

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES – SAINT DENIS
UFR ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE

Département de Musique



**La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes :
Quand les voix de la tradition rencontrent la voie de
la modernité**

Camille Rossignol

Mémoire de Master 1 en ethnomusicologie
réalisé sous la direction de Mme Sandrine Loncke

Année universitaire 2009/2010

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES – SAINT DENIS
UFR ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE

Département de Musique

**La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes :
Quand les voix de la tradition rencontrent la voie de
la modernité**

Camille Rossignol

Mémoire de Master 1 en ethnomusicologie
réalisé sous la direction de Mme Sandrine Loncke

Année universitaire 2009/2010

Remerciements

L'écriture de ce mémoire n'aurait été possible sans la contribution de nombreuses personnes, que je tiens ici à remercier profondément.

Je me dois de remercier tout particulièrement l'ensemble des acteurs que j'ai rencontré dans les Pyrénées, tous les chanteurs qui m'ont offert un peu de leur précieux temps...Merci à Claude de Gazost, Sylvain Tajan, Jérôme Serres, Jaquesh Roth, Jean-Claude Viau, Pascal Caumont, Luxi, Jean-Louis Mondot, Raymond Vignes, Jacques Cauhapé, Henri Gonzalez, Pierre et Michel Sacaze, Jean-Louis Lavit, Stéphane Chétrit, Madé et Simon Soulé-Crabérou, Jean-Loup Fricker, Nadette Carita, Alexis Arette-Lendresse, Peyo Passicos, Arnaud et Jean-Claude Coudouy, Jean-Luc Mongaugé, Joëlle Garcet-Lacoste, Geneviève Clément-Laulhère, Raphaël Mas, Bernard Nogues, Lucie Albert. Un grand merci aussi à tous ceux avec qui j'ai eu l'occasion de discuter, de chant et d'autres choses, merci à Fabien et Marc, à Jérémy Imbert ainsi que les membres de *Banda saMBA*, merci à Adrien, Alex et Fabrice d'avoir enchanté le métro parisien.

Merci à Sandrine Loncke ensuite, ma directrice de recherche ces deux dernières années, pour ses conseils pertinents et sa patience quant au défilé de plans que je lui ai proposé...

Merci aussi à ceux qui m'ont encouragés, ma famille et mes amis. Particulièrement à Claire et Mathilde, merci d'avoir compris mon engouement pour la polyphonie, pour l'avoir vous-même ressentie...

En dernier lieu, je voudrais remercier la famille Castéret et la famille Miqueu pour leur hospitalité, mais surtout pour leur gentillesse à chacun de mes passages.

A Jean-Jacques Castéret, merci pour tes précieux conseils et ta patience. Ton aide m'a été extrêmement chère.

A Bastien Miqueu, merci avant tout de m'avoir raconté ta passion du chant comme tu la vis, merci de m'avoir fait découvrir ton univers culturel et musical, merci pour ces longues heures de discussions n'importe où et n'importe quand. J'ai conscience de tout ce que tu m'as apporté, travailler avec toi a été une expérience extraordinaire.

En espérant que ce travail puisse rendre à ces chanteurs un peu de ce qu'ils m'ont donné,

A tous, Merci.

Avertissement

Ce mémoire a pour objet d'étude les chants polyphoniques dans les Pyrénées gasconnes. Tout au long de ce travail, j'utilise sans distinction les termes *plurivocalité* et *polyphonie* pour évoquer la pratique chantée. Simha Arom considère comme polyphonie « *tout ce qui ne relève pas de la monodie – musique exécutée à l'unisson ou à l'octave –, c'est-à-dire toute manifestation plurilinéaire, indépendamment des modalités selon lesquelles elle se manifeste*¹ ». Dans les Pyrénées, le terme *polyphonie* tend à être de plus en plus employé par l'ensemble des chanteurs, pour définir leur pratique. L'expression « chant traditionnel » (ou « chant trad ») est utilisée dans le texte en tant que catégorie locale : elle renvoie pour les locuteurs avant tout à un type d'apprentissage par imprégnation n'impliquant aucune connaissance musicologique, au sein même du milieu socio-culturel qui le pratique.

¹ AROM Simha, en collaboration avec Nathalie FERNANDO, Suzanne FURNISS, Sylvie LE BOMIN, Fabrice MARANDOLA, Emmanuelle OLIVIER, Hervé RIVIERE et Olivier TOURNY, "Typologie des techniques polyphoniques", in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V "L'unité de la musique", Editions Actes Sud, 2007, P.1

Sommaire

| | |
|---|------|
| Remerciements | p.2 |
| Avertissement | p.3 |
| Sommaire | p.4 |
| Avant-propos | p.8 |
| Introduction | p.9 |
| | |
| 1. <u>Les polyphonies dans les Pyrénées gasconnes</u> | p.16 |
| | |
| - 1.1 De la connaissance du contexte | p.16 |
| ○ 1.1.1 Premiers contacts, premières recherches | p.16 |
| ○ 1.1.2 Le cadre du sujet | p.18 |
| ▪ 1.1.2.1 Aspects géographiques | p.18 |
| ▪ 1.1.2.2 Présentation historique | p.20 |
| ▪ 1.1.2.3 Spécificité linguistique | p.21 |
| | |
| - 1.2 Le contexte social | p.23 |
| ○ 1.2.1 De l'importance de la communauté | p.23 |
| ▪ 1.2.1.1 Organisation de la société traditionnelle | p.23 |
| • <i>L'individu et la maison</i> | p.23 |
| • <i>L'individu au sein de la communauté</i> | p.24 |
| ○ 1.2.2 Les solidarités communautaires | p.25 |
| • <i>Les solidarités aujourd'hui</i> | p.26 |
| | |
| - 1.3 Le patrimoine culturel dans la vie communautaire | p.27 |
| ○ 1.3.1 Les fêtes : rassemblement social et musical | p.28 |
| • <i>Chant polyphonique et fêtes locales</i> | p.29 |
| ○ 1.3.2 La coexistence de plusieurs pratiques polyphoniques | p.30 |
| ▪ 1.3.2.1 La polyphonie traditionnelle | p.31 |
| ▪ 1.3.2.2 Les orphéons | p.32 |
| ▪ 1.3.2.3 Points de vue divergents sur les diverses pratiques | p.33 |

| | |
|---|------|
| 2. <u>La polyphonie traditionnelle : considérations musicales</u> | p.35 |
| - 2.1 Regards croisés sur une pratique vocale | p.35 |
| o 2.1.1 Le chant, vu par les folkloristes | p.35 |
| o 2.1.2 L'origine de la polyphonie au regard de quelques chanteurs | p.38 |
| - 2.2 Le répertoire pyrénéen | p.40 |
| o 2.2.1 La fabrication du corpus | p.40 |
| • <i>Les caractéristiques du traditionnel</i> | p.42 |
| o 2.2.2 L'utilisation de la langue et ses variantes | p.43 |
| - 2.3 Construction polyphonique | p.46 |
| o 2.3.1 L'agencement des voix | p.46 |
| o 2.3.2 Problématique du rythme | p.51 |
| 3. <u>Entre chant collectif et stratégies individuelles</u> | p.54 |
| - 3.1 Gros plan sur les chanteurs | p.54 |
| o 3.1.1 La « micro-société polyphonique » | p.54 |
| ▪ 3.1.1.1 Initialement réservée aux hommes... | p.55 |
| ▪ 3.1.1.2 ...La polyphonie tend à se féminiser | p.57 |
| o 3.1.2 Le chanteur polyphonique : émergence d'un profil-type ? | p.58 |
| ▪ 3.1.2.1 Des caractéristiques communes | p.59 |
| • <i>Des chanteurs solistes</i> | p.61 |
| ▪ 3.1.2.2 La transmission du chant | p.62 |
| - 3.2 Chanter son identité : le caractère communautaire de la polyphonie | p.64 |
| o 3.2.1 Perception de quelques chanteurs sur leur pratique | p.64 |
| o 3.2.2 Chant polyphonique et identité collective | p.67 |
| ▪ 3.2.2.1 L'identité en question | p.68 |
| ▪ 3.2.2.2 Un chant vécu collectivement | p.71 |

| | | |
|---|---|------|
| • | <i>Autour de l'acte du chant</i> | p.71 |
| • | <i>Pour les chanteurs</i> | p.72 |
| - | 3.3 L'individuel au sein du collectif | p.73 |
| ○ | 3.3.1 La surenchère dans les aiguës | p.74 |
| ○ | 3.3.2 D'autres manières de se démarquer | p.76 |
| | <u>4. D'une pratique ancrée dans un mode de vie à un phénomène social et sociétal : la transformation de la polyphonie</u> | p.80 |
| - | 4.1 La polyphonie traditionnelle depuis les années 60 | p.80 |
| ○ | 4.1.1 Pour une sauvegarde du patrimoine culturel | p.81 |
| ▪ | 4.1.1.1 Du bon usage du folklore | p.81 |
| ▪ | 4.1.1.2 Evolution des modes de vie | p.82 |
| ▪ | 4.1.1.3 Evolution des pensées | p.83 |
| ○ | 4.1.2 Des espaces festifs : Siros et Ibos | p.84 |
| ▪ | 4.1.2.1 La création des festivals | p.84 |
| ▪ | 4.1.2.2 Le succès des festivals en déclin | p.86 |
| ▪ | 4.1.2.3 De nouvelles réflexions | p.87 |
| - | 4.2 De nouvelles institutions qui font l'objet de divergences | p.88 |
| ○ | 4.2.1 La « <i>cantèra</i> » | p.88 |
| ▪ | 4.2.1.1 Un nouvel espace de chant | p.89 |
| ▪ | 4.2.1.2 Observation d'une <i>cantèra</i> | p.90 |
| ▪ | 4.2.1.3 L'art et la manière de se comporter en <i>cantèra</i> : l'apprentissage des codes sociaux | p.93 |
| ○ | 4.2.2 Changements des rapports sociaux et des rapports sonores | p.94 |
| ▪ | 4.2.2.1 De nouveaux rapports entre chanteurs | p.95 |
| ▪ | 4.2.2.2 Vers une homogénéisation de l'interprétation ? | p.96 |
| - | 4.3 L'utilisation du chant polyphonique, ou quelle image donner de son territoire ? | p.97 |

| | |
|---|-------|
| ○ 4.3.1 Le détournement de la pratique polyphonique : de l'importance de l'image | p.98 |
| ▪ 4.3.1.1 Le « donner à voir » | p.98 |
| ▪ 4.3.1.2 Vers une professionnalisation de la pratique | p.99 |
| ▪ 4.3.1.3 Entre professionnalisation et authenticité : un statut délicat pour les chanteurs ? | p.101 |
| ○ 4.3.2 D'une identité musicale à une musique identitaire | p.102 |
| ▪ 4.3.2.1 L'instrumentalisation de la polyphonie | p.103 |
| • <i>Chez les voisins corses et basques : un exemple de l'instrumentalisation musicale</i> | p.103 |
| • <i>De retour dans les Pyrénées</i> | p.105 |
| ▪ 4.3.2.2 Quel avenir pour le chant polyphonique ? | p.106 |
| Conclusion | p.108 |
| Annexes | p.110 |
| • photos | p.111 |
| • tableau récapitulatif de la <i>cantèra</i> à Betpouey | p.114 |
| • présentation du DVD | p.117 |
| • présentation du CD audio | p.119 |
| • paroles | p.122 |
| Bibliographie | p.125 |

Avant-propos

Samedi 20 Juin 2009, Aureilhan (65), « La nuit des Bandas »

Ce samedi soir a lieu dans la petite commune d'Aureilhan, à proximité de Tarbes, une soirée destinée à promouvoir les plus grands groupes de bandas français et étrangers. Après avoir rendu visite à Bernard Nogues, chef de chœur des *Chanteurs pyrénéens de Tarbes*, je décide de rejoindre les membres de *BandaSamba*, musiciens et chanteurs de polyphonies pyrénéennes, que j'ai connu grâce à Bastien Miqueu, mon principal interlocuteur lors de mes différents séjours. Cette soirée à Aureilhan ne rentrait pas dans le cadre de mon étude, mais après plusieurs semaines sur le terrain, écouter une autre musique –par ailleurs emblématique de la région du Sud-Ouest et accompagnant toutes les *ferias* de cette période estivale- et rencontrer d'autres acteurs me permettait de me « vider la tête » et de prendre un peu de distance vis-à-vis de mon sujet.

