieil homme à sa gauche est en train de boire aussi. Derrière lui, un homme à cheval se distingue par une branche verte sur son chapeau. Beaucoup d'autres gens participent à la procession mais sans qu'on puisse faire une catégorisation plus détaillée.

Derrière la procession le spectateur voit l'architecture et la vie du village.

Le deuxième tableau d'Oberbauer « Danse de la région de Sofia » (Fig. 42) dédié à la ronde *horo* est composé des groupes des musiciens, des danseurs et des spectateurs. L'idée que les spectateurs font également partie de la présentation visuelle de la ronde *horo* est présente aussi dans les figures 34 et 36-37.



**Figure 42.** *Danse de la région de Sofia*, 1899, Joseph Sebastian Oberbauer

Les deux musiciens sont au centre et forment un groupe éloigné des danseurs. Nous voyons que l'interaction est surtout entre les deux musiciens et non entre eux et les danseurs, comme c'est le cas dans les figures 34-37. Il semble aussi que le joueur de la grosse caisse *tûpan* chante.

Les quinze danseurs sont présentés en deux groupes : huit hommes suivis par sept femmes.

Les spectateurs forment aussi deux groupes : les villageois et trois militaires en uniformes. Le groupe de ces derniers est le plus intéressant à cause de la direction de leurs regards. L'un regarde les danseurs, l'attention de l'autre est attirée par les musiciens, tandis que le troisième a le regard dirigé droit vers le spectateur.

La composition est développée surtout sur l'axe horizontal, même si la perspective du tableau inclut au moins six plans : les spectateurs les plus proches, les musiciens, les militaires et les autres spectateurs à gauche, les danseurs, la petite forêt derrière la ronde avec les trois figures féminines à droite, et enfin quelques bâtiments du village. Bien que la ronde soit organisée autour de l'axe central horizontal, les musiciens surgissent le plus près du spectateur sur l'axe vertical de la composition.

Les premiers deux tableaux de Zlatyu Boyadzhiev « Deux noces » (Fig. 43 et 44) montrent parallèlement deux fêtes de mariage de couples de jeunes mariés de confession différente. Il s'agit de deux tableaux qui portent le même nom, le premier de 1967 et le deuxième de 1970<sup>141</sup>. L'objectif de notre étude ne vise pas la comparaison entre les deux tableaux mais essaie de généraliser leur idée principale.

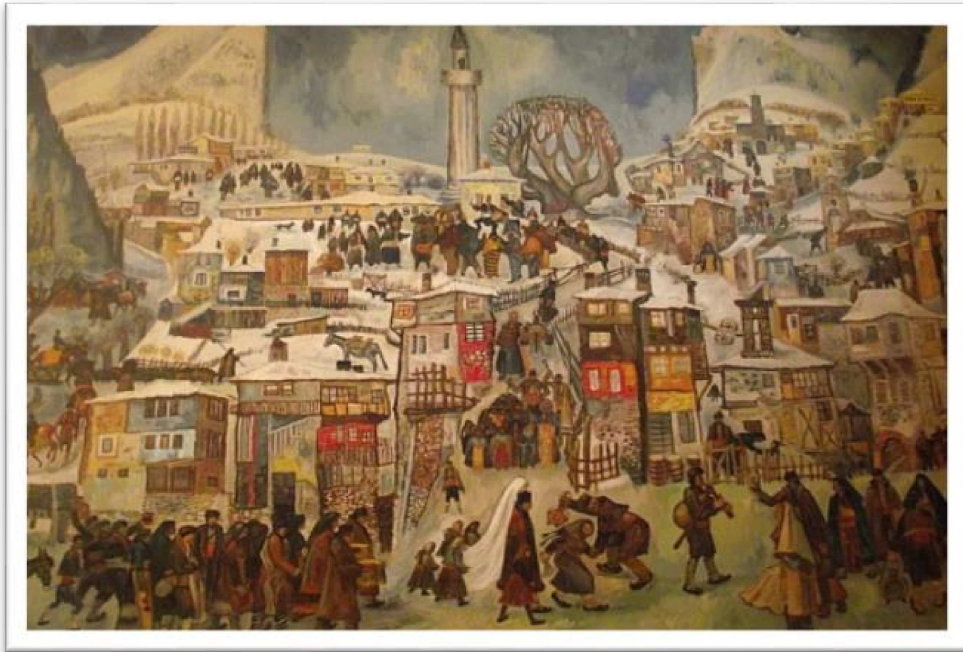
Lors du mariage musulman la musique du hautbois *zurna* et de la grosse caisse *tûpan* accompagnent les danses séparées des femmes et des hommes. Les huit femmes dansent en demi-cercle mais leur danse est en quelque sorte individuelle. La danse du groupe masculin ressemble beaucoup au cercle de la ronde *horo*.

Le mariage chrétien bulgare est illustré par la ronde *horo* où les sons d'une cornemuse réunissent hommes et femmes. Un vieil homme et une femme forment un groupe comique

---

<sup>141</sup> Peint pour une des salles de réunions de l'Ambassade bulgare à Paris. Voir le catalogue de la collection de l'ambassade bulgare en France : 1, *Avenue Rapp, Paris 75007, France*. Œuvres choisies de la collection de l'Ambassade de la République de Bulgarie à Paris. Catalogue. 2006, Institut culturel de l'État auprès du ministre des Affaires étrangères, p. 5. [https://issun.com/yavorkoinakov/docs/avenue\\_rap\\_1\\_-\\_collection](https://issun.com/yavorkoinakov/docs/avenue_rap_1_-_collection) (2016-04-24)

isolé derrière le cornemuseur et devant les mariés. Derrière les jeunes mariés un groupe de petites filles portent le voile de la mariée. La procession des invités avec leurs cadeaux et les chevaux s'éloignent dans le lointain.



**Figure 43.** *Deux noces*, 1967, 210/310 cm, Z. Boyadzhiev, huile



**Figure 44.** *Deux noces*, 1970, 138 x 200 cm, Z. Boyadzhiev

La composition picturale est complexe, riche en suggestions sonores et visuelles et très développée sur les deux axes - horizontal et vertical.

L'axe vertical fixe au centre du tableau. En bas de cet axe vertical se trouve le couple de jeunes mariés chrétiens (les visages de profil) au-dessus duquel nous trouvons le couple de jeunes mariés musulmans (les visages en face). L'axe vertical aboutit en haut au minaret de la mosquée peint en blanc, la couleur qui correspond au voile de la jeune mariée chrétienne et à la neige couvrant la terre, les toits des maisons et les rochers. La sonorité du tableau est visualisée par les musiciens, toujours à droite des deux couples, notamment, le cornemuseur dans le mariage chrétien et les joueurs du hautbois *zourna* et la grosse caisse *tûpan* dans le mariage musulman. L'espace entre les deux couples de jeunes mariés est remplie par des scènes de la vie quotidienne stylisée.

L'axe horizontal est le plus développé au premier plan où nous voyons la procession du mariage chrétien. La complexité du tableau nous révèle une organisation de plusieurs niveaux superposés qui présentent des bâtiments alignés de différentes couleurs, des églises, des rochers et des personnages et des scènes de la vie traditionnelle.

Les deux tableaux présentent le mariage qui construit et soutient, en tant que signe, l'équilibre de la communauté selon l'âge, le sexe et la parenté. Et là, nous voyons le mariage présenté sous deux formes religieuses : chrétienne et musulmane. Deux univers qui fonctionnent selon des lois semblables appelées à garder l'ordre de la communauté. Le mariage traditionnel chrétien est au premier plan. Nous voyons plus loin le rituel de mariage dans la tradition musulmane. La comparaison entre les deux complexes rituels est plus qu'évidente. C'est qui est mis en relief, ce n'est pas l'opposition, mais la similitude! L'expression sonore de deux mariages remplit l'espace. Nous entendons fort la cornemuse *gäida* du mariage chrétien car elle est juste devant le spectateur mais en même temps le son du hautbois *zourna* et la grosse caisse *tûpan* du rituel des musulmans nous parvient du lointain.

« *L'opposition cornemuse gäida – hautbois zourna, en tant que marques de définition ethnique et en tant que symboles ethno-confessionnelles de la différentiation, n'est pas uniquement un mythe de la communauté imaginée de l'idéologème nationaliste. L'opposition de ces deux instruments justement est due, en grande partie, à leur proximité dans l'aspect sémantique, fonctionnel et musical* ». C'est ce que Peicheva et Dimov mentionnent dans leur étude (Пейчева, Димов 2002:205). Dans l'opposition cornemuse *gäida* – hautbois *zourna* ils



voient la divergence ainsi que la convergence – *sémantique, fonctionnelle et musicale*. Les deux chercheurs bulgares sont exacts dans leur remarque que « *la fonction magique, rituelle, utilitaire et de signalisation de la cornemuse et du hautbois zourna font de ces deux instruments des symboles de distinction convenables de l'identité de groupe : les Bulgares chrétiens se marient, luttent et dansent sous le son de cornemuse, tandis que les Pomaks et les musulmans – sous le son du hautbois zourna* » (Ibidem).



**Figure 45.** *Ronde horo*, 1968, 140/125 cm, Z. Boyadzhiev, huile

Dans le tableau « *Ronde horo* » (Fig. 45) nous voyons quatre chaînes de danseurs formant un cercle dont l'enchaînement est visiblement impossible. L'illusion optique d'une seule chaîne vient du fait que les quatre s'enchaînent pour entourer l'arbre centenaire. Les deux chaînes à gauche du cercle sont féminines. La chaîne au premier plan représente la ronde droite<sup>142</sup> et les danseuses tournent le dos à l'arbre. La deuxième chaîne paraît plus statique, presque immobile et les danseuses sont en face de l'arbre. Les deux chaînes de la droite du cercle sont masculines. Au premier plan nous apercevons nettement que la première ronde

<sup>142</sup> En général, la ronde *horo* commence par le pied droit et s'appelle la ronde droite.

masculine tourne à gauche<sup>143</sup> de dos de l'arbre. La deuxième ronde masculine, en face de l'arbre, nous montre les danseurs commençant par le pied droit, comme la ronde féminine – une marque que c'est une danse qui célèbre la vie.

Encore une fois l'impression est d'une illusion optique car tous les danseurs paradoxalement tournent vers le spectateur. Nous pouvons interpréter de façon plus générale que c'est la tradition que le cercle enferme : les quatre musiciens, deux adversaires en lutte populaire, et le groupe de jeunes mariés où une vieille femme porte un pain rituel, deux fillettes de deux cotés et les parents derrière. C'est la tradition qui est enfermée dans le cercle.

Regardons maintenant le groupe de musiciens : ce groupe est très particulier à cause de la combinaison des instruments qui s'y trouvent : un hautbois *zourna*, une cornemuse *gaïda*, un instrument à cordes de la famille de la vièle *gadoulka* et la grosse caisse *tûpan*. Il est à mentionner que les instruments qui jouent pour les noces musulmanes -(le hautbois *zourna* et la grosse caisse *tûpan*), sont séparés de la cornemuse *gaïda* – l'unique instrument des noces chrétiennes dans le tableau « Deux noces »<sup>144</sup> tandis que dans le tableau « La ronde *horo* » cette séparation est supprimée est nous les voyons formant un seul ensemble.

Ce qui reste en dehors du cercle, c'est la vie en général, les gens en groupes et les individus, qui s'intéressent ou pas à la ronde *horo* qui tourne autour de l'arbre centenaire.

Le paysage derrière l'arbre présente une composition de bâtiments urbains typiques de l'époque de la Renaissance bulgare. Nous remarquons deux églises qui se trouvent à gauche du tableau avec la moitié de la ronde féminine ainsi que les noces.

Le sujet du tableau « Nocés à Brezovo » (Fig. 46) est toujours la présentation de deux nocés mais cette fois dans le village natal du peintre, Brezovo<sup>145</sup>. La composition est multi-figurale et très complexe. Elle montre des scènes représentatives pour les nocés, mais aussi des scènes de célébration commune entre lesquelles nous pouvons distinguer des batailles entre des luttes populaires, des courses équestres à l'occasion de la fête de Saint Todor (*Kouchii*) et beaucoup d'autres scènes isolées.

---

<sup>143</sup> C'est une ronde *horo* particulière commençante par le pied gauche, dédiée au culte des ancêtres et des morts et s'appelle la ronde gauche.

<sup>144</sup> En effet les deux tableaux de 1967 et de 1970 portent le même nom.

<sup>145</sup> Le tableau a été exposé à l'exposition *BLANC. L'«hiver» dans la collection de la Galerie nationale des beaux arts à Sofia* du 5 février au 20 mars 2016. Voir plus sur le site de la galerie : <http://www.nationalartgallerybg.org/index.php?l=30&id=500> (2016-04-26).



**Figure 46.** *Noces à Brezovo*, 1972. Z. Boyadzhiev

Ce qui nous intéresse dans ce tableau est la représentation du cornemuseur. Nous remarquons ici deux groupes de musiciens. Un cornemuseur et un joueur de la vièle *gadoulka* forment le premier groupe. Les deux musiciens se trouvent au milieu de la ronde *horo* qui est sous une forme de serpentine au lieu de cercle. La ronde *horo* est dans son apogée, les musiciens en tête. Les jeunes mariés eux aussi font partie de cette ronde *horo* mixte (femmes et hommes ensemble).

Le deuxième groupe de musiciens est formé par un cornemuseur et un joueur de la grosse caisse *túpan*. Ils jouent pour une autre célébration des noces qui n'est pas aussi nombreuse que la première et où il n'y a pas de ronde *horo*. Nous voyons seulement quelques femmes qui dansent et un homme qui danse probablement l'autre danse traditionnelle – *ratchenitza*. Il y a aussi trois hommes ivres, évidemment dans l'impossibilité d'exécuter les pas de la danse individuelle *ratchenitza* qui pour rester debout et garder l'équilibre vacillent dans une ronde caricaturale.

### *Nestinari* (Danseurs sur braises)

Zlatyu Boyadzhiev peint un cycle de tableaux dédié aux danseurs sur braises, *nestinari*.

« Initialement localisé dans la région de Strandzha (sud-est du pays), où il était pratiqué par des communautés chrétiennes orthodoxes bulgares et grecques, le *nestinarstvo* met en scène la relation entre les saints Constantin et Hélène et la confrérie des *nestinari*. Le *panaïr* (fête des saints) comporte un ensemble d'opérations successives, qui se déroulent au *konak* [...] et sur différents lieux de culte (églises, chapelles, sources sacrées). La plus spectaculaire, souvent considérée comme le point culminant du rituel, est une cérémonie nocturne lors de laquelle les officiants dansent sur un cercle de braises, accompagnés par la musique rituelle et munis des icônes des saints et d'objets votifs divers. Les saints 'descendraient' sur les *nestinari*, leur permettant de franchir le feu sans se brûler [...] » (Givre 2012 :104)

En Grèce, le rituel existe sous le nom d'*Anastenaria* et témoigne du riche folklore de la Thrace qui ne connaît pas aujourd'hui de frontières politiques<sup>146</sup>. Le même rituel devient une métaphore du folklore de la Thrace que l'idéologie nationale de la Grèce, de la Turquie et de la Bulgarie s'approprient pour s'en servir. Le roman « Les cigognes et la montagne » de Miroslav Penkov (Пенков 2016)<sup>147</sup> met son sujet au centre géographique de ces trois pays et autour du rituel de *Nestinarstvo*.

« Ici, devant moi, dans le petit coin du Sud-Est de la Bulgarie, s'étend la montagne Strandzha. Ici, devant moi, serpente l'embouchure de la rivière Veleka qui se jette dans la Mer Noire. Ici, devant moi, c'est aussi la Turquie et la frontière comme le bout de la robe d'une jeune fille. Elle est capricieuse cette fille. Elle flirte toujours avec les jeunes hommes, elle soulève un peu sa robe pour montrer à l'un d'entre eux la cheville, puis elle la cache pour la montrer à un autre – la Grèce, la Bulgarie, la Turquie et c'est comme ça depuis mille trois cents ans » (Пенков 2016:18)

Le rituel de *nestinarstvo* est pensé souvent en Bulgarie comme un héritage survécu de l'antiquité. La danse sur les braises est devenue un attrait impressionnant pour les touristes – visiteurs de la Mer Noire en Bulgarie.

---

<sup>146</sup> Plus sur les usages de l'antiquité thrace voir Marinov : 2016. La coutume en Grèce est discutée dans le sous-chapitre « *Kalogeros, Anastenaria* et la pertinence identitaire de la Thrace dans les études du folklore grec » du même auteur (2016 : 112-126). La coutume en Bulgarie est décrite pour la première fois par Petko Slaveïkov en 1866. Ensuite, le folkloriste bulgare Mihail Arnaudov étudie la coutume et publie ses travaux en 1917 et 1934. Pour Arnaudov la coutume est « *résultat d'influences zoroastriennes et mithraïques qui auraient atteint la Thrace à travers l'Asie Mineure* » (Marinov 2016 :159).

<sup>147</sup> Пенков, М. 2016. *Щъркелите и планината*. София: Ciela; Penkov, M. 2016. *Stork Mountain*. New York: Farrar, Straus and Giroux.



La danse sur les braises<sup>148</sup> est accompagnée traditionnellement de la cornemuse *gäida* et de la grosse caisse *tûpan*.

Le tableau « *Nestinari* » (Fig. 47) présente la préparation du feu qui se transforme en braises sur lesquelles des femmes et des hommes exécuteront leur danse avec les icônes. La scène se déroule à la fin de la journée, avant le coucher du soleil.



**Figure 47.** *Nestinari* (*Danseurs sur braises*), 1972, 200/285 cm, Zlatyu Boyadzhiev

L'axe verticale passe par le feu au centre et sépare le tableau en deux : le côté droite – féminin et le côté gauche – masculin. Les sept figures minuscules, devant le cornemuseur, le vieil homme courbé à l'extrême gauche et la vieille femme assise à l'extrême droite du tableau reprennent l'opposition masculin-féminin. Nous ne saurons pas identifier ces personnages minuscules au premier plan horizontal – des images floues et des symboles difficiles à être contextualiser et qui restent à l'écart de notre objectif ici.

L'axe central horizontal croise l'axe vertical toujours par le feu et là nous voyons les personnages principaux du tableau : le cornemuseur à gauche du feu et les deux femmes portant des icônes - à droite, impressionnants aux couleurs renforcées par la lumière du feu et

---

<sup>148</sup> En 2009 le rituel de *nestinarstvo* était inscrit sur la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (Givre 2012).

comparables par leurs dimensions. Derrière le cornemuseur nous voyons le joueur de la vièle *gadoulka* dont le visage flou manque des traits individuels.

Toutes les figures qui sont proches du feu portent les traces de sa chaleur et de sa lumière sur leurs visages et leurs vêtements. La couleur orange du feu rouge reflétée sur les personnes et les objets devient couleur d'or. Ce trait mystérieux évoque sans doute le fait que le spectateur est témoin d'un mystère qui se prépare.

Le tableau « *Nestinarki* » (Fig. 48) montre le point culminant du rituel. Le feu est déjà devenu un tapis de braises vivantes. Trois femmes sont entrées, pieds nus dans le rouge du cercle brulant pour éprouver la force de leur foi. Les femmes ne marchent pas simplement sur les braises, elles dansent et cette danse est une extase. Une ronde *horo* est formée autour de ce tapis brulant. En fait, les danseurs au lieu de se tenir par la main comme cela se fait dans la ronde en générale, touchent à peine leurs doigts. Ce sont des femmes et des hommes qui dansent ensemble, même s'ils forment des groupes à part<sup>149</sup>. Les danseurs de la ronde sont en face des trois *nestinarki* dansant sur braises.



**Figure 48.** *Nestinarki (Danseuses sur braises)*, Zlatyu Boyadzhiev

---

<sup>149</sup> D. Ivanova note que la musique qui accompagne la danse sur les braises s'exécute uniquement pour ce rituel. Le rythme est binaire et la mélodie est pareille à celle de la ronde *horo* (Иванова 2003).

Le groupe de musiciens est formé par un cornemuseur et un joueur de la grosse caisse *tûpan*. Entre les deux musiciens se trouve la figure grotesque d'un homme minuscule.

L'analyse thématique et l'analyse de la composition picturale du corpus que nous venons d'examiner, nous imposent la conclusion que la place du cornemuseur est centrale et omniprésente dans les beaux-arts bulgares. Ce positionnement central du cornemuseur dans les sujets comme la ronde *horo*, les *noces*, les vendanges et les danseurs sur braises, prouve comment cette tradition musicale s'invente comme symbole de l'identité nationale des Bulgares.

## IV. Représentations littéraires de la cornemuse *gaida*

L'histoire des mentalités entretient un dialogue spécifique avec la littérature. Cette dernière, surtout au XX<sup>e</sup> siècle, avec l'expansion de nombreux tirages de certains œuvres, peut donner aux chercheurs une piste intéressante à explorer lorsque l'objet d'étude porte sur les attitudes stéréotypées de l'homme ordinaire dans une époque donnée (Pelckmans 1987).

Nous avons choisi d'élargir nos champs d'intérêt en ce qui concerne la recherche sur la cornemuse bulgare en ajoutant à ceux de la presse, des expositions internationales et des beaux-arts, la littérature, en raison de la place centrale que celle-ci occupait pendant les années du régime totalitaire en Bulgarie (1944-1989). La politique culturelle du parti communiste en Bulgarie avait très bien su instrumentaliser la littérature nationale contemporaine pour s'en servir en vue de la construction de la nation bulgare sous un couvert politiquement correct. Cet art, comme par ailleurs les autres arts faisant partie de beaux-arts, la musique, le cinéma, était contrôlé par une structure qui effectuait une surveillance de l'intérieur, connue sous le nom de l'Union des écrivains bulgares.

L'union date de 1913 (Ракова 2005). Parmi ses membres on compte les auteurs, dits classiques de la littérature bulgare tels Ivan Vazov, Elin-Péline, Yordan Yovkov, etc. Une lettre de Gueorgui Dimitrov, le premier secrétaire du parti communiste bulgare, adressée aux écrivains bulgares en 1945, constitue la première intervention officielle du régime dans le processus littéraire des écrivains bulgares. Cette même lettre, publiée dans le journal *Front littéraire*<sup>150</sup>, dresse devant les écrivains bulgares toute une liste d'objectifs à suivre :

- qu'une vraie littérature populaire soit créée;
- qu'elle soit réaliste et produise une haute émotion chez les lecteurs;
- qu'elle sensibilise les lecteurs à la fidélité à la patrie et qu'ils aiment celle-ci, etc.

En 1975, Todor Jivkov, le premier secrétaire du parti en ce moment, déclare<sup>151</sup> que l'Union des écrivains bulgares compte déjà trois cents membres. En revanche, il n'y a qu'une centaine parmi eux qui créent la littérature bulgare.

Sur le plan de l'idéologie que pouvait véhiculer les œuvres des écrivains bulgares pendant le communisme, le critique littéraire bulgare Mihaïl Nedeltchev affirme que la

---

<sup>150</sup> *Literatouren front (Литературен фронт)*, No. 29, le 25 mai 1945, cité par Ракова 2005

<sup>151</sup> Todor Jivkov devant la revue *France nouvelle* du parti communiste français du 15 mars 1975 (Ракова 2005).

critique littéraire bulgare aurait joué un rôle significatif pour le développement naturel de la prose. La critique aurait beaucoup aidé la nouvelle prose alternative en l'encourageant à se développer et même à se séparer du courant officiel (Неделчев 2005). Selon Nedeltchev, si la critique avait osé intervenir, nous aurions eu la possibilité de parler de deux littératures bulgares pendant le communisme : « la littérature de la normalité » et « la littérature idéologisée (ou la littérature qui idéologise) ». Dans l'embryon de ce courant de la littérature dit de la normalité, le critique classe les auteurs de recueils de nouvelles des années 1967-1975: Nikolaï Haïtov, Gentcho Stoev, Yordan Raditchkov, etc. Ces auteurs développent le genre de la nouvelle en trouvant la possibilité de s'investir ; on constate beaucoup de nouvelle énergie créatrice ainsi qu'une alternative au courant officiel idéologique.

Anton Dontchev et Nikolaï Haïtov sont parmi les écrivains bulgares de la deuxième moitié du XXe siècle dont les œuvres ont connu plusieurs éditions. Les œuvres complètes de Dontchev sont réunies dans une édition bulgare récente en quinze tomes<sup>152</sup>, tandis que celles de Haïtov – l'est en dix-sept tomes<sup>153</sup>. Les deux auteurs sont parmi les plus problématiques dans l'air intellectuel bulgare actuel. Dontchev a subi une énorme vague de critiques des années 2000 : son roman de 1964 serait idéologique, contradictoire, et qu'il manipulerait les sources historiques, etc. (par exemple, Vrinat-Nikolov 2001, Хранова 2008, etc.) Haïtov, à son tour, d'ailleurs, chef de l'Union des écrivains bulgares (1993-1999) et son secrétaire (1966-1968) est un des écrivains bulgares qui a reçu le plus grand nombre d'accusations de plagiat<sup>154</sup>.

Nous avons pris le risque de construire notre corpus d'œuvres exactement à partir de ces deux auteurs pour trois raisons :

- Premièrement, les œuvres retenues dans le corpus ont pour sujet l'histoire des Rhodopes et la *gaida* a évidemment sa place dans la trame de leur prose ;
- Deuxièmement, la popularité de leurs œuvres ne cessent<sup>155</sup>, même si la critique à leur

---

<sup>152</sup> Œuvres complètes d'Anton Dontchev, tome 1 (2003) jusqu'au tome 12 (2007), les trois derniers tomes ne sont pas encore publiés dans le série (Дончев, А. Събрани съчинения в 15 тома, София: Труд).

<sup>153</sup> Œuvres complètes de Nikolaï Haïtov, tome 1 (2009) jusqu'au tome 12 (2015), les cinq derniers tomes ne sont pas encore publiés dans le série (Хайтов, Н. Съчинения в 17 тома, София: Захарий Стоянов).

<sup>154</sup> [http://bg.wikipedia.org/wiki/Николай\\_Хайтов](http://bg.wikipedia.org/wiki/Николай_Хайтов) (2016-12-01).

<sup>155</sup> Par exemple, *Voevoda* (2016) le dernier film bulgare réalisé par Zornitsa Sophia est inspiré par un récit de Nikolaï Haïtov. <http://www.imdb.com/title/tt5029208/> (2017-02-23).

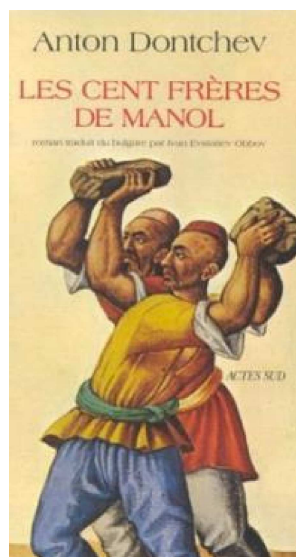
égard est parfois forte ;

- Troisièmement, la complexité de l'œuvre littéraire permet à chaque nouvelle lecture d'investir dans l'œuvre quelque chose de nouveau et de subjectif, et ainsi d'enrichir la perception que l'on a de l'œuvre d'une autre façon différente.

Nous allons présenter ci-dessous brièvement les deux auteurs pour nous concentrer par la suite sur l'analyse littéraire de notre corpus.

Anton Dontchev (1930) est un auteur dédié au genre de l'épique historique. Son premier roman paraît en 1961 et son roman le plus récent date de 2016<sup>156</sup>. Le roman qui le fait énormément connaître en Bulgarie est son deuxième roman, publié en 1964. Traduit en une trentaine de langues avec un tirage qui dépasse deux millions, il donne lieu en 1987 au film *Temps de violence* (*Време на насилие*) du metteur en scène Lyudmil Staïkov.

Ce roman fait de lui l'écrivain le plus populaire de Bulgarie. La popularité de ce roman est la raison essentielle pour laquelle nous l'avons inclus dans notre corpus. Son titre en bulgare est *Vreme razdelno* (*Време разделно*), que nous pouvons traduire en français par « *Le temps qui sépare* ». L'édition française du roman, traduit par I. E. Obbov et publié en 1995, porte le titre *Les cent frères de Manol*. C'est cette traduction française que nous allons utiliser pour effectuer notre analyse (Fig. 49).



**Figure 49.** Couverture de l'édition française (Dontchev 1995)

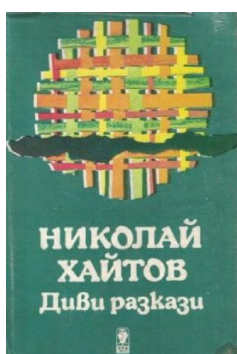
---

<sup>156</sup> [http://bg.wikipedia.org/wiki/Антон\\_Дончев](http://bg.wikipedia.org/wiki/Антон_Дончев) (2016-12-01).

Nikolaï Haïtov (1919-2002) est l'un des écrivains bulgares de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui est aussi parmi les plus connus et les plus publiés dans le pays. Ses œuvres sont traduites en plus d'une vingtaine de langues, ses nouvelles deviennent scénarios de films et ces films remportent des prix prestigieux aux festivals internationaux. Originaire des Rhodopes, Haïtov remplit sa prose de personnages et de sujets propres à cette région.

Le genre emblématique de cet auteur est la nouvelle. Deux de ses recueils de nouvelles de la deuxième moitié des années 60 deviennent extrêmement populaires pour le public bulgare. Il s'agit des *Feuilles de charme* (*Шумки от забър*) (1965) et *Contes sauvages* (*Диви разкази*) (1967) (Fig. 50).

Les nouvelles que nous avons répertoriées pour notre recherche proviennent de ces recueils. Nous n'avons pas trouvé d'informations sur leur traduction éventuelle en français, malgré leurs traductions en plusieurs autres langues. Aussi, allons-nous utiliser le texte original en bulgare dont nous allons traduire certains passages en français.



**Figure 50.** Couverture de l'une des plusieurs éditions du recueil *Contes sauvages* de Haïtov. Le motif en couleur fait allusion au tablier du costume national des femmes des Rhodopes.

Le corpus des œuvres littéraires qui concernent notre objet de recherche ici se constitue de la prose de deux auteurs populaires de la littérature bulgare au XX<sup>e</sup> siècle : Anton Dontchev (1930) et Nikolaï Haïtov (1919-2002) (Tableau III).

<i>Auteurs</i>	<i>Œuvres</i>
Anton Dontchev (1930)	<i>Les cent frères de Manol</i> , roman (1964)
Nikolaï Haïtov (1919-2002)	<i>Angel le Voïvode</i> , nouvelle (1965) <i>La corne de chèvre</i> , nouvelle (1965) <i>Rencontre avec la chanson</i> , nouvelle (1965) <i>Ibryam Ali</i> , nouvelle (1967) <i>Capitaine Petko le Voïvode</i> , esquisse historique (1974)

**Tableau III.** Cornemuse dans la littérature bulgare : corpus d'œuvres



Nous limitons notre recherche à ces auteurs pour deux raisons. Tout d'abord, dans leur prose, la cornemuse, pour la première fois, détient une place importante dans la poétique du texte littéraire. Deuxièmement, les œuvres de Dontchev et Haïtov, qui constituent ce corpus, deviennent si populaires que le cinéma bulgare les reprend à nouveau et les intègre dans sa logique cinématographique tout au long de trois décennies, dès années 1970s jusqu'aux années 1990s.

Les six œuvres qui constituent notre corpus, nous les avons sélectionnées et retenues comme pertinentes, parce que dans leur tissu littéraire la cornemuse joue un rôle plus particulier.

La méthodologie la plus appropriée pour analyser ce corpus d'œuvres littéraires est l'analyse littéraire et nous nous appuyons sur elle pour effectuer nos démarches analytiques. *L'analyse des textes littéraires : une méthodologie complète* (2014) de Louis Hébert était notre guide pour décider comment effectuer ce type d'analyse particulier. Parmi une trentaine des aspects qui peuvent être analysés dans un texte littéraire (Hébert 2014 : 8), comme actions, personnages, rythme, etc., nous avons trouvé utile de nous limiter seulement aux thèmes. Concernant les approches pour analyser ces aspects, parmi une quarantaine d'entre elles (Ibidem), l'analyse thématique nous semble le plus facile et utile à cause de volume de notre corpus, la complexité de l'œuvre littéraire et le temps limité pour accomplir notre recherche.

L'analyse littéraire que nous allons effectuer ici, présente l'analyse du thème de la *gaiïda* dans le corpus littéraire élaboré pour le but de cette recherche. La première question que nous allons nous poser porte sur les thèmes auxquels était liée la représentation littéraire de la *gaiïda* dans chaque œuvre de notre corpus. Ensuite nous allons essayer de révéler la thématique dans laquelle la *gaiïda* est incluse. Nous comprenons la thématique comme des structures thématiques où il y a des groupements « d'au moins deux thèmes unis par au moins une relation dont fait état l'analyse » (Hébert 2014:66).

### **Le roman de Dontchev *Les cent frères de Manol* (1964)**

*Les cent frères de Manol* décrit « la dévastation et l'islamisation de la vallée rhodopéenne d'Elindenya en l'an 1668 » (Dontchev 1995).

Il y a deux narrateurs, témoins de ces événements : « un moine du mont Athos, appelé le pope Aligorko, et un grand seigneur français fait prisonnier à Candie et ayant embrassé



*l'islam, surnommé le Vénitien* » (Ibidem). Leurs souvenirs se succèdent et présentent l'islamisation de cette vallée rhodopéenne sous deux différents angles : « *Le pape Aligorko restitue ces événements dans l'optique des Bulgares du Rhodope, alors que le Vénitien les perçoit dans celle des Turcs* » (idem).

Les personnages du roman sont nombreux, mais pour contextualiser un peu l'histoire nous devons nommer au moins les plus importants. À part les deux narrateurs, l'histoire du roman nous présente Manol – un maître berger, ses trois fils Momtchil, Goran et Mirtcho, la jeune femme Elitza, le père Galouschko, la grand-mère Srebra, le yuruk bey Ismaïl, le aga Süleyman – gouverneur de la vallée, et l'janissaire Karaïbrahim – frère de Manol, qui, avant de devenir janissaire, se nommait Strakhin.

Tous les romans, comme œuvres littéraires, détiennent une structure complexe. Leur genre, comme l'écrit Valette, est mixte, parce qu'il « *mêle au récit d'un narrateur le dialogue des personnages qui parlent une langue conforme à leur statut social et à leur idiosyncrasie* » (2011:20). Dans le roman de Dontchev, le dialogue des personnages s'ajoute aux récits de deux narrateurs.

Le discours de ce roman, même s'il est historique - nous devons souligner ce fait important- se situe dès le début dans l'imaginaire. C'est une fiction. Or, l'œuvre est inspirée par des événements vrais et utilise les documents de source historique, « *son discours se situe dans l'irréel dont il partage l'espace symbolique avec la légende, le mythe et l'épopée* » (Ibidem, 7). Dumézil propose que chaque roman soit considéré comme héritier du mythe (1970) dans le sens où, à nos yeux, le roman est « *une rupture ou un glissement du religieux au profane, des valeurs collectives aux événements personnels de la vie privée* » (Valette 2011:7).

L'autre caractéristique du genre roman, que nous souhaiterions surligner est son aspect polysémique (Ibidem, 27). Comme l'« *œuvre ouverte* » (Eco 1965) le roman

« *échappe à son auteur, transcende l'époque et le cadre de la société où il a été produite et peut se charger de significations nouvelles, indéfinissables, parfois totalement opposées au dessein [...] de son créateur* » (Valette 2011 :27-28).

Enfin, ce roman est un phénomène particulier dans la littérature bulgare. Tout d'abord, il est écrit seulement en une quarantaine de jours<sup>157</sup>. Ensuite, il est souvent pensé comme « *one*

---

<sup>157</sup> <http://www.antondonchev.com/> (2017-02-23).

*of the best historical novels of the conventional genre written by a Bulgarian author*” (Todorova 2003). Puis, le roman a subi une grande vague de critiques après les années 2000, à partir du moment où il a été instrumentalisé par l’État bulgare dans la politique au sujet notamment des Pomaks et des Turks dans le pays. Pour terminer, nous allons dire qu’il s’agit là d’un roman très moderne pour la littérature nationale avec le fait que « *le sujet décrit sur quatre cents pages est pensé profondément comme non-significatif par l’idéologie elle-même du roman* »<sup>158</sup>.

Revenons maintenant sur l’analyse des représentations littéraires de la *gaida* dans ce roman. L’impression générale qui émane de notre lecture du roman est qu’il s’agit là d’un texte très sonore, poétique et humain : 1) sonore, parce que les deux narrateurs intègrent le son des cornemuses et le son des sonnailles au récit ; 2) poétique, parce que les deux récits dépassent souvent le cadre de l’événement décrit et cherchent les trajectoires explicatives soit dans l’antiquité, soit dans le futur ; 3) humain, parce que la violence décrite est insupportable pour les deux narrateurs.

Il n’y a que deux épisodes dans lesquels le roman présente la sonorité de *gaida* : quand les bergers reviennent au village avec les troupeaux après la longue absence pendant l’hiver ; lors des noces de Manol et Elitza.

Regardons maintenant de plus près ces deux moments, le premier décrit par pope Aligorko, le second par le Vénitien.

Les bergers qui accompagnent les troupeaux sont heureux de revenir dans leurs villages. Leur joie s’exprime par « *le bourdonnement des cornemuses* » (Dontchev 1995:83-84) et le « *son joyeux des flûtes* » (Ibidem). Cette sonorité disparaît aussitôt qu’ils comprennent que les Turks sont arrivés dans leurs villages : « *cornemuses, flûtes et pipeaux se turent tout d’un coup* » (idem). Cette interruption soudaine de la musique des bergers est opposée aux clarines qui « *continuaient à sonner, car il n’y avait personne pour leur arracher les battants. Et les moutons marchaient de l’avant comme à l’abattoir* » (idem). C’est un positionnement de deux sonorités : celle de la musique des bergers à côté de la sonorité des cloches au cou des moutons.

---

<sup>158</sup> „И ако нещо прави ‘Време разделно’ наистина важен текст в българската литература, то е уникалността и парадоксалността на факта, че разказаният в него на 400 страници сюжет дълбинно е мислен като несъществен от самата идеология на романа“ (Хранова 2008).

Le récit du Vénitien nous fait entendre « *le lointain concert des cornemuses* » (Dontchev 1995:212-216) qu'on entend Karaïbrahim et ses gens d'armes quand ils approchent en silence de la place où a lieu la fête de mariage de Manol. « *Les Bulgares festoyaient au village de Podviss* » (Ibidem).

« On voyait aussi les silhouettes noires et menues des gens dansant une ronde près des feux, ainsi que celles des cornemuseurs soufflant dans leurs instruments, mais on ne distinguait pas les voix humaines des sons de pipeau et de cornemuse – tout se fondait en un brouhaha général » (idem.).

Pour le Vénitien

« il y avait quelque chose de sauvage et d'excessif dans leur gaieté, dans le bourdonnement lancinant des cornemuses, dans les sons perçants des pipeaux tournés vers les étoiles. Tout ce bruyant festin avait quelque chose de démesuré – mais n'était-ce pas en ces mêmes lieux, tant de siècles auparavant, que les bacchantes nues et déchaînées avaient mis en pièces Orphée? » (idem.)

Karaïbrahim entre au milieu de la ronde *horo*, à côté des cornemuseurs.

« De la main droite il arracha une cornemuse des mains et de la bouche d'un des musiciens et la leva au-dessus de sa tête. Puis il appuya le pistolet qu'il tenait dans sa main gauche sur le sac gonflé de l'instrument et fit feu. La musique et les chansons cessèrent – non pas tout d'un coup, mais peu à peu, comme l'air qui s'échappait de la cornemuse percée. La ronde se figea » (Ibidem).

Pour mettre fin à la fête, Karaïbrahim fait arrêter la musique. Tirer sur le sac d'une cornemuse est un acte qui insulte profondément les gens présents à la fête et plus particulièrement Manol qui est prêt à défendre son honneur et celle de gens autour de lui.

L'autre sonorité, celle de sonnailles d'argent de Manol, est traitée avec beaucoup plus d'importance dans le roman. Les sons de sonnailles apparaissent au moins quatre fois dans le texte. L'intensité du contexte dans lequel les sonnailles sonnent est énorme. La fréquence de leur apparition est au moins deux fois plus grande que celle de la sonorité des cornemuses. À cause de tout cela, il nous semble nécessaire de regarder de plus près aussi les contextes dans lesquels la sonorité des sonnailles est présente.

La première fois que le lecteur entend les sonnailles dans le récit du pope Aligorko intervient quand celui-ci entre dans la maison de Manol. Ce passage est si dense de significations que nous préférons le reporter ci-dessous dans sa totalité<sup>159</sup> pour nous assurer

---

<sup>159</sup> Le passage se trouve sur les pages 61 et 62 du roman de Dontchev.

que la polyvalence des sens est préservée au moins dans cette citation :

On disait que Manol avait découvert un trésor de pièces en argent dans une grotte profonde, des pièces frappées à l'effigie d'Orphée, cet aède qui jadis, avec son chant divin, rendait dociles les fauves et les tyrans et qui avait pénétré dans le monde d'en bas par le trou Noir. D'autres racontaient que ces pièces portaient l'image de gens faisant l'amour. On prétendait aussi que le haidouk Karamanol, le père adoptif de Manol, avait laissé à son protégé deux besaces bourrées d'aktché d'argent, bien qu'on sût fort bien que si Karamanol versait le sang à torrents, il ne touchait pas aux bourses. Quoi qu'il en fût, Manol avait donné beaucoup d'argent pour faire fondre à Nevrokop afin qu'on lui confectionnât des sonnailles, il y avait au moins une centaine d'ocques d'argent.

Jamais les sonnailles de Manol n'avaient été accrochées au cou de chèvres ou de bœufs. On disait que Manol attendait d'avoir réuni un troupeau de cinquante boucs avant de sortir les sonnailles au grand jour. Or seuls les yûrûks, dont les brebis sont propriété commune, et l'aga Süleyman possédaient de si nombreux troupeaux. Il y avait donc de fortes chances pour que les forêts ne retentissent jamais des sonnailles de Manol.

Manol se leva et alla vers ses sonnailles. Elles étaient placées près du mur, en quatre enfilades de treize sonnailles chacune, rangées dans l'ordre des tons, du premier au dernier. Deux branches de sapin écorcées, posées sur des chevalets, soutenaient quatre perches auxquelles étaient accrochées les clarines. Les reflets du feu jouaient sur elles, mais elles restaient muettes.

Alors Manol se mit à tapoter de l'ongle sur les sonnailles. Elles, qui s'étaient tues durant tout l'hiver, se mirent à chanter doucement et joyeusement, comme une femme de berger qui accueille son époux après une longue absence. Et leurs sons étaient vraiment argentins.

En prêtant l'oreille je m'aperçus que Manol jouait avec ses sonnailles une chanson populaire dont les premières paroles sont : « Je suis blanche, toute blanche, ô jeune brave, et j'illumine le monde entier, sauf Karlak qui est resté plongé dans le brouillard... »

Puis Manol prit des deux mains les perches supportant les sonnailles et se mit à les secouer. Il les secouait de plus en plus fort, si bien que d'abord toute la maison résonna comme une cloche, puis le monde entier devint une cloche immense dont la lune serait le battant d'argent.

Les voix des sonnailles m'ondèrent comme une cascade d'argent, me coupant le souffle, et les eaux argentines purifièrent en moi tout ce qu'il pouvait y avoir de mauvais et d'obscur. Et je restai devant elles nu et pur comme un nouveau-né. Cette nuit-là je crus au conte de la cloche qui, à chaque coup de battant, rajeunissait son maître d'une année. Ces sonnailles pouvaient vous rendre semblable à l'enfant qui vient de naître.

Je ne me rappelle plus quand Manol cessa de faire tinter les sonnailles. Il me tournait le dos, les bras ballants ; je m'étais levé à mon tour, et lui faisais face. Les âmes des sonnailles qui s'étaient tues tourbillonnaient dans la pièce.

Manol me dit :

- Vous devriez mettre des sonnailles dans vos églises.

Mircho entra dans la pièce, portant une grosse boîte de foin, mais ne ferma pas la porte derrière lui, ayant sans doute oublié les forces impures. Je vis briller des larmes dans ses yeux, et je songeai alors à essuyer les miennes. Manol se retourna et je lui reconnus le même visage qu'il avait eu en regardant Elitza.

Manol reprit :

- Il suffit qu'une seule sonnaille se fende, qu'une seule soit mal accordée, pour que toute la chanson s'écoule dans la terre.

Je compris qu'il ne parlait pas seulement des sonnailles.

Au moins trois choses doivent être soulignées ici : 1) les sonnailles d'argent de Manol sont décrites comme l'héritage des Thraces encore vivant, qui continue à sonner dans les Rhodopes ; 2) la force de cet héritage est si grande que Manol propose que des sonnailles remplacent les cloches des églises ; 3) les sonnailles peuvent interpréter les chansons jouées habituellement par les cornemuses.

La seconde fois, le lecteur est conduit à imaginer les sonnailles<sup>160</sup> de Manol dans les paroles de l'Yuruk, le bey Ismaïl (Dontchev 1995 :112).

<sup>160</sup> Il est à noter que dans l'édition française du roman les mots « sonnailles » et « clarines » sont utilisés comme des synonymes.

- Je me tenais un jour sur la montagne juste au-dessus de ton village. Alors j'entendis des voix de ta maison, comme si tu y avais enfermé des oiseaux célestes. Depuis je rêve sans cesse de cet essaim d'oiseaux divins. Je possède des montagnes, des rivières, des troupeaux, j'ai des chiens, des fils et des petits-fils, j'ai de l'argent. Mais je n'ai pas de clarines comme les tiennes. Je voudrais qu'elles résonnent dans la montagne de sorte que quand mes troupeaux prennent le chemin du sud, vers la mer, tous les gens les entendent de loin et s'écrient : « Voilà le bey Ismail qui vient ! » Alors je pourrai mourir l'âme en paix. [...] Contre tes clarines, je te donne les hauts des Cinq Voix et les cinq montagnes environnantes [...] Je t'ai demandé ce que tu as de plus cher afin que tu saches bien que, pour faire un grand village, il faut un grand sacrifice. [...] les clarines sont en même temps vivantes, et en même temps elles ne meurent jamais.

Un autre moment pour le lecteur d'entendre les sons de ces instruments est dans le récit du Vénitien, quand il décrit le combat de Karaïbrahim contre les clarines. Après avoir mis fin à la fête de mariage de Manol, le Vénitien accompagne Karaïbrahim quand ce dernier entre dans la maison de Manol. La maison est décorée pour la nuit de noces. Au fond de la chambre le regard de Karaïbrahim est attiré par des reflets luisants produit par les sonnailles de Manol.

- Là aussi, de ces maudites cloches ! siffla-t-il entre ses dents. Il avait dit « cloches » en bulgare. Puis il le répéta en employant le mot turc : Ces maudits çan. Il se dirigea vers ce coin et, soudainement, dégaina son yatagan et frappa. Il y eut un bruit de tonnerre qui m'assourdit.

Les clarines tombèrent à terre par dizaines, comme les fruits mûrs d'un arbre qu'on abat. Elles roulèrent de tous les côtés.

Karaïbrahim leva son yatagan et, dans les furieux tintements répercutés par l'écho, frappa derechef. La dernière perche supportant les clarines s'écrasa à terre.

Et, dans cette chambre exigüe, Karaïbrahim se déchâna contre les clarines, tapant comme un sourd, les frappant à coups de yatagan, à coups de pied, les projetant contre les murs.

Eperdu de terreur, je me blottis dans un coin et fermai les yeux, n'osant pas tenter de m'enfuir de cette chambre, car Karaïbrahim, ivre de fureur, m'eût taillé en pièces.

Je n'oublierai jamais ce combat avec les clarines d'argent. Je n'entendis pas un seul craquement, pas une ne se fêla. Elles tonnaient, cliquetaient comme l'acier, crépitaient avec un bruit de mitraille, roulaient et rebondissaient avec fracas, sautaient au plafond. Leur tintement voletait dans la chambre comme un oiseau aux ailes d'airain et me frappait au visage. Comme si des éclairs fusaient et la foudre tonnait sans cesse dans la chambre. Car tous leurs tintements avaient pour moi un éclat aveuglant et, comparé à eux, le yatagan de Karaïbrahim me faisait l'effet d'une plume de colombe blanche.

Karaïbrahim se battit-il contre les clarines jusqu'au matin ? Ou seulement quelques minutes ? Il m'est impossible de le dire. Toujours est-il qu'à un moment je le vis s'écrouler à terre : les clarines l'avaient terrassé et il roulait parmi elles.

Quand je pensai que j'avais vraiment perdu la raison, les tintements s'apaisèrent peu à peu. Une clarine solitaire sonnait encore doucement, et deux ou trois autres lui répondaient d'un tintement à peine perceptible.

Je rouvris les yeux. Je m'attendais à voir Karaïbrahim gisant à terre, mort.

Mais il n'était plus là. Il avait fui.

Le lecteur entend les sonnailles encore une fois au moment de la mort de Manol. Le pope Aligorko raconte cet épisode et c'est lui-même qui les actionne<sup>161</sup>.

[...] mes yeux embués de larmes, je leur demandai ce qui se passait. Ils me dirent qu'on voyait quelqu'un s'approcher de Manol, mais on ne savait pas qui c'était. C'est alors que je vis – j'eusse mille fois préféré être aveugle ! – un essaim de corbeaux noirs fondre sur les notables et le sangjaillir et se répandre tel un tapis rouge.

Je sonnais les clarines. Je secouais les sapins comme s'ils étaient les montants de la porte de salut, je heurtais mon front ensanglanté contre les coupelles d'argent. Elles sonnaient à toute volée et je me sentis redevenir un enfant, je replongeai dans les ténèbres des entrailles de ma mère. Elindanya n'était plus une vallée, mais un lac d'argent. Je revenais irrésistiblement vers le jour premier, où la terre était encore déserte et sortait à peine du chaos, et où l'esprit de Dieu survolait les eaux. Et je reconnus en cet esprit le tintement d'une clarine rhodopéenne.

Quelqu'un me toucha l'épaule et me dit :

- Arrête, mon père. On les a tous tués.

<sup>161</sup> Cet épisode se trouve à la page 338 de l'édition française du roman.

C'est sans doute à cause de l'importance de la sonorité des sonnailles dans la trame de ce roman que leur image visuelle apparaît sur la couverture du roman dans deux de ses éditions en bulgare (Fig. 51).



**Figure 51.** Ccouverture du roman de Dontchev dans deux de ses éditions en bulgare.

Ce que nous avons tenté de faire ici est d'examiner de plus près les codes sonores décrits dans un roman fort populaire bulgare des années 60. Les codes présentent le paysage sonore que le roman décrit dans les Rhodopes au XVII<sup>e</sup> siècle. Nous voulons répéter, encore une fois, que le roman est une œuvre de fiction et il peut nous renseigner surtout comment certains intellectuels bulgares des années 60 imaginent le passé bulgare dans les Rhodopes du XVII<sup>e</sup> siècle.

### **Les quatre nouvelles de Haïtov**

#### ***Anguel le Voïvode (1965)***

« Les plus belles chansons populaires, les chants des haïdouks ont conservé les noms des voïvodes – hommes et femmes – chefs de ces troupes d'insoumis. Dans l'imagination populaire la montagne devient le symbole de la liberté, le refuge pour tous ceux qui avaient dû quitter leurs foyers; pour les Bulgares entourés de territoires asservis, la seule voie vers cette liberté était le chemin de la montagne » (Castellan, Todorov 1976 :17 -18).

La nouvelle est dédiée à la vie légendaire d'un *voïvode*<sup>162</sup> bulgare de la première moitié de XIX<sup>e</sup> siècle. La cornemuse y est décrite comme sa meilleure amie, celle qui l'accompagne toute sa vie, qui le comprend le mieux et exprime son âme.

Dès le début, le narrateur introduit la cornemuse comme une personnification de la vie intérieure d'Anguel le Voïvode. Elle est présentée comme son destin. « *La gaida avait*

<sup>162</sup> « Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les groupes armés des *haïdoutes*, dirigés par les *voïvodes*, hommes ou femmes, qui tentaient de protéger la population chrétienne de la cruauté ottomane, étaient devenus les héros des chansons épiques bulgares » (Moussakova:20). Plus sur le mouvement des *haïdoutes* dans Castellan 1991.

*importance décisive* » (Хайтов 1965) dans sa vie, parce qu' « à cause d'elle il était forcé d'aller dans la forêt, à peine accompli dix-huit ans » (Ibidem).

L'épisode qui suit nous raconte cette histoire. Anguel est un des bergers d'Alicha Pehlivane Beyoğlu. Le jeune homme aime beaucoup jouer de la *gaida* et les gens l'invitent souvent à accompagner les danses qui se tiennent à la place centrale du village. Pour aller jouer Anguel ose parfois laisser le troupeau sans surveillance. Malheureusement, une fois, les loups attaquent le troupeau produisant des dommages significatifs. Anguel veut dédommager son patron en proposant de lui travailler un an gratuitement. Néanmoins, Alicha refuse et décide d'humilier son berger d'une façon perfide. Comme l'incident arrivé à cause de l'amour d'Anguel pour son instrument, il ordonne à un gitan de souffler dans la cornemuse dont le bourdon est dans la bouche du berger jusqu'à ce que la poitrine de ce dernier commence à « bouillir » (idem). Tout cela se passe à la même place centrale où le *horo* avait lieu. Toutes les jeunes femmes et tous les jeunes hommes ont été invités à regarder comment le gitan pouvait jouer de leur cornemuseur favori.

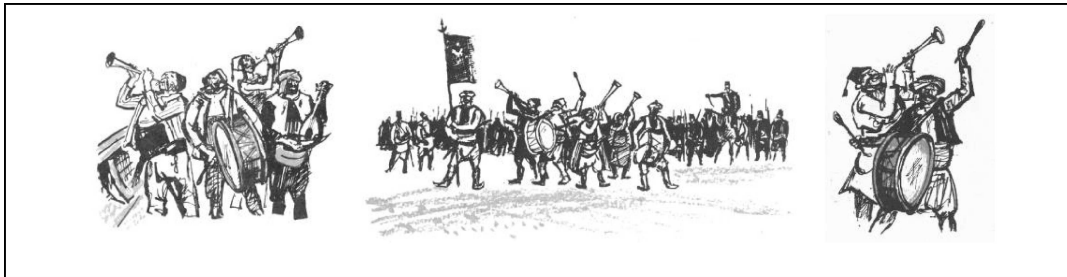
Suite à ce châtiment, Anguel commence une vie de hors la loi. Il rassemble un groupe d'hommes capables de mener une vie pareille et *rend la justice* si nécessaire. Ces derniers créent alors des chansons populaires qui chantent la vie légendaire d'Anguel le Voïvode.

Nous nous limitons à examiner un autre épisode de la nouvelle car la *gaida* y tient un rôle plus particulier dans la vie des haïdouks du groupe d'Anguel. L'instrument est utilisé pour signaler des moments importants par la performance d'une chanson spécifique. Il y a aussi des moments où le jeu de la *gaida* a sauvé des vies prolongeant à tel point la chanson que l'obscurité de la nuit tombe sans que les ennemies s'en aperçoivent et perdent la notion de temps de ce qui permet ainsi à Anguel et à ses gens de s'enfuir.

Nous allons faire une dernière remarque concernant cette nouvelle. La même œuvre est publiée cinq ans plus tard sous forme de bande dessinée<sup>163</sup> qui forme une adaptation pour jeunes enfants (Хайтов 1970). Dans cette adaptation, il manque l'épisode qui décrit pour quelle raison Anguel devient haïdouk. Par contre, l'illustrateur Hristo Neikov a au moins cinq fois l'occasion de dessiner les instruments *zourna* et *tûpan* qui accompagnent l'armée de l'empire (Fig. 52).