Les différentes bandas se produisent à tour de rôle dans la salle des fêtes d'Aureilhan, et accompagnent le repas que sont venus partagés plus d'une centaine de personnes. Vers deux heures du matin, alors que je suis sur le point de partir, je perçois une voix au dehors. Je reconnais la chanson, « *Aqueros Mountagnos*² ». Alors que je m'approche du chanteur, un second se greffe à lui, suivi d'un troisième. Les trois ne se connaissent pas, cependant chacun connaît paroles et mélodie de la chanson. Instinctivement jaillissent deux voix, les deux chanteurs arrivés après chantant en haute, le premier restant sur la voix principale, « *lo cant* ». Pendant une vingtaine de minutes, d'autres standards³ du répertoire pyrénéen vont ainsi être chantés, jamais à l'unisson.

En restant près de huit semaines sur le terrain pyrénéen, la situation que j'ai observée ce soir-là reste –contre toute attente- une des plus « traditionnelles » quant à la définition qu'en font les chanteurs de polyphonies : le caractère spontané du chant, pas de lieu précis mais un contexte souvent local et festif (lié à l'alcool, à la musique et à la danse), des chanteurs qui sans forcément se connaître vont d'instinct chanter deux ou trois voix différentes. Voici ici les principaux paramètres qui constituent le chant polyphonique pyrénéen.

² Différentes graphies existent selon les régions d'Occitanie

³ Ce soir là ont été chantés à la suite *Aqueros Mountagnos*, *Le Refuge*, et *Liberté*, trois chants connus de tous les chanteurs. Par ailleurs, c'est une raison pour laquelle elles ne seront pas forcément chantées dans un contexte privé plus intime, mais seront davantage le témoin d'une reconnaissance mutuelle, comme c'est ici le cas avec ces trois chanteurs qui ne se connaissent pas.

Introduction

Choix du sujet

Ce mémoire a pour objet d'étude les chants polyphoniques dans les Pyrénées gasconnes. J'ai découvert ces chants en octobre 2009, grâce à un album de « La mal coiffée », un groupe de six chanteuses, sous-titré « Polyphonies occitanes ». Si l'Occitanie restait à mes yeux totalement inconnue (un ancien pays ? une région ? une idéologie ?), j'ai tout de suite été attirée par le style musical, la polyphonie.

Sorti en 2007, l'album de « La mal coiffée » constituait la preuve que la plurivocalité était présente sur le territoire français, en dehors du terrain médiatisé des chants corses et basques par exemple. Si ce disque m'a permis de porter un intérêt sur les polyphonies de sud de la France, je me suis vite rendue compte qu'il y avait un fossé entre cet album et les chants traditionnels pyrénéens. Aux yeux des acteurs locaux tout d'abord, la polyphonie est une pratique chantée spontanée et *a capella*, qui ne nécessite au minimum que la présence et l'envie de deux chanteurs. Les observations de terrain appuie cette distinction entre d'une part la polyphonie traditionnelle spontanée, et d'autre part les chants polyphoniques commercialisés. Même si le répertoire peut être en partie identique, les CDs offrent tout de suite une version plus travaillée et plus policée de ce que l'on peut entendre sur le terrain.

En Gascogne, les chants polyphoniques que j'ai étudiés⁴ se font donc *a capella* - ce qui n'est par exemple pas le cas de « La mal coiffée »-, officiellement à deux ou trois voix, le nombre de chanteurs pouvant aller bien au-delà. Le répertoire traditionnel est profane, en langue occitane ou française. De nombreuses chansons ne sont ni datées ni signées, il est donc impossible d'en connaître l'origine. Pour autant, ces chansons font partie intégrante du répertoire traditionnel, à l'instar des chants dont l'auteur ou la provenance est connue. Alors que je m'interroge sur la personnalité des chanteurs, Bastien Miqueu m'explique qu' auparavant, le chant était réservé aux hommes : le café après l'église semblait représenter une des institutions principales du chant, où les hommes avaient plaisir à se retrouver afin d'exécuter cette fois-ci, et en opposition aux chants d'églises, le répertoire profane. Les femmes quant à elles chantaient seulement en famille, leur présence au café étant

⁴ Il me semble important de préciser ici que je parle uniquement de ce que j'ai étudié, sans pour autant nier la probabilité que certains usent d'instruments de musique pour s'accompagner en chantant.

assez mal vue. Désormais, la parité tend à apparaître, et si les femmes sont toujours moins nombreuses, les nouveaux contextes de production et les ateliers leurs permettent d'apprendre ou réapprendre, et de participer à la transmission de ce patrimoine culturel.

Jean-Jacques Castéret, ethnomusicologue, membre de la SFE et du CIRIEF⁵ a en 2004 soutenu sa thèse « *Le chant de table en Béarn et Bas-Adour : ethnomusicologie d'une pratique polyphonique* ». En travaillant sur cette pratique et sur cette aire géographique (quoiqu'un peu plus large, mais pratique et répertoire y sont quasi-identiques), je me suis alors demandée comment apporter un regard différent : l'auteur ayant fait état de la pratique en plus de huit cent pages, et ayant consacré dix ans à son étude, il m'était donc inconcevable de travailler dans la même perspective que lui. Grâce aux discussions avec mes informateurs et aux observations sur le terrain, certaines problématiques actuelles ont commencé à émerger : musique identitaire et identités musicales⁶, nouveaux contextes de production et nouveaux acteurs.

Le terrain

Le Béarn et la Bigorre, respectivement l'est du département des Pyrénées-Atlantiques (64) et l'ouest des Hautes-Pyrénées (65) représentent le noyau dur de la polyphonie. On ne peut cependant nier une pratique plurivocale dans les régions avoisinantes, tout du moins peut-on penser qu'elle a un jour été présente. Cependant, dans le cadre de ce mémoire je limiterai mon étude à l'aire géographique recouvrant les zones montagneuses béarnaises et bigourdanes, mes déplacements et enquêtes se situant principalement sur ces territoires, et ce pour une raison principale : l'étroitesse des vallées font des montagnes des zones enclavées, peu propices aux déplacements humains. Contrairement aux plaines, ces zones n'ont pas ou peu connues de fluidité de mouvements entre hommes. Le brassage culturel étant moindre, les montagnards sont souvent considérés, notamment par les folkloristes, comme les gardiens de la tradition, les derniers garants d'une « authenticité » et d'un « naturel ». Pour expliquer l'objet de ses collectes, le folkloriste Jean Poueigh dira d'ailleurs que « *le silence qui déjà règne partout dans les parties basses gagne rapidement les hauteurs* »⁷. Sur place,

⁵ Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France

⁶ Voir à ce sujet DEFRANCE, Yves 2007 « Distinction et identité musicale, une partition concertante », dans *Cahiers d'Ethnomusicologie*, N°20

⁷ POUEIGH, Jean 1989 : 20

l'hypothèse de Poueigh est donc justifiée, la majeure partie des chanteurs traditionnels habitant les zones montagneuses.

Un des avantages de travailler sur un terrain français est qu'il est plus aisé de se déplacer. Les allers-retours permettent dès lors de valider ou à l'inverse d'infirmes les paradigmes de départ, d'en construire ou d'en déconstruire. La pratique polyphonique ne dispose pas d'un calendrier précis : si l'on peut être sûr d'entendre chanter au 15 août à Laruns (64), au carnaval béarnais de Pau (64) ou au salon agricole de Tarbes (65), les moments de chants sont souvent imprévus, se vivent dans l'instant et sont fonction des gens en présence. Pour des raisons d'emploi du temps incompatible, je n'ai pas pu assister aux plus grandes manifestations de chants. Cependant, si comme en témoigne Jean-Louis Mondot, éleveur de chèvres à Ferrières (65), ces rassemblements « *il faut les voir... chanter à cinq cent 'Liberté Chérie', ça il faut le vivre ça*⁸ », ce qui m'importait était davantage les représentations spontanées du chant –en dehors des grands rendez-vous exposés, ces représentations collent davantage à la définition que décrivent les acteurs- ainsi que les discours des chanteurs.

J'ai donc effectué plusieurs aller-retours dans les Pyrénées, en janvier, avril, juin et juillet 2009, puis en janvier 2010, de quelques jours à plusieurs semaines consécutives. Avoir une voiture sur place a été indispensable : si mes interlocuteurs n'étaient pas très éloignés à vol d'oiseau, le trajet d'une maison à l'autre pouvait prendre plusieurs heures !

En janvier 2009, j'ai fait un premier voyage de deux semaines, hébergée chez la famille Miqueu à Bénac (65), petit village à la croisée des routes de Tarbes, Bagnères-de-Bigorre et Lourdes. Bénac n'est pas un village de montagne, mais est bien représentatif de l'ambiguïté rural/urbain moderne⁹. La plupart des bénacais travaillent dans les « grandes » agglomérations environnantes telles Tarbes et Lourdes. Quelques nouveaux implantés ont choisi Bénac pour le calme et les prix des loyers moins exorbitants, pour les autres, la maison est un héritage qui prend davantage de valeur affective au fil des générations. Des familles entières habitent souvent le même village (enfants, parents et grands-parents, oncles et tantes) ou le village

⁸ Enregistrement de terrain, Vendredi 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières (65). A propos de la Hesteyade d'Ibos, festival de chant polyphonique qui a lieu tous les ans en Bigorre au mois d'avril.

⁹ POUZENC Mickaël, BARTHE-BALDELLON Laurence *Sud-Ouest européen*, N°15 2003 :pp.49-56

voisin, l'attachement à la terre qui constituait auparavant la première source de revenus étant, pour certains, toujours très fort.

L'immersion totale en janvier 2009 dans une région que je ne connaissais absolument pas m'a donné le sentiment de comprendre les mécanismes de la pratique musicale, mais de retour au mois d'avril, les évidences ont semblées se dissoudre : c'est en m'ouvrant progressivement à d'autres « sons de cloches » de celui de Bastien que je me suis rendue compte que le caractère unificateur et égalitaire de la polyphonie - dont témoignait ce dernier lors de nos premières discussions- éclatait au profit de micro-unités distinctes, où les places de chacun étaient déterminées préalablement à l'acte du chant¹⁰.

Les nombreuses informations que j'ai recueillies au mois de juin ont validé cette idée : le collectif de la polyphonie n'est pas, contrairement à l'acte du chant, spontané. L'apparente cohésion communautaire révèle en fait différents enjeux où se mêlent des déterminants sociaux, vocaux et identitaires. D'une entité homogène initiale, je prenais la mesure des disparités entre chanteurs, et au sein-même de leur discours.

Au mois de février 2010, j'ai décidé de revoir ceux dont le discours m'avait beaucoup touché. Leurs émotions, trop peu souvent formulées, se percevaient cependant : « *La polyphonie ne se dit pas, elle se vit* ¹¹ ». Mon plus grand regret est d'avoir pris conscience trop tardivement de l'impact affectif du chant pyrénéen. Je pense néanmoins à un éventuel travail sous forme de documentaire, considérant que personne mieux que les chanteurs ne pourrait parler de cette émotion.

La méthodologie que j'ai adoptée est en grande partie basée sur les discours des chanteurs, discussions plus ou moins formelles, mais surtout sur les comparaisons de ces discours. J'ai eu la grande chance de travailler avec l'aide de Bastien Miqueu, qui m'a permis de rentrer en contact avec grand nombre de chanteurs. Bastien Miqueu, 29 ans, est à la fois considéré comme chanteur traditionnel et acteur culturel : il anime de nombreux ateliers, participe à des colloques et intervient dans des régions au-delà de sa Bigorre natale. Son âge lui permet facilement de transmettre aux plus jeunes générations, et le fait qu'il ait toujours

¹⁰ Bastien m'a par ailleurs avoué qu'à l'instar des autres chanteurs que j'ai pu rencontré, ne me connaissant que très peu et doutant de mes intentions, les premiers discours qu'il m'a tenu s'apparentaient à des discours « grand public ». C'est-à-dire qu'il tenait à mon égard des propos, non sans être faux, « embellis », comme l'idée d'une égalité parfaite entre les chanteurs dont il m'a souvent parlé.