---

<sup>163</sup> Le sous-titre nomme le genre de l'œuvre « roman en dessins » (*роман в картини*).



**Figure 52.** Trois dessins d'*Anguel le Voïvode* (1970), édition jeunesse, illustrateur Hristo Neikov (Хайтов 1970).

Une seule illustration montre Anguel le Voïvode quand il joue de sa cornemuse et chante avec ses amis la chanson de sa vie, connue comme la chanson d'Anguel le Voïvode (Fig. 53).



**Figure 53.** Anguel joue de la *gaida* et chante sa chanson, la chanson d'Anguel le Voïvode, dessin de Hristo Neikov pour l'édition jeunesse de Haïtov (Хайтов 1970).

### ***La corne de chèvre* (1965)**

Cette nouvelle raconte la vie d'une femme nommée La-corne-de-chèvre. Son vrai nom est Mariya ; elle a grandi avec son père Karaïvan, dans la montagne, loin des gens, où elle apprend à se battre comme un homme. À la fin de chaque combat elle fiche une corne de chèvre dans la poitrine de la victime.

L'histoire ressemble aux histoires des haïdouks. Cette fois, le *haïdouk* est une femme, « *Mariya la haïdoute* » (Хайтов 1965).



La cornemuse *gaida* est mentionnée brièvement dans la nouvelle pour indiquer la façon dont les Bulgares s’amusaient quand ils y en avaient l’occasion. Elle n’a pas un rôle particulier, mais seulement descriptif. Par contre, le fait que les cornemuses se taisent pendant un certain temps, va signifier selon le texte, que les gens avaient peur de célébrer leur vie avec de la musique de la *gaida* et des danses. L’épisode que nous avons choisi pour illustrer notre propos fait apparaître la *gaida* et la *kaval* côte à côte. Ces deux instruments étaient des instruments préférés par les gens de la région de Stanimaka pour accompagner leurs noces.

Dans les villages de la région de Zagoré, les gens ont à nouveau commencé à jouer de la *gaida*, les filles à sortir pour danser au *horo*, les jeunes mariées à porter leurs pendants de pièces au cou et leurs boucles d’argent brillaient autour de leurs tailles. Dans le village de Karaivan, les danses, les plus sveltes du *horo* avaient lieu car les meilleurs joueurs du *kaval* étaient là. Ce village a commencé à attirer les jeunes de la région de Stanimaka pour qu’ils puissent se marier sous les sons du *kaval* et des cornemuses. Autres jeunes venaient seulement danser en liberté, parce que dans ces temps difficiles, les danses n’étaient pas partout autorisées. Et voilà, c’était un tel jour de fête quand une fille à taille souple et aux yeux de feu dansait au *horo*. Elle a dansé avec une telle passion que la pivoine accrochée derrière son oreille est tombée. La fille s’est penchée pour la récupérer quand une corne de chèvre s’est glissée de son sein et a heurté le pavage. Elle s’est embarrassée, a remis la corne dans son sein et s’est dépêchée à disparaître dans la foule festive.

*Corne-de-chèvre, Corne-de-chèvre !* - ses mots ont donné des frissons aux gens. Les cornemuses se sont arrêtées. Les joueurs du *kaval* ont allongé le cou pour voir la fille étrange et les jeunes hommes sont restés comme foudroyés.

Trois dernières remarques, concernant la vie sociale de cette nouvelle en Bulgarie, à part son existence comme œuvre littéraire :

- 1) La nouvelle gagne beaucoup de popularité étant filmée deux fois sous le même titre : en 1972 et en 1994. Le chapitre suivant, dédié aux représentations de la *gaida* dans le cinéma bulgare les inclue dans son corpus filmique.
- 2) En 1978, le compositeur bulgare Krassimir Kyurkchijski écrit une musique de ballet en sept actes *Corne de chèvre* où le livret de Milen Paunov est inspiré par la même nouvelle (Кюркчийски 1978).
- 3) En 1983, la critique et le public désignent la première du ballet *Corne de chèvre* – de « chef d’œuvre » (Русанова 2006). La réception des trois autres premières du ballet – en 1987, 2000 et 2006 – n’est pas moins chaleureuse. Le spectacle est pensé par son chorégraphe, Petar Loukanov comme « le ballet bulgare le plus authentique qui

*émeuve également danseurs et public* »<sup>164</sup>. Le même chorégraphe exprimé son désir de créer le tout pour un spectacle inspiré par le roman *Vreme razdelno* (*Време разделно*), mais il manque encore le compositeur qui puisse composer la musique (Лыкова 2012).

### ***Rencontre avec la chanson (1965)***

Cette nouvelle est incontournable pour notre recherche, en raison de la multitude de thèmes que nous y retrouvons : 1) la communication entre le joueur et sa cornemuse – le joueur lui pose des questions et elle lui répond ; 2) l’amour entre le musicien et son instrument ; 3) le pouvoir que détient la *gaiïda* de priver la personne de sa vie ; 4) la juxtaposition des cornemuses aux popes dans un discours qui tourne tout en ridicule ; 5) la force de l’instrument à interpréter les paroles de la chanson de Roufinka.

Gotcheto, avec ses épaules minces, n'avait pas évidemment la force pour la *kaba gaiïda*. Quand il est tombé malade, les gens disaient, que le chanteur lui avait pris la vie. On lui avait défendu de jouer, mais Tchoubri n'a pas abandonné la *gaiïda*.

Je me souviens d'une de ses interprétations, à peu près deux mois avant sa mort. Un bon soleil brillait dehors, les enfants étaient à l'école, les gens – au travail. Personne dans les rues. Les collines apportaient l'odeur d'herbe fraîche, du crocus et de terre humide. Et tout à coup, on a entendu un cri de *gaiïda*. Assis sur la bûche, Tchoubri soufflait.

Tantôt il souffle et penche la tête sur la *gaiïda*, tantôt il souffle et baisse la tête à nouveau, on dirait qu'il lui demande quelque chose et écoute ensuite ce qu'elle lui répond... Une chanson de jeune mariée sur un tombeau frais – à cela me semblait son interprétation. Soudainement, sa femme est apparue au seuil de la porte de la petite maison.

- Tu vas crever, conard ! Tu vas crever, je te le dis, tu m'entends ?

Tchoubri a levé la tête.

- Laisse-moi jouer un peu, que je creuve après ! - et il a repris son jeu.

La femme a baissé les bras et est restée immobile, muette, contre sa volonté, tout oreilles dans la chanson – la célèbre chanson rhodopéenne *Roufinka est tombée malade*.

Il n'y a pas d'autre chanson populaire qui contienne plus de douleur et de drame humaine que les deux vers lamentables de Roufinka la malade. Et tandis que la fille malade se sépare de la vie dans la chanson, on dirait que maintenant c'est la vie elle-même qui prend son adieu avec le monde.

Un moment, le cornemuseur s'est mis à tousser et s'est arrêté. Sa femme a commencé à lui reprocher, mais cette fois plus doucement.

- Tu veux que je te fasse un service funèbre ? Tête de mule que tu es !

- J'en veux bien ! - Gotcheto a laissé sa cornemuse à côté et s'est entièrement tourné vers elle en souriant - J'en veux bien, je te dis. Oui, je veux un service funèbre ! Mais je le veux maintenant et non pas quand je serai enterré ! Je veux que vous me fassiez un service funèbre pour les trois jours, pour les neuf jours et pour toutes les années après ma mort, mais lorsque je suis encore en vie. Que je mange, moi aussi, de la *koliva* ! Que je bois, moi aussi, avec les copains, que je leur joue, moi aussi... Et je veux que tu saches, je veux des funérailles avec de la cornemuse au lieu du pope ! Neuf cornemuses au lieu des popes; des sonnailles – au lieu de la cloche de l'église !...

<sup>164</sup> [http://ballet.dir.bg/\\_wm/catalog](http://ballet.dir.bg/_wm/catalog) (2017-23-02)

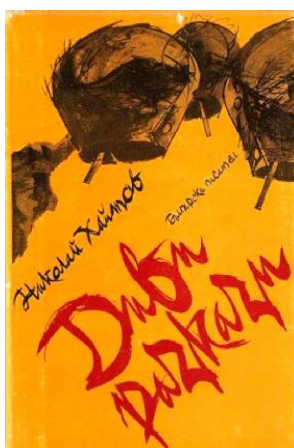
### *Ibryam Ali (1967)*

La nouvelle<sup>165</sup> raconte la vie d'un Pomak liée de façon extraordinaire à la chanson traditionnelle des Rhodopes. Quand il chante, sa voix atteint les prairies et les champs environnants et les faucheurs et les moissonneurs arrêtent leur travail pour l'écouter. Il aime énormément une chanson particulière, celle de Roufinka. C'est à cause de cette même chanson qu'il a trouvé la mort.

L'autre personnage dans la nouvelle à part ce chanteur extraordinaire, appelé Ali, est le berger Betcho qui est en même temps le narrateur.

La *gaida* est mentionnée seulement une fois dans ce texte, au sein de l'épisode final, au moment où les gens dans la taverne du village chantent accompagnés du cornemuseur Droulyo. Ils chantent la chanson de Roufinka. Cette chanson est la personnification du destin d'Ali selon le narrateur Betcho. Ce destin le poursuit toute sa vie. Il est inscrit dans cette chanson et c'est cette chanson qui habite en lui. Ali était « *fort, courageux – mais la chanson, on dit, l'a abattu* » (Хайтов 1967).

L'autre signal sonore qui apparaît dans la nouvelle est celui des sonnailles au cou des moutons. Ibryam Ali était un chanteur doué mais aussi une personne qui perçoit l'environnement telle une musique. Les sonnailles des moutons peuvent chanter uniquement si elles sont bien assorties et accordées. Ces mêmes sonnailles sont évoquées aussi comme image visuelle sur la couverture de l'une des plusieurs éditions du recueil (Fig. 54).



**Figure 54.** Couverture de l'une des plusieurs éditions de *Contes sauvages* en bulgare.

<sup>165</sup> <https://chitanka.info/text/29549-ibrjam-ali> (2017-02-23).

### L'esquisse historique de Haïtov *Capitaine Petko le Voïvode* (1974)

La *gaïda* n'occupe pas une place significative dans l'esquisse<sup>166</sup>. Le moment qui mérite d'être mentionné ici est celui où Petko le Voïvode est pensé par le texte comme successeur d'Anguel le Voïvode. Un parallélisme entre les deux voïvodes est recherché dans toute la narration dès le début. En mentionnant les sommes dépensées pour l'alcool par le groupe de Petko le Voïvode, le narrateur remarque que Anguel était musicien alors que Petko n'ayant pas ce talent pour la musique, était en revanche, un danseur doué.

À peine 6 livres turques ont été dépensées pour du vin et de l'eau de vie. Pour un groupe de *haïdouks* qui comptait quelques dizaines d'hommes robustes, c'était vraiment une somme insignifiante qui témoignait de la tempérance du groupe. Petko le Voïvode n'a probablement jamais oublié que son héros favori, le légendaire Anguel le Voïvode avait péri après un grand festin avec du vin et de l'eau de vie. Par contre, la somme dépensée pour les « musiciens » remontait à 25 livres turques. Anguel le Voïvode était, on le savait, un cornemuseur et musicien passionné. Son successeur n'avait pas ce talent, mais, de son côté, il était un danseur passionné qui ne manquait jamais, quand l'occasion se présentait, de faire tourner une ronde *horo* de *haïdouks* ou de commencer une danse *ratchenitza* de paysans.

Ayant présenté toutes les œuvres de notre corpus littéraire, nous proposons ici une synthèse des thèmes reliés à la *gaïda* (Tableau IV).

Les thèmes présentés dans ce tableau nous permettent de proposer les structures thématiques suivantes : 1) Le thème de la *gaïda* véhicule l'image de l'identité bulgare dans les Rhodopes où celle-ci est liée aux danses traditionnelles des Bulgares comme le *horo* et la *ratchenitza*, à la fête de mariage, à la vie des bergers, etc. De ce point de vue, le thème de la *gaïda* sert de fort marqueur ethno-confessionnel par rapport aux identités musulmanes ; 2) En lien avec le précédent, le thème de la *gaïda* véhicule aussi la peur, la violence, la mort, liées à cette identité bulgare et chrétienne menacée ; 3) Le lien avec le destin des Bulgares constitue également un thème de poids.

---

<sup>166</sup> Par contre, dans le film du même nom (1981) où Haïtov est l'auteur du scénario, la *gaïda* a une place beaucoup plus importante en comparaison avec cette esquisse historique.

<b>Œuvres</b>	<b>Thèmes liés à la cornemuse</b>
<b><i>Les cent frères de Manol</i></b>	La vie des bergers bulgares dans les Rhodopes au XVII <sup>e</sup> siècle La fête de mariage La ronde <i>horo</i> La violence
<b><i>Angel le Voïvode</i></b>	La vie des bergers bulgares au XIX <sup>e</sup> siècle Personnification du destin d'un voïvode bulgare, étant la cause de devenir <i>haidouk</i> L'amour du musicien envers son instrument L'instrument exprime la vie intérieure La ronde <i>horo</i> La violence Sauver une vie
<b><i>La corne de chèvre</i></b>	La haine des musulmanes envers l'instrument. La ronde <i>horo</i> La fête de mariage La peur La haine des musulmanes envers l'instrument La violence
<b><i>Rencontre avec la chanson</i></b>	La mort L'amour du musicien envers son instrument qui peut le priver de sa vie La personnification de l'instrument comme la meilleure amie intime du joueur avec laquelle il parle La communication parfaite entre le joueur et l'instrument L'instrument exprime la vie intérieure
<b><i>Ibryam Ali</i></b>	Le pouvoir de l'instrument de prononcer les paroles de la chanson de Roufinka L'instrument exprime la vie intérieure La violence La mort
<b><i>Capitaine Petko le Voïvode</i></b>	La ronde <i>horo</i> La danse <i>ratchenitza</i>

**Tableau IV.** Thèmes auxquels est liée la cornemuse *gaida* dans le corpus littéraire

## V. Représentations cinématographiques de la cornemuse *gaida*<sup>167</sup>

Le cinéma national est « un grand groupe de films, un corps de textualité » (Rosen 2006:17-27) produit par une nation. Les lacunes dans les textes qui alimentent une intertextualité, peuvent nous se présenter comme des fenêtres vers d'autres textes, comme des ouvertures vers la société, vers la nation, etc. La cohérence d'un groupe de films, auquel nous attribuons le nom de « cinéma national » assume que le principe responsable de cette cohérence est en lien avec la production et la réception de ces films à l'échelle de l'État-nation.

Une étude anthropologique des films de cinéma peut avoir des potentiels théoriques et pratiques s'il s'agit d'une étude relative à des cultures qui sont grandes, complexes et contemporaines (Weakland 1995 :45-67).

Le fait que les films sont des fictions est un avantage pour l'anthropologie parce que l'approche anthropologique étudie les données factuelles en lien avec leur élaboration comme entité culturelle. Les images de films ont le privilège d'être une réalité élaborée, une fiction qui reflète la réalité où les images de comportement social humain peuvent aussi être lues comme réels (Ibid.).

Le livre de Bill Marshall *Québec National Cinéma* (2001) nous a servi comme modèle dans nos démarches parce que l'auteur, comme nous, s'est intéressé à la place du cinéma dans la vision du soi d'un pays national. Marshall explique bien dans son texte pourquoi il choisit d'examiner les contours de l'identité nationale des Québécois dans les films de fictions de ce pays. Les films de fiction, selon lui, « represent the main cinematic site in which the imagined (but no less 'real') community of the nation is constructed and constituted » (2001: ix-x).

---

<sup>167</sup> Une petite partie de ce chapitre était élaboré dans « *Le symbolisme de la cornemuse dans deux films bulgares de fiction* » - notre travail final pour le cours de Simona Bealcovschi *Technologies de la représentation* (juin 2013). L'autre partie du chapitre était présentée à la X<sup>e</sup> conférence internationale des chercheurs bulgares et américains « *Beyond the Borders* », le 27-29 juin 2016, Sofia, Bulgaria. Je tiens à remercier ici le Département d'anthropologie à l'Université de Montréal pour la bourse de mobilité qui m'a permise de participer à cette conférence. Et enfin, ce chapitre, retravaillé à nouveau avec corpus filmique beaucoup plus augmenté de dix-huit films de fiction, un film d'animation et une dizaine de documentaires, paraîtra comme un livre à part en bulgare chez l'éditeur « *Имеон* » en 2018 (Денова, С. 2018. Гайдата в българското кино. Пловдив: Имеон).

Ce chapitre est dédié à la dimension cinématographique de la cornemuse bulgare. Les films comme des « *objets complexes* » (Jullier 2012 :7) sont riches du sens et étant des éléments privilégiés de la culture contemporaine<sup>168</sup> ils attirent les chercheurs de la modernité pour comprendre d'une nouvelle façon la réalité contemporaine.

Ce que nous pouvons trouver dans le cinéma bulgare, en particulier, est comment les cinéastes bulgares réalisent une production filmique qui s'impose par sa thématique, problématique, stylistique et poétique comme une production nationale. Une petite partie de ce *comment*, c'est ce que nous allons dégager dans notre étude sur les représentations de la *gaida* dans le cinéma bulgare.

Les études de cinéma décrivent le cinéma bulgare sous les rubriques suivants : 1) *cinéma d'une petite nation* (Hjort & Petrie 2007) ; 2) *cinéma de l'Europe de l'Est* (Dobrevva 2012) ; 4) *cinéma balkanique* (Iordanova 2006). Selon le cadre idéologique de cette cinématographie, elle est catégorisée aussi comme : 1) *cinéma socialiste* pour la période après la deuxième guerre mondiale (Holloway 1986) ; 2) *cinéma de l'Europe de l'Est avant 1989* (Dobrevva 2012:343) et respectivement 3) *cinéma de l'État socialiste de l'Europe de l'Est après 1989* (Dobrevva 2007).

Le début de la production de films en Bulgarie est dans les années 1930s (Iordanova 2007) mais c'est la loi de nationalisation du 5 avril 1948 qui fait naître le cinéma bulgare comme un cinéma national (Brossard 1986).

En Bulgarie, comme par ailleurs c'est le cas d'autres pays socialistes de l'Europe de l'Est, l'industrie cinématographique pendant le socialisme avait quelques particularités. L'État était le seul propriétaire de l'industrie cinématographique qui assurait la production filmique et sa distribution à l'échelle du pays (Tableau V) et à l'étranger.

La production du cinéma bulgare pendant le socialisme (1945-1989) est environ 600 films. La période la plus productive est au milieu des années 1980 quand 25 films de cinéma, environ 20 films de télévision, 400 court-métrages et films d'animation ont été produits annuellement (Iordanova 2007). Après 1989, la production de films en Bulgarie est diminuée

---

<sup>168</sup> Dès années 1990s les media visuels s'installent comme dominants à l'échelle mondiale. Les films sont largement considérés par le public et la critique comme des éléments privilégiés de la culture visuelle d'aujourd'hui.

sévèrement avec la disparition de la politique du financement centralisé pour l'industrie. Quatre ou cinq films à peine se réalisent annuellement. Le cinéma bulgare postsocialiste se caractérise par l'isolationnisme, les critères artistiques abaissés et la nostalgie pour le passé romantique (Jeleva 2005, citée dans Iordanova 2007).

Année	Salles de cinéma	Projections	Spectateurs	Population de la Bulgarie
1960	1 515	743 300	112 100 000	7 867 000
1965	2 403	1 027 500	126 400 000	8 201 000
1970	3 170	983 300	112 600 000	8 490 000
1975	3 689	988 600	114 300 000	8 722 000
1980	3 453	988 400	95 851 000	8 862 000
1995	232	136 000	4 676 000	
1999	191	84 300	1 922 000	8 190 900

**Tableau V.** Statistique des nombres des salles de cinéma, des projections et des spectateurs en Bulgarie selon l'année (de 1960 à 1999) et la population du pays (source : Iordanova 2007:101)

Comment construire un corpus de films pour qu'une analyse de la représentation de la cornemuse dans le cinéma bulgare soit justifiable ? Quelles seront des limites d'un tel corpus filmique ? Comment peut-on trouver l'intersection juste entre l'ambition scientifique et le déficit de temps et des ressources physiques pour accomplir cette tâche ?

La réponse à presque toutes ces questions nous avons trouvé dans le texte exhaustif de Martin Bauer sur la construction du corpus (2000:20-36). Selon les critères de cohérence, d'homogénéité et de synchronicité des données qualitatives nous avons construit un corpus de dix films (Tableau VI) à partir duquel nous pouvons effectuer l'analyse de la représentation de la cornemuse dans le cinéma bulgare.



<i>Film</i>	<i>Année de production</i>	<i>Fiche technique du film (réalisateur, pays, genre, durée)</i>
<i>Petar le Malin</i>	1960	Stefan Surtchadjiev Bulgarie, comédie, 101 min.
<i>La fin de la chanson</i>	1971	Milen Nikolov Bulgarie, drame, 93 min.
<i>La corne de chèvre</i>	1972	Methodi Andonov Bulgarie, drame, 100 min.
<i>Arbre sans racine</i>	1974	Hristo Hristov Bulgarie, drame, 86 min. Télévision
<i>La piscine</i>	1977	Binka Jelyazkova Bulgarie, drame, 148 min.
<i>La cornemuse est-elle un instrument?</i>	1978	Assen Shopov Bulgarie, comédie, 82 min.
<i>Capitaine Petko le Voïvode</i>	1981	Nedelcho Tchernev Bulgarie, drame, 12 séries de télévision
<i>Temps de violence</i>	1988	Lyudmil Staïkov Bulgarie, drame, 288 min.
<i>La corne de chèvre</i>	1994	Nikolay Volev Bulgarie, drame, 88 min.
<i>Lettre vers l'Amérique</i>	2001	Iglika Triffonova Bulgarie, Pays-Bas, Hongrie Drame, 90 min.

Tableau VI. Cornemuse *gaida* dans le cinéma bulgare : corpus de films

Environ 600 films de fiction pour la période 1945-1989 et un peu plus de 60 films pour la période allant jusqu'à 2005 constituent le corpus du cinéma bulgare à partir duquel, à l'aide d'une série d'opérations analytiques, nous avons constitué le corpus thématique pour l'analyse de la représentation de la cornemuse dans le cinéma bulgare.

Le temps pour effectuer cette recherche nous imposait de manière impérative d'identifier le plus tôt possible tous les films qui pouvaient constituer le corpus. Cette première étape a nécessité le visionnement de beaucoup de films dont nous avons la connaissance ou l'intuition qu'ils pouvaient être intégrés au corpus. Certains des films visionnés se révélaient pertinents pour cette recherche dès cette première étape. Il y avait des films qui étaient identifiés comme potentiellement pertinents à travers une lecture des encyclopédies, des synthèses et des synopsis, mais qui, après le visionnement, ne l'étaient plus. Enfin, il y avait des films qui étaient inclus dans le corpus grâce à des découvertes spontanées, au hasard des recherches.

Ainsi, les films *La fin de la chanson* (1971) et *Temps de violence* (1988) ont été les premiers identifiés comme intéressants. Ensuite, la procédure d'une analyse de contenu de tous les titres présentés en ordre chronologique était utilisée pour trouver d'autres films potentiels. Le titre du film *La cornemuse est-elle un instrument ?* (1978) s'imposait comme évident après cette procédure. Ceci étant, visionner ce film n'était facile que pour les deux premiers films. Le film pouvait être visionné seulement dans l'Archive nationale bulgare des films après plusieurs démarches administratives. Ce film n'était pas numérisé et la seule façon de le regarder était de le visionner sur place. En plus de cet accès difficile, il fallait en payer le visionnement. Ensuite, il a fallu négocier la possibilité d'obtenir des séquences pour les analyser plus profondément. Les autres films identifiés comme pertinents pour notre recherche reposaient sur l'inspiration d'autres artistes bulgares tel l'écrivain Nikolaï Haïtov dont les œuvres littéraires étaient parmi les plus appréciés par les cinéastes bulgares des années 1970s-1990s. En visionnant tous les films où Haïtov était impliqué, soit dans le scénario des films, soit comme scénariste, quatre nouveaux films ont été identifiés : *La corne de chèvre* (1972) et son *remake* du même nom vingt-deux ans plus tard (1994), *Arbre sans racines* (1974) et *Capitaine Petko le Voïvode* (1981). Le visionnement de tous ces films ne posait aucune difficulté puisqu'ils étaient accessibles sur les chaînes YouTube et Vbox.

Le film *Lettre vers l'Amérique* (2001) est entré dans notre corpus parce qu'il nous avait été suggéré par un des joueurs de cornemuse avec qui nous avons discuté pendant les enquêtes menées au cours du festival des cornemuses à Guéla. Il comprenait notamment une séquence avec un joueur de cornemuse fort intéressante.

Le dernier film qui complète notre corpus cinématographique a été découvert par hasard, car aucun indice ne nous incitait à le choisir. Il s'agit du film *La piscine*<sup>169</sup> (1977) duquel seulement une séquence était retenue car très symptomatique de la poétique du cinéma bulgare. Il s'agit ici du lien entre la représentation cinématographique de la cornemuse et le thème de l'amour.

Après un autre certain nombre de visionnements des films bulgares des années 1950s et 1960s, nous avons décidé d'intégrer le film *Petar le Malin* (1960). Ce dernier a contribué

---

<sup>169</sup> Кирков 1977, Братоева-Даракчиева 2013.

non seulement à élargir la représentativité du corpus pour la période couverte, mais aussi à enrichir la variété interne de la représentation de la cornemuse dans le cinéma bulgare.

La méthodologie que nous allons utiliser pour l'analyse de ce corpus filmique est l'analyse thématique, l'analyse cinématographique et l'analyse sémantique.

D'abord nous allons présenter les thèmes dans lesquels la cornemuse *gaiïda* est liée dans chaque film du corpus. Ainsi nous allons les grouper pour proposer les structures thématiques propres à la cornemuse dans le cinéma du pays.

À part l'analyse thématique, nous allons effectuer analyse cinématographique des séquences dans lesquelles la cornemuse est présente. Le livre de Laurent Jullier dédié à l'analyse des séquences (2007) a constitué un outil incontournable dans nos démarches ici. La petite taille de la séquence s'impose comme un avantage pour le chercheur en regard du temps nécessaire pour effectuer l'analyse du film au complet. Ainsi nous pouvons réduire les films en séquences et dédier le temps nécessaire pour analyser ces épisodes filmiques en profondeur.

Les livres de M. Chion qui analysent le son, l'image et la musique comme les composants indispensables du cinéma aujourd'hui (1985, 1995, 2003, 2011) étaient aussi utiles pour notre analyse de la représentation de la cornemuse dans le cinéma bulgare. Notre objet d'étude – la cornemuse – est un objet sonore, et dans le film cet objet peut apparaître sous la forme : 1) du son ; 2) de l'image ; 3) de la musique. Nous estimons les œuvres de Chion incontournables parce qu'il (même s'il le fait dix ans après « Aural Objects » (1980) de Christian Metz<sup>170</sup>) positionne la nature aurale du cinéma comme centrale pour une nouvelle compréhension des films.

Maintenant, nous allons examiner de plus près les représentations cinématographiques de la cornemuse *gaiïda* en nous concentrant sur trois aspects : 1) la thématique – de quoi nous parle-t-elle la présence cinématographique de la cornemuse ; 2) l'aspect propre cinématographique - comment le réalisateur présente-t-il la cornemuse ; 3) l'aspect sémantique - pourquoi le réalisateur présente-t-il la cornemuse de cette manière.

Mais avant procéder plus loin, nous devons décortiquer notre corpus filmique en unités opérables, en scènes ou d'autrement dit en séquences. Nous revenons sur le livre de Laurent Jullier *L'analyse de séquences* (2007) pour raffiner notre méthodologie.

---

<sup>170</sup> McKim 2002.