¹¹ Enregistrements de terrain : 20 Juin 2009, MIQUEU Bastien, Bénac/ 20 Février 2010, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

chanté, notamment avec son père¹² – ce dernier étant un chanteur réputé- lui a permis d’être considéré par les « vrais chanteurs traditionnels » comme l’un des leurs. Il se place donc- involontairement, mais consciemment- comme un maillon fort entre chanteurs débutants et chanteurs avérés.

Avant de partir pour cinq semaines au mois de juin, j’avais donc conçu une liste d’une trentaine de personnes à rencontrer. Je les avais croisées auparavant, ou Bastien me les avait conseillées en connaissant leur réputation. Cette liste, minutieusement établie au jour le jour, ne m’a pourtant pas été d’une grande utilité. En effet, la plupart des chanteurs que je rencontrais me donnaient d’autres contacts, qui à leur tour m’envoyaient vers de nouveaux chanteurs¹³... Si mon organisation en a été quelque peu déboussolée, j’ai bien conscience de la chance que j’ai eu de pouvoir rencontrer tous ces gens, dont les discours ont été indispensables à la construction de ce mémoire. Ils semblaient réellement désireux de m’aider et portaient une véritable attention à mes recherches, même si certains en étaient étonnés... En effet, quel pouvait être l’intérêt de travailler sur une pratique vocale si évidente à leurs yeux¹⁴ ?

Suite à l’approbation des chanteurs, j’enregistrais toutes nos discussions durant plusieurs heures à l’aide de mon dictaphone, consciente que son usage n’avait d’utilité que pour ma mémoire. J’ai aussi utilisé une caméra pour enregistrer des chants et essayer de comprendre comment se construisait les interactions entre les différents acteurs dans la performance. En l’absence de micro externe, la qualité sonore est malheureusement assez médiocre.

Problématique

Au 19^{ème} siècle, et notamment grâce au décret Ampère Fortoul de 1852, de nombreux folkloristes vont s’attacher à restituer les richesses culturelles des campagnes, comme les chants, contes et mythes. Dans les Pyrénées, Jean Poueigh, Félix Arnaud ou Gaston Mirat développent une ethnographie d’urgence afin de sauver les traditions d’une « *culture*

¹² John BLACKING explique à ce propos l’aptitude à faire de la musique plus développée, tout du moins plus attendue, pour les « fils de ». BLACKING John 1980 : 56

¹³ Comme me l’a dit Jean-Louis Mondot lors de notre première rencontre, il aurait été très difficile pour moi d’approcher certains chanteurs sans être recommandée par un tel ou un tel.

¹⁴ Voir à ce sujet les commentaires de VIGNES Raymond notamment, p.58

considérée comme moribonde ». ¹⁵ Dans les recueils sont consignés des dizaines de chants, mais ces ouvrages s'attachent plus à décrire le chant lui-même, les thèmes évoqués ou la ligne mélodique, et non les contextes de production et d'exécution. Rien, ou très peu de choses sont dites sur la forme plurivocale. Ces quelques propos ¹⁶ ont par ailleurs été recensés en très grande partie par Jean-Jacques Castéret et permettent seulement d'attester une certaine ancienneté à la pratique polyphonique.

Jean-Jacques Castéret est donc réellement le premier auteur à s'être intéressé à la polyphonie pyrénéenne. En procédant à une « *anthropologie des structures profondes* » ¹⁷, l'auteur étudie la pratique dans une dimension diachronique, en comparant les observations actuelles avec les écrits du début du 18^{ème} siècle à nos jours. Sa thèse centrale défend la connaissance d'un savoir-faire ancestral de la part des chanteurs, mais surtout, atteste la permanence de la pratique polyphonique aujourd'hui, bien qu'encore méconnue comme en témoigne le peu de références écrites.

Je suis partie sur le terrain sans problématique définie, en préférant laisser libre cours à la discussion pour ne pas m'enfermer dans un schéma de questions-réponses trop strict. Si la multiplicité des discours m'a offert un panorama large de la pratique, j'ai été pendant longtemps dans l'incertitude face à l'écrit. Sous une forme cohérente, il fallait que je prenne en compte les divergences de points de vue et de positions, en restituant l'hétérogénéité du réel et la diversité de thèmes évoqués.

La synthèse de ces discussions faisant apparaître certaines idées principales, j'ai choisi d'étudier la polyphonie et ses problématiques actuelles : depuis quelques années, les contextes du chant pyrénéen se sont largement transformés, la polyphonie s'étant vue passer d'une pratique « naturelle » et ancrée dans un mode de vie à une pratique « organisée ».

L'organisation de *cantèras* par exemple –terme que l'on peut originellement traduire par « partie de chant spontané »- est un phénomène qui ne date que de quelques années. Avant, on parlait déjà de *cantèras*, mais ces dernières n'étaient cependant pas organisées. Aujourd'hui,

¹⁵ ARNAUDIN, Félix 1997 : 26. A partir de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, la prégnance du centralisme français tend à dévaloriser les cultures régionales en interdisant notamment les parlers spécifiques à chaque pays. A l'instar de l'ensemble des langues de l'Occitanie, le béarnais et le bigourdan ont été très affectés.

¹⁶ Parmi les folkloristes qui ont travaillé sur le chant pyrénéen, Jean POUEIGH est à priori le seul à évoquer l'existence d'une pratique polyphonique : « où trouver, en France, des chœurs improvisés comparables à ceux-ci ? nul guide que l'atavique instinct ne présida à l'arrangement des parties distinctes, échafaudant leur harmonie polyphonie d'octaves, de quinte, de tierces et de sixtes... » POUEIGH, Jean 1989

¹⁷ S'inspirant des « deep structures » de John BLACKING, CHARLES-DOMINIQUE, Luc 2002 « De la 'voix claire' à la '**belle voix**' : histoire et survivance d'une esthétique du timbre vocal en Pays d'Oc » Actes du colloque de la Napoule

ces rendez-vous organisés autour du chant constituent une des formes les plus visibles de la polyphonie. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai longtemps pensé, à défaut, que les *cantèras* représentaient aux yeux de tous un nouveau lieu d'épanouissement de la pratique plurivocale traditionnelle des Pyrénées.

Ces nouveaux contextes de productions sonores laissent émerger de nombreuses questions, quant à l'actuel statut ambigu de la plurivocalité pyrénéenne : comment et où le chant était-il exécuté auparavant ? Qu'est ce qui oppose, et à l'inverse rapproche, la polyphonie « traditionnelle » au chant en *cantèras* ? Et surtout, qu'en pensent les chanteurs « purs et durs¹⁸ » qui découvrent ce nouveau contexte mais ont toujours eu une pratique différente, qu'ils qualifient avant tout comme étant spontanée et naturelle ?

Le chant comme objet de divertissement s'est vu progressivement devenir un des marqueurs symboliques de l'identité pyrénéenne. Comment s'est opérée cette transition et par quels procédés les chanteurs expriment-ils aujourd'hui cette identité ?

La pratique plurivocale pyrénéenne semble donc se scinder en deux : si le répertoire et la construction des voix restent identiques, les façons de chanter mais surtout d'appréhender le chant diffèrent selon les acteurs, avec d'une part, les nouveaux arrivants et d'autre part, les « traditionnels ».

Après avoir décrit la société pyrénéenne montagnarde dont sont issus les chanteurs traditionnels dans un premier temps, je mettrai en avant les spécificités musicales de la polyphonie (thèmes abordés, agencements des voix et rythmes), en analysant les différents points de vue sur son origine. Qui sont les chanteurs considérés comme « traditionnels » et comment s'organisent-ils dans le chant ? J'aborderai ces idées dans une troisième partie, en essayant de mettre en avant l'ambiguïté des rapports entre le groupe et l'individu. Pour finir, j'analyserai les évolutions qu'a connues la polyphonie depuis les années 60, en détaillant les nouveaux contextes de production du chant tels les *cantèras*. Quelles sont les conséquences du passage d'une pratique ancrée dans un mode de vie à un phénomène social et sociétal ? La comparaison des discours et l'observation *in situ* permettront de décrypter certaines problématiques, et d'émettre des suggestions quant à l'actualisation de la pratique polyphonique.

¹⁸ Ces termes ont été employés par Jean-Louis MONDOT pour désigner ceux qu'ils considèrent comme étant les « vrais » chanteurs traditionnels. A mon sens, mais ce n'est pas dit de la sorte par les chanteurs, le mode de transmission du chant- l'oralité- constitue un des facteurs principaux dans la distinction des différents types de chanteurs.

Chapitre 1

Les polyphonies dans les Pyrénées gasconnes

1.1 De la connaissance du contexte

Afin de mieux analyser le terrain et les acteurs, Marcel Mauss expliquait l'importance de pouvoir répondre aux questions centrales « *où, qui, quoi, quand, comment, avec qui et pour qui* ¹⁹ ». Je vais tenter de répondre à certaines de ces principales interrogations en confrontant les données écrites –sources qui sans forcément évoquer la polyphonie donnent de nombreuses informations quant au fonctionnement de la société traditionnelle pyrénéenne-, parallèlement aux informations recueillies ou constatés sur le terrain.

1.1.1 Premiers contacts, premières recherches

Mes premières recherches m'amènent à contacter plusieurs groupes par le biais d'Internet. Très rapidement, je rentre en contact avec Bastien Miqueu, 28 ans à l'époque. Chanteur dans le groupe « *Eths Micalets* ²⁰ », Bastien m'explique brièvement mais avec beaucoup d'entrain en quoi consiste leur particularité vocale, et quel est son travail au sein de la région afin de perpétuer le chant polyphonique. L'enthousiasme qu'il porte d'ailleurs à mon travail semble appuyer son désir profond de sauvegarder la polyphonie, mais surtout de développer la connaissance que les gens ont de cette pratique au-delà du territoire pyrénéen. Bastien a commencé à chanter à l'âge de sept ans, avec son père. Depuis cinq ans, il anime des ateliers en Béarn et Bigorre, et « coach » des groupes vocaux féminins, masculins et mixte. Se vouant totalement à sa passion depuis plusieurs années, pas un jour ne se passe sans que Bastien ne chante ²¹.

¹⁹ GORDOFF, Marina 2003 : Chapitre 8

²⁰ « Eths Micalets » peut se traduire par « Les Miquelets ». Sur leur site Internet, on trouve l'explication suivante : « *Les miquelets étaient une bande de brigands qui sévissaient durant les XVII^e et XVIII^e siècle dans les Pyrénées [...] Le terme de Micalets est devenu un mot courant pour les gens de la région.* »

²¹ Une grande chance pour moi sur le terrain ! En suivant Bastien, j'ai pu quotidiennement observer différents aspects du chant polyphonique.

Parallèlement à mes premiers échanges avec Bastien, je contacte Jean-Jacques Castéret, qui a soutenu sa thèse²² en 2004. Lui-même chanteur, son travail à l'Institut Occitan à Pau –il s'occupe du développement de la culture et de la langue occitane-lui permet de plus de rester constamment en relation avec les acteurs de la polyphonie.

Loin des Pyrénées, c'est dans un premier temps grâce aux discussions téléphoniques que j'ai avec eux deux que commence véritablement mon investigation sur la polyphonie pyrénéenne. Sur le terrain aussi, j'ai principalement oscillé entre d'une part l'observation des pratiques polyphoniques, guidée par Bastien, et d'autre part, la recherche dans les nombreux écrits auxquels j'avais accès chez Jean-Jacques Castéret ainsi qu'à l'Institut Occitan. A mon sens, cette première approche du terrain a été un bon compromis, permettant ainsi la confrontation entre les lectures²³ et l'observation *in vivo*.