Tout d'abord nous allons clarifier quoi nous comprenons sous le nom de séquence. Nous reprenons la description de Jullier :

« Il y a trois manières de délimiter la séquence : au sein du *quoi*, c'est un épisode selon la définition d'E. Branigan (1992), c'est-à-dire une suite d'événements reliés par une chaîne causale à un centre (un personnage, un lieu, un segment temporel, etc.) ; au sein du *comment*, c'est une portion du film « mise entre crochets » par des marques de ponctuation ; au sein de l'*articulation* du quoi et du comment, c'est un *épisode mis entre crochets* ». (2007 :113)

Ainsi la séquence pour nous, suivant la réflexion de Jullier, est « le morceau de film que délimite l'analyse à laquelle il est soumis » (2007 :114). Pour cette raison il y a des séquences qui durent seulement quelques secondes, et d'autres quelques minutes.

Nous présentons ici notre corpus filmique en séquences, donnant au lecteur leurs abréviations qui suivent les initiales du titre du film (par exemple pour le film *Petar le Malin*, les séquences sont les suivants PM/1, PM/2, PM/3, PM/4, PM/5 et PM/6), leur durée (entre 20 secondes et 6 minutes) et leurs noms provisoires (Tableau VII).

<i>Film</i>	<i>Séquence, durée</i>	<i>Nom provisoire de la séquence</i>
<i>Petar le Malin</i>	PM/1, 1.20 min.	La ronde <i>horo</i> de la fête de Saint-George
	PM/2, 20 sec.	Petar et Kalina mangent ensemble
	PM/3, 2 min.	Kalina et Petar se séparent
	PM/4, 1 min.	En route vers la grande foire d'Ouzondzhovo
	PM/5, 20 sec.	La procession de mariage
	PM/6, 1.20 min.	Les nouveaux mariés arrivent à la maison
<i>La fin de la chanson</i>	FC/1, 2 min.	Le début du film : Ibryam et Betcho
	FC/2, 1 min.	Ibryam et Betcho autour d'un feu
	FC/3, 6 min.	Ibryam et Betcho dans la taverne
	FC/4, 2 min.	Ibryam dans la montagne avant sa mort
<i>La corne de chèvre</i>	CCh/1, 1 min.	Des Turcs s'amuse avec des femmes
	CCh/2, 2 min.	Karaivan joue de la cornemuse
	CCh/3, 1 min.	Mariya et la procession de mariage
	CCh/4, 2 min.	Mariya et son amant dans le village
<i>Arbre sans racine</i>	AsR/1, 25 sec.	Le photographe en deuil
	AsR/2, 20 sec.	Gatyo en deuil
	AsR/3, 2 min.	Dans l'atelier du peintre Zlatyo Boyadjiev <sup>171</sup>
	AsR/4, 1 min.	Gatyu s'ennuie dans la ville
	AsR/5, 1 min.	Le rêve de Gatyu
<i>La piscine</i>	P/1, 3 min.	Bella chez Bouffo
<i>La cornemuse est-t-elle un instrument ?</i>	Cel/1, 2 min.	Dans l'église
	Cel/2, 1 min.	La fête de mariage

<sup>171</sup> Plus sur la participation du peintre dans ce film, voir notre article en bulgare : Денова, С. 2016. Златю в киното: направено и предстоящо. <https://www.academia.edu/30539696/> (2017-12-12)

	CeI/3, 25 séc.	Nikola joue la chanson de son grand-père
	CeI/4, 20 séc.	La ronde <i>horo</i> à la fête de mariage
	CeI/5, 1 min.	La ronde <i>horo</i> dans la cave
	CeI/6, 1.20 min.	L'enterrement du fusil
<i>Capitaine Petko le Voïvode</i>	CPV/1, 2 min.	Les haïdouks sont arrêtés
	CPV/2, 2.20 min.	En route vers la Bulgarie
	CPV/3, 1.20 min.	Dans son village
	CPV/4, 2.30 min.	Les semailles de printemps
	CPV/5, 1 min.	Encore en route vers la Bulgarie
	CPV/6, 3 min.	Les gens le reçoivent
	CPV/7, 1.30 min.	Les gens expriment leur gratitude
	CPV/8, 1 min.	Les gens le reçoivent pour la dernière fois
	<i>Temps de violence</i>	TV/1, 1.20 min.
TV/2, 4 min.		Le mariage de Manol
TV/3, 40 séc.		Les invités viennent
TV/4, 3 min.		La fête commence difficilement
TV/5, 1.30 min.		La ronde <i>horo</i> des hommes
TV/6, 2 min.		Karaïbrahim met fin à la fête
<i>La corne de chèvre</i>	CCh2/1, 30 séc.	La petite Mariya et Karaïvan dans la cave
	CCh2/2, 2 min.	Karaïvan joue de la cornemuse
	CCh2/3, 2 min.	La tentation : la jeune Mariya et Karaïvan dans la cave
	CCh2/4, 1.40 min.	La danse de Mariya
	CCh2/5, 2 min.	Karaïvan avec Mariya morte
<i>Lettre vers l'Amérique</i>	LvA/1, 4 min.	La discussion des paysans

**Tableau VII.** Séquences du corpus filmique

Pour faciliter la compréhension du lecteur des séquences que nous allons citer à titre d'illustration de nos propos, nous trouvons utile de donner une description de leur aspect visuel (Tableau VIII) et de présenter certains cadres de ces séquences (Tableau IX-XVIII).

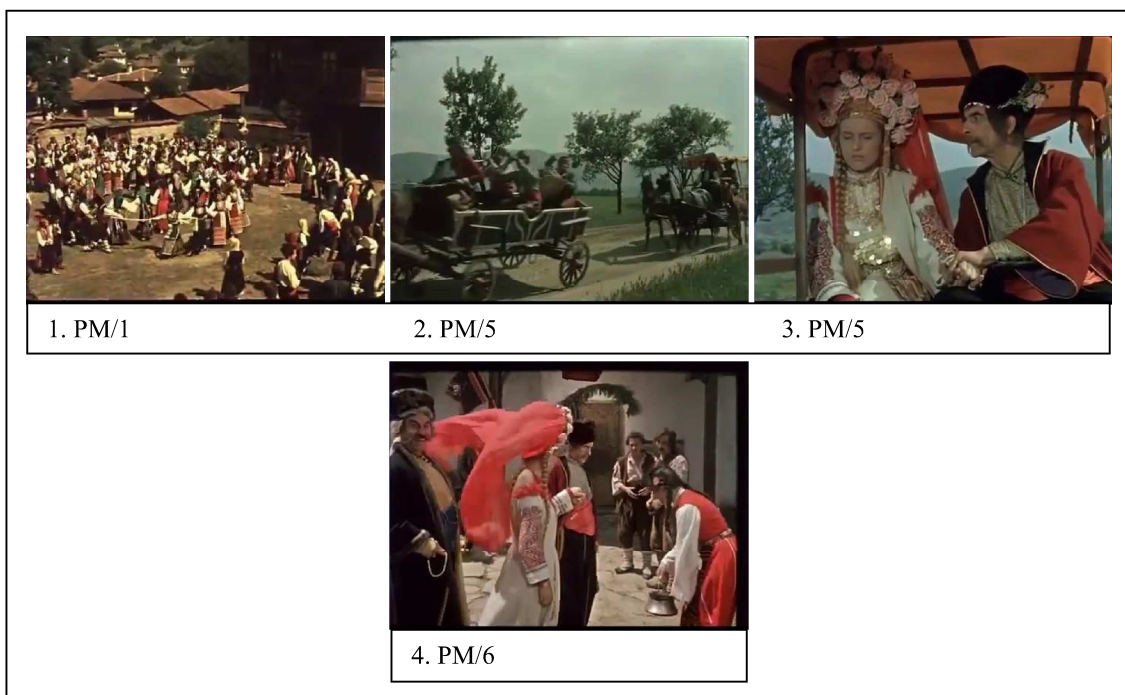
<i>Séquence</i>	<i>Aspect visuel</i>
PM/1	Un village entouré de montagnes. Dans la cour de l'église les gens dansent ensemble la ronde <i>horo</i> . Petar le Malin à la tête de la ronde <i>horo</i> , il regarde de temps en temps Rositza qui le regarde aussi. La ronde <i>horo</i> : les hommes à la tête, les femmes après. Les musiciens au milieu de la ronde <i>horo</i> : trois joueurs de la flûte <i>kaval</i> , un cornemuseur, un joueur de la grosse caisse <i>tâpan</i> et un joueur de la vièle <i>gadoulka</i> : Les vieux regardent la ronde <i>horo</i> .
PM/2	Petar et Kalina mangent ensemble et se jettent des regards amoureux.
PM/3	Kalina accompagne Petar dans l'espoir de le revoir un jour. Elle lui donne un bouquet de géranium vert. Petar en route. Il sort le bouquet pour le sentir.
PM/4	En route vers la grande foire d'Ouzondzhovo. Petar parmi la procession de gens.
PM/5	Procession de mariage en fiacres. Les musiciens – deux joueurs du hautbois <i>zourna</i> , un joueur de la grosse caisse <i>tâpan</i> - dans le premier fiacre. Les parents de la mariée et le curé - dans le deuxième fiacre.
PM/6	La procession arrive dans la maison du marié. Les valets et Kalina, la seule fille de la ferme, les accueillent. Absence de beaux-parents. Rositza salue Kalina et, en revanche Kalina la salue comme la nouvelle maîtresse. Kalina verse de l'eau devant les pas des nouveaux-mariés.
FC/1	Haut dans la montagne. Pendant la journée. Fenaison. Les gens travaillent. Deux hommes, loin des autres, performant ensemble une chanson : l'un chante, l'autre joue de la cornemuse <i>gaida</i> .

	Les gens qui travaillent s'arrêtent un moment pour entendre la chanson. Une jeune fille interrompt aussi son travail pour écouter la chanson.
FC/2	Nuit. Ibryam et Betcho sont à côté du feu. Ibryam se met à chanter, Betcho ferme ses yeux en écoutant la chanson.
FC/3	Nuit. Ibryam et Betcho approchent une taverne de village. Becho demande Ibryam de ne pas entrer mais Ibryam entre. Les deux hommes dans la taverne : ils mangent, boivent, regardent et écoutent les gens de l'autre table qui chantent des chansons. On voit le joueur de la cornemuse <i>gaida</i> qui accompagne les chansons. Ibryam commence à chanter aussi, les gens le regardent, certains le reconnaissent. Il continue seul la chanson.
FC/4	En pleine journée, le soleil brille. Une route haut dans la montagne, Ibryam est seul avec son cheval. Il descend du cheval et commence à marcher. Son cheval se retourne. Ibryam marche et continue à marcher même après les balles qu'il reçoit. D'où viennent les balles on ne voit pas. Ibryam est blessé et il tombe par terre.
CCh/1	Nuit. Trois Turcs sont assis par terre sur un tapis à l'intérieur. Des musiciens jouent à côté d'eux. Des jeunes filles aux souflets blancs sont faites entrer. Les hommes regardent d'un coin de la chambre. Un des Turcs agite deux flambeaux pour faire les filles danser. Ils crient et sautent pour échapper les flambeaux. Un coup met fin à cette scène.
CCh/2	Kara Ivan joue de la cornemuse <i>gaida</i> pour donner signal à Mariya et en même temps pour interrompre une autre scène de viol.
CCh/3	Mariya voit une procession de mariage. Elle vole des vêtements de la dot de la mariée.
CCh/4	Mariya et son amant sont dans la ville. On voit les gens danser la ronde <i>horo</i> . Les deux entrent dans une église. Mariya regarde les fresques représentant des scènes de torture.
AsR/1	Cimetière. Jour. Après l'enterrement. Les gens s'éloignent. Un jeune homme – photographe et ami du décédé, pleure et joue de la cornemuse <i>gaida</i> près du tombeau.
AsR/2	Une voiture s'arrête devant une maison. Sur les portes de la maison, il y a des avis de mort. L'homme entre dans la maison en deuil : dans une chambre il y a de vieilles femmes, dans l'autre un homme seul joue de la cornemuse <i>gaida</i> .
AsR/3	Gatyu entre dans l'atelier du peintre. Le peintre commence lui faire un portrait. Gatyu regarde les tableaux dans l'atelier : les scènes rurales, les animaux, la nature. Il y a beaucoup de cornemuseurs sur les tableaux.
AsR/4	Gatyu seul dans une chambre d'un grand immeuble dans la ville joue de la cornemuse <i>gaida</i> , chante et pleure.
AsR/5	En route vers la mer dans la voiture de son ami, le photographe, Gatyu fait un rêve : il joue avec d'autres joueurs de la cornemuse à son propre décès. Il est dans le cercueil, couvert de poires. Son petit-fils montre une poire à sa mère, la belle-fille de Gatyu. Gatyu regarde les joueurs de la cornemuse <i>gaida</i> et lui-même qui joue aussi, assis sur une chaise devant le cercueil, et sourit.
P/1	Bella dans la maison de Bouffo. Il produit un spectacle devant elle. Il imite de différents instruments de musique pour l'impressionner. Une de ses transformations est en cornemuseur qui fait un clin-d'œil à la jeune fille qu'il aime.
CeI/1	Dans une église. Le curé joue de la cornemuse <i>gaida</i> devant l'autel. Il regarde les fresques de l'église en jouant : les scènes de tentation, de péché et de punition. Nikola et Elena l'écoutent. Le curé donne la cornemuse à Nikola.
CeI/2	La fête de mariage de Nikola. Les gens du village sont assis à une grande table longue. Ils mangent et boivent. Un cornemuseur joue.
CeI/3	Nikola joue de la cornemuse <i>gaida</i> à la fête de son mariage.
CeI/4	La ronde <i>horo</i> à la fête de mariage.

CeI/5	La ronde <i>horo</i> continue dans la cave.
CeI/6	L'enterrement du fusil.
CPV/1	Les haidouks arrêtés : trois instruments du hautbois <i>zourna</i> et deux instruments de la grosse caisse <i>tâpan</i> .
CPV/2	Bateau dans la mer. Un homme habillé en vêtements turcs joue de la cornemuse <i>gaida</i> et chante une chanson d'amour bulgare.
CPV/3	Petko le Voïvode revienne dans son village avec ses amis. Les gens les accueillent avec de la joie. Ses amis commencent à chanter et à danser la chanson de Petko.
CPV/4	Semences de printemps. Petko et ses amis labourent et sèment des grains. Ses amis décorent les cornes des animaux avec des fleurs. Une branche d'arbre fleuri est mise sur l'autel. Les amis chantent.
CPV/5	Bateau. Petko a une conversation avec un médecin russe. Il décrit la montagne Rhodopes par l'instrument de la cornemuse <i>gaida</i> et la nourriture propre à la localité.
CPV/6	Les gens le reçoivent avec de la nourriture et de la musique. Les cornemuses jouent.
CPV/7	Les gens expriment leur gratitude par une fête spontanée qu'ils produisent. Les cornemuses jouent à nouveau.
CPV/8	Les gens le reçoivent pour la dernière fois. Les cornemuses jouent.
TV/1	Les bergers viennent avec ses grands troupeaux de la Méditerranée. Ils jouent ensemble de la cornemuse <i>gaida</i> . La scène est majestueuse. On voit la montagne, les troupeaux de moutons et les bergers qui jouent de l'instrument.
TV/2	Le mariage de Manol
TV/3	Les invités de mariage arrivent.
TV/4	La fête de mariage commence.
TV/5	La ronde <i>horo</i> dansée uniquement par les hommes.
TV/6	La fête est interrompue par Kara Ibrahim qui tire sur la cornemuse <i>gaida</i> . Le regard effrayé du cornemuseur avec la cornemuse crevée.
CCh2/1	Une cave. Une petite fille joue avec le chanteur de la cornemuse <i>gaida</i> de son père.
CCh2/2	Seul Kara Ivan joue de la cornemuse <i>gaida</i> dans la cave. C'est le printemps, la nature se réveille et la sexualité de Kara Ivan se réveille aussi. Il exprime son énorme solitude énorme par le jeu de la cornemuse.
CCh2/3	La jeune Mariya et Kara Ivan. C'est la scène de la séduction pour un inceste qui n'a pas eu lieu.
CCh2/4	Pour la première fois dans sa vie Mariya porte des vêtements de femme. Elle est heureuse et elle saute de joie, elle court et danse.
CCh2/5	Kara Ivan porte sa fille morte pour déposer son corps sur une colline. Il porte des pierres pour couvrir son corps. Il fait des efforts non-humains pour accomplir cette tâche.
LvA/1	Une discussion entre des paysans si la vie après la mort existe, provoquée par la mort d'un cornemuseur. Une partie des gens pensent que la cornemuse doit être déposée dans le cercueil du cornemuseur, parce qu'il aura besoin d'elle dans sa vie d'au-delà. L'autre partie des gens pensent le contraire : le cornemuseur qui est déjà mort ne peut plus jouer de son instrument, donc l'instrument doit rester parmi les vivants, parce que quelqu'un d'autre peut s'en servir.

**Tableau VIII.** Aspect visuel des séquences du corpus filmique

« L'analyse est à l'interprétation ce que l'ethnographie est à l'ethnologie – une description préalable avec des yeux neufs, qui contient déjà en substance une explication » - écrit Laurent Jullier dans *L'analyse de séquences* (2007 :8). Avant d'interpréter nous devons analyser, mais en analysant, notre interprétation est déjà commencée. Après plusieurs visions des films de notre corpus filmique, nous avons déterminé les séquences à examiner à nouveau. Ensuite, après d'autres nombreuses visions de ces séquences nous avons commencé notre première analyse, celle de la thématique.



**Tableau IX.** Cadres des séquences du film *Petar le Malin* (1960)



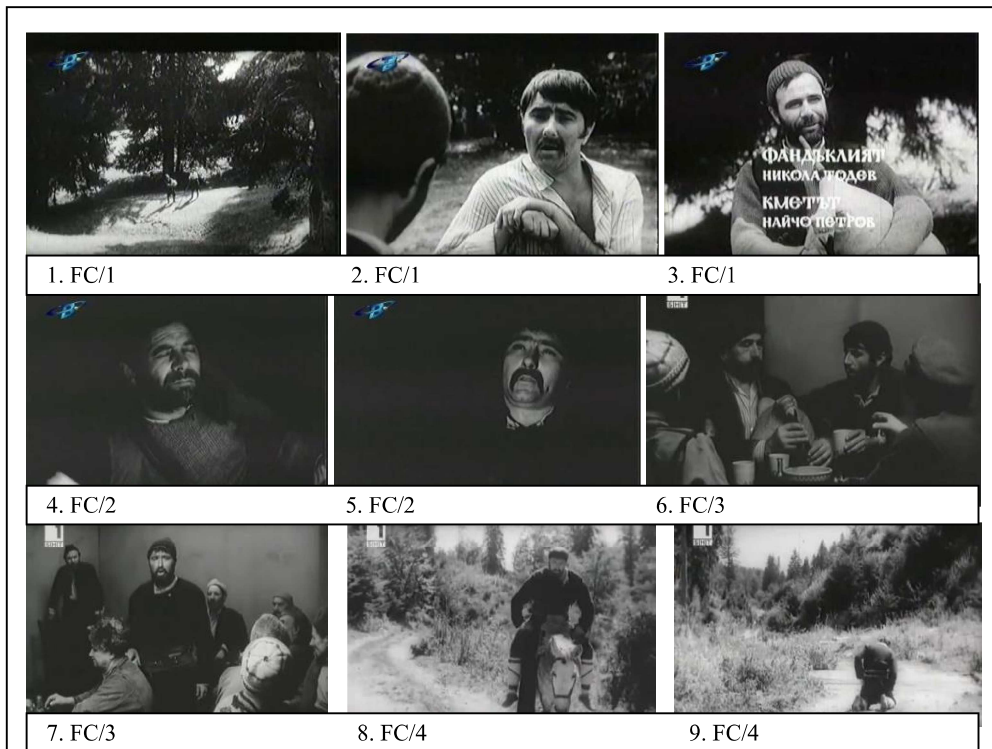
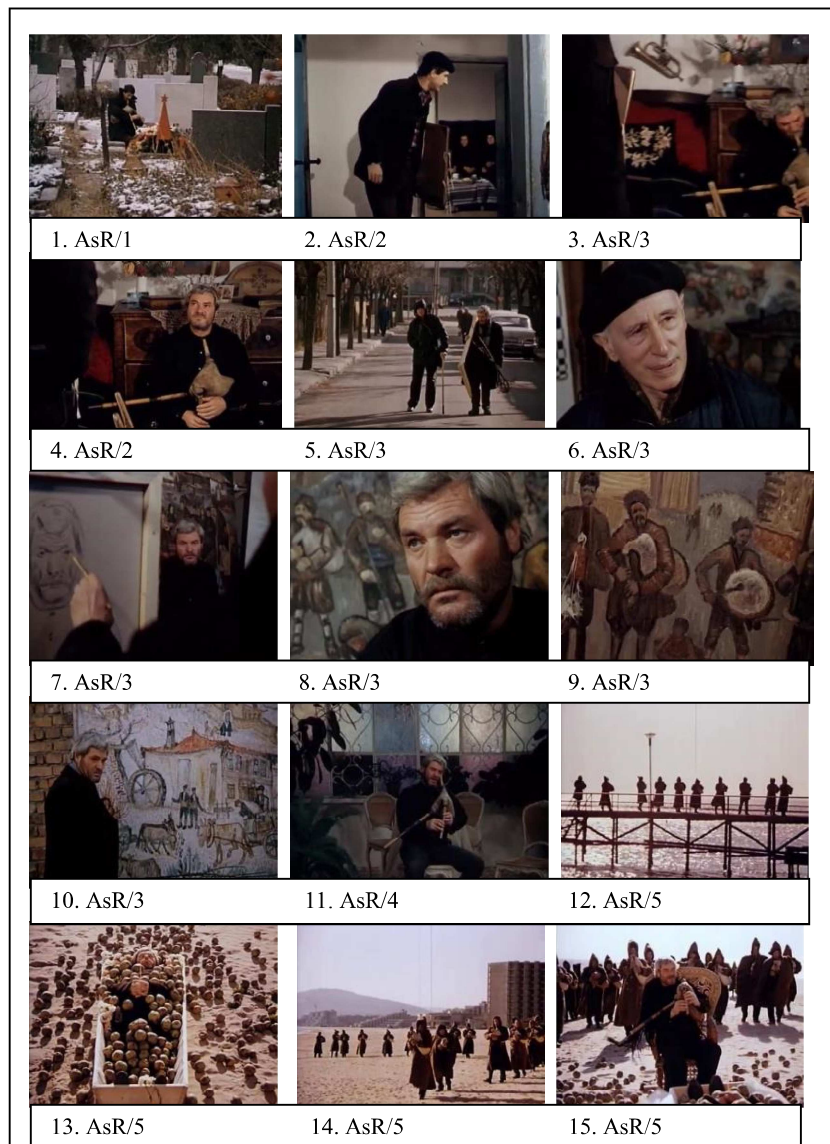


Tableau X. Cadres des séquences du film *La fin de la chanson* (1971)



Tableau XI. Cadres des séquences du film *La corne de chèvre* (1972)



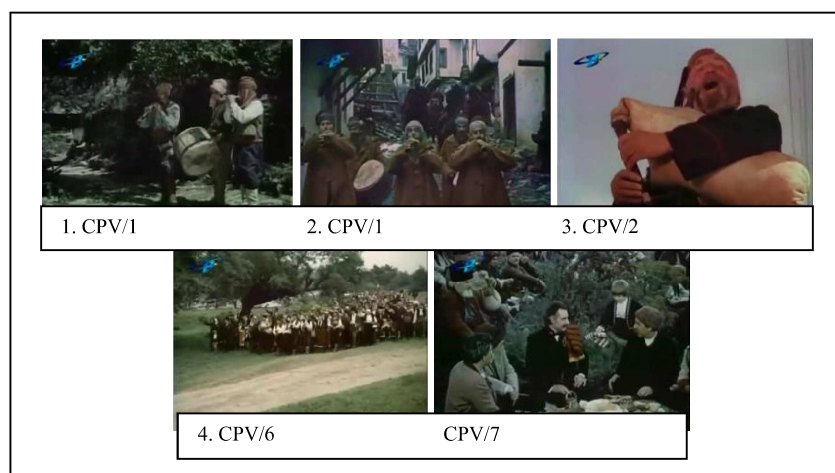
**Tableau XII.** Cadres des séquences du film *Arbre sans racine* (1974)



**Tableau XIII.** Cadres des séquences du film *La piscine* (1977)



**Tableau XIV.** Cadres des séquences du film *La cornemuse est-elle un instrument ?* (1978)



**Tableau XV.** Cadres des séquences du film *Capitaine Petko le Voïvode* (1981)





Tableau XVI. Cadres des séquences du film *Temps de violence* (1988)



**Tableau XVII.** Cadres des séquences du film *La corne de chèvre* (1994)



**Tableau XVIII.** Cadres des séquences du film *Lettre vers l'Amérique* (2001)

## La thématique

Analysant le corpus filmique pour répondre à la question « qu'est-ce que la présence de la cornemuse montre dans chacun de ces films » nous avons constaté qu'il y a six thèmes auxquelles elle s'est liée : 1) la vie de berger ; 2) l'amour ; 3) le mariage ; 4) la solitude ; 5) la séduction et le pêché ; 6) la mort.

Nous avons choisi de présenter chaque thème en faisant recours non seulement aux films où nous le trouvons mais aussi aux séquences pour préciser son place dans le film. Une séquence choisie peut servir d'illustration d'un ou de plusieurs thèmes à cause de la spécificité de la complexité filmique.

- **La vie de berger**

Les films *La fin de la chanson* (séquence FC/2), *La corne de chèvre* (séquence CCh/2), et *Temps de violence* (TV/1) nous présentent la cornemuse qui accompagne traditionnellement la vie de berger.

- **L'amour**

Dans tous les films de notre corpus, nous trouvons la cornemuse en lien avec l'amour. Si on vise l'amour seulement entre un homme et une femme nous devons souligner plus particulièrement les films : *Petar le Malin* (PM/1, PM/2, PM/3), *La fin de la chanson* (FC/1, FC/2, FC/3), *La corne de chèvre* (CCh/4), *La piscine* (P/1), *La cornemuse est-t-elle un instrument ?* (CeI/1), *La corne de chèvre* (CCh2/4).

- **Le mariage**

Nous trouvons ce thème dans les films *La cornemuse est-t-elle un instrument ?* (CeI/2, CeI/4) et *Temps de violence* (TV/2).

- **La solitude**

Les films qui nous présentent la cornemuse en lien avec le thème de la solitude sont : *La fin de la chanson* (FC/2, FC/3, FC/4), *Arbre sans racine* (AsR/1, AsR/2, AsR/4), *La corne de chèvre* (CCh2/2).

- **La séduction et le pêché**

La cornemuse séduit dans *La Piscine* (P/1), *La cornemuse est-t-elle un instrument ?* (CeI/1, CeI/5), *La corne de chèvre* (CCh2/3).

- **La mort**

Nous trouvons l'instrument lié à la mort dans sept films: *La fin de la chanson* (FC/1, FC/2, FC/3, FC/4), *La corne de chèvre* (CCh/4), *Arbre sans racine* (AsR/1, AsR/2, AsR/4, AsR/5), *La cornemuse est-t-elle un instrument ?* (CeI/5, CeI/6), *Temps de violence* (TV/5, TV/6), *La corne de chèvre* (CCh2/5), *Lettre vers l'Amérique* (LvA/1).

Les six thèmes auxquelles est liée la cornemuse dans le corpus filmique en étude ici nous montrent les contextes différents dans lesquels l'instrument fonctionne. Dans un cas la cornemuse accompagne la vie de berger, dans un autre elle traduit l'existence du sentiment d'amour, elle peut marquer des rites de passages comme le mariage et la mort, elle peut exprimer les états critiques dans lesquels se trouve l'individu aux étapes différentes de sa vie, comme la solitude, la séduction et le pêché.

Ce que nous trouvons intéressant ici est que l'instrument traduit toutes ces émotions différentes non seulement dans les contextes en lien avec la culture traditionnelle. Dans *Arbre sans racine* (AsR/1, AsR/4) et *La piscine* (P/1), par exemple, nous entendons la sonorité de l'instrument dans l'espace urbaine en lien avec les sujets qui traitent la vie contemporaine bulgare.