Quelques semaines avant de partir dans les Pyrénées, la première personne que je rencontre est Régis Latapie, lui aussi membre du groupe «*Eths Micalets*». Il fait régulièrement la navette entre Belfort et Tarbes, et c'est au cours de l'un de ses déplacements que je le retrouve à Paris, au mois de novembre 2008. Tout comme ce que m'a expliqué Bastien dans nos quelques échanges, Régis m'en dit un peu plus sur la polyphonie : à l'origine, le chant traditionnel était réservé aux hommes, qui chantaient de manière spontanée et sans organisation préalable. Dans les cafés ou dans un cadre plus intimiste, le chant –en français ou en occitan, les deux étant considérés comme « traditionnel »- pouvait avoir lieu dès lors qu'il y avait regroupement (familial ou festif, comme l'ensemble des manifestations locales liées aux travaux agricoles par exemple). La polyphonie dans les Pyrénées est chantée principalement à deux ou trois voix. Suite à mon interrogation sur un possible chant à quatre voix, Régis me répond impulsivement : «*Ah non, c'est pas traditionnel ça...*». Je m'interroge alors sur le caractère traditionnel du chant, et Régis de me répondre que «*ce qui est traditionnel, c'est le chant à deux ou trois voix. Pas plus, pas moins... Je sais pas pourquoi mais c'est comme ça*²⁴». Régis m'explique aussi que, depuis une dizaine d'années, «*il y a de plus en plus de groupes qui se créent... Ca pousse comme des champignons !*²⁵»

²² CASTERET, Jean-Jacques *Le chant de table en Béarn et Bas-Adour : ethnomusicologie d'une pratique polyphonique*, thèse de doctorat, ethnomusicologie, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2004a

²³ Si peu de choses sont dites sur la polyphonie, j'avais accès à un grand nombre d'écrits sur l'histoire, la vie en société et la montagne qui m'ont aidés –indirectement peut-être mais très certainement- à mieux comprendre l'environnement dans lequel j'étais, et par là-même, sa musique.

²⁴ Enregistrement de terrain, Novembre 2008, LATAPIE Régis, Paris. Par ailleurs, ce qui est intéressant dans ce commentaire, c'est qu'à l'instar de nombreux chanteurs, Régis admet le caractère traditionnel du chant à deux ou

Voilà globalement les informations dont je dispose avant de partir sur le terrain: une pratique vocale à deux ou trois voix et traditionnellement essentiellement masculine. Encore d'actualité, elle semble avoir connu certaines modifications ces dernières années. Peu d'ouvrages ayant fait état de la polyphonie pyrénéenne, ce sont donc vers des écrits plus généraux que je me tourne afin de connaître le contexte social dans lequel s'établit cette pratique.

1.1.2 Le cadre du sujet

Si John Blacking considère que la musique est l'expression des systèmes d'échange entre les gens dans une société²⁶, la musique est aussi fortement liée au territoire et à l'histoire de ce dernier. L'étude du terrain reste à mon sens l'élément fondamental de la discipline ethnomusicologique, mais la construction de la pensée se fonde aussi sur l'interaction entre lectures et discours, sources écrites et sources orales.

Simha Arom²⁷ explique l'importance de tout ce qui gravite autour de la musique dans une société. La connaissance des facteurs géographiques, historiques et économiques, s'ils ne sont pas ou peu relatés dans les discours des chanteurs, offrent quelques explications à la compréhension du phénomène vocal. Territoire, histoire, langue et culture, sont autant de champs qui permettent d'appréhender un phénomène musical, la combinaison de ces éléments contextuels constituant un cadre global de la manifestation polyphonique.

1.1.2.1 Aspects géographiques

Les Pyrénées s'étendent sur une longueur de plus de 400 kilomètres, depuis la mer Méditerranée jusqu'au golfe de Gascogne. Véritable barrière géographique, elles constituent une frontière naturelle entre l'Espagne et la France. Le relief est dissymétrique : ne dépassant guère les 2000 mètres dans les Pyrénées-Atlantiques, le Pic du Vignemale, en Hautes-

trois voix, sans pour autant pouvoir le justifier : la traditionnalité du chant polyphonique à deux ou trois voix est un fait !

²⁵ Enregistrement de terrain, Novembre 2008, LATAPIE Régis, Paris

²⁶ BLACKING John 1980 :9

²⁷ AROM, Simha 2007

Pyrénées, culmine lui à plus de 3200 mètres. Le noyau central de la polyphonie pyrénéenne se situe sur le versant nord entre Béarn et Bigorre, entre l'ouest du département des Pyrénées-Atlantiques (64), et l'est des Hautes-Pyrénées (65). En schématisant, la pratique de la polyphonie dans les Pyrénées est délimitée géographiquement par trois barrières naturelles que sont l'océan Atlantique à l'ouest, le massif montagneux pyrénéen au sud jusqu'aux limites de l'Espagne, et le bassin de l'Adour à l'est et au nord. Il est par ailleurs intéressant de constater qu'à une échelle nationale, la polyphonie se développe dans des territoires géographiques quasi-similaires, en Pays-Basque, en Corse ou encore dans la zone alpine, où la pratique se prolonge sur le versant italien. Le lien entre l'homme et la montagne semble être l'un des fondements du chant, comme l'atteste Jean-Louis Mondot, pour qui « *les puissances de voix viennent du terroir, ça j'en suis persuadé, j'en suis sur. C'est la vie, c'est la montagne, là ou tu vis, les amis, ce que tu connais... Tout ça fais que, d'accord ? [...] Comment veux tu qu'un gars qui achète une maison ici, comment veux tu qu'il ait l'émotion que moi j'ai ?? Il peut pas ! Comment veux tu que notre puissance de voix n'y soit pas?* »²⁸. Peut-on de ce fait percevoir la montagne comme un terrain propice à l'émergence de la plurivocalité ? Une étude comparative des différentes pratiques pourrait apporter quelques pistes de réflexion intéressantes.

La pratique vocale en Pays-Basque semble identique à la polyphonie gasconne. Cependant, le répertoire et la langue étant différents, j'ai délibérément choisi de ne pas l'étudier. De plus, la spécificité de la langue basque, sa position entre France et Espagne, en font une entité territoriale et culturelle propre²⁹, différente du Béarn voisin.

Au sein même de ce territoire pyrénéen, la polyphonie traditionnelle connaît des disparités selon les lieux : quasiment méconnue des territoires de plaines, elle apparaît dans le piémont, mais se situe principalement dans les villages de moyenne et haute-montagne. L'opposition assez marquée entre zones rurales et zones citadines tend cependant à disparaître, l'appropriation du répertoire se faisant de plus en plus par les institutions urbaines, tel le conservatoire.

²⁸ Enregistrement de terrain, 15 Juin 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁹ Depuis les années 70 dans le sud du Pays-Basque, le chant accompagne toutes les grandes manifestations locales par exemple. BIDART Pierre, DARRE Alain 1996 :169-186

1.1.2.2 Présentation historique

Les pays de la polyphonie apparaissent au premier abord comme des unités par leurs spécificités culturelles telles les langues, mœurs et coutumes. Pour autant, la Gascogne ne constitue pas une unité géographique selon Charles Dartigue³⁰. Ces disparités entre anciens pays, ayant formé au troisième siècle de notre ère la « Novempopulanie » sont notamment la conséquence de faits historiques. Il n'est ici pas utile de relater chronologiquement les faits historiques propres au Béarn et à la Bigorre, mais quelques pistes apparaissent importantes lors de l'analyse des rapports relationnels entre chanteurs, issus de la même région ou non.

Les invasions successives qu'a connues la Gascogne par les Romains, les Francs ou encore les Maures ont d'après Bastien Miqueu « *soumis le peuple autochtone à des influences de culture, de langue, de religion redistribuant ainsi peu à peu l'organisation sociale et politique* »³¹.

A propos de l'histoire du Béarn, Jean-Jacques Castéret écrit :

*« Le Béarn reviendra dans le giron gasco-aquitain après la Croisade des albigeois, sous Gaston VII de Béarn-Moncade (1229-1290) qui aura lui-même au cours de sa vie de nombreuses velléités d'autonomie. Son descendant Gaston III de Foix-Béarn (1331-1391), plus connu sous le nom de Fébus, autre figure emblématique de cette lignée, profitant de la Guerre de Cent Ans et de l'antagonisme franco-anglais (les anglais étant ducs de Gascogne), assoit définitivement l'indépendance du Béarn qui devient dès lors Pays Souverain. »*³²

Le Béarn a pendant longtemps connu l'autonomie, et même lors de son rattachement à l'Etat français en 1620, il a su conserver ses spécificités et son organisation indépendante³³. Quant au comté de Bigorre, constitué au début du neuvième siècle par le Duc de Gascogne, il a été l'objet de querelles successorales jusqu'en 1425 où il passe définitivement au comté de Foix.

³⁰ DARTIGUE, Charles 1951 :5

³¹ MIQUEU, Bastien 2009 :3

³² CASTERET, Jean-Jacques 2004 :164

³³ Il est intéressant de noter que certains chanteurs sont encore fortement marqués par cette autonomie spécifique au Béarn. Pour le bigourdan Raymond Vignes par exemple, qui m'explique à propos du répertoire que « *on a copié sur eux* », le corpus chanté serait principalement béarnais, et aurait plus tard été importé et approprié par les bigourdans

En 1790, la division du territoire par la création des départements est censée représenter un atout pratique pour l'administration. Selon Bastien Miqueu, cette nouvelle organisation « *a fait plus de mal que de bien, en éloignant davantage les peuples*³⁴ » Le Béarn d'un côté, rattaché au département des Pyrénées-Atlantiques (anciennement Basses-Pyrénées) et à la région Aquitaine, la Bigorre de l'autre, formant avec d'autres petits pays les Hautes-Pyrénées, dépendant d'une autre région, Midi-Pyrénées. Si Jacqueline Bhabha définit les espaces régionaux comme une « *construction culturelle, historique et administrative, démarche symbolique que trace une frontière, le 'nous' et les 'autres', le dehors et le dedans. Les limites du 'nous' sont floues, la géographie étant plus culturelle que physique*³⁵ », il reste que la délimitation territoriale a modifié les relations entre régions voisines³⁶. La régionalisation donne aussi à penser que la culture, et plus principalement le chant, existe exclusivement sur un territoire délimité. Ayant étudié la polyphonie béarnaise, Jean-Jacques Castéret m'expliquait que ce n'est qu'après avoir soutenu sa thèse qu'il s'est rendu compte que la pratique plurivocale était similaire en Bigorre³⁷.

Dans un souci d'uniformisation de l'Etat et d'une concentration du pouvoir à Paris, et sans se soucier des systèmes d'organisation politique et sociale déjà en place, on peut supposer que la création des départements a participé, si ce n'est à un anéantissement, à un cloisonnement des cultures locales.

1.1.2.3 Spécificité linguistique

Béarn et Bigorre appartiennent à l'ensemble linguistique gascon, lui-même sous-ensemble de l'occitan. Selon Pierre Bec, « *si l'on se réfère maintenant à la réalité politico-culturelles, on doit préciser que l'espace linguistique gascon dynamiquement créateur repose en gros sur deux entités assez différenciées depuis le moyen-âge. D'une part, le Béarn [...] et d'autre part, il y a la Gascogne* »³⁸. Cependant, si le béarnais et le bigourdan sont deux dialectes qui diffèrent, notamment par l'utilisation des déterminants et de terminaisons spécifiques, il est aisé pour un béarnais de comprendre le bigourdan, et inversement. De même, à une échelle plus large, un bigourdan pourra comprendre le provençal ou le

³⁴ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, MIQUEU Bastien, Bénac.

³⁵ BHABHA Jacqueline 1999

³⁶ « *Les guerres privées locales appartiennent à l'aire pyrénéenne, le voisin fut parfois étranger.* » POUJADE, Patrice 2000 : 16

³⁷ De même qu'il est fort probable que l'on découvre d'ici quelques années une pratique vocale identique dans les régions du Comminges, du Couserans ou de l'Ariège, à l'est de la Bigorre.

³⁸ BEC, Pierre 1997 : 18

languedocien. Par ailleurs, la normalisation de la graphie occitane³⁹ n'a pas l'heur de plaire à tous, certains préférant conserver leurs spécificités phonétiques intactes, plutôt que de se plier à une homogénéisation linguistique que d'aucuns considèreraient comme une présupposée « intégration ». Pour exemple, et contre cette uniformisation de la langue occitane, Alexis Arette-Lendresse m'explique que « *si pour réussir à se faire entendre il faut changer de culture, c'est pas la peine. Je suis béarnais dans l'instant, et les languedociens sont séparés dans l'instant* ⁴⁰ ».

Brimée pendant des années par le centralisme de l'Etat français⁴¹, la langue se voit donc depuis plusieurs décennies réappropriée, notamment dans les écoles primaires (*calendretas*, écoles bilingues occitanes) et formations supérieures (facultés de Bordeaux, Toulouse ou Pau). En palliant l'absence de la transmission dans le cadre familial, ce fait témoigne de la volonté des plus jeunes de se (re-)lier davantage avec leur culture, leur territoire, leur identité. Pour autant, et malgré un réveil –réel, mais sûrement trop tardif⁴²–, on est en droit de douter de l'avenir de la/ des langue(s) occitane(s), dans un contexte de mondialisation et face à la prégnance des langues d'échanges internationaux.

Malgré certaines divergences d'ordre géographiques, historiques ou encore culturelles, une homogénéité dans l'aire de la polyphonie tend à apparaître, tant au niveau du répertoire et de la structuration des voix que des contextes d'exécution et de la représentation que les chanteurs se font du chant traditionnel. Sylvain Tajan, un ami de Bastien, me précise que « *dans la tradition, certains chantent plus que d'autres, mais on chante tous la même chose* ⁴³ ». Si certains chanteurs perçoivent une différence entre leurs pratiques et celles de leurs voisins, la présence indéniable de nombreux traits communs autorise cependant à appréhender la plurivocalité de la région selon une approche globale, en tenant compte des particularités propres à chacun, tant du point de vue collectif et local qu'individuel.

³⁹ La normalisation de la graphie occitane est apparue dans les années 70 avec les recherches des linguistes Pierre BEC et Robert LAFONT notamment. En prenant en compte certains traits dialectaux typiques, l'intérêt de la normalisation est de conserver une conception unitaire des différents parlers.

⁴⁰ Enregistrement de terrain, 23 Février 2010, ARETTE-LENDRESSE Alexis, Momas (64)

⁴¹ A ce propos, ce même Alexis ARETTE-LENDRESSE m'explique « avant dans mon village, personne ne parlait français. La République a fait beaucoup de mal. Elle a imposé l'abandon de la langue ». Enregistrement de terrain, 23 Février 2010, ARETTE-LENDRESSE Alexis, Momas (64)

⁴² Jean-Claude COUDOY m'explique sur la formation des *calendreass* que « *C'est trop tard... ça fait cinquante ans que ça aurait dû exister... la langue était déjà trop en perdition. Maintenant, on va mourir comme les Grecs* »

⁴³ Echanges écrits avec Sylvain TAJAN, Avril 2010. Cette « *même chose* » évoquée par Sylvain constitue selon moi, au-delà d'un répertoire partagé, un rapport et une appréhension de l'objet musical identique pour tous les chanteurs issus de la société traditionnelle.

1.2 Le contexte social

1.2.1 De l'importance de la communauté

Beaucoup d'ethnologues, sociologues ou folkloristes⁴⁴ se sont chargés d'étudier la société pyrénéenne et son fonctionnement social. Il est vrai que certaines de ses particularités, si elles ne sont plus forcément en vigueur aujourd'hui, en ont fait une société à part, possédant un mode d'organisation spécifique.

1.2.1.1 Organisation de la société traditionnelle

Lors de mon premier séjour dans les Pyrénées, une « évidence musicale » s'est rapidement imposée à moi : on chante tous ensemble, ou l'on ne chante pas. L'unisson n'existerait pas, la polyphonie apparaissant dès lors que plusieurs chanteurs sont en présence. D'après Jean-Jacques Castéret, si l'un d'entre eux se met à chanter seul sans avoir recueilli l'approbation du groupe, son attitude serait perçue comme une offense, voire un blasphème envers la communauté⁴⁵ ! Le chant serait donc collectif, ou ne serait pas. Cette idée de « faire ensemble » demande cependant à être explicitée.

Le fait que l'individu existe d'abord par rapport à la communauté à laquelle il appartient est une notion que l'on retrouve dans certaines études portant sur l'organisation de la société pyrénéenne⁴⁶. On pourrait représenter celle-ci comme un ensemble de cercles concentriques dont le centre serait l'individu, le deuxième cercle étant la famille, au-delà, la maison, puis le village... à l'image des poupées gigognes se forment des cercles identitaires, de l'unité individuelle jusqu'à l'ensemble de la communauté.

L'individu et la maison

Parler de l'individu, c'est avant tout parler de la famille, et davantage, de la maison.

⁴⁴ Voir à ce sujet « Les Baronnie des Pyrénées », sous la direction de CHIVA Isaac et GOY Joseph pour l'ethnologie, « Le bal des célibataires » de BOURDIEU Pierre pour la sociologie, « Folklore des Pays d'Oc », POUËIGH Jean pour le folklore...

⁴⁵ CASTERET, Jean-Jacques 2004 :278

⁴⁶ Voir à ce sujet POUJADE Patrice, BONNAIN-DULON Rolande, CAVAILLES Henri, DESPLAT Christian...

Au début des années 60, Pierre Bourdieu explique la famille comme étant d'abord « *Un nom, indice de la situation de l'individu dans la hiérarchie sociale et, à ce titre, foyer de son rayonnement ou rappel de sa basse condition*⁴⁷ ». L'individu est perçu au travers du prisme de la réputation de sa famille, une inégalité sociale apparaissant dès lors dès la naissance, entre les individus « bien nés » et les autres. Doublement inégalitaire, le droit d'aînesse - droit coutumier qui instaure l'aîné, sans distinction de sexe, comme héritier des biens- qui prévalait avant la révolution française laisse les cadets sans le moindre patrimoine matériel.

Dans les Pyrénées gasconnes, la famille est rattachée à l'entité matérielle de l'*ostau*⁴⁸. Isaure Gratacos explique que « *la famille est souvent resté subordonnée à la 'maison', héritière du clan, jusque dans les dernières décennies du 20^{ème}*⁴⁹ ». C'est la maison qui signale, qui dit d'où l'on vient, qui donne l'image et la réputation.

Traditionnellement, le chef de famille⁵⁰ se voit doté d'une double mission : en premier lieu, au sein de sa famille, c'est lui qui instaure les règles et qui gère la répartition des tâches. Et par ailleurs, c'est surtout vis-à-vis de l'ensemble de la communauté que le rôle du chef est important. Son image incarne le statut de l'*ostau*, en traduisant l'ensemble de ses richesses matérielles (l'ensemble du patrimoine) et immatérielles (l'ensemble des réseaux et relations sociales de la famille). Christian Desplat explique que « *le monde pyrénéen fut ainsi le champ clos ou s'affrontèrent les intérêts complémentaires mais parfois divergents de deux puissances à peu près égales : la communauté d'habitants et la famille*⁵¹ ». D'où l'importance à préserver un consensus familial, afin d'éviter la marginalisation, voire l'exclusion par la communauté.

L'individu au sein de la communauté

Selon Isaure Gratacos, « *dans les communautés valléennes, éloignées du pouvoir central, les inégalités sociales étaient moins flagrantes que dans les milieux urbains ou dans d'autres régions rurales plus féodalises*⁵² ». Bien que la société soit inégalitaire en termes de répartition des richesses matérielles, chaque individu semblait pouvoir être intégré à la

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre 2002 : 20

⁴⁸ L'*ostau* est l'ensemble du patrimoine matériel : maison, terres, domestiques... L'*ostau* était évidemment un indicateur de richesses.

⁴⁹ GRATACOS, Isaure 2007 :27

⁵⁰ Qui est donc indistinctement l'homme ou la femme, selon le droit d'aînesse. Voir à ce sujet « Femmes pyrénéennes : un statut social exceptionnel en Europe » GRATACOS, Isaure 2003

⁵¹ DESPLAT, Christian 2007 : 21

⁵² GRATACOS, Isaure 2007 :56

communauté, dès lors qu'il en respectait les règles de bonne conduite. La reconnaissance sociale s'effectuait à la suite d'actions et de comportements de l'individu vers la communauté. D'après Christian Desplat, l'individu semble n'exister qu'au travers de la communauté montagnarde, laquelle oriente ses comportements et actions. Soumise aux décisions des assemblés, la communauté instaure un ensemble de codes implicites rigoureux, qui assurent le maintien de l'équilibre communautaire. Non-écrit, ce système social permet la régulation de l'équilibre économique et social, afin de lutter contre « *la peur du désordre* », selon les termes de l'auteur⁵³.

On peut dès lors se demander jusqu'à quel point la communauté peut être un poids, ou à l'inverse, un support, pour l'individu. Cette même question se pose en effet, lors de l'interprétation dans le chant polyphonique par exemple : le cadre implicite délimité par les chanteurs peut-il permettre l'expression individuelle ou lui constitue-t-il un frein ?

1.2.2 Les solidarités communautaires

Grâce aux témoignages sur le terrain et à la lecture de quelques écrits, la société pyrénéenne apparaît comme une société de solidarité. Il est à noter que cet aspect reste néanmoins à relativiser, le quotidien n'étant pas forcément si « rose » que ne le laissent entendre ces affirmations orales ou écrites.

Avant le développement croissant des moyens de communications matériels (routes, voies de chemin de fer) ou immatériels (téléphonie, Internet), les vallées montagnardes pyrénéennes restaient assez repliées sur elles-mêmes. Les déplacements des habitants vers les plaines étaient rares, et étaient réservés principalement aux jours de marché et de foires⁵⁴. L'hostilité du milieu montagnard et ses contraintes ont obligé les Pyrénéens à conclure des accords, à divers degrés⁵⁵. Entre les vallées françaises et espagnoles par exemple, la création des « lies et passeries »⁵⁶ permettait le partage des terres lors des estives. Les bergers français et ibériques pouvaient dès lors avoir accès à une meilleure terre pour leur bétail.

Les réseaux d'entre-aide étaient davantage développés au sein même des communautés. Patrick Poujade explique les solidarités intérieures comme le « *signe d'une conscience*

⁵³ DESPLAT Christian 2007 :232

⁵⁴ POUËIGH, Jean 1976

⁵⁵ Ces accords concernent principalement les travaux agricoles par le partage des terres. Etant donné que les terres étaient plus ou moins bonnes selon les endroits, la partition permettait à tous d'élever leurs troupeaux dans de meilleures conditions. POUJADE, Patrice 2000

⁵⁶ POUJADE, Patrice 2000

*communautaire, et d'un devoir moral*⁵⁷ ». Il met en avant la dimension politico-institutionnelle des solidarités qui assurent, face aux dangers de toutes sortes, indépendance et liberté. Ce dont l'auteur ne parle pas, c'est, me semble-t-il, le caractère quasi-obligatoire des solidarités: Avant la seconde guerre mondiale, les travaux liés à la terre étaient les principaux revenus pour les habitants des villages. L'aide mutuelle, nécessaire, était surtout incontournable. Pour autant, et pour relativiser cet aspect d'une assistance exigée, Jacques Cauhapé m'explique: « *Solidarités ça voulait pas dire esclavage, ça voulait pas dire contrainte, c'était une façon de vivre* ⁵⁸ ».

A mon sens, si la peur des dangers extérieurs⁵⁹ accompagne le sentiment d'appartenance communautaire comme le postule Patrick Poujade, celui-ci est avant tout devenu le fruit d'un habitus, non forcément conscientisé mais à tout le moins intériorisé.