*La corne de chèvre* (CCh/4) et *La cornemuse est-t-elle un instrument ?* (CeI/1) nous présentent la cornemuse *gaiida* qui sonne dans l'intérieur de l'église. Dans le premier film, Mariya continue d'entendre dans l'église le son spécifique de la cornemuse, jouée dehors, quand elle regarde les fresques représentant des scènes de torture. Dans le deuxième film, c'est le curé qui joue de la cornemuse devant l'autel et regarde les fresques qui présentent des scènes de tentation, de pêché et de punition.

### **L'aspect cinématographique**

Nous pouvons examiner beaucoup de questions au sein de l'aspect cinématographique de la cornemuse comme par exemple : le cadrage des scènes qui montrent l'instrument; le plan choisi; l'intensité de la lumière quand l'instrument apparaît sur l'écran, etc.

Nous avons choisi de nous limiter à l'examen d'une seule question au sein de ce « comment » cinématographique parce que le temps pour faire notre étude est restreint. Nous allons chercher comment le film présente la cornemuse comme un objet sonore. Cette question

va contribuer d'enrichir notre étude comment s'invente la tradition musicale de la cornemuse bulgare par le cinéma bulgare.

Nous nous intéressons à la question suivante : quand le spectateur entend la sonorité spécifique de l'instrument, est-ce qu'il le voit ou non ? Ici, nous allons utiliser trois termes des études cinématographiques qui nous trouvons utiles pour notre étude : son diégétique, son non-diégétique et son extra-diégétique<sup>172</sup>. Quand le spectateur entend la sonorité de l'instrument et le voit aussi sur l'écran, il s'agit d'**une cornemuse diégétique**. Quand le spectateur entend l'instrument et le contexte justifie la présence de l'instrument, même si le spectateur ne le voit pas, il s'agit d'**une cornemuse non-diégétique**. Quand la sonorité de l'instrument est superposée sur l'action filmique et ne provient pas d'une source qu'on voit sur l'écran, il s'agit d'**une cornemuse extra-diégétique**.

- **La cornemuse diégétique**

Analysant notre riche corpus filmique nous constatons que la grande majorité des films présentent le cas de la cornemuse diégétique. Si le spectateur entend sa sonorité, sans doute, il va voir un ou plusieurs cornemuseurs. En effet, dans la majorité de films il s'agit seulement d'un joueur de cornemuse (PM/1, FC/1, CCh/2, AsR/2, CeI/1, CeI/3, CPV/2, CCh2/2). Nous trouvons plusieurs cornemuseurs seulement dans deux films : *Arbre sans racine* (AsR/5), et *Temps de violence* (TV/1, TV/2).

Le cornemuseur, en général, est un personnage qui attire la caméra dans le cinéma bulgare (FC/1, FC/3, CCh/2, AsR/1, AsR/2, AsR/4, AsR/5, CeI/1, CeI/2, CeI/3, CeI/5, CPV/2, CPV/7, CPV/8, TV/1, TV/2, TV/5, TV/6, CCh2/2). C'est le cas, par exemple dans le premier film de notre corpus *Petar le Malin* (PM/1). La caméra passe rapidement sur le groupe de musiciens et s'arrête au cornemuseur, enfermé au milieu par la multitude dansant la ronde *horo*.

Le cinéma bulgare ne montre que l'homme cornemuseur, ce qui est le cas dans la culture traditionnelle. Ce musicien, à part le fait que c'est un homme, il est toujours bulgare est chrétien. Dans *La fin de la chanson*, le prénom d'un des cornemuseurs est Betcho (FC/1), et celui de l'autre est Droulyu (FC/3) – des prénoms qu'on a à l'anthroponymie bulgare et

---

<sup>172</sup> Ici, nous nous sommes inspirées par l'œuvre de Michel Chion *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique* (2003). Le glossaire à la fin de ce livre (pp. 411-438) était un outil indispensable pour nous – un guide-éclairé sur langage spécifique des études cinématographiques qui traitent la nature complexe du son dans les films.



chrétienne, tandis que le chanteur s'appelle Ibryam Ali – un prénom provenant de l'anthroponymie religieuse de l'Islam.

- **La cornemuse non-diégétique**

Le film *La Piscine* présente un cas à part. Le comédien Kliment Dentshev joue le rôle de Boyan surnommé Bouffo. Le surnom provient du mot « bouffosynchroniste », l'acteur qui imite les musiciens et leurs instruments sans produire aucun son. Bouffo invite pour la première fois chez lui la jeune et belle Bella. Il veut faire une déclaration d'amour à Bella par tous les moyens possibles à travers son spectacle bouffosynchronique. Une des transformations de Bouffo est en cornemuseur qui porte une jolie fleur accrochée aux cheveux (P/1). Jouant de l'instrument il fait un clin d'œil à Bella comme s'il veut dire « Regarde, je porte la fleur que tu m'as donnée ! Que tu es belle, Bella ! ». La scène ressemble beaucoup à la cornemuse diégétique où l'instrument est lié au thème de l'amour. Or, la sonorité de l'instrument n'est pas réelle mais provenant d'un enregistrement, et la cornemuse est en effet un petit coussin triangulaire, il s'agit ici d'une cornemuse non-diégétique, dont nous entendons la sonorité, mais ne voyons pas le vrai émetteur de son.

Un autre cas à part est le film *La fin de la chanson* où à la fin du film (FC/4) nous entendons la chanson de Roufinka accompagnée d'une cornemuse de la scène précédente, que nous ne voyons plus. Ici aussi, il s'agit de la cornemuse non-diégétique<sup>173</sup>.

#### **La cornemuse extra-diégétique**

La seule apparition de la cornemuse extra-diégétique est présente dans le film *La corne de chèvre* (1994). La jeune Mariya porte pour la première fois dans sa vie des vêtements de femme, elle est bouleversée par ce nouveau sentiment d'amour qui naît en elle. Elle exprime sa joie d'être femme, elle saute, elle court et danse comme dans un vol<sup>174</sup>. C'est le moment où la musique est extra-diégétique et elle fait allusion à la sonorité des instruments primitifs de vent, comme la corne qui évolue en types différents de pipeaux pour aboutir finalement dans une cornemuse. Le thème auquel est liée cette musique est encore une fois l'amour.

---

<sup>173</sup> Michel Chion désigne *acousmatisation* l'« opération consistant à nous faire entendre sans voir, après nous avoir permis d'entendre et voir en même temps » (2003:411).

<sup>174</sup> Je tiens à remercier ici le compositeur de la musique de *La corne de chèvre* (1994) Assen Avramov qui m'a envoyé l'enregistrement de la musique de cette scène pour une analyse plus raffinée.

L'analyse de l'aspect cinématographique de la cornemuse dans notre riche corpus filmique montre que le cinéma bulgare dans la période de 1960 à 2001 utilise prioritairement le procédé de la cornemuse *gaida* diégétique et non-diégétique et rarement le procédé de la cornemuse *gaida* extra-diégétique.

### **La sémantique**

Analysant encore une fois les séquences de notre corpus filmique avec l'intention de définir les significations de la présence de la cornemuse dans un film où dans une scène donnée nous avons remarqué trois fonctions de l'image filmique de la cornemuse. La présence de l'instrument peut servir de : 1) amplificateur d'intensité; 2) marqueur ethno-confessionnel; 3) médiateur (agent thérapeutique).

- **Amplificateur d'intensité**

Dans le film *Temps de violence* le spectateur voit le début difficile des noces de Manol et Elitza. Une fois la préparation de la fête terminée, les cornemuseurs jouent pour inviter les gens mais personne n'arrive. L'inquiétude des mariés est visible sur leurs visages et la sonorité des cornemuses sert d'amplifier l'intensité de la scène.

Nous trouvons une fonction similaire dans une scène du film *La corne de chèvre* (CCh/2). Kara Ivan commence à jouer de la cornemuse pour empêcher un viol et pour signaler à sa fille que c'est le moment d'accomplir son acte de vengeance. L'intensité de la scène s'amplifie par la sonorité spécifique de l'instrument.

- **Marqueur ethno-confessionnel (la cornemuse *gaida* ↔ le hautbois *zourna*)**

La cornemuse sert de marquer ethno-confessionnel dans tous les films de notre corpus. Sa présence signifie qu'il s'agit des Bulgares qui sont chrétiens. Dans une scène du film *Capitaine Petko le Voïvode* (CPV/2), les camarades de Petko sont déguisés en *ağalar* de l'armée ottomane. Une fois le danger passé, un présumé *ağa* sort sa cornemuse et entame une chanson bulgare.

Dans *La corne de chèvre* les Turcs s'amuse sous les sons du hautbois *zourna* (CCH/1) et les Bulgares dansent leurs rondes sous l'accompagnement de la cornemuse (CCH/4).

La dichotomie de ces deux instruments est utilisée pour marquer les différences ethno-confessionnelles. Cette fonction des instruments dans le cinéma bulgare est observée pour la

première fois par Peycheva et Dimov dans leur étude sur la tradition du hautbois *zourna* en Bulgarie du Sud-Ouest (Пейчева, ДИМОВ 2002:210).

- **Médiateur (agent thérapeutique)**

Nous trouvons la cornemuse comme puissant agent thérapeutique dans les films *Arbre sans racine* (AsR/1, AsR/2, AsR/4) et *La corne de chèvre* (CCH2/2).

Dans *Arbre sans racine*, on joue de l'instrument surtout dans la situation de deuil. La personne est triste après la mort d'un proche (un ami dans AsR/1 et une épouse dans AsR/2) et pour exprimer sa tristesse elle joue de la cornemuse.

Nous trouvons le personnage Karaivan à jouer de sa cornemuse encore une fois dans une situation de deuil. Des années se sont déjà écoulées après la mort de sa femme mais il ne peut pas l'oublier. Il joue de son instrument parce que c'est à nouveau le printemps, parce que la nature se réveille et lui, il est aussi vivant mais sa tristesse ne se calme pas. Sa solitude est énorme et il l'exprime de la seule façon qu'il puisse imaginer – jouer de la cornemuse.

L'analyse de la sémantique de la cornemuse dans notre corpus filmique montre que ces trois fonctions de l'image filmique de la cornemuse, discutées ici, ont une place centrale dans le cinéma bulgare de la période 1960-2001. Ce sont les trois types des effets créés par des associations de sons et d'images qui le cinéma bulgare a élaboré pendant cette période de six décennies.

Dans ce chapitre nous avons vu que le cinéma national invente à sa façon la tradition musicale de la cornemuse bulgare. En se servant de l'image cinématographique de la cornemuse *gaiida* pour accomplir ses propres idées filmiques, le cinéma bulgare participe dans le processus de l'invention de la tradition musicale.

Nous avons tenté d'analyser ici seulement les représentations cinématographiques de la cornemuse dans la trame filmique. L'expérience cinématique de ces représentations reste ici non-examinée. À la fin, nous voulons suggérer qu'une étude de l'effet du public sur les films de notre corpus filmique peut donner des pistes intéressantes à notre étude de la cornemuse *gaiida* dans le cinéma bulgare<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Le livre de Julian Hanich *The Audience Effect: on the collective cinema experience* (2018) est une bonne source d'inspiration dans cette direction. <https://www.academia.edu/35315111> (2017-12-19).

## **VI. Ethnographie du festival des cornemuses à Guéla, suivie de réflexions sur trois autres festivals pareils<sup>176</sup>**

Nous voulons commencer ce chapitre avec une présentation du style traditionnel de la cornemuse *gaiïda* dans la région rhodopéenne. En comparant l'évolution des sept styles traditionnels de la cornemuse *gaiïda* en Bulgarie Ivan Gueorguiev décrit dans sa thèse de doctorat en ethnomusicologie (Георгиев 2014) le style rhodopéen comme unique et le plus conservatif dans son développement. Parmi les particularités de ce style, il mentionne : 1) l'instrument typique pour la région – la cornemuse rhodopéenne *kaba-gaiïda*; 2) le fait que les mélodies instrumentales sont presque identiques aux parties vocales; 3) la prédisposition des cornemuseurs de jouer en unisson même s'ils ont réuni en grand nombre, etc.

Une comparaison entre les styles de jouer de la cornemuse *kaba-gaiïda* dans les années 1930 et dans les années 1970-1980 montre que l'évolution du style de la cornemuse rhodopéenne est beaucoup plus lente à la différence des autres styles traditionnels dans le pays. Gueorguiev même suggère que le style rhodopéen n'évolue pas parce que les cornemuseurs de la région montagneuse veulent continuer la tradition authentique de jouer l'instrument. Ils possèdent une certaine « immunité » contre des influences d'ailleurs.

L'évolution du style universel de la cornemuse bulgare n'a pas d'influence sur le style rhodopéen et ce dernier n'influence pas le style universel. Ivan Gueorguiev appelle cette spécifique « processus qui est capsulé dans les deux directions ».

Ce chapitre propose les résultats de notre travail sur terrain en Bulgarie en 2014, notamment une ethnographie du festival de cornemuses à Guéla, dans les Rhodopes. À cette ethnographie nous avons décidé d'ajouter nos réflexions sur trois autres festivals pareils : celui de Dolen et de Ravnogor, toujours dans les Rhodopes ainsi que celui de Kalofer – une ville montagneuse de la chaîne de Stara Planina. De cette manière nous voulons élargir le contexte de notre étude sur la tradition musicale de la cornemuse en Bulgarie.

---

<sup>176</sup> Une partie de ce chapitre est à paraître dans notre conférence « Our mountain plays the bagpipe or the story of two *kaba-gaiïda* festivals in the Rhodope Mountains, Bulgaria » pour *21<sup>st</sup> Biennial Conference on Balkan and South Slavic Linguistics, Literature and Folklore, 24-26 May, Montana State University Billings, Billings, Montana.*

Tout d'abord nous allons examiner la littérature sur les festivals pour nous munir avec les connaissances nécessaires comment penser un festival.

### **La littérature sur les festivals**

Dans la littérature énorme sur les festivals, nous devons positionner le texte d'Allessandro Falassi *Festival: Definition and Morphology* (1987) comme un des meilleurs textes dédiés à cette problématique. Dans ce texte, l'auteur présente les composantes de festival qu'il nomme "*ritual acts, 'rites', since they happen within an exceptional frame of time and space, and their meaning is considered to go beyond their literal and explicit aspects*" (pp. 3-4). Ces rites comprennent : 1) des rites qui encadrent l'événement – le rite de valorisation ou de sacralisation pour l'ouverture du festival et pour son final le rite de dévalorisation ; 2) des rites de passage, comme les décrit van Gennep, qui marquent les transitions des individus d'un groupe d'âge dans l'autre ; 3) des rites de l'inversion où les oppositions binaires changent leurs places ; 4) des rites de contact où ce qui est sacré ou de valeur peut être vu, écouté, approché, touché ou adoré ; 5) des rites de consommation abondante de nourriture et de boissons ; 6) des drames rituelles en lien avec les mythes ou la mémoire historique de la communauté ; 7) des rites de l'échange où les membres de la communauté se sentent égaux devant les règles qui constituent « *communitas* » ; 8) des rites de compétition où la remise des prix aux gagnants affirme à nouveau les valeurs les plus importantes du groupe.

À part le texte de Falassi, nous avons trouvé que trois textes de Guy Di Méo (de 2001, de 2004 en collaboration avec C. Sauvatre et F. Soufflet et de 2005) sur les dimensions multidirectionnelles des fêtes pour la vie sociale des gens sont incontournables pour notre recherche. Ils positionnent les fêtes dans un cadre analytique beaucoup plus élargi où des oppositions comme identité - altérité, localité - monde, politique - sacré, individu - communauté s'ajoutent pour façonner notre pensée des fêtes comme notions beaucoup plus complexes qu'elles nous nous semblent à première vue.

La fête, comme une des formes de la vie sociale du groupe la plus intense, « [...] contribue à la construction permanente des territoires. [...] Elle constitue un espace-temps de la vie sociale susceptible de favoriser la régulation et l'innovation des rapports entre les hommes. C'est un outil politique de contrôle social. Elle investit les lieux, les associe et les

*intègre, œuvrant ainsi à la formation des représentations territoriales. La fête attribue alors aux lieux un sens nouveau, une valeur symbolique touchant parfois à la sacralité. Elle consolide l'identité socio-spatiale par une mise en scène des groupes sociaux qui facilitent leur auto-identification et façonne leur rapport à l'altérité : de l'échelle locale à celle du monde ». (Di Méo 2001:624)*

Pour être efficace la fête ou le festival doit toujours attirer les gens. Ils viennent parce qu'ils trouvent leurs raisons d'y venir. Si la fête commence à perdre sa valeur comme attrait pour les gens – elle peut disparaître ou se transformer d'une façon ou d'une autre pour ne pas perdre les gens qui ont toujours besoin de telles occasions. *« Fêtes et festivals tendent à former une même catégorie d'événements culturels et récréatifs, soumis à un intense renouvellement formel et thématique. Ce renouveau se traduit par d'innombrables créations, mais aussi par nombre de disparitions ou de transformations de fêtes surannées, désormais dépourvues de sens social. Ces manifestations nouvelles ou rénovées se caractérisent par une prise en charge institutionnelle et par une dimension artistique accrues. Elles se signalent aussi par la montée en puissance de leurs fonctions politiques, idéologiques et économiques. Sur le plan géographique, fêtes et festivals mettent en scène l'image identitaire de cités et de régions solidaires et unifiées. Ces événements inscrivent les lieux de leur déroulement dans une géographie de réseaux qui valorise les échelles européenne et mondiale. Ils décrivent les rapports dynamiques du local et du global, du rural et de l'urbain, des espaces publics et privés ». (Di Méo 2005:227)*

Les fonctions économiques des fêtes peuvent être observées en lien avec le tourisme. La croissance du dernier transforme certaines places en *« destination resorts »* (que nous proposons de traduire en français comme *« villégiatures de destination »*) (Gabbert 2007:261). Ce sont des places conçues hors de la vie quotidienne qui attirent les gens en leur proposant une évasion de la vie ordinaire (Falassi 1987).

Concernant les fêtes qui deviennent significatives grâce au rassemblement de musiciens traditionnels, nous avons trouvé l'article de Hans Aldskogius (1993) particulièrement intéressant pour notre recherche à cause des nombreux parallèles que nous trouvons entre la situation décrite en Suède et celle que nous avons observée en Bulgarie.

Selon Aldskogius les activités musicales, et surtout les *« 'meets' of folk musicians »* (1993:56) en Suède présentent la grande majorité des activités culturelles estivales dans le

pays : « *In the summer of 1993 : the folk music and folk dance events make up a large majority, about 60 % of the total number of events in Sweden* » (p. 56). Cette croissance importante des activités estivales en lien avec la musique et les danses commence en Suède à partir des années 60 du XX<sup>e</sup> siècle. Selon Aldskogius, cela est due à cause de facteurs comme les suivants: 1) “*folk music meets are relatively modest in size and inexpensive to organize*”; 2) “*the largest group of events, most last for only a day or two, a large share of them take place in very small places in the countryside*”; 3) “*typical venues are open-air sites*”; 4) “*the potential market for the festival*”.

Quand nous évoquons les fêtes estivales comme les festivals de la musique traditionnelle nous devons tenir compte de tous ces facteurs qui expliquent pourquoi ces fêtes se déroulent à une telle fréquence et avec une telle importance. Mais un aspect de ces événements reste encore à être exposé. Il s’agit de tout ce qui concerne l’implication des gens dans les fêtes: participer, avoir une expérience authentique, sentir s’approcher du sacré. Pour Di Méo, « *les fêtes exaltent une identité sociale plongeant ses racines dans l’histoire plus ou moins mythique des lieux* » (2001:624). Pour Dean MacCannell les touristes reviennent dans les places déjà visitées parce qu’ils associent ces places à l’intimité de leurs relations et l’authenticité de leurs expériences (1973:589-603). « *Tourism absorbs some of the social functions of religion in the modern world* » – dit MacCannell (1973:589). Le rôle de la musique comme un moyen d’évasion, par excellence, comme une façon de créer une hétérotopie (un temps et un espace qui n’existent pas, mais qui nous semblent réels grâce à l’expérience de l’authenticité du spectacle) est énorme dans les événements comme ceux-ci.

Les plus grands festivals du folklore en Bulgarie, comme par exemple celui de Koprivchitza ou celui de Rozhen, sont parmi les attraits touristiques préférés pour les étrangers depuis plus de six décennies. Il y a des publications liées à ces festivals dans la littérature ethnologique. Nous voulons évoquer ici deux publications récentes, dédiées au festival national du folklore bulgare à la ville de Koprivchitza (Mellish 2013; MacMillen 2015). Pour Mellish le festival a accompli déjà sa mission de devenir icône nationale et il se développe actuellement comme un événement de type *global village*. Liz Mellish mentionne aussi que le festival s’oriente désormais vers la satisfaction aux besoins des étrangers (2013:159). MacMillen positionne le festival dans une interrelation entre la fascination et le tourisme musicale.

### **Notre ethnographie du festival des cornemuses à Guéla**

Les premiers samedi et dimanche du mois d'août le village de Guéla accueille quelques centaines de milliers de gens grâce au festival des cornemuses qui y a lieu. D'un côté, le festival attire un nombreux public qui veut écouter la musique de la *kaba-gaïda* en vif dans le cœur de la montagne des Rhodopes, faire du camping sur place, se divertir, etc. De l'autre côté, le festival attire beaucoup de joueurs de la cornemuse *kaba-gaïda* d'âge différent – de débutants aux plus expérimentés. L'événement est médiatisé et il ne manque jamais de journalistes des médias nationaux.

Le format du festival est né au début des années 2000 comme une façon d'attirer des touristes vers la montagne et de régénérer ainsi la tradition de la cornemuse dans la région (*Annexe I*).

Pendant la période du communisme, l'état était le seul organisateur de festivals folkloriques. Après la chute du régime beaucoup de festivals de ce type étaient abandonnés par l'état et une partie d'eux ont interrompu ou ont cessé d'exister. De différentes initiatives locales étaient la force mobilisatrice qui a fait revivre certains de ces festivals ou a introduit de nouveaux.

Dans le cas du festival de la cornemuse, il s'agit de la naissance d'un festival moderne dédié exclusivement à la tradition musicale de la *kaba-gaïda*.

Pendant l'été de 2014, nous avons réalisé une enquête parmi les participants – les joueurs de la cornemuse, les organisateurs, et le jury de la compétition. Nous avons observé de près le déroulement du festival et avons effectué huit entrevues semi-dirigées *in situ*. Après avoir analysé cette collecte de données sur le terrain nous proposons notre ethnographie du festival. À part les entrevues (réalisées en bulgare, enregistrées et ensuite déchiffrées –voir la liste d'informateurs à la fin de ce chapitre), nous avons photographié (*Annexe II*) et vidéo enregistré une bonne partie du festival. Malgré notre désir d'effectuer une collecte de données complète et étant consciente de tous les aspects de l'événement, un aspect du festival est resté non-couvert. Il s'agit de l'aspect du public. Étant presque tout le temps dans le public, nous n'avons pas pensé à le questionner. Néanmoins, cet aspect était couvert par les medias. Beaucoup de reportages du festival sont accessibles sur Internet où des aspects différents du public comme les catégories d'âge, la raison de visiter le festival, et l'expérience personnelle



et immédiate des spectateurs y sont présentés. Pour compléter notre ethnographie, nous allons faire recours à ces reportages.

Nous ajoutons notre propre expérience de l'observation sur le festival pendant une dizaine d'années à notre collecte de données réalisée pendant la douzième édition du festival en 2014. Nous essaierons de ne pas confondre notre propre expérience avec celle du public – c'est possible qu'il y ait des zones où notre expérience s'approche ou s'éloigne de celle du public.

Nous avons choisi d'écrire notre ethnographie du festival en présentant trois aspects du festival : 1) l'organisation; 2) les participants – les joueurs de la *kaba-gaida*; 3) le public.

Pour respecter l'individualité de nos informateurs, nous préférons de ne pas révéler leurs noms et nous les appellerons par des abréviations fictives.

### **L'organisation**

Le chef du comité d'organisation du festival, raconte comment tout a commencé : *« Pour la première fois ce festival était organisé en 2002. Au début c'était l'organisation environnementale « Rhodopi » dont le bureau est à Sofia et le chef Mme Antonia Tchilikova qui a élaboré le projet de la première compétition de joueurs de la kaba-gaida à Guéla »*<sup>177</sup>.

Cette idée, à première vue novatrice, apparaît aux organisateurs comme une continuation des traditions du village : *« Ce festival de la kaba-gaida est lié à la fête de St-Elie qui se déroule dans les clairières le premier samedi du mois d'août. À l'occasion de cette fête toutes les familles du village se réunissent – surtout celles qui se sont dispersées dans les villages et les hameaux voisins ou ont quitté le village pour s'installer dans les villes. Chaque famille avait ici son propre arbre, notamment son propre pin. Actuellement il n'y a pas restés beaucoup de pins parce que des centaines d'années se sont coulées. Même aujourd'hui chaque famille se réunit autour de sa souche. À l'époque, quand la famille venait, les gens mangeaient, buvaient, et quand l'humeur remontait il était tout à fait naturel qu'une cornemuse se mette à jouer dans chaque famille. Dans une famille une cornemuse joue, dans l'autre famille – une autre. Ici, quelqu'un chante, là-bas, quelqu'un chante aussi et, peu à peu,*

---

<sup>177</sup> *N.I.*, chef du comité d'organisation de la douzième édition du festival, homme, environ 50 ans.

*les cornemuseurs se réunissent et une grande dance en cercle de tous les gens commence » (N.I.).*

La place où le festival se déroule est à un ou deux kilomètres hors du village, dans la clairière à côté de la petite chapelle dédiée au St-Elie. Durant le festival, la chapelle est ouverte et les gens peuvent y rentrer, prier et brûler des cièrges.

La raison d'être du festival est la revitalisation économique de la région à l'aide du tourisme culturel et montagnard : *« Tout le monde veut attirer plus de gens, parce que plus de gens viennent, plus de finance vient dans la région. Et les gens, une fois rencontrés la montagne, reviennent, parce que c'est vrai que la montagne est belle » (N.I.).*

La tradition de la cornemuse est pensée par les organisateurs comme l'attrait culturel et touristique et, en jouant ce rôle le festival, en même temps, contribue à la préservation de la tradition musicale de la région, la tradition de la *kaba-gaïda* : *« Nous organisons ce festival pour préserver ce folklore authentique - cette sonorité merveilleuse de la kaba-gaïda de la montagne, parce que cette cornemuse est caractéristique pour les Rhodopes centrales, du Sud, incluant aussi celles de l'Est. Cette cornemuse, la kaba-gaïda est spécifique pour la région, à la différence de la dzhura-gaïda qui a un timbre beaucoup plus haut. La kaba-gaïda est utilisée pour une musique plus grave qui est, en même temps, joueuse et lourde. Ayant en vue que cette musique avait accompagné tous ici – soit bergers soit haïdoutes, elle a accumulé en soi beaucoup de joie mais aussi beaucoup de souffrance et, elle nous raconte tout cela – ce sont toujours les grands maîtres qui peuvent le faire. Nous voulons que ce festival existe à cause de cela – nous voulons que ces jeunes cornemuseurs venus ici, ainsi que les plus âgés, n'oublient pas cette maîtrise possédée par nos ancêtres. Il y avait beaucoup de maîtres – joueurs de kaba-gaïda, par exemple, ce dernier temps, Dafo Trendafilov qui est décédé, et aussi baï Halyu - Mihail Kalfov. Avant eux, c'était le Dzhidzha, qui avait joué de la gaïda la plus basse. Il y avait d'autres cornemuseurs, qui étaient emblématiques à des époques différentes.*

*Aujourd'hui il y a beaucoup de cornemuseurs qui sont de très bons maîtres. Mais quand ils deviennent plus expérimentés, leur appréciation de soi remonte aussi et ils pensent que ce festival n'est plus pour eux. Ils pensent qu'ils méritent plus. Et cela n'est pas mauvais, parce que leur niveau est beaucoup plus élevé. Mais cette scène fait beaucoup de jeunes cornemuseurs obtenir de l'expérience et remonter leur morale comme instrumentistes. Il y a*

*beaucoup qui nous demandent pourquoi le festival est compétitif – dans la compétition il y a des gagnants et des perdants et cela pourrait produire de la chamaillerie. Mais ça donne finalement du stimule, tu es là pour te perfectionner pour remporter le premier prix » (N.I.).*

Le règlement de participation au festival exige que les participants jouent uniquement de la *kaba-gaïda*. Les cornemuseurs sont divisés en trois groupes selon l'âge :

- Premier groupe – participants de moins de 15 ans;
- Deuxième groupe – participants entre 15 et 20 ans;
- Troisième groupe – participants de plus de 21 ans.

Pendant la douzième édition du festival, en 2014, les participants cornemuseurs étaient au total trente-six : 8 joueurs dans le premier groupe; 12 joueurs dans le deuxième; et 16 joueurs dans le troisième.

Le jury comprend trois personnes : le chef du jury et deux membres. *« Du premier festival jusqu'à maintenant, mais à l'exception de cette année, le chef du jury était toujours Miltcho Vassilev, professeur et académicien, recteur de l'Académie d'art musical et de danse à Plovdiv »* - dit N.I. En 2014, pour la première fois, le chef du jury est Kostadin Ilchev – l'homme reconnu pour la fabrication des cornemuses et pour l'enseignement de l'instrument dans la ville de Smolyan.

Selon un des membres du jury, le perfectionnement des jeunes cornemuseurs participant au festival est évident : *« De nouveaux talents viennent chaque année et ils ont le grand désir d'avancer et ils le font. Nous remarquons qu'il y a un certain développement, que les gens se perfectionnent »*<sup>178</sup>.

Cette année, les participants du troisième groupe étaient les plus nombreux : seize cornemuseurs

Il est à mentionner que dans cette édition du festival il n'y avait ni des filles ni des femmes cornemuseurs, à la différence des années précédentes où ce n'était pas le cas. Les organisateurs expliquent cette situation par le mauvais temps : *« C'est peut-être à cause de la pluie »* - dit la conférencière du festival<sup>179</sup>.

En liaison avec cela, un des membres du jury ajoute : *« Cette année, malheureusement, il n'y avait ni des filles ni des femmes cornemuseurs. Dans les années précédentes il y avait*

---

<sup>178</sup> J.C., membre du jury du festival, cornemuseur, homme, environ 40 ans.

<sup>179</sup> S.V., conférencière du festival, femme, environ 40 ans.

*des filles et des femmes participantes. On ne peut pas faire la différence entre les performances d'un joueur ou d'une joueuse de la cornemuse. Si vous écoutez un enregistrement vous ne pouvez pas dire si c'est une femme ou c'est un homme. Le style est le même. Il y a même des filles qui jouent mieux que des garçons. Nous acceptons les filles et les femmes cornemuseurs avec joie, parce que c'est rarement qu'une femme choisisse cet instrument. En Europe, nous avons vu beaucoup de cornemuseurs femmes, en France, en Angleterre, par exemple » (J.C).*

### **Les participants cornemuseurs**

La plupart des cornemuseurs disent que le festival est important pour eux mais ce n'est pas à cause des prix qu'ils peuvent remporter. Les relations entre les joueurs ne sont pas celles de compétition et de concurrence à tout prix, mais plutôt entre des collègues et des amis.

*« Nous sommes ici une société un peu fermée. La plupart de cornemuseurs, nous nous connaissons et nous savons comment chacun entre nous joue. Nous sommes des amis. Pendant les festivals, comme ici, ou pour d'autres occasions, nous nous rencontrons et il n'y pas de problèmes entre nous. Il ne s'agit pas de concurrence, pas du tout »<sup>180</sup>.*

Pour beaucoup de joueurs, la raison qui les motive de participer au festival, c'est le public.

*« Je suis ici, surtout pour le public. Qui va gagner le premier prix n'a pas d'importance. Nous sommes tous des collègues, nous jouons du même instrument et l'important est de propager les traditions bulgares, de les préserver. Voilà, les enfants qui viennent au festival, nous devons les gagner non seulement pour l'instrument mais pour les traditions bulgares, en général »<sup>181</sup>. (P.R.)*

Néanmoins, le désir de se positionner parmi les meilleurs est aussi présent.

*« Au festival de Ravnogor qui a eu lieu cette année pour la première fois, j'ai gagné le deuxième prix. J'ai un rêve de gagner un prix à Guéla, parce que c'est ça le lieu, mais la concurrence est forte » (B.K.)*

Le festival, c'est là où des maîtres et leurs apprentis partagent une même scène.

---

<sup>180</sup> **B.K.**, participant au festival, cornemuseur, homme, 17 ans.

<sup>181</sup> **P.R.**, participant au festival, cornemuseur, homme, 20 ans.

« Un des plus vieux participants ici est mon professeur. Il s'appelle Stéphane Yanev, j'ai appris l'instrument avec lui ». (P.R.)

L'apprentissage de l'instrument s'effectue surtout dans la région de la montagne – à Smolyan et à Assenovgrad et d'autres villes de la montagne mais dans les villages aussi. Un cas à part, c'est l'histoire d'un cornemuseur qui apprend l'instrument seul, dans la capitale.

« J'ai étudié l'instrument avec Petko Stefanov. Il est enseignant à l'école de langues à Sofia. Il s'intéresse à la cornemuse et fabrique des instruments. Moi, je joue de la dzhura-gäida depuis 7-8 ans. J'apprends comment jouer de la kaba-gäida des Rhodopes depuis 2010. Je joue des pièces de la dzhura-gäida des régions Thrace et Choppe. J'apprends seul comment jouer de la kaba-gäida des enregistrements de vieux maîtres cornemuseurs. Personne ne m'a montré comment faire »<sup>182</sup>.

Plusieurs de nos informateurs cornemuseurs ont mentionné les enregistrements qui ont capté l'ancienne manière de jouer de la kaba-gäida, celle des maîtres cornemuseurs des années 1960s, 1970s et 1980s.

« J'écoute surtout de vieux enregistrements et je m'appuie plus sur les anciens maîtres, par exemple, sur bai Halyu - Mihail Kalfov. Je n'aime pas beaucoup la manière de jouer de Bai Dafo à la différence de celle de bai Halyu que j'aime particulièrement. La gäida de bai Halyu est très précise. C'étaient des gens qui n'ont pas fait des études de musique, qui ne connaissaient pas des partitions ni d'autres choses de la sorte. Eux, ils faisaient tous seuls l'anche, ils assemblaient eux-mêmes les parties de l'instrument et en le faisant ils inscrivaient dedans leurs âmes. La manière de bai Halyu est caractéristique par ses tons précis sans beaucoup d'ornementation. Mais à condition que l'harmonie entre le chanteur et le bourdon soit là, il n'y pas besoin d'ornementation. Cette même harmonie est une euphonie, qui touche l'âme » (P.R.).

Tous les cornemuseurs qui participent au festival expriment leur respect vers les anciens maîtres cornemuseurs. De ce point de vue, le festival semble très conservateur, parce que le règlement exige que les participants présentent uniquement un répertoire local.

« Ce qui est préservé de nos jours, nous devons le garder sans changement » - dit B.K. et c'est l'opinion de tous les joueurs. Préserver la tradition de la kaba-gäida, par contre, est

---

<sup>182</sup> A.P., participant au festival, cornemuseur, homme, environ 20 ans.

possible seulement à la condition que chacun des instrumentistes fasse apparaître sa propre personnalité dans la performance du répertoire traditionnel. « *Comme instrument la kaba-gaïda ne disparaîtra, mais tous qui commencent maintenant à apprendre jouer de l'instrument... ils ont des performances sont très similaires qui ne se distinguent pas. Ce n'est pas bon, l'originalité manque, les gens n'inscrivent pas leur âme dans l'instrument* » (P.R.).

L'originalité de la manière de jouer dépend de la possibilité de l'instrumentiste de s'inscrire lui-même à la pièce performée. Trouver *sa* propre vision du monde dans une pièce traditionnelle est la seule condition de pouvoir la performer comme *sa* pièce et, évidemment, de *sa* propre façon. C'est la seule façon par laquelle la tradition de la *kaba-gaïda* puisse se préserver. L'appropriation du répertoire traditionnel par les jeunes instrumentistes devant le public du festival enchaîne à son tour l'interaction du public avec les pièces traditionnelles.

Nous voulons citer ici (à titre d'illustration qui vaut mieux que les paroles) ce que l'un des cornemuseurs nous a raconté à propos de sa pièce préférée : « *Moi personnellement, j'aime mieux 'Karaguioz vakal kamaten'*<sup>183</sup>. *Cette chanson raconte l'histoire d'un berger qui va se marier avec la plus belle fille du village, parce que c'est le désir de sa mère. Mais lui, étant berger et connaissant mieux les moutons que les gens, il dit : « Très bon bélier blanc à taches noires et aux yeux noirs, je ne l'ai dit à personne, maintenant, c'est à toi que je le dis ». Ce qui me touche est cet attachement à la nature, cette symbiose, cet amour entre l'homme et l'animal. Et il, lui confesse tout ce qui l'inquiète, tout ce qu'il cache au fond de son cœur. Au lieu de le raconter à quelqu'un, à un cher ami, il s'adresse au bélier et il lui raconte tout. Plus loin dans la chanson, il dit : « Quand nous passons par le village, lève la tête pour que je te donne un baiser et pour que la fille voie »* (P.R.).

La manière de jouer de la *kaba-gaïda* aujourd'hui d'une façon beaucoup plus dynamique et rapide, selon un de nos informateurs, vient de la tradition musicale des autres régions du pays, comme la tradition de la région Thrace et la région Choppe, par exemple. « *Mais la magie est dans ce qu'on appelle dans les Rhodopes **kabadaïli**, une performance plus grave et plus lente. Je pense que cela nous devons préserver. Le style de performance qui domine maintenant – jouer d'une façon plus rapide – ce style est plus caractéristique pour les*

---

<sup>183</sup> Le titre de la chanson en bulgare peut être traduit comme « Très bon bélier blanc à taches noires et aux yeux noirs ». Marie-Barbara Le Gonidec a enregistré une partie de la chanson en 1993 dans le village de Chiroka lûka sous le nom *Ô bélier, beau bélier*. Le lecteur peut l'écouter dans Mission Bulgarie, 1992-1993, Le Gonidec Marie-Barabara, [http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_1\\_1998\\_001\\_02405/](http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_1_1998_001_02405/) (2017-11-08)

*autres régions de la Bulgarie. Regardez, les Rhodopes, c'est sont une montagne qui est douce dans ses formes et la sonorité doit être semblable, plus douce, plus grave, plus lente » (P.R.).*

Un autre aspect du profil de cornemuseurs cette année, c'est l'absence totale d'instrumentalistes femmes. *« Peut-être elles sont ailleurs, je ne sais pas, mais il y a beaucoup de femmes qui jouent de la kaba-gaïda. L'instrument est masculin, mais, en effet, tout a changé et l'instrument n'est plus dédié uniquement aux hommes. Le folklore qui est préservé aujourd'hui n'a plus cette fonction qu'il avait avant et à cause de cela il y a des innovations qui surgissent. Et c'est évident. Nous les acceptons, les filles et les dames qui jouent de l'instrument. Je peux même dire qu'il y a déjà deux ou trois dames dans la quarantaine qui jouent de la cornemuse beaucoup mieux que la majorité des hommes » (A.P.).*

### **Le public**

Le festival attire son public non seulement de la région mais aussi des autres coins du pays et même de l'étranger. *« Des années de suite le festival devient plus populaire et les visiteurs augmentent »* - dit A.P., un de nos informateurs cornemuseurs.

Le public du festival comprend des amateurs de la tradition musicale de la *kaba-gaïda* et des touristes. Certains touristes font du camping sur place, d'autres sont hébergés dans le village, dans le complexe touristique Pamporovo ou la ville de Smolyan. La majorité du public représente des amateurs de la nature montagneuse. Le festival se déroule dans un site pittoresque entouré des collines aux formes différentes.

Ce qui peut être décrit comme profil général du public c'est sa réaction spontanée durant les performances sur la scène. Quand le cornemuseur est bon, quand il réussit à gagner l'attention du public, les danses en commune commencent. C'est la ronde *horo*, la danse en cercle ou en ligne qui commence spontanément sur place. Le plaisir du public s'exprime dans le désir de danser! Pour une grande partie de cornemuseurs, c'est exactement la ronde *horo* du public qui est le grand prix pour leur participation au festival. L'interaction entre l'instrumentiste et le public est évidente surtout dans la spontanéité des gens qui se mettent à danser.

### L'observation du festival de fusion *Zenith* à Dolen

Dans notre quête pendant l'été de 2016 en Bulgarie d'effectuer une entrevue avec le cornemuseur Petar Yanev concernant le rôle de la cornemuse *gaida* dans le cinéma bulgare, nous avons été invitée par ce dernier à assister à ce festival où il avait confirmé sa participation. Étant là, nous avons réalisé une photo-documentation de l'événement (*Annexe III*) et avons participé à une rencontre informelle de Petar Yanev et Valya Balkanska avec des jeunes étudiants bulgares de la capitale Sofia et de l'étranger.

C'est intéressant de noter que la fusion cherchée par les organisateurs du festival dans la rencontre entre la tradition et la modernité, entre la localité et la globalité, entre les styles différents musicaux ne concerne pas la performance de *gaida* du cornemuseur Petar Yanev et le chant de Valya Balkanska. Le duo se présente dans un style dit « traditionnel » - les chansons et les costumes sont traditionnels. La fusion cherchée par le festival ici est au niveau de l'expérience du public. Les jeunes de la capitale dansent la ronde *horo* à une façon moderne, ils même réinventent la façon d'expérimenter cette musique par la danse. Par exemple, au lieu de danser en chaîne, certains individus préfèrent une danse individuelle.

Durant ce festival, nous avons observé une expérience singulière d'une personne du public qui nous a fait penser beaucoup à l'aspect thérapeutique et la communication de l'individu avec le sacré qui a lieu pendant la performance de la *gaida* de Petar Yanev et le chant de Valya Balkanska : au lieu de danser une dame du public était debout, les yeux fermés et la tête levée vers le ciel, les mains ouvertes comme si elle était en prière. Méditation, expérience ésotérique ou l'autre, nous ne pouvons pas juger, mais cette façon d'écouter la cornemuse nous a frappé. C'est une piste de recherche qui mérite à être approfondie.

Nous voulons évoquer ici le premier livre d'une nouvelle auteure bulgare<sup>184</sup> - Rosemarie de Meo, qui touche exactement cet aspect d'écoute de la cornemuse *gaida*<sup>185</sup>. L'auteure De Meo écrit le roman après son projet de maîtrise « La désignation rituelle bulgare

---

<sup>184</sup> Де Мео, Р. 2016. *Стопанката на Господ*. София: Наричане ЕООД.

<sup>185</sup> Le personnage principal dans le livre littéraire se réveille chaque matin à l'aube par le son d'une cornemuse qui sonne seulement dans son imaginaire « À l'aube, la cornemuse *gaida* l'a réveillée à nouveau. Le lendemain matin encore. Ensuite, le troisième matin. Et le septième matin ». (De Meo 2016:31) Cette cornemuse invisible « venait comme une source de la terre et la piquait dans la poitrine » (Ibidem, 39).



comme art-thérapie » dans lequel elle décrit comment le son de la cornemuse *gaïda* est utilisé pour qu'une ambiance qui va stimuler la désignation rituelle puisse se créer<sup>186</sup>.

Ici, nous voulons seulement ouvrir cette thématique pour des recherches à venir. Un sujet fort intéressant.

### **L'observation du festival de la cornemuse *kaba-gaïda* à Ravnogor : un autre festival presque pareil à celui de Guéla**

Quand nous avons effectué notre travail sur le terrain pendant l'été de 2014 au festival de Guéla, un autre festival de la cornemuse *kaba-gaïda* était déjà réalisé la même année pour la première fois dans un autre village des Rhodopes. Il s'agit du Premier festival de la cornemuse *kaba-gaïda* dans le village de Ravnogor, sous le patronage de la chanteuse populaire Valya Balkanska.

À la fin du mois de juin 2016, à l'occasion d'une conférence en Bulgarie, nous avons eu la possibilité d'assister à la troisième édition de festival le plus récent de *kaba-gaïda*. Cette fois-ci, nous avons réalisé une brève enquête avec le public du festival et nous avons fait une photo-documentation de l'événement (*Annexe IV*).

Les similarités de ce festival avec celui de Guéla sont énormes : la plupart des membres du jury sont les mêmes, par exemple Kostadin Iltchev et Petar Yanev; le règlement de deux festivals est le même; les participants sont les mêmes; même le lieu du déroulement de deux festivals sont semblables – toujours autour d'une petite chapelle dédiée à St-Elie. Les deux festivals diffèrent surtout par l'importance qu'ils ont au niveau national : le festival de Guéla comprend beaucoup plus de participants; l'intérêt des media y est plus manifesté; et le public est plus nombreux.

Nous voulons élaborer le profil du public du festival de Ravnogor. La réponse la plus fréquente des visiteurs du festival est qu'ils étaient attirés par la sonorité de la cornemuse et la beauté de la montagne. Une autre réponse nous révèle qu'une partie des visiteurs rendent visite à leurs parents à Ravnogor ou accompagnent les participants.

---

<sup>186</sup> Де Мео, Р. 2015. *Българското обредно наричане като арт терапия*. Магистратура. Нов български университет.

Sur la cornemuse *gaïda* qui accompagne la désignation rituelle, les participants dans la thérapie disent que l'instrument leurs semblait au début bizarre, comme s'il venait de très loin, mais finalement ils trouvent que le rituel exigeait exactement cette sonorité et sans elle il ne pourrait se produire (p. 52).

Le nombre de participants au festival était environ 30. Il n'y avait aucune cornemuseuse participante au festival en 2016, comme c'était le cas au festival de Guéla en 2014.

### **À Kalofer : notre quête d'un autre festival de cornemuses**

Au mois d'août de 2014, nous avons essayé d'accomplir notre collecte de données sur les festivals des cornemuses en Bulgarie, ajoutant à notre agenda une visite de la ville de Kalofer où la première édition du festival national de folklore dédié à la cornemuse avait eu lieu en juillet 2012.

Malheureusement, nous n'avions la possibilité de rencontrer ni les organisateurs, ni l'orchestre de cornemuses, à cause des vacances des premiers et l'absence de l'orchestre qui participait alors à un festival en Turquie. Par contre, nous avons eu la possibilité de réaliser une entrevue semi-structurée avec la gérante de la Maison de la culture « Hristo Botev » à Kalofer<sup>187</sup> qui nous a raconté l'histoire de l'orchestre de cornemuse à partir de 1950 jusqu'à présent. Nous avons réalisé une petite photo-documentation à partir des photographies de l'archive de l'orchestre qui nous ont été montrées durant l'entrevue (*Annexe V*).

À partir de cette entrevue, nous allons dresser le portrait de la tradition de la cornemuse à Kalofer de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. L'idée de la fondation d'un orchestre de cornemuses dans la ville est venue du professeur de musique à Kalofer Petar Naïdenov. La réalisation de cette idée est grâce au cornemuseur local Manyu Nechev, fondateur de l'orchestre (Fig. V-1). L'orchestre de cornemuses est né en 1957 (Њовева) et au début il comprenait seulement cinq ou six cornemuseurs. Le répertoire comportait des chansons et des mélodies de la région de Kalofer. À peine quelques années plus tard, le nombre de cornemuseurs a augmenté jusqu'à quarante (Kamova 2008:223). Vers la fin des années 60, Petar Naïdenov a organisé encore un orchestre, cette fois de jeunes cornemuseurs (Fig. V-2). Les deux orchestres participaient à de nombreux festivals au niveau régional, national et même international. Les deux orchestres sont pensés souvent comme un seul orchestre, formé de cornemuseurs de générations différentes.

L'orchestre de cornemuses de Kalofer devient célèbre pendant les décennies suivantes (Fig. V-3, V-4, V-5, V-6, V-7) et la gloire de son passé se transformait vite en une ressource

---

<sup>187</sup> *F.H.*, gérante de la Maison de la culture « Hristo Botev », Kalofer, femme, environ 50 ans.

vitale pour le renouveau culturel, touristique et économique de la petite ville de Kalofer<sup>188</sup>. Le maire de la ville Roumen Stoyanov commence à penser l'orchestre comme un emblème de la ville avec le potentiel d'attirer plus de touristes et d'investissements (Събраха три поколения... 2010; Чапански 2010).

En 2012, au mois de mai, le record bulgare de Guinness de performance en unisson d'une suite musicale par un ensemble de 333 cornemuses *kaba-gaida*, enregistré dans la capitale Sofia contamine Kalofer par son enthousiasme. Le maire de Kalofer veut aussi inscrire un record pareil. Il veut, à son tour, promouvoir un ensemble de cent cornemuses provenant d'une même ville (Калоферските гайди стават 100. 2012). Finalement, il n'arrive pas à un record de Guinness, mais grâce aux média électroniques, le message que Kalofer a réussi à former un orchestre de cent cornemuses se répand instantanément. Cet orchestre a été vraiment assemblé et a joué ensemble pour les fêtes de Pâques (Fig. V-8, V-9, V-10) et de Noël en 2012, et les deux événements ont été largement couverts par les media nationaux (Георгиева 2012 - a, b, c, d).

Toujours en 2012, Kalofer organise aussi son premier festival national de folklore, dédié à la cornemuse. Cet instrument devient symbole non seulement de la Maison de la culture « Hristo Botev » à Kalofer, mais peu à peu se transforme en symbole de toute la ville, de son « *esprit vitale et résistant* » (ЙОВЕВА).

---

<sup>188</sup> Voir, par exemple, le texte au dos de la couverture de la cassette audio « Bagpipes orchestra – Kalofer » et celui du DVD « Калоферска дружина „Бачо Никола“ ».

## Conclusion

À la fin de notre recherche sur l'invention de la tradition de la cornemuse bulgare *gaida*, nous voulons proposer à l'attention du lecteur notre conclusion qui se résume dans le fait que la cornemuse entre dans l'imaginaire nationale des Bulgares à travers plusieurs portes.

La vie sociale de chaque instrument de musique est unique et certains instruments possèdent des vies sociales extrêmement riches. C'est le cas, par exemple, du *saz*, appelé l'instrument national de la Turquie<sup>189</sup> ou celui du *tanbur bulghary*<sup>190</sup> (où le nom de l'instrument « boulgariya » coïncide avec l'ethnonyme des Bulgares).

La cornemuse bulgare *gaida* est un instrument traditionnel dont la vie sociale est étonnante. Dans notre étude nous avons essayé de présenter seulement six aspects de cette vie sociale dans la culture bulgare : la presse, l'exposition internationale, les beaux-arts, la littérature, le cinéma et le festival de musique.

Ces six aspects, discutés dans notre travail, peuvent être examinés comme des « inventions » différentes de la tradition musicale de la cornemuse *gaida*. Nous avons présenté ces aspects comme portes d'entrée par lesquelles, en passant, l'instrument musical donne forme à l'imaginaire nationale.

Le premier chapitre « **La cornemuse *gaida* dans la presse** » est une étude sur ce que nous avons considéré comme historiquement (et sociopolitiquement) la première forme d'*invention* de la cornemuse comme symbole national bulgare. À la base du journal *Gaida* (1863-1866), rédigé par Slaveïkov et publié à Istanbul, la capitale de l'Empire ottoman, nous avons cherché la réponse à deux questions :

1) Pourquoi le premier journal satirique édité en bulgare dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle porte-t-il le nom de la cornemuse ?

---

<sup>189</sup> Bates, E. 2012. The social life of musical instruments. – *Ethnomusicology*, vol. 56, No. 3, pp. 363-395.

<sup>190</sup> Желязков, К. 2005. *България: книга за българската тамбура*. София: Кибеа. Voir aussi l'article de R. Margaritova sur la différenciation des instruments *saz*, *boulgariya* et *tamboura* : Маргаритова, Р. 2013. *Саз, България, тамбура* или за разграничаването на кордофонните „дрънкови“ музикални инструменти на територията на България. – *Български фолклор*, 3, 349-361.

2) Quel est le potentiel de l'image de la cornemuse bulgare à faire partie d'un argumentaire satirique et à pouvoir tourner en ridicule les vices et les sottises des hommes?

Après avoir effectué une analyse textuelle d'un corpus de quinze articles du journal *Gaïda* nous avons montré comment, à partir d'un instrument populaire, la langue satirique de Slaveïkov a réussi à créer un outil puissant pour réveiller la conscience nationale des Bulgares.

Dans le deuxième chapitre « **La cornemuse *gaïda* aux trois expositions du XIX<sup>e</sup> siècle** » nous avons examiné les modalités de traductions de l'identité nationale à travers la musique à l'exposition internationale. Nous avons étudié comment un instrument de musique populaire comme la cornemuse *gaïda* a participé aux expositions et comment l'État et la nation l'ont approprié pour réaliser leurs idées unificatrices.

Pour réaliser l'analyse sur la façon dont la *gaïda* bulgare était présentée aux expositions internationales du XIX<sup>e</sup> siècle, nous nous sommes arrêtés sur trois expositions : 1) la première Exposition d'agriculture et d'industrie de Bulgarie (1892) ; 2) l'Exposition colombienne aux États-Unis (1893) ; 3) et l'Exposition universelle en France (1900). Nous avons tiré la conclusion que la cornemuse *gaïda* est la plus forte référence dans l'imaginaire bulgare parce qu'elle absorbe comme symbole la musique, la poésie, la danse et ainsi la culture et la mentalité des Bulgares.

Dans le troisième chapitre « **La musique de la peinture ou l'iconographie de la cornemuse *gaïda* dans les beaux-arts bulgares** » nous avons suivi les itinéraires visuels d'un corpus de treize tableaux de beaux-arts bulgares pour montrer : 1) comment les artistes participent, à leur tour, avec leurs œuvres à la construction de l'imaginaire nationale ? 2) comment la représentation d'un instrument de musique dans leurs tableaux laisse son empreinte sur la façon dont les Bulgares s'imaginent comme tels; 3) comment leurs tableaux donnent une forme à l'imaginaire bulgare, comment l'alimentent et le réinventent.

Nous avons analysé les contextes dans lesquels la peinture nous montre l'interprétation du cornemuseur, ainsi que la place qu'il occupe dans la composition du tableau.

Dans le quatrième chapitre « **Représentations littéraires de la cornemuse *gaïda*** » nous avons proposé notre analyse littéraire d'un corpus de six œuvres littéraires de deux

écrivains populaires bulgares du XX<sup>e</sup> siècle : Anton Dontchev (1930) et Nikolay Haïtov (1919-2002).

L'analyse littéraire nous a permis de proposer trois structures thématiques :

1) La cornemuse *gaïda* véhicule l'image de l'identité bulgare dans les Rhodopes où celle-ci est un élément inséparable des danses traditionnelles bulgares telles la ronde *horo* et la danse *ratchenitza*, de la fête de mariage, de la vie des bergers, etc. De ce point de vue, le thème de la *gaïda* sert de fort marqueur ethno-confessionnel par rapport aux identités musulmanes ;

2) En lien avec le précédent, la cornemuse *gaïda* véhicule aussi les sentiments comme la peur, la violence, la mort, propre à cette identité bulgare et chrétienne menacée ;

3) L'idée du destin des Bulgares exprimée par la cornemuse *gaïda* est une thématique tout aussi importante.

Dans le cinquième chapitre « **Représentations cinématographiques de la cornemuse *gaïda*** » nous avons constitué un corpus filmique de dix films, réalisés dans la période 1960-2001 puis effectué trois types d'analyse de ce corpus : 1) l'analyse thématique, 2) l'analyse cinématographique et 3) l'analyse sémantique.

Suite à l'analyse thématique nous avons constaté qu'il y avait six thèmes liés à la représentation cinématographique de la cornemuse *gaïda*: 1) la vie de berger ; 2) l'amour ; 3) le mariage ; 4) la solitude ; 5) la séduction et le pêché ; 6) la mort.