Les solidarités aujourd'hui

Dorénavant, les travaux du secteur primaire ont été délaissés au profit du tertiaire, l'amplification des voies de transports permettant aux habitants de travailler dans des zones urbaines, où les offres de travail sont les plus importantes⁶⁰. Quel sens l'idée de solidarité revêt-elle aujourd'hui? Pour Raymond Vignes, chanteur et éleveur dans la vallée de Castelloubon (65), « *la corvée n'existe plus, donc les solidarités n'existent plus* ⁶¹ ». Cependant, et sans pour autant nier les propos de Raymond Vignes, il me semble que l'importance du lien communautaire et solidaire n'a pas disparu, mais s'est transformé. Au mois de juin 2009, j'ai eu l'occasion de participer à plusieurs activités collectives (activités externes au chant polyphonique comme une transhumance ou encore la « fête des voisins »...). Ces rassemblements, s'ils ne nécessitent pas toujours la présence du collectif (les transhumances s'effectuant dorénavant par camion), ont pour seule vocation de perpétuer les réseaux sociaux. Rolande Bonnain-Dulon évoque à ce propos la tradition du pèle-porc et sa perpétuation: « *sa mort [du cochon] réactualise les habitudes culturelles et restaure une unité affaiblie. Y renoncer serait accepter, après l'isolement, l'uniformisation, et enfin sa propre disparition* ⁶² ». On peut envisager ce changement comme le passage d'une solidarité

⁵⁷ POUJADE, Patrick 2000

⁵⁸ Enregistrement de terrain, 22 février 2010, CAUHAPE Jacques, Gerde

⁵⁹ Patrice POUJADE explique à ce propos que les Pyrénées ont pendant très longtemps été des terrains de guerre de religion, entre chrétienté et islam.

⁶⁰ COHOU, Michel 2003

⁶¹ Enregistrement de terrain, 20 février 2010, VIGNES Raymond, Germs

⁶² BONNAIN-DULON, Rolande 1982

obligatoire à une solidarité volontaire, qui ne répond plus au besoin, mais à l'envie et à l'initiative de chacun.

A l'image de la société dans laquelle il s'établit, le chant pyrénéen est l'apanage du collectif. Aux vues des commentaires des chanteurs, il n'est dès lors pas étonnant qu'à l'instar des pratiques collectives tel le pèle-porc, la polyphonie se perpétue. Pour Jaquesh Roth, ancien membre du groupe de Nadau⁶³, « *ce n'est pas un hasard si le rugby c'est en Occitanie. C'est comme le chant, c'est très collectif à l'image de la société où on est... On était ensemble, et c'est pareil dans le chant aussi ! [...] Quand on est bien, la façon de le célébrer c'est le chant*⁶⁴ »

1.3 Le patrimoine culturel dans la vie communautaire

Si, rares sont les ouvrages qui attestent d'une pratique plurivocale dans les Pyrénées, certains auteurs évoquent cependant les musiques et danses traditionnelles. Le recensement des danses, des chants et des instruments opéré par les folkloristes au début du siècle est à prendre avec précaution, non sans accorder de crédit à leur classification, mais simplement parce que certaines pratiques subsistent aujourd'hui de manière résiduelle. C'est notamment le cas du passe-rue⁶⁵, qui semble n'exister plus qu'à Laruns (64), ou encore des pastorales⁶⁶, très fréquentes jusqu'au début du 20^{ème} siècle.

L'intérêt d'évoquer ici fêtes et rassemblement collectifs, est de démontrer que la polyphonie était, il y a encore quelques décennies, un élément parmi d'autres de la culture, et non un fait culturel isolé. Sa valeur prend sens par rapport à un ensemble de faits culturels observés, « *qu'il s'agisse de la vie matérielle ou spirituelle* »⁶⁷

⁶³ « *Nadau* », qui signifie « Noël », est un groupe de musique occitane qui existe depuis les années 70. Nadau a défendu les valeurs culturelles du sud-ouest de la France, c'est pourquoi ils sont encore aujourd'hui très réputés dans la région. Par ailleurs, ils ont organisé un concert à Paris, à l'Olympia en avril 2010. De nombreux chanteurs polyphoniques y sont montés, et Bastien avait aussi participé à l'organisation.

⁶⁴ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jaquesh, La Bastide-Cézéracq

⁶⁵ Le passe-rue est une fête de village opposant deux groupes. A tour de rôle, chaque groupe avance dans les rues en entonnant un couplet. A la fin du couplet, le premier groupe s'arrête et le second s'avance à son tour, répondant au premier couplet.

⁶⁶ Pièce de théâtre chantée et parlée, qui retrace l'histoire de la nativité. Dans un de ses articles, Jean-Jacques Castéret raconte son expérience et son observation d'une pastorale recrée en 1994. Il explique aussi que, depuis, un ou deux villages béarnais renouent avec leur tradition pastorale chaque année. CASTERET Jean-Jacques, 2009b : 6

⁶⁷ BOUVIER, Jean-Claude 1980 :33

1.3.1 Les fêtes : rassemblement social et musical

Depuis quelques années, la revendication du phénomène polyphonique en fait une spécificité pyrénéenne propre, érigé en tradition des plus ancestrales. La place particulière qu'il revêt aujourd'hui semblait auparavant, non moins importante⁶⁸, mais intégrée dans un « tout musical », notamment lors des fêtes et rassemblements collectifs. Pour Jaquesh Roth, si l'engouement suscité par la polyphonie est important, il ne faut néanmoins pas oublier la place des danses et instruments traditionnels.

Norbert Rosapelly, dans « Traditions et coutumes des Hautes-Pyrénées », évoque le caractère systématique des instruments de musique dans les fêtes : La flûte et le tambourin –couple d'instruments traditionnels- accompagnaient les danses (branles, sauts, danses collectives en cercle), la flûte jouant la mélodie et le tambourin assurant la partie rythmique⁶⁹.

Les joueurs de flûte à trois trous et de tambourin à corde, les danseurs et chanteurs n'étaient autres que les membres de la communauté. Nul besoin d'aller chercher une troupe pour l'animation, les habitants étant tout autant les spectateurs que les acteurs de la fête. Alexis Arette-Lendresse, que j'ai rencontré au mois de février 2010 à Momas (64), explique la persistance du chant et de l'ensemble des spécificités culturelles par l'absence des troubadours⁷⁰ : « *Là-bas (dans les autres régions de France), on faisait appel à des spécialistes. Ici c'était le peuple* ⁷¹ ».

Les fêtes villageoises étaient l'œuvre du collectif. Exceptés pour les fêtes du Nouvel An, où Isaure Gratacos explique qu'« *elles ne sont donc pas quêtes engageant l'action du groupe, et ne pas y participer n'oblige pas à transgresser les règles de la vie sociale* ». Outre le Nouvel An donc, les autres fêtes calendaires requièrent la collaboration de tout un chacun, et ne pas y participer peut être l'affirmation publique d'un mécontentement envers la communauté,

⁶⁸ Cela reste une supposition, qui s'appuie sur les différentes discussions que j'ai eu avec les chanteurs. Si les plus âgés semblent moins remarquer la spécificité de leur pratique vocale, j'en fais l'analyse qu'elle était totalement intégrée dans leur mode de vie, au même stade que l'ensemble des pratiques quotidiennes.

⁶⁹ Ces instruments de musique existent encore aujourd'hui, et ont toujours pour fonction principale d'accompagner les danses.

⁷⁰ L'absence de troubadours peut s'expliquer notamment par le fait que les béarnais se sont pendant longtemps auto-gérés. Jean-Jacques Castéret explique à ce sujet « *Le Béarn reviendra dans le giron gasco-aquitain après la Croisade des albigeois, sous Gaston VII de Béarn-Moncade (1229-1290) qui aura lui-même au cours de sa vie de nombreuses velléités d'autonomie. Son descendant Gaston III de Foix-Béarn (1331-1391), plus connu sous le nom de Fébus, autre figure emblématique de cette lignée, profitant de la Guerre de Cent Ans et de l'antagonisme franco-anglais (les anglais étant ducs de Gascogne), assoit définitivement l'indépendance du Béarn qui devient dès lors Pays Souverain* ». CASTERET, Jean-Jacques 2004 :164

⁷¹ Enregistrement de terrain, 23 Février 2010, Alexis Arette-Lendresse, Momas

comme me l'explique, encore aujourd'hui, Jean-Claude Coudouy : pour le 15 août à Laruns⁷², ceux qui ne participent pas à la fête laissent leurs volets clos. C'est, aux yeux de tous les habitants, un signe d'opposition au groupe, principalement d'ordre politique.⁷³

Dans les années 30, Violet Alford parle de fêtes locales empreintes de conservatisme, dans la mesure où elles ont su garder un caractère d'authenticité, sans pour autant tomber dans la folklorisation⁷⁴. En demandant à Jaques Cauhapé si sa fille se déguise pour le 15 Août à Laruns, il me reprend aussitôt en me disant qu'elle ne se déguise pas, mais qu'elle s'habille. La distinction de ces deux termes dénote bien l'insistance sur le caractère « naturel » du costume traditionnel. On ne fait pas « comme », mais on fait. Nous ne sommes pas ici dans une reconstruction, mais dans un processus de construction continue de l'identité auquel participent l'habillement, les danses et la musique du 15 Août.

Chant polyphonique et fêtes locales

Pour les fêtes de villages, de nombreuses mairies font désormais appel à une équipe (DJs et sonorisation) afin d'animer la fête. J'ai participé à plusieurs fêtes de villages, et il est intéressant de voir que, malgré la musique amplifiée et la présence du DJ « comme » animateur, les habitants continuent d'être acteurs de la fête. A Sers⁷⁵, en janvier 2009, la musique amplifiée ne parvient pas à couvrir suffisamment les voix des chanteurs en présence : quelques minutes à peine être arrivés, Bastien retrouve deux de ses amis qui sont eux originaires de la vallée. Durant plusieurs heures, ils alterneront entre chants et discussions, sans que ne semblent dérangées les personnes en présence.

Dans sa thèse, Jean-Jacques Castéret relate également une expérience qu'il a vécue, au début de ses recherches : « 1996. Samedi soir, 22h, au Black Bear, sur le boulevard des Pyrénées à Pau, assis devant une pinte, deux jeunes hommes, en tête à tête, exhalent, en chantant, leur état amoureux. Les serveurs ont baissé la sono qu'ils remontent entre les chansons. Autour, les autres consommateurs applaudissent, mais plus urbains, ils ne se mêlent pas aux chants.⁷⁶ »

⁷² La fête de Laruns a lieu tous les ans pendant cinq jours. Des animations ont lieu dans tous le village, et le 15 août, le dernier jour, est marqué par un bal ossalois. Cette festivité de village m'a aussi été raconté par tous les chanteurs comme étant un des événements les plus importants pour la polyphonie, car on y retrouve plus d'une centaine de chanteurs sur la place centrale, et où le chant est continu.

⁷³ Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOUY Jean-Claude, Laruns

⁷⁴ ALFORD Violet, 2004 : 24

⁷⁵ En annexe : vidéo N°4

⁷⁶ CASTERET Jean-Jacques, 2004a : 6 (avant-propos)

A mon étonnement de voir que le chant est, non forcément toujours autant respecté que dans la scène décrite par Jean-Jacques Castéret mais à tout le moins toléré dans les endroits publics –j’ai par ailleurs fait plusieurs essais dans des bars à Paris, non concluant-, Pierre Sacaze me répond : « *ici, ils comprennent...T’es dans un bar, avec tes potes, tu fais la fête...On a toujours fait ça, c’est normal pour tout le monde !*⁷⁷ »

L’investissement de la salle par les chanteurs est accepté par les autres membres du village (non-chanteurs) et semble être considéré comme « normal », d’autant qu’il ne s’agit pas d’une attitude envahissante et accaparante de l’espace, seulement de la cohabitation simultanée de deux espaces musicaux⁷⁸.

1.3.2 La coexistence de plusieurs pratiques polyphoniques

Si chanter à plusieurs semble *à priori* être la seule forme de vocalité revendiquée dans les Pyrénées, on observe cependant différents types de polyphonie, qu’il advient ici de développer afin de comprendre leurs disparités, au vu des catégories énoncées par les chanteurs. Afin de comprendre ces distinctions, je m’appuierai aussi sur ce que j’ai observé durant mes différents séjours.

Comme je l’ai expliqué précédemment, au mois de janvier 2009, j’ai principalement suivi Bastien dans ses différentes activités. D’ateliers en « coaching » de groupes et de *cantèras* en manifestations villageoises, j’ai quotidiennement entendu de la polyphonie. Sans faire aucune distinction –tous les chants faisant partie du répertoire traditionnel- j’ai par-là appréhender la plurivocalité sous une forme unique.

Au mois d’avril 2009, je suis retournée en Bigorre le temps d’un week-end pour la Hesteyade, grand festival de chant polyphonique qui a lieu tous les ans depuis 1978. Précédant le festival, un concours de chant avait été organisé le samedi soir par Bastien et son association « *Canta Se Gausas*⁷⁹ ». Ces quelques jours ont été l’occasion de voir beaucoup de groupes de la région –environ une cinquantaine de groupe se produisent à Ibos- puis d’assister à une soirée de défis chantés, organisés par « *Canta se Gausas* ». Ces soirées de joutes vocales existent depuis 2007 en Béarn et Bigorre, à raison de deux fois par an.

⁷⁷ Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, SACAZE Pierre, Pau

⁷⁸ En annexe : Vidéo à Sers, Janvier 2009

⁷⁹ « Chantes si tu l’oses ». Association qui existe depuis 2007 et qui organise des rendez-vous autour du chant polyphonique.

Ce n'est qu'au mois de juin 2009 que j'ai compris que ce que beaucoup de chanteurs considéraient comme « traditionnel » ne s'accordait pas à toutes les pratiques vocales.

Entre les festivals de chant à Siros et Ibos, les « soirées bigourdanes » (où selon Bastien les participants sont principalement des personnes âgées, avec cahier de chant à l'appui), les concours de chant de Laruns, les *cantèras* organisées dans ces deux départements ou encore les défis vocaux proposés par l'association « *Canta se Gausas* », de nombreux lieux dans les Pyrénées permettent d'entendre de la polyphonie. Les textes chantés sont les mêmes, faisant tous partie du répertoire traditionnel. Cependant, au vu des différentes conversations avec les chanteurs, il semblerait que ce soit le caractère aléatoire et spontané qui détermine la traditionnalité du chant⁸⁰. Tout type de contexte peut dès lors être « traditionnel », pourvu qu'il soit impromptu. Pour illustrer cet aspect imprévu auquel le chant est rattaché, il convient de détailler brièvement une soirée à laquelle j'ai assisté⁸¹ :

1.3.2.1 La polyphonie traditionnelle

Dimanche 14 juin 2009 à Gazost (65), nous sommes invités avec Bastien chez le père d'un de ses amis. C'est le dernier soir de la fête du village, qui a lieu une fois tous les ans pendant un week-end. La journée du dimanche commence par la messe, suivi de l'apéritif, organisé par la communauté. Pendant que les plus jeunes font la sérénade –ils passent de maisons en maisons en jouant de la musique⁸², afin de récupérer quelques sous-, chacun rentre chez soi, ou chez le voisin, pour le repas du midi qui peut se finir très tardivement (en arrivant vers 21 heures avec Bastien, les gens n'avaient pas encore quittés la table). Invités initialement pour l'apéritif du soir, nous sommes restés plus de cinq heures autour de la table. Entre les multiples allers et venus, une dizaine de personnes étaient présentes, dont un bon nombre de chanteurs et une chanteuse, la grand-mère. Peu après notre arrivée, les chants ne se sont presque plus interrompus pendant toute la soirée, seulement entrecoupés de brèves discussions, d'anecdotes et de coup à boire (l'un entraînant l'autre et inversement, à mesure qu'avancait la soirée). Sur l'ensemble des personnes à table, cinq d'entre elles ont chanté presque continuellement : notre hôte Claude, une cinquantaine d'année, Fabien, Aurélien,

⁸⁰ Voir l'exemple donné dans l'avant-propos, à Aureilhan

⁸¹ En annexe : vidéo N°2

⁸² Généralement, des musiques traditionnelles avec flûte et tambourin à cordes. Cependant, les membres de « BandaSaMba » (chanteurs, mais avant tout joueurs de banda) que j'ai rencontrés m'expliquaient qu'eux faisaient des sérénades avec leurs instruments de banda, des cuivres.

Romain et Bastien qui ont eux tous entre 20 et 30 ans. Au départ, beaucoup de chants « grand public⁸³ » ont été entonnées, vieilles chansons ou plus récentes, où chacun participait. Progressivement, et loin de ce que j'avais entendu de la polyphonie, le chant a évolué, dévoilant par-là de nombreux chants issus du répertoire d'église, d'autres plus frivoles, mais surtout laissant apparaître, de la part de notre hôte, une expression vocale soliste⁸⁴.

Au-delà d'un répertoire précis, d'une construction vocale spécifique ou d'un genre particulier (féminin ou masculin), l'exemple de cette soirée semble indiquer que la traditionnalité de la polyphonie est davantage déterminée par son contexte libre et spontané et son caractère aléatoire : aléatoire dans l'ordre des chants, mais aussi dans le chant lui-même. Au mois de février 2010, Raymond Vignes m'explique : « *Ca m'arrive d'être déçu...Mais pas systématiquement si je chante pas... Enfin si je chante, si ça se passe, c'est complet...* »⁸⁵. Pour Raymond Vignes, éleveur et chanteur, issu de la société traditionnelle, le chant n'est pas un réflexe qui apparaîtrait automatiquement, l'important étant avant tout de se retrouver. Jaquesh Roth appuie cette idée, en ajoutant le sentiment de plénitude lié au chant : « *On boit un coup, on discute, on se rapproche, et puis y'a l'alcool...Il faut être bien, avoir des atomes crochus et quand on est bien, la façon de le célébrer[le fait d'être bien], c'est le chant. Ça peut démarrer très très fort* »⁸⁶.

1.3.2.2 Les orphéons

Parallèlement au chant polyphonique traditionnel, il existe aussi en Bigorre une autre tradition plurivocale : les orphéons, créés en 1832 par Alfred Roland. Ce dernier, issu d'un milieu bourgeois de Paris, reconnaît la puissance des voix pyrénéennes et décide dès lors de créer un chœur, les « chanteurs montagnards de Bagnères-de-Bigorre ». Ils se produiront dans toute la France et bien au-delà, notamment à Saint-Petersbourg et à Athènes. Initialement, les textes chantés sont entièrement en français, en opposition avec les poésies du 19^{ème} siècle en occitan. D'après le mémoire –prêté par Bastien, dont je n'ai malheureusement pas retrouvé l'auteur- « Monodie et polyphonies vocales d'hier et d'aujourd'hui en Bigorre et Béarn », « *le ton n'a pas la simplicité des textes de Despourrins ou de la poésie populaire. Les vers*

⁸³ Cette appellation concerne les chants les plus connus. Je connaissais moi-même un grand nombre des chansons entonnées en début de soirée.

⁸⁴ Cf P.61

⁸⁵ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

⁸⁶ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jacquesh, La-Bastide-Cézéracq

*s'inspirent d'images classiques issues de la poésie savante*⁸⁷». La polyphonie y est plus étoffée, chanté uniquement en français et à quatre voix, et nécessite la présence d'un chef de chœur. Ces chorales se développent dès le milieu du 19^{ème} siècle, et il existe encore aujourd'hui de nombreux orphéons en Bigorre⁸⁸. Ce qui est intéressant vis-à-vis de ces chœurs, c'est que de nombreux chanteurs traditionnels en font –ou en ont fait– partie, ce qui ne les empêche pas de réprover le caractère non traditionnel de ces orphéons.

Lors de ma première rencontre avec Raymond Vignes, ce dernier ne me parle, à mon grand regret, que des orphéons d'Alfred Roland. Il plaide notamment pour l'importance du chef de chœur et des répétitions, ce qui s'oppose à la conception que les chanteurs ont du caractère traditionnel du chant. Je le recroise deux semaines plus tard à la salle des fêtes de Bénac, dans une *cantèra* organisée par Bastien et son association. Venu avec sa femme, Raymond reste plus de deux heures à chanter avec différentes personnes, jeunes et moins jeunes. Je suis assez étonnée de le voir chanter ainsi car son attitude s'oppose en quelque sorte avec le discours élitiste qu'il m'avait fait auparavant sur les orphéons. Lorsque je lui fais remarquer, Raymond me répond simplement : « *Ah mais tu sais, on fait avec ce qu'on a...*⁸⁹ ». Puis quelques mois après, ce dernier de me rajouter « *eux sont bloqués dans leur programme, alors que nous nous sommes libres*⁹⁰ ». A l'instar d'autres chanteurs qui participent à ces chorales, c'est un peu par dépit que Raymond Vignes a intégré les orphéons. En instaurant des répétitions régulières, ces chœurs ont pour fonction d'entretenir la mémoire musicale pour les amoureux du chant qui n'ont plus forcément l'occasion de sortir. Il existe néanmoins d'autres positions quant aux orphéons : s'il paraît inconcevable à Jean-Louis Mondot d'intégrer l'un de ces groupes, Bernard Miqueu à l'inverse jouit pleinement de ces chœurs dont il fait partie depuis de nombreuses années, d'autant plus qu'il les dissocie bien de sa pratique « traditionnelle ».

1.3.2.3 Points de vue divergents sur les diverses pratiques

Outre les orphéons donc, le répertoire traditionnel de la polyphonie apparaît dans divers contextes. Ce n'est que tardivement que je me suis rendue compte que de nombreuses manifestations vocales auxquelles j'avais assisté n'étaient dès lors pas considérées aux yeux

⁸⁷ « Monodie et polyphonies vocales d'hier et d'aujourd'hui en Bigorre et Béarn », 1994 :72

⁸⁸ Inspiré du modèle d'Alfred Roland, « les Chanteurs Montagnards de Bagnères-de Bigorre » évidemment, mais aussi de Tarbes ou de Lourdes.

⁸⁹ En parlant des orphéons. Enregistrement de terrain, 27 Juin 2009, VIGNES Raymond, Bénac

⁹⁰ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

de certains chanteurs comme des expressions « traditionnelles » du chant. En évoquant par exemple les orphéons ainsi que les festivals, Jean-Louis Mondot m'explique : « *C'est des gens qui te guident ! Mais c'est pas ça le chant ça ! Le chant c'est les tripes, c'est le ventre ! Et les regards ! La polyphonie pyrénéenne pure et dure, elle est là ou elle est ! Ici on a su garder ce pour quoi on chante...Le frisson ! La puissance ! c'est ça !* [dans les festivals] *Je n'ai pas le frisson comme à 2 ou 3, là on touche le pur et dur... [...]* *La polyphonie forte et celle qu'on ressent, elle est chantée par peu de gens en fait. Les purs et durs...Le chant c'est ça, c'est pur et dur.*⁹¹ » Sur ces mêmes festivals, Pierre Sacaze m'explique qu' « *il y a tellement d'occasions de chanter aussi...Quand t'es entre potes...T'as pas besoin de ça !* [de se retrouver dans un cadre plus formalisé]⁹² ». Si pour Nadette Carita, « *dans la mesure ou l'on chante...On chante de la tradition ! Moi, pour moi le fait de chanter la tradition c'est traditionnel* », et Bernard Nogues, « *au début ce qu'on veut faire c'est quand même défendre les arts et les traditions populaires , alors qu'est ce qui est traditionnel là ? Moi je dis que les deux* [en référence aux orphéons] *sont égaux...Tout est traditionnel, l'essentiel c'est de pérenniser ce qui est traditionnel !*⁹³ », Pascal Caumont à l'inverse indique à par rapport aux festivals : « *Je dirais pas que ça a favorisé le chant traditionnel, car ce qu'on entend n'est pas forcément du chant traditionnel* ». Quant aux ateliers de polyphonie, qu'ils soient l'émanation d'initiatives individuelles ou d'institutions, Jaquesh Roth m'explique qu'ils ont pour fonction de « *porter la chanson là ou elle doit être* ». L'atelier donnerait des clés : « *On ne voulait pas balancer dans la nature des chansons sans dire pourquoi on chante, merde !*⁹⁴ »

Une fois cette dichotomie admise -entre ce qui est perçu aux yeux des chanteurs comme ce qui est traditionnel et ce qui ne l'est pas-, une fois également constatées certaines divergences de point de vue, qui attestent du caractère non strictement consensuel de la notion de « tradition », observons de plus près l'objet musical en lui-même.