Concernant l'aspect cinématographique de la cornemuse, nous avons choisi de nous limiter à l'examen d'une seule question : comment le film présente la cornemuse en tant qu'objet sonore. Nous avons proposé trois catégories de la représentation de la cornemuse dans le cinéma selon cet aspect : 1) la cornemuse diégétique (quand le spectateur entend la sonorité de l'instrument et le voit en même temps sur l'écran) ; 2) la cornemuse non-diégétique (quand le spectateur entend l'instrument, le contexte justifie sa présence mais le spectateur ne le voit pas) ; 3) la cornemuse extra-diégétique (quand la sonorité de l'instrument est superposée à l'action filmique et ne provient pas d'une source qu'on voit sur l'écran).

L'analyse de la sémantique de la cornemuse nous a montré qu'il y a trois fonctions de l'image filmique de la cornemuse qui occupent une place centrale dans le cinéma bulgare de la

période 1960-2001, notamment : 1) l'amplificateur d'intensité ; 2) le marqueur ethno-confessionnel ; 3) le médiateur (agent thérapeutique).

Dans le sixième chapitre « **Ethnographie du festival des cornemuses à Guéla, suivie de réflexions sur trois autres festivals pareils** » nous avons présenté les résultats de notre travail sur le terrain en Bulgarie en 2014, ainsi que nos réflexions sur trois autres festivals similaires : celui du village de Dolen et du village de Ravnogor, toujours dans les Rhodopes ainsi que celui de la ville de Kalofer de la chaîne de Stara Planina.

De ces réflexions nous pouvons tirer les conclusions suivantes : 1) la tradition de la cornemuse bulgare est vivante et se poursuit en attirant beaucoup de jeunes qui apprennent à jouer de l'instrument ; 2) les règlements de ces festivals<sup>191</sup> exigent que le style d'interprétation soit le style traditionnel ; 3) les festivals ciblent l'affirmation positive de l'identité bulgare au public et les investissements dans les lieux de déroulement en vue de les transformer en attraits touristiques.

Le festival de la cornemuse *gaïda* effectue la perpétuation de cette tradition musicale en même temps que sa patrimonialisation : la perpétuation est assurée par l'appropriation du répertoire par les jeunes cornemuseurs et par l'exigence que le style traditionnel soit appliqué par leur intermédiaire ; et la patrimonialisation – par les trois procédures simultanées : 1) la mise en spectacle ; 2) la mise en valeur ; 3) la mise en tourisme.

---

<sup>191</sup> La seule exception de cette exigence est le festival de *fusion* de Dolen, où les improvisations et les innovations de l'interprétation de la cornemuse *gaïda* sont bienvenues.

## Bibliographie

- I, Avenue Rapp, Paris 75007, France*. Œuvres choisies de la collection de l'Ambassade de la République de Bulgarie à Paris. Catalogue. 2006, Institut culturel de l'État auprès du ministre des Affaires étrangères. ([https://issun.com/yavorkoinakov/docs/avenue\\_rap\\_1\\_-\\_collection](https://issun.com/yavorkoinakov/docs/avenue_rap_1_-_collection) (2018-03-13))
- Adam, J.-M.** 1993. *La description*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Adorno, T. W., H. Eisler.** 1972 [1969]. *Musique de cinéma*. Paris : L'Arche.
- Aldskogius, H.** 1993. Festivals and Meets: the Place of Music in 'Summer Sweden'. – *Geografiska Annaler*. Series B, Human Geography, vol. 75, No. 2, pp. 55-72.
- Anderson, B.** 2002 [1983]. *L'imaginaire nationale : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte & Syros.
- Appadurai, A.** 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Asch, T. & Patsy, A.** 1995. Film in Ethnographic Research. –In: *Principles of visual anthropology*. Paul Hockings (Ed.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter, pp. 335-360.
- Atanasov, V.** 2002. *The Bulgarian Gaida (Bagpipe)*. M. Forsyth. Newton, Massachusetts.
- Aumont, J. et Marie, M.** 1988. *L'analyse des films*. Nathan-Université.
- Bancroft, H.** 1893. *The Book of the Fair*. New York: Bounty.
- Bates, E.** 2012. The social life of musical instruments. – *Ethnomusicology*, vol. 56, No. 3, pp. 363-395.
- Bauer, M. W.** 2000. Corpus construction: a principle for qualitative data collection. –In: *Qualitative researching with text, image and sound*. M. Bauer & G. Gaskell (Eds.). London: SAGE, pp. 20-36.
- Bauer, M.** 2000. Classical content analysis: a review. –In: *Qualitative researching with text, image and sound*. M. Bauer & G. Gaskell (Eds.). London: SAGE, pp. 132-152.
- Bauer, M.** 2000. Analysing noise and music as social data. –In: *Qualitative researching with text, image and sound*. M. Bauer & G. Gaskell (Eds.). London: SAGE, pp. 264-282.
- Bellour, R.** 1979. *L'analyse du film*. Paris : Albatros.
- Belting, H.** 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Billiet, F.** 2015. Entendre les paysages sonores du Moyen Age et de la Renaissance : l'approche musicologique. – In : *Les paysages sonores du Moyen Age à la Renaissance*, sous la direction de L. Hablot et L. Vissière. Presses universitaires de Rennes, pp. 19-41.
- Brossard, J.-P.** 1986. *Aspects nouveaux du cinéma bulgare*. La Chaud-de-Fonds : Cinédif.
- Buchanan, D.** 2006. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Burton, B.** 1991. International Exhibitions and National Identity. – *Anthropology Today*, vol. 7, No. 3, pp. 5-9.
- Castellan, G.** 1991. *Histoire des Balkans XIV-XX siècle*. Paris : Fayard.
- Castellan, G., N. Todorov.** 1976. *La Bulgarie*. Paris : PUF.
- Catalogue général officiel de l'Exposition internationale universelle de 1900*. Paris.
- Caton, St. Ch.** 1999. "Lawrence of Arabia": a Film's Anthropology. Berkeley, University of California Press.
- Chicago Times Portfolio of the Midway Types*. 1893. Chicago: American Eng. Co.
- Charles-Dominique, L.** 2013. La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique. – *Ethnologies*, vol. 35, No. 1, pp. 75-101.
- Chicago Times Portfolio of the Midway Types*. 1893. Chicago: American Eng. Co.
- Chion, M.** 1985. *Le son au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile.
- Chion, M.** 1995. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard.
- Chion, M.** 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Chion, M.** 2011. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Christophorov, N.** 2016. La littérature bulgare. Contrefeux au réalisme socialiste. - Dans l'article « Bulgarie » en Encyclopaedia Universalis. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/bulgarie/> (2016-12-01)
- Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989*. 2013. Catherine Portuges (Ed.). Philadelphia: Temple University Press.
- Cohen, A.** 1985. *The Symbolic Construction of Community*. Chichester: Ellis Horwood, London and New York: Tavistock.
- Denova, S.** 2013. La cornemuse en Asie du Sud. <https://www.academia.edu/34558227/> (2018-03-13)
- Denova, S.** 2014. Le tissu urbain d'un village (Le cas de Guéla, un petit village montagnard en Bulgarie). <https://www.academia.edu/34411336/> (2018-03-13)



- Denova, S. 2016.** The Gaida-scape of Bulgarian Cinema. –In: *Beyond the Borders*, 10<sup>th</sup> Joint Meeting of Bulgarian and North American Scholars, Sofia, June 26-30, 2016.  
<https://www.academia.edu/34775136/> (2018-03-13)
- Denova, S. 2017.** La littérature sur la cornemuse balkanique : accent sur la littérature bulgare.  
<https://www.academia.edu/34784914/> (2018-03-13)
- Denova, S. 2018.** La cornemuse bulgare *gaida* et l'image de la Bulgarie aux trois expositions internationales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. – *Études balkaniques (Sofia)*, 2018, LIV, No. 2, pp. 169-204.
- Denova, S. 2018.** Our mountain plays the bagpipe or the story of two *kaba-gaida* festivals in the Rhodope Mountains, Bulgaria. – In: 21<sup>st</sup> Biennial Conference on Balkan and South Slavic Linguistics, Literature and Folklore, 24-26 May 2018, Montana State University Billings, Billings, Montana,  
<https://www.academia.edu/36755313/> (2018-07-19).
- Devereaux, L. 1995.** An Introductory Essay. –In: *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. L. Devereaux, R. Hillman (Eds.). Berkeley: University of California Press.
- Di Méo, G. 2001.** Le sens géographique des fêtes. – *Annales de Géographie*, t. 110, No. 622, pp. 624-646.
- Di Méo, G., C. Sauvaitre, F. Soufflet. 2004.** Les paysages de l'identité (le cas du Piémont béarnais, à l'est de Pau). – *Géocarrefour*, vol. 79, No. 2, pp. 131-141.
- Di Méo, G. 2005.** Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques. – *Annales de Géographie*, t. 114, No. 643, pp. 227-243.
- Dobрева, D. 2010.** Images of the own – images of the other. Bulgaria's presentation through the fine arts at the 1900 world exhibition in Paris. – *EthnoScripts*, Ethnologie Bulgariens – Bulgarische Ethnologie? 12(1), pp. 136-150.
- Dontchev, A. 1995 [1964]** *Les cent frères de Manol*. Traduit du bulgare par I. E. Obbov. Actes Sud.
- Ehrenpreis, M. 1903.** Boris Schatz. – *Ost und West*, 5, pp. 305-318.
- Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent. 2009.** S. Bru et al (Eds.). Berlin: De Gruyter.
- Falassi, A. 1987.** Festival: definition and morphology. –In: *Time out of time: Essays on the Festival*, A. Falassi (Ed.). Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 1-10.
- Fausser, A. 2005.** *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, University of Rochester Press.
- Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. 1995.** L. Devereaux, R. Hillman (Eds.). Berkeley: University of California Press.
- Fingarova, J. A. Konstantinov – a 19<sup>th</sup> century Culture Traveller: Shaping Cultural Identities in his Travelogue To Chicago and Back.** <http://ph-karlsruhe.academia.edu/JanaFingarova> (2016-10-03).
- Gabbert, L. 2007.** Situating the Local by Inventing the Global. – *Western Folklore*, vol. 66, No. 3-4, pp. 239-280.
- Gellner, E. 1989 [1983].** *Nations et nationalisme*. Paris : Payot.
- Genova, I. 2013.** Présence et absence du symbolisme en Bulgarie. Réception critique et historiographique. –In: Meneux, C. et Sotropa, A. (éds.) *Quêtes de modernité(s) artistique(s) dans les Balkans au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Université Paris I Panthéon Sorbonne, pp. 137-158.
- Geppert, A.C.T., J. Coffey and T. Lau. 2000.** International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography. –In: Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur.  
<http://www.theo.tu-cottbus.de/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography.htm> (2016-05-11).
- Girard, M. 2014.** Ce que nous apprend le patrimoine de l'État et de la société turcs : vue d'ensemble sur ce numéro double. – *European Journal of Turkish Studies*, Vol. 19, pp. 2-12.
- Givre, O. 2012.** Savoirs et pouvoirs, stratégies et tactiques dans « l'arène patrimoniale » du nestinarstvo (Bulgarie). – *Civilizations*, vol. 61, No.1, Au-delà du consensus patrimonial : Résistance et usages contestataires du patrimoine, pp. 103-120.
- Hajdu, A. 2015.** The Pavilions of Greece, Serbia, Romania and Bulgaria at the 1900 *Exposition Universelle* in Paris. –In: *Balkan Heritages: Negotiating History and Culture*, M. Couroucli, T. Marinov (Eds.). New York, Ashgate, pp. 47-75.
- Hanich, J. 2018.** *The Audience Effect: on the collective cinema experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press. <https://www.academia.edu/35315111> (2017-12-19).
- Hébert, L. 2014.** *L'analyse des textes littéraires: une méthodologie complète*. Paris : Classiques Garnier.
- Herzfeld, M. 1997.** *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York and London: Routledge.
- Histoire littéraire de l'Europe Médiane des origines à nos jours*, M. Delaperrière (dir.). 1998. Paris et Montréal :

l'Harmattan.

**Hodgart, M. 1969.** *La satire*. Paris : Hachette.

**Hollan, D. 2008.** Being there: on the imaginative aspects of understanding others and being understood. –*Ethos*, vol. 36(4), pp. 475-489.

**Holloway, R. 1986.** *The Bulgarian Cinema*. London, Toronto: Associated University Press.

**Hristov, T. 2007.** *Staging the Balkans: Balkan Presentations at the World's Columbian Exposition*. CAS working paper series "Sofia Academic Nexus", issue 1. Sofia: Centre for Advanced Study.

**Iordanova, D. 2001.** *Cinema of flames: Balkan film, culture and media*. British Film Institute.

**Iordanova, D. (Ed.) 2006.** *Cinema of the Balkans*. Wallflower Press.

**Iordanova, D. 2007.** "Bulgaria." –In: *The Cinema of Small Nations*, Hjort, Mette, Duncan Petrie (Eds.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 93-110.

**Iordanova, D. 2013.** Bulgarian Cinema: Optimism in Moderation. –In: *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989*. Catherine Portuges (Ed.). Philadelphia: Temple University Press, pp. 10-39.

**Jakovljević, R. S. 2012.** *Marginality and cultural identities: locating the bagpipe music of Serbia*. Ph.D. thesis, University of Durham.

**Jullier, L. 2007.** *L'analyse de séquences*. Paris : Armand Colin.

**Jullier, L. 2012.** *Analyser un film: de l'émotion à l'interprétation*. Flammarion.

**Kanitz, F. 1875-1879.** *Donau-Bulgarien und der Balkan, Historisch-Geographisch-Ethnographische Reisestudien aus den Jahren 1860-1875*. Leipzig: H. Fries. T. 1-3.

**Kanitz, F. 1882.** *La Bulgarie danubienne et le Balkan : études de voyage (1860-1880)*. Paris : Hachette.

**Konstantinov, A. 1967.** *Baï Ganiu ou les aventures singulières d'un Bulgare de notre temps suivi de Chicago et retour*, traduit en français par K. Todorov et G. Rainov. Sofia : Éditions en langues étrangères.

**Kotlyar, E. 2008.** The making of national art: Boris Schatz in Bulgaria. – *Ars Judaica*, No. 4, pp. 1-18.

**Krastanova, K., M. Rautenberg. 2004.** Réinterprétation du passé et imaginaire urbain. Patrimoine architectural, politique culturelle et peinture figurative à Plovdiv, Bulgarie. –*Balkanologie*, VIII, No. 2, pp. 33-54.

**La Bulgarie. L'Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Catalogue Spécial du Pavillon bulgare et de la section bulgare au Palais des Beaux-Arts. 1900.** Paris.

**Le Gonidec, M.-B. 1997.** *Le beau berger et sa flûte de miel : Les instruments de musique pastoraux dans les chants traditionnels bulgares*. Thèse de doctorat, l'Université de Paris X-Nanterre.

**Les paysages sonores du Moyen Age à la Renaissance**, sous la direction de L. Hablot et L. Vissière. 2015. Presses universitaires de Rennes.

**Lethier, V., J.-M. Viprey. 2008.** Présentation. Le discours de presse au XIX<sup>e</sup> siècle : pratiques socio-discursives émergentes. – *Semen*, revue de sémio-linguistique des textes et discours, vol. 25, pp. 1-8.

**Levy, M. 1985.** *The Bagpipe in the Rhodope Mountains of Bulgaria*. Ph.D. thesis. University of California.

**Lutzkanov, K. 2002.** *Les musiques "populaires" en Bulgarie de 1950 à nos jours à travers la flûte kaval et la personnalité de quatre de ses joueurs*. Mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie. Université de Paris VIII/Saint-Denis.

**Marinov, Tch. 2016.** « Nos ancêtres les Thraces » Usages idéologiques de l'Antiquité en Europe du Sud-Est. L'Harmattan.

**Marshall. B. 2001.** *Quebec National Cinema*. McGill-Queen's University Press.

**MacCannell, D. 1973.** Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. – *American Journal of Sociology*, vol. 79, No. 3, pp. 589-603.

**McKim, K. 2002.** Impassioned Aesthetics: Seeing Sound and Hearing Images in Michael Chion's Audio-Vision. –*Film-Philosophy*, vol. 6, No. 5. <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n5mckim> (2017-09-11)

**McLuhan, M. 1964.** The medium is the message. –In: *Essential McLuhan*. McLuhan, E. and Zingrone, F. 1997 [1995]. London: Routledge, pp. 151-161.

**Mead, M. 1995.** Visual Anthropology in a Discipline of Words. –In: *Principles of visual anthropology*. Paul Hockings (Ed.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter, pp. 3-10.

**Minea, C. 2014.** *An Image for the Nation: Architecture of the Balkan Countries at 19<sup>th</sup> century Universal Exhibitions in Paris*. MA, CEU, Budapest.

**Mitchell, T. 1989.** The World as Exhibition. – *Comparative Studies in Society and History*, No. 2, pp. 217-236.

**Mouëllic, G. 2003.** *La musique de film: pour écouter le cinéma*. Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDRP.

**Moussakova, S. 2007.** *Le miroir identitaire. Histoire de la construction culturelle de l'Europe. Transferts et politiques culturelles en Bulgarie*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

**Musiques-Images-Instruments. 2012.** No. 13, La musique aux expositions universelles: entre industries et

cultures.

**Neuburger, M. 2006.** To Chicago and Back: Aleko Konstantinov, Rose Oil, and the Smell of Modernity. –*Slavic Review*, 65 (3), pp. 427-445.

**Neuburger, M. 2010.** Fair Encounters: Bulgaria and the "West" at International Exhibitions from Plovdiv to St. Louis. – *Slavic Review*, 69 (3), pp. 547-570.

**Pelckmans, P. 1987.** Littérature et histoire des mentalités. –In : *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, M. Delcroix et F. Hallyn (dirs.). Paris-Gembloux : Duculot, pp. 253-265.

**Penchev, B. 2005.** Tsarigrad/Istanbul and the Spatial Construction of Bulgarian National Identity in the 1860s and 1870s. –In: *Developing Cultural Identity in the Balkans. Convergence vs. Divergence*. R. Detrez & P. Plas (Eds.). Brussels : P.I.F.-PETER LANG, pp. 227-236.

**Penkov, M. 2016.** *Stork Mountain*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

**Petrov, S. et al.** "Bulgaria." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04289> (2016-09-22)

**Poché, C., R. Sultanova.** Surnay. – Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/31073> (2016-09-05)

**Principles of visual anthropology. 1995.** Paul Hockings (Ed.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

**Qualitative Researching with Text, Image and Sound. 2000.** M. Bauer & G. Gaskell (Eds.). London: SAGE.

**Rose, D. 2000.** Analysis of moving images. –In: *Qualitative researching with text, image and sound*. M. Bauer & G. Gaskell (Eds.). London: SAGE, pp. 247-263.

**Rosen, Ph. 2006.** History, textuality, nation: Kracauer, Burch and some problems in the study of national cinemas. –In: *Theorising national cinema*. Vitali, V., P. Willemen (Eds.). London: British Film Institute, pp. 17-27.

**Rosenberg, R. 2008.** Le schéma de composition, outil et symptôme de la perception du tableau. –In : *Histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Roland Recht et al (Eds.), Paris, pp. 419-431.

**Rousselet, L. 1901.** *L'Exposition Universelle de 1900*. Paris : Hachette & Cie.

**Salini, D. 2009.** Musiques traditionnelles de demain : entre anamnèse et injonction identitaire. – *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 22, pp. 49-61.

**Samson, J. 2013.** *Music in the Balkans*. Leiden and Boston: BRILL.

**Shopoff, V. 1898.** Marriage Customs in Bulgaria. – *The International Folk-Lore Congress of the World's Columbian Exposition, Chicago, July 1893*. Vol. 1, pp. 417-423.

**Souvenir: Bulgaria, World's Columbian Exposition. 1893.** Chicago.

**Spinelli Coleman, D. 2011.** *Filming the Nation: Jung, Film, Neo-Realism and Italian National Identity*. London, New York: Routledge.

**Stoklund, B. 1994.** The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th century. – *Ethnologia Europaea*, Vol. 24, pp. 34-44.

**Tétu, J.-F. 2008.** L'illustration de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle. – *Semen*, No. 25. <https://semen.revues.org/8227> (2018-03-13)

**The Cinema of Small Nations. 2007.** Hjort, Mette, Duncan Petrie (Eds.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

**Theorising National Cinema. 2006.** V. Vitali and P. Willemen (Eds.). London: British Film Institute.

**Todd, F. D. 1893.** *World's Fair through a Camera*. St. Louis: Woodward & Tiernan.

**Todorova, M. 2003.** Conversion to Islam as a trope in Bulgarian historiography, fiction and film. –Balkan identities. Nation and memory, M. Todorova (Ed.). London and New York University Press.

[www.eurozine.com/articles/2003-11-04-todorova-en.html](http://www.eurozine.com/articles/2003-11-04-todorova-en.html) (2016-12-01)

**Trifonova, T. 2011.** Between the national and the transnational: Bulgarian post-communist cinema. – *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 2, No. 2, pp. 211-225.

**Valette, B. 2011 [1992].** *Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques d'analyse littéraire*. Paris: Armand Colin.

**Vezenkov, A., T. Marinov. 2013.** The concept of National Revival in Balkan Historiographies. –In: *Entangled Histories of the Balkans*, vol. III, Shared Pasts, Disputed Legacies, R. Daskalov, A. Vezenkov (Eds.). Leiden/Boston, BRILL, pp. 406-462, p. 434.

**Vrinat-Nikolov, M. 2002.** Crises historiques et mythes identitaires : quelques illustrations dans la littérature bulgare du XX<sup>e</sup> siècle. – *LiterNet*, 9 (34), [https://litenet.bg/publish1/mvrinat/krizi\\_fr.htm](https://litenet.bg/publish1/mvrinat/krizi_fr.htm) (2018-01-25)

**Vrinat-Nikolov, M. 2006.** *Miroir de l'altérité: la traduction. Deux exemples emblématiques de la constitution et de l'affirmation d'une langue-culture par la traduction en Europe: la Bulgarie et la France du IX<sup>e</sup> au début du*

XX<sup>e</sup> siècle. Grenoble : ELLUG.

**Vrinat-Nikolov, M. 2009.** D'un siècle à l'autre : la littérature bulgare entre tradition et libération (début XX et début XXI siècles). – ReCHERches, Culture et histoire dans l'espace roman, No. 3, Voisins, frontières, ouvertures, H. Lenz et L. Mihova (dir.), pp. 13-22.

**Weakland, J. 1995.** Feature films as cultural documents. –In: *Principles of Visual Anthropology*. Hockings, P. (Ed.). Berlin and New York: Mouton de Gruyter, pp. 45-67.

**White, B. W. 2011.** Le pouvoir de la collaboration. –In : Chagnon, J. et Neumark, D. [dir.] en collaboration avec L. Lachapelle. *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal et Calgary : Engrenage Noir/LEVIER, LUX Éditeur et Detsselig Enterprises, pp. 329-338.

**Wikan, U. 1990.** *Managing Turbulent Hearts: A Balinese Formula for Living*. Chicago: Chicago University Press.

**Wikan, U. 1992.** Beyond the words: the power of resonance. – *American Anthropologist*, vol. 19(3), pp. 460-482.

**Wikan, U. 2013.** *Resonance. Beyond the Words*. Chicago: Chicago University Press.

**Willemen, P. 1995.** The National. - In: *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. L. Devereaux, R. Hillman (Eds.). Berkeley: University of California Press, pp. 21-34.

**Wright, L. 2001.** Music Criticism and the *Exposition Internationale Universelle* de 1900. – *Context*, vol. 22, pp. 19-30.

**Zakhos-Papazakharlou, E.** Gagaouzes. – Encyclopaedia Universalis France.

**Zalmona, Y. 2006.** *Boris Schatz: the father of Israeli Art*. Jerusalem: The Israel Museum.

**Zlatanov, B. 2005.** Patriarchal Culture, Communism and the Process of Modernization. - *Идеологията – начин на употреба*. Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). Варна: LiterNet] [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-09-08)

#### *en bulgare*

**1892 : Народната музика на нашето първо изложение**, документална хроника, съст. С. Борова. 2018. Пловдив: Имеон.

**Атанасова, Д., С. Хрусанова. 2014.** Личната библиотека на Феликс Каниц. – *Информационен бюлетин на Централната библиотека на БАН*, № 1, стр. 12-16.

**Атанасова, Д., Г. Вапцарова, Д. Илиева. 2012.** Въздействието на културното наследство на Феликс Каниц върху българската национална идентичност. – *V национална конференция „Образованието в информационното общество“*, Пловдив, АРИО, стр. 163-170.

**Аврамов, Д. 2013.** *Златю Бояджиев*. София: Стефан Добрев.

**Бонева, В. 2010.** „Решението на въпроса е в ръцете ни“: Българското църковнонационално движение на страниците на Славейковата „Гайда“ (1863-1867). - *LiterNet*, № 10(131).

<http://liternet.bg/publish8/vboneva/gajda.htm> (2016-12-01).

**Борова, С. 2018.** *Гайдата в българското кино*. Пловдив: Имеон.

**Боршуков, Г. 1963.** „Гайда – първа трибуна на хумора и сатирата в българската публицистика“. – *Септември*, № 6, стр. 214-230.

**Борсуков, 2002.** Карикатури. – 175 години от рождението на П. Р. Славейков. Велико Търново: Регионална народна библиотека „П. Р. Славейков“ и Сдружение на литературни дейци „Света Гора“, стр. 1, 5.

**Бошев, Н. 2008.** Посмъртната изложба на Борис Шатц в България. – *Изкуствоведски четения 2008*, София: БАН, стр. 276-281.

**Братоева-Даракчиева, И. 2013.** *Българско игрално кино: от „Калин Орелът“ до „Мисия Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН.

**Вакарелски, Х., А. Примовски. 1956.** Музикално-фолклорни прояви в Пловдивското изложение през 1892 г. – *Известия на института за музика*, II-III, стр. 268-317.

**Вандова, М. 1978.** Инструмент ли е гайдата? – *Киноработник*, № 6, стр. 13-14.

**Великова, М. 2012.** Между фолклора и фонографа. – *Retrofonoteka*, Звуковата памет на виртуалния радиомузей, [retrofonoteka.blogspot.ca/2012/11/blog-post.html](http://retrofonoteka.blogspot.ca/2012/11/blog-post.html) (2017-10-17)

**Воденичаров, П. 2005.** България през 70-те години – национализъм, модернизация, еманципация? (Критически дискурсен анализ на тоталитарните политики на паметта). –В: *Идеологията – начин на*



- употреба. Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). 2005. Варна: LiterNet. [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-09-08)
- Вълчев, Б. 2009.** Феликс Каниц – Колумб на Балканите. – *Наука*, № 6, стр. 68.
- Гагаузите в България: записки от терена. 2007.** София: ЕИМ, БАН.
- Гезенко, В. 2011.** Борис Шатц: писма от България. – *La Estreya*, № 5, стр. 64-80.
- Георгиев, И. 2014.** *Еволюция на гайдарския стил в България.* Дисертационен труд, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, Пловдив.
- Гурбанов, Н. 2013.** *Минко Костадинов – майсторът на двугласната гайда.* Стено.
- Гюркова, Е. 1978.** Инструмент ли е гайдата? – *Нови филми*, № 9, стр. 4-6.
- Дафинов, З. 1997.** *Титанът на Възраждането. Документална хроника за живота и делото на Петко Р. Славейков.* София: Родина.
- Де Мео, Р. 2015.** *Българското обредно наричане като арт терапия.* Магистратура. Нов български университет.
- Де Мео, Р. 2016.** *Стопанката на Господ.* София: Наричане ЕООД.
- Денова, С. 2016.** „Гайдарят“ на Борис Шатц. <https://www.academia.edu/29472086/> (2018-03-12)
- Денова, С. 2016.** Отново за скулптурата „Гайдар“ на Борис Шатц. <https://www.academia.edu/29624912/> (2018-03-12)
- Денова, С. 2016.** Златю в киното: направено и предстоящо. <https://www.academia.edu/30539696/> (2018-03-12)
- Денова, С. 2017.** За заглавната илюстрация на „Гайда“ – лист за наука и разговорка (1865-1866), списван от Петко Р. Славейков. <https://www.academia.edu/34763570/> (2018-03-12)
- Денова, С. 2018.** *Гайдата в българското кино.* Пловдив: Имеон.
- Димов, В. 2005.** Към изследване на записаната музика в България от първата половина на XX век: архиви и колекции. – *Българско музикознание*, № 1, стр. 144-172.
- Димов, В. 2006.** Ранни записи на традиционни инструменти в България (научни и комерсиални записи на традиционни аерофонни инструменти от България през първата половина на XX век. – *Българско музикознание*, № 3, стр. 77-96.
- Динев, П. 1969.** Поезията на Петко Р. Славейков. – В : Славейков, П. Р. Съчинения, т.1, Стихотворения. София: Български писател, стр. 5-39.
- Дончев, А. 2003.** Събрани съчинения в 15 тома. София: Захарий Стоянов. (т. 1 – 2003; т. 12 – 2007)
- Дончева, Г. 2012.** Значението на емоциите в българския исторически филм. – В: *Сборник „Първа радост е за мене“: Емоционалното съдържание на българската национална идентичност*, съст. Н. Аретов. София: Кралица Маб, стр. 225-239.
- Желязков, К. 2005.** *България: книга за българската тамбура.* София: Кибеа.
- Захариева, С. 1987.** *Свирачът във фолклорната култура.* София: БАН.
- Иванов, П. 2007.** Как Алеко се потурчи или лъжите на пътеписа. – *Култура*, бр. 11. <http://www.kultura.bg/bg/article/view/12771> (2016-08-30)
- Иванова, Д. 2003.** Играта по огън днес – дарба или пробуждане на архетипа. – *Българско музикознание*, № 1, стр. 45-86.
- Иванова, М. 2006.** Визуални свидетелства за варненските гагаузки и за техните шалвари. – В: *Брегът – морето – Европа.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“, стр. 122-136.
- Игов, А., Б. Попиванов. 2005.** „Ти, Партийо, си майка на живота“: българската литература в условията на тоталитарна власт. – В: *Идеологията – начин на употреба.* Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). Варна: LiterNet. [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-09-08)
- Идеологията – начин на употреба.* Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). 2005. Варна: LiterNet. [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-09-08)
- Йовева, С.** Гайдарски оркестър при НЧ „Христо Ботев“, град Калофер (текст, предоставен ми от автора).
- Камова, Я. 2008.** Читалището в духовния живот на Калофер. – В: **Радупов, Л. 2009.** *Калофер през XX век: познат и непознат.* София: УИ „Стопанство“.
- Качулев, И. 1962.** Народните инструменти и инструментална музика на българите мохамедани в Родопите. – *Известия на Института за музика, БАН*, том VIII, стр. 197-233.
- Качулев, И. 1965.** Български духови двугласни народни музикални инструменти: гайди и двоанки. – *Известия на Института за музика, БАН*, т. XI, стр. 23-78.
- Кесякова, Е., А. Пижев, Ст. Шивачев, Н. Петрова. 1999.** *Книга за Пловдив.* Пловдив: Полиграф.
- Кирков, Х. 1977.** Басейнът. – *Киноизкуство*, № 10, стр. 28-37.

- Кларк, Дж. Ф. 2013.** *Американците откриват българите 1834-1878.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“.
- Коларов, К. 1977.** Инструмент ли е гайдата. Сценарий. – *Киноизкуство*, № 1, стр. 103-124.
- Константинов, А. 1893-1894.** *До Чикаго и назад.* – *Български преглед*: год. I, кн. III, 1893, стр. 27-58; год. I, кн. IV, 1893, стр. 40-55; год. I, кн. V, 1894, стр. 49-79.
- Константинов, А. 1894.** *До Чикаго и назад.* София: Придворна печатница на Б. Шимачек.
- Константинов, А. 2016 [1894].** *До Чикаго и назад.* Пловдив: ИК „Хермес“.
- Крумов, К. 2013.** *Поетика на българското кино.* София: АГАТА-А.
- Кръстева-Благоева, Е. 2007.** Семейни обичаи. – В: *Гагаузите в България: записки от терена.* София: ЕИМ, БАН, стр. 122-180.
- Кузманова, Д. 2011.** *Един живот не стига да живееш с музиката на ФСБ.* София: Контрапункти.
- Маринов, В. 1964.** По въпроса за произхода на гагаузите в България. – В: Сборник в чест на Йордан Захариев, София, стр. 157-167.
- Матеева, В. 2006.** *Гагаузите – още един поглед.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“.
- Мишев, Г. 2017.** Отзив за книгата „Стопанката на Господ“ с автор Розмари де Мео. <https://www.academia.edu/33728475/>
- Младенов, К. 1938.** Одринските гагаузи. – В: Архив за поселищни проучвания, № 4, стр. 51-61.
- Мутафчиев, П. 1993.** Теории върху произхода на гагаузите. – В: *Изток и Запад в европейското Средновековие.* София: Христо Ботев, стр. 285-304.
- Мутафчиева, И. 2012.** София 1900: България в Париж. – В: *Париж 1900.* София: Сиела, стр. 425-453.
- Начов, Н. 1990.** *Калофер в миналото.* София: Земиздат.
- Неделчев, М. 2005.** Недоизградената алтернативна жанрова система на българската белетристика от 1967-1975. (Критическа литературноисторическа реконструкция върху документална основа) – В: *Идеологията – начин на употреба.* Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). Варна: LiterNet. [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-0t9-08)
- Парижков, П. 2014.** Приноси за българската духовна пробуда. Печатарите арменци в Цариград през Възраждането. <http://protestantstvo.com/read/3400> (2016-08-25).
- Пейчева, Л., В. Димов. 2002.** Зурнаджийската традиция в югозападна България. София: Българско музикознание. Изследвания.
- Пейчева, Л. 2008.** *Между селото и вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена.* София: АИ „Проф. Марин Дринов“.
- Пенков, М. 2016.** *Щъркелите и планината.* София: Сиела.
- Петева-Филова, Е. 1994.** Никола Образописов. София: БАН.
- Петров, П. 1978.** Само инструмент ли е гайдата? – *Нови филми*, № 5, стр. 5-7.
- Попконстантинов, Х. 1893.** Българската народна музика при Изложението в Пловдив. – *Светлина*, № 1, стр. 18-19.
- Попконстантинов, Х. 1898.** Кратки фолклорни бележки. – *СбНУ*, т. XV, стр. 322-329.
- Протич, А. 1934.** *Петдесет години българско изкуство.* София: Народен музей в София.
- Радулов, Л. 2009.** *Калофер през ХХ век: познат и непознат.* София: УИ „Стопанство“.
- Ракова, З. 2005.** Съюзът на българските писатели: страници от историята му (1945-1948). – В: *Идеологията – начин на употреба.* Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). Варна: LiterNet] [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-09-08)
- Рашкова, Н. 1995.** Интерпретации на телесното в музикалнофолклорния инструментализъм. – *Български фолклор*, № 4, стр. 42-55.
- Рашкова, Н. 2008.** Свирачи и хороиграчи: музикално-танцовото взаимодействие. – *Български фолклор*, № 2, стр. 50-59.
- Ръждавичка, Е. 2007.** Първото пловдивско изложение и „чудесата“ на модерния свят. <http://www.bulgic18.com/Science/Eva.htm> (2016-08-29)
- Романски, С. 1939.** *България в образите на Феликс Каниц.* София.
- Свиленов, А. 1971.** „Краят на песента“. – *Киноизкуство*, № 3, стр. 30-36.
- Свиленов, А. 1978.** Филмов преглед: на екраните през седмицата. Новата българска творба „Инструмент ли с гайдата?“ – *Отечествен фронт*, 13 ноември.
- Симеонов, И. 2005.** Титрологичната метафора „гусла“ в българската възрожденска поезия. – *LiterNet*, № 9 (70).
- Славейков, П. Р. 1969 [1871].** Книгите и вестниците имат душа. – В: *Съчинения*, т. 2, София: Български писател, стр. 376-377.

- Стаменова, Ж. 2007. Гагаузите в България: проучвания и обща характеристика. –В: *Гагаузите в България: записки от терена*. София: ЕИМ, БАН, стр. 7-21.
- Стаменова, Ж. 2007. Празничен календар. –В: *Гагаузите в България: записки от терена*. София: ЕИМ, БАН, стр. 196-258.
- Станева, К. 2003. Употреби на смеха в творчеството на П. Славейков. –В : *Разночетенията на текста*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, стр. 32-39.
- „175 години от рождението на Петко Рачов Славейков“. 2002. Велико Търново: Регионална народна библиотека „П. Р. Славейков“ и Сдружение на литературни дейци „Света Гора“.
- Страхилова, Д. 2007. Още щрихи към творческия образ на самоковския зограф Никола Образописов. (Въз основа на иконите му за възрожденските църкви в кюстендилските села Ваксево и Трекляно). <http://www.dveri.bg/content/view/4143/130/> (2017-01-31)
- Хайтов, Н. 1965. *Шумки от габър*. София: Народна младеж.
- Хайтов, Н. 1967. *Диви разкази*. Пловдив: Хр. Г. Данов.
- Хайтов, Н. 1970. *Ангел войвода*, роман в картини (за деца). София: Български художник.
- Хайтов, Н. 1971. Краят на песента. Киноповест. – *Киноизкуство*, № 2, стр. 75-106.
- Хайтов, Н. 1974. *Капитан Петко Войвода*. София: Български писател.
- Хайтов, Н. 2009. *Съчинения в 17 тома*. София: Захарий Стоянов. (т. 1 – 2009; т. 12 – 2015)
- Христов, А. 2005. Медии и медисн конструктивизъм: изграждане образа на комунистическия герой. –В: *Идеологията – начин на употреба*. Култура и критика, IV. (съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов). Варна: LiterNet] [www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/](http://www.liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/) (2016-09-08)
- Чакалов, 1893. Писма от Чикаго. – *Светлина*, X, стр. 230-233.
- Чернокожев, Н. 2011. Феликс Каниц – нюанси във визуалното представяне на България. –В: *Преводът и унгарската култура*, (ред.) Й. Найденова, София: Изток-Запад, стр. 30-39.
- Чудото наречено първо пловдивско изложение. 1992. София: Военноиздателски комплекс „Св. Георги Победоносец“ и УИ „Св. Климент Охридски“.
- Шкорпил, Х., К. Шкорпил. 1892. *География и статистика на Княжество България*, учебник за гимназиите. Пловдив: Хр. Г. Данов.

### *Presse bulgare :*

- Гайда* [ *Gaïda* ] (1863-1866), hebdomadaire
- Нашето първо изложение* [ *Nacheto parvo izlozhenie* ] (1891-1892), hebdomadaire
- Светлина* [ *Svetlina* ] (1892-1893), revue illustrée mensuelle
- Георгиева, Ц. 2012. (a) 100 гайди ще писнат за Великден в Калофер. –*Марица*, 13 март, стр. 16.
- Георгиева, Ц. 2012. (b) 100 гайди писнаха дружно в Калофер. –*Марица*, 17 април, стр. 16.
- Георгиева, Ц. 2012. (c) Гайдари се надсвирват на Паниците за Свети Кирик и Юлита. –*Марица*, 26 юли, стр. 16.
- Георгиева, Ц. 2012. (d) 101 калоферски гайди поздравиха България на Коледа. –*Марица*, 27 декември, стр. 2.
- Живкова, К. 2005. 174 шедевра в НХГ  
<http://old.duma.bg/2005/0505/310505/kultura/cul-5.html> (2016-04-24)
- Здравкова, Е. 2011. ФСБ Симфони взриви сърцата на 3000 души. – *Марица*, 2 септември, стр. 16.
- Зимата на майсторите в Двореца. 10 февруари 2016.  
<http://www.ploshtheadslaveikov.com/zimata-si-otiva-posledna-v-dvoretsa/> (2016-04-26)
- Калофер се бори за рекордите на Гинес. 2012. – *19 минути*, 18 юли, стр. 2.
- Калоферските гайди стават 100. 2012. –*Фолклорен хоризонт*, януари, стр. 8.
- Красиви летни празници из цялата страна. 2012. – *Читалище*, бр. 7-9, стр. 18.
- Лукова, Д. 2012. И Хайтов плака на спектакъла ми „Козият рог“. – *Марица*, 9 декември.
- Лукова, Д. 2013. 2000 се извисиха с ФСБ. – *Марица*, 7 септември, стр. 16.
- Найденов, В. 2011. ФСБ – антично, симфонично... – *Труд*, 3 септември, стр. 34.
- Празник без гайда не бива! 2013. –*Фолклорен хоризонт*, януари, стр. 3.
- Родопската музика влезе в Гинес с 333 гайди. – *Днес*, 19 юни 2012.  
<http://dnes.dir.bg/news/gines-rekordi-gidi-gidari-11391569> (2016-06-09).
- Русанова 2006. Шедевър на националната балетна драма. – *Култура*, бр. 44, 14 декември.

Слушатели избраха *Високо* на ФСБ за най-добрия български текст на песен. – *Сева*, 3 юни 2016. [www.segabg.com/article.php?id=784867](http://www.segabg.com/article.php?id=784867) (2016-06-09).

Събраха три поколения калоферски гайдари (Екип на националното радио записа автентични мелодии за фонда си). 2010. – *Фолклорни хоризонти*, февруари-март, стр. 3.

333-ма български гайдари атакуваха рекордите на Гинес. – *Днес*, 16 май 2012.

<http://dnes.dir.bg/news/rekord-gines-gidi-11162805> (2016-06-09)

333 bagpipes concert enters the Guinness Book of Records. – *Radio Bulgaria*, le 21 juin 2012.

<http://bnr.bg/en/post/100158701/333-bagpipes-concert-enters-the-guinness-book-of-records> (2016-09-22)

ФСБ : *Високо* е химн. – *Стандарт Уикенд*, 7 септември 2013, стр. 2.

Чапански, Н. 2010. В Калофер. – *Над* 55, бр. 8, 14 февруари, стр. 23.

FSB – the music, the story, the philosophy. Daniela Kuzmanova tells about the fortune of the band. – *Jazz FM Radio, Bulgaria*, 21 Decembre 2011.

<http://www.jazzfm.bg/en/interviews/fsb-the-music-the-story-the-philosophy-daniela-kuzmanova-tells-about-the-fortune-of-the-band> (2016-12-01)

Lazarova, L. 2016. Ivan Markvitchka et le renouveau dans la peinture bulgare – *Radio Bulgaria*, le 28 mai 2016.

<http://bnr.bg/fr/post/100696769/ivan-markvitchka-1856-1938-et-le-renouveau-dans-peinture-bulgare> (2016-09-22)



## Filmographie :

- Хитър Петър / Hitar Petar / Sly Peter | Petar le Malin | (1960).** Stefan Surchadzhiev. National Film Center, Sofia Film, Bulgaria. Comedy. 91 min. [www.imdb.com/title/tt0342533/](http://www.imdb.com/title/tt0342533/) (2018-03-13)
- Крайт на песента / Krayat na pesenta / The End of the Song | La fin de la chanson | (1971).** Milen Nikolov. Boyana Film, Bulgaria. Drama. 93 min. [www.imdb.com/title/tt0267650/](http://www.imdb.com/title/tt0267650/) (2018-03-13)
- Козият рог / Koziyat rog / The Goat Horn | La corne de chèvre | (1972).** Metodi Andonov, Boyana Film, Sofia Film Studios, Bulgaria. Drama. 100 min. [www.imdb.com/title/tt0068814/](http://www.imdb.com/title/tt0068814/) (2018-03-13)
- Дърво без корен / Darvo bez koren / A Tree without Roots | Arbre sans racine | (1974).** Hristo Hristov, Pantelei Pantelev. Boyana Film, Bulgaria. Drama. 86 min. [www.imdb.com/title/tt0171213/](http://www.imdb.com/title/tt0171213/) (2018-03-13)
- Басейнът / Baseynat / The Swimming Pool | La piscine | (1977).** Binka Zhelyazkova. Boyana Film, Bulgaria. Drama. 148 min. [www.imdb.com/title/tt0176513/](http://www.imdb.com/title/tt0176513/) (2018-03-13)
- Инструмент ли е гайдата? / Instrument li e gaidata? / Is the Bagpipe an Instrument? | La cornemuse est-elle un instrument ? | (1978).** Boyana Film, Bulgarie. Drama. 82 min. [www.imdb.com/title/tt0338131/](http://www.imdb.com/title/tt0338131/) (2018-03-13)
- Капитан Петко Войвода / Kapitan Petko Voivoda / Captain Petko Voivode | Capitain Petko le Voïvode | (1981).** Nedelcho Chernev. BNT (Bulgarian National Television), Boyana Film, Bulgaria. Drama. 12 series. [www.imdb.com/title/tt0238343/](http://www.imdb.com/title/tt0238343/) (2018-03-13)
- Време на насилие / Vreme na nasilie / Time of Violence | Temps de violence | (1988).** Lyudmil Staikov. Boyana Film, Bulgaria. Drama. 2 series. 288 min. [www.imdb.com/title/tt0096403/](http://www.imdb.com/title/tt0096403/) (2018-03-13)
- Козият рог / Koziyat rog / The Goat Horn | La corne de chèvre | (1994).** Nikolai Volev. Boyana Film, Bulgaria. Drama. 88 min. [www.imdb.com/title/tt0110279/](http://www.imdb.com/title/tt0110279/) (2018-03-13)
- Писмо до Америка / Pismo do Amerika / Letter to America | Lettre vers l'Amérique | (2001).** Iglia Trifonova. Bulgaria/Netherlands/Hungary. Drama. 90 min. [www.imdb.com/title/tt0262690/](http://www.imdb.com/title/tt0262690/) (2018-03-13)

*Annexe I*

VIII<sup>e</sup> festival de *gaida*, village de Guéla, les Rhodopes, Bulgarie (le 7-8 août 2010), photos : équipe MitMar



Fig. I-1. Vue de la clairière St-Elie



Fig. I-2. Les collines d'alentours



Fig. I-3, I-4. Le camping pendant le festival



Fig. I-5, I-6, I-7. Cornemuseurs, premier groupe d'âge





Fig. I-8. Cornemuseur



Fig. I-9. Joueuse de la kaba-gaida



Fig. I-10. Anastas Ivanov, bai Tasso



Fig. I-11. Une famille hollandaise



Fig. I-12. Lyubomir Petev

Annexe II

XII<sup>e</sup> festival de *gaida*, village de Guéla, les Rhodopes, Bulgarie (le 2-3 août 2014), photos : Svetlina Borova



Fig. II-1. La pluie matinale commence

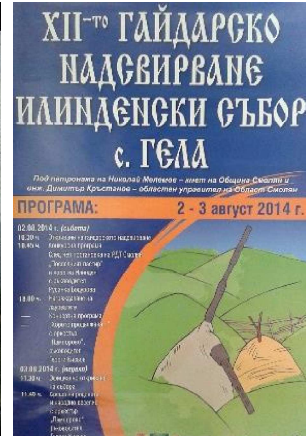


Fig. II-2. L'affiche



Fig. II-3. Accordement



Fig. II-4. Autre accordement



Fig. II-5. Une partie du public devant la petite chapelle « St-Elie »

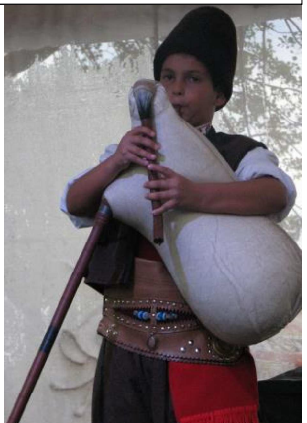


Fig. II-6, II-7, II-8. Cornemuseurs, premier groupe d'âge





Fig. II-9. Le jury



Fig. II-10, II-11. Cornemuseurs, deuxième groupe d'âge



Fig. II-12. Le public qui écoute



Fig. II-13. Le public qui danse



Fig. II-14. Cièrges devant les icônes



Fig. II-15, II-16. Cornemuseurs, deuxième groupe d'âge





Fig. II-17, II-18. Cornemuseurs de deuxième et de troisième groupe d'âge



Fig. II-19. Cornemuseur



Fig. II-20. Des clochettes

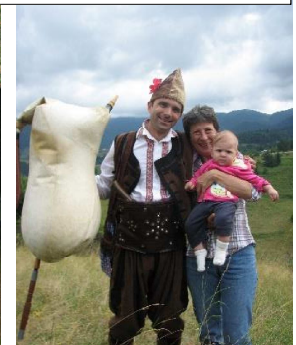


Fig. II-21. Photo-souvenir



Fig. II-22. Remise de prix



Fig. II-23. Ensemble « Manol Raditchev » de Guéla



*Annexe III*

**Festival de fusion *Zenith*, village de Dolen, les Rhodopes, Bulgarie (le 24-26 juin 2016), photos : S. Borova**



Fig. III-1. Vue de la montagne



Fig. III-2. L'entrée du village



Fig. III-3. Maisons du village



Fig. III-4. Panneau du festival



Fig. III-5. Vente de couvertures de laine



Fig. III-6. Maison inhabitée



Fig. III-7. L'affiche du festival

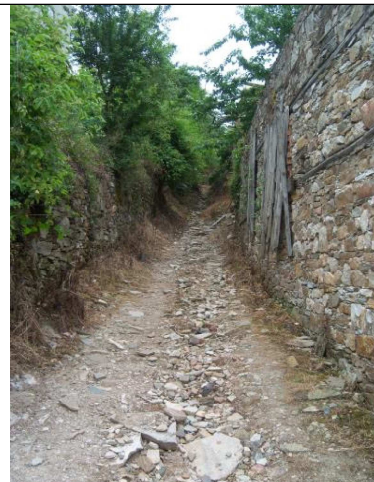


Fig. III-8. Dans les ruelles du village



Fig. III-9. Performance de *fusion*



Fig. III-10. Une partie du public devant la scène

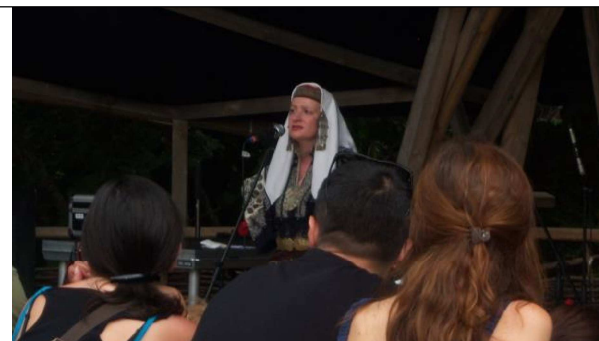


Fig. III-11. Autre performance de *fusion*





Fig. III-12. Maison de type nouveau



Fig. III-13. Jardin de patates et de haricots



Fig. III-14. Autre maison inhabitable



Fig. III-15. Enfants



Fig. III-16. Dans le public



Fig. III-17. Photo-souvenir



Fig. III-18, III-19. Regard vers le public durant l'interprétation traditionnelle de Valya Balkanska et Petar Yanev



Fig. III-20. Valya Balkanska et Petar Yanev



Fig. III-21. Photo-souvenir après la rencontre avec eux



Annexe IV

III<sup>e</sup> festival de *gaida*, village de Ravnogor, les Rhodopes, Bulgarie (le 9-10 juillet 2016), photos : S. Borova



Fig. IV-1. L'affiche du festival



Fig. IV-2. La petite chapelle de St-Elie



Fig. IV-3. Le public : entre chapelle - scène



Fig. IV-4. Bénédiction de l'eau avant le festival



Fig. IV-5. Les organisateurs du festival



Fig. IV-6. Le début du festival avec performance de tous les participants

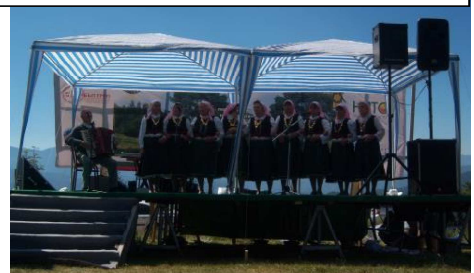


Fig. IV-7. Le groupe des chanteuses du village



Fig. IV-8, IV-9, IV-10, IV-11, IV-12. Participants au festival



Fig. IV-13, IV-14, IV-15. Regard vers le public du festival



Fig. IV-16, IV-17, IV-18, IV-19. Participants au festival

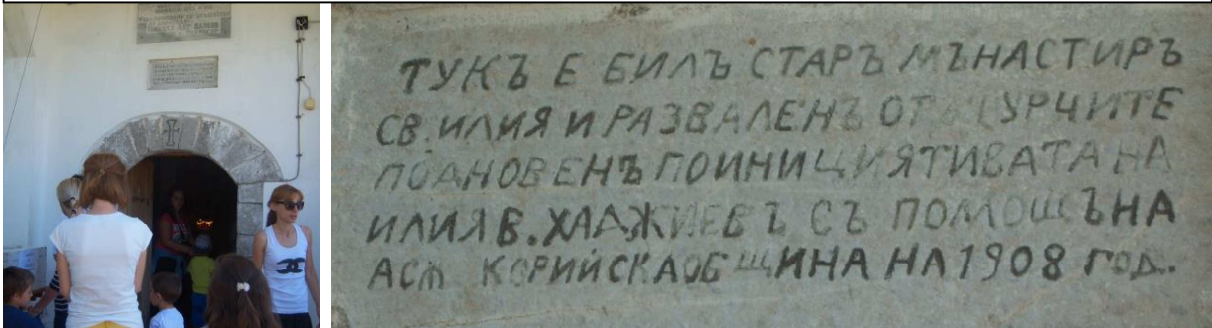


Fig. IV-20. Devant la porte de la chapelle

Fig. IV-21. L'enseigne au-dessus de la porte.



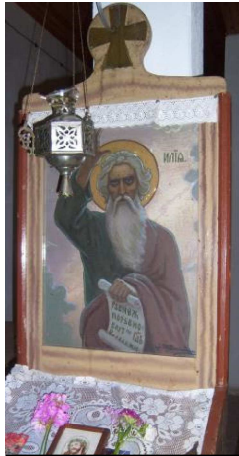


Fig. IV-22, IV-23. L'intérieur de la chapelle



Fig. IV-24, IV-25. Participant bulgare des É-U avec son fils et amis



Fig. IV-26. Valya Balkanska et Petar Yanev



Fig. IV-27. Deux participants jouent ensemble

*Annexe V*

**Orchestre des cornemuses, Maison de la culture « Hristo Botev », ville de Kalofer, Bulgarie,  
photos : archive de l'orchestre, non-publiée et M. Syupyurdekova**



Fig. V-1. Manyu Nechev, fondateur de l'orchestre de cornemuses à Kalofer



Fig. V-2. Petar Naidenov et l'orchestre des jeunes, 1960s



Fig. V-3. Petar Naidenov et l'orchestre à Sofia, 1960s



Fig. V-4, V-5. Au festival national du folklore, Koprivchitza en 2000 et en 2010

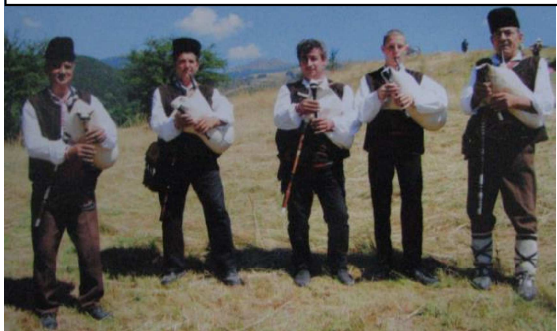


Fig. V-6, V-7. Cornemuseurs durant la fête de St-Kirik à Panitzite, près de Kalofer, le 29 juillet 2012 : seuls et avec la présentatrice des émissions populaires sur le folklore bulgare musicale Galya Assenova





Fig. V-8. Les cornemuseurs de Kalofer, la fête de Pâques à Kalofer, le 14 avril 2012, photo : M. Syupyurdekova



Fig. V-9, V-10. À la même fête : cornemuseur-soliste et les deux plus petits cornemuseurs, photos : M. Syupyurdekova