⁹¹ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

⁹² Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, SACAZE Pierre, Pau

⁹³ Enregistrement de terrain, 20 Juin 2009, NOGUES Bernard, Tarbes

⁹⁴ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jaquesh, La Bastide-Cézéracq

Chapitre 2

La polyphonie traditionnelle : considérations musicales

Il convient d'aborder la plurivocalité pyrénéenne, d'une part, sous l'angle du matériau –le répertoire, les thèmes abordés, les langues- et d'autre part, des constructions réalisées à partir de ce matériau– la polyphonie des voix, les constructions rythmiques...

Il est avant tout intéressant d'en savoir un peu plus sur les origines de la polyphonie pyrénéenne (répertoire et procédé vocal), en confrontant le point de vue des chanteurs et celui des auteurs.

2.1 Regards croisés sur une pratique vocale

Une de mes premières interrogations quant à la polyphonie a porté sur l'origine de cette expression vocale. Les travaux de Jean-Jacques Castéret sur ce sujet ont cependant remis en cause mes recherches, me faisant comprendre que cette quête du « mythes des origines »⁹⁵ ne serait pas fructueuse. En effet, la première partie de sa thèse est consacrée à l'étude des sources écrites, et à la recherche de quelques traces d'une pratique polyphonique. Niant la création des orphéons d'Alfred Roland comme source originelle de la polyphonie traditionnelle, les témoignages les plus anciens retrouvés par l'auteur atteste d'une pratique déjà vivante en 1837.

Sans pouvoir authentifier les fondements de la plurivocalité pyrénéenne, les sources écrites, mais surtout les points de vue des chanteurs sur l'origine de leur pratique restent néanmoins très intéressants à analyser d'un point de vue idéologique.

2.1.1 Le chant, vu par les folkloristes

Selon Jean-Claude Bouvier, un des avantages qu'ont les folkloristes dans leur travail est d'être souvent issus du milieu qu'ils étudient. Leur position sociale – qu'ils soient exilés, ou d'un milieu social « supérieur »- détermine selon l'auteur le besoin d'un retour aux racines. Il rajoute :

⁹⁵ ARNAUDIN, Félix, dans la préface de Lothaire Mabru

« A la base de leurs recherches : l'idée du peuple créateur, d'une civilisation paysanne permanente dans l'histoire, offrant dans les bouleversements d'alors les dernières images d'une pureté originelle. Les faits folkloriques sont les richesses immuables à préserver. Ils définissent la mentalité populaire et les contours propres à chaque pays. [...] Le folkloriste fut le chantre de l'authenticité culturelle et de la pureté paysanne. »⁹⁶

En s'attachant à sauvegarder la culture de civilisations en « perdition », et face à une certaine nostalgie du passé⁹⁷, les recueils des folkloristes ont eu pour conséquence de figer momentanément des matériaux qui, en réalité, n'avaient cessé de se transformer au cours du temps.

Mis à part les quelques notes de Jean Poueigh, les ouvrages folkloriques sur le chant pyrénéen possèdent tous une caractéristique commune qui est l'absence de toute mention sur le fait polyphonique. Si les auteurs n'en font pas état, ne serait-ce pas parce qu'ils ont délibérément choisi de ne pas s'y intéresser ? Comment, dès lors, parler de sauvegarde culturelle, lorsque certains pans en sont oblitérés ?

On peut aussi envisager une autre piste, les folkloristes n'ont peut-être simplement pas eu l'occasion d'assister à, ou d'entendre, dans l'intimité ou lors de fêtes collectives, du chant sous sa forme plurivocale. Jean Poueigh notamment explique la méthode qu'il a adoptée: son objectif étant d'amasser le maximum de matière musicale, il est envoyé chez un tel ou un tel, qui le reçoit généralement seul. Transcriptions faites, c'est vers un autre qu'il est envoyé, et ainsi de suite. Dès lors, on peut penser que la rencontre formelle entre collecteur et collecté ne laisse pas de place à l'imprévu, à la possibilité d'entendre autre chose que ce pour quoi est venu le folkloriste, et ce à quoi il s'attend, à savoir une forme soliste.

Certains sont sortis de ce schéma relativement rigide de la relation collecteur à collecté, comme c'est le cas de Violet Alford qui, dans son ouvrage, évoque de nombreuses festivités auxquelles elle a participé.

⁹⁶ BOUVIER, Jean-Claude 1980 :12

⁹⁷ En référence à ce passé magnifié, ce mythe d'une culture « pure », Félix ARNAUDIN écrit : « *Idées, mœurs, coutumes, à la première poussée du dehors, tout s'est obscurci, tout s'est déformé ou a sombré sous nos yeux avec une rapidité stupéfiante, jusqu'à la langue elle-même...* ». Et de rajouter : « *Et l'on devine sans peine ce qu'à leur tour, et à bref délai, devaient devenir nos dernières chansons...* »
ARNAUDIN, Felix 1997 (réédition de 1912) : préface

J'ai trouvé dans les descriptions de cette dernière un élément intéressant : à l'occasion d'une fête béarnaise, elle notera que « huit fois sur dix, les chants seront '*Se Canti*' et '*Aqueres Montahnes*'⁹⁸ ». Ces deux chansons sont en fait la même, ce que Violet Alford définit comme titres étant en réalité le début d'un couplet et du refrain. Faute d'inattention, absence de dialogue avec les chanteurs ? De plus, cette chanson « chantée huit fois sur dix », si elle appartient bien au répertoire jusqu'à encore aujourd'hui, est le quasi-apanage des seuls groupes folkloriques. Attribuée à Gaston Phébus (1331-1391, Comte de Foix), « hymne » de l'Occitanie depuis le 20^{ème} siècle⁹⁹, elle est chantée par des groupes orphéoniques tels les « Chanteurs Montagnards de Lourdes »¹⁰⁰ depuis de nombreuses années. Chanson de représentation, pour plaire aux touristes¹⁰¹, elle est beaucoup moins présente dans la pratique traditionnelle et spontanée. En référence à ces « standards », Jacques Cauhapé m'explique : « *on ne les chantes pas trop celles-là, les gens n'arrivent pas trop à les chanter au bistrot* »¹⁰². On peut donc se demander si la fête observée par Violet Alford – qui par ailleurs a du considérer le répertoire pyrénéen comme assez restreint – était réellement représentative de ce qui se chantait dans le quotidien, loin des représentations publiques.

Une dernière suggestion sur l'absence du fait polyphonique : le caractère pluriel de la vocalité a pu être perçu comme non signifiant, non pertinent¹⁰³. Dans une société où le chant est un élément quotidien, participant d'un tout¹⁰⁴, chanter à plusieurs voix est-il un fait remarquable, ou à l'inverse, allant de soi ? L'évidence de la plurivocalité n'a peut-être pas nécessité d'explications lors des entretiens, tant pour les chanteurs que pour les collecteurs... D'autant que les folkloristes s'intéressaient certainement plus aux textes et à la mélodie qui les soutenaient qu'à l'esthétique musicale des répertoires étudiés ainsi que des contextes d'exécution.

⁹⁸ ALFORD Violet 2004 : 156

⁹⁹ « *Se canti* » est une chanson populaire des Pyrénées, qui évoque la retrouvaille des amants. Elle connaît des variantes dans tous les dialectes occitan, c'est pourquoi elle est autant répandue. Aujourd'hui, « *se canti* » est utilisé pour montrer son attachement à la région. A l'extérieur aussi, cette chanson a fonction de chant de ralliement occitan, en témoigne une vidéo sur Internet, où la chanson est entonnée par les supporters toulousains : <http://www.youtube.com/watch?v=GIjfr8I5p6Q>

¹⁰⁰ « *Maudit Sie L'amou* », *Chanteurs montagnards de Lourdes*, 2000

¹⁰¹ Du fait que ces chansons soient considérés comme de véritables hymnes.

¹⁰² Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, CAUHAPE Jacques, Gerde

¹⁰³ Simha Arom définit la pertinence comme un moyen d'orienter la progression et d'assurer la cohérence des analyses. AROM, Simha 1985 : 242

¹⁰⁴ GAIDOZ Henri, SEBILLOT Paul 1884 : 89 . A propos du Béarn, les auteurs écrivent : « *le pays des chants selon les Landais* ». De même, Violet Alford, « *le pays où l'on chante comme disent les landais* » ALFORD Violet 2004 : 146

2.1.2 L'origine de la polyphonie au regard de quelques chanteurs

Les diverses éventualités évoquées précédemment ne permettent donc pas de comprendre totalement comment ou pourquoi l'existence d'une pratique plurivocale n'est quasiment¹⁰⁵ pas attestée dans les écrits. Une dernière hypothèse, qui semblerait peut-être plus évidente, aurait été de relativiser l'ancienneté du phénomène polyphonique plutôt que de chercher les failles dans les travaux des folkloristes. La plurivocalité pourrait être une création ultérieure, par volonté d'enrichissement du chant traditionnel ou par imitation des pratiques vocales voisines, comme la polyphonie basque ou corse.

Cependant, dans sa thèse, Jean-Jacques Castéret note quelques témoignages intéressants de par leur ancienneté : James Erskine Murray, l'auteur de *A summer in the Pyrenees*, écrit en 1835 : «*Au mois de septembre, quand la fête de la Vierge attire le pays entier vers cette Sainte colline, l'endroit présente un spectacle des plus curieux. Les routes, les champs, les bois sont remplis de masses d'êtres humains, dirigeant tous leurs pas vers le Calvaire de Betharam. Les couleurs variées de leurs costumes pittoresques, - le gai capulet des femmes - et, surtout, la façon de chanter leurs hymnes, qu'ils chantent en chœur, rendent le spectacle animé et intéressant* ». De même, en 1841, l'écrivain Houbigant écrit : «*Le repas fini on a chanté en chœur ; c'était une composition de Despourrins ; l'air qui ne manque pas de mélodie chanté en parties, formait un petit concerto qui n'était pas sans agrément. Après les chants est venue la danse.* »¹⁰⁶

Les recherches de Jean-Jacques Castéret semblent donc infirmer que la polyphonie pyrénéenne serait une création récente, de même que les chanteurs qui refusent toute idée d'une pratique non ancestrale !

Le lien entre musique et territoire paraît primordial. Poueigh opère un parallélisme entre les bruits des eaux qui coulent –qu'il nomme « basse continue »-, auxquelles se superpose le bruit d'un papillon¹⁰⁷. Prémisses de la polyphonie ? Les chanteurs auraient été avant tout des bergers, qui pour communiquer utilisaient l'écho de la montagne selon Bernard Nogues. Ce

¹⁰⁵ « où trouver, en France, des chœurs improvisés comparables à ceux-ci ? nul guide que l'atavique instinct ne présida à l'arrangement des parties distinctes, échafaudant leur harmonie polyphonie d'octaves, de quinte, de tierces et de sixtes... » POUEIGH, Jean 1989

¹⁰⁶ CASTERET Jean-Jacques, 2004b :3

¹⁰⁷ POUEIGH, Jean 1989 : Etude générale préliminaire

dernier m'explique : « *pour moi tout est lié (avec le paysage)... c'est lié à un mode de vie, se parler sans mot. C'est un langage codé, au départ... C'est un bien grand mot mais pour moi c'est ça*¹⁰⁸ ». Communication par le biais de dialogues chantés¹⁰⁹, de jeu de questions/réponses, ou, comme l'imagine Bernard Nogues, par onomatopées qui prenaient sens par codification des différentes hauteurs. On peut imaginer que le parallélisme des voix s'est développé, progressivement, à partir du contrepoint que peut générer l'écho de la montagne.

Le chant polyphonique d'église constitue aussi une théorie intéressante. Poueigh notera à ce sujet qu' à l'église, « *chacun exécute sa partie sans se soucier de ce qui se fait à côté* », d'où l'apparition de différents airs simultanés. Peut-on envisager la pratique d'église comme influente sur la pratique traditionnelle ? Ou, à l'inverse, est-ce l'existence antérieure d'une pratique spontanée qui aurait eu des incidences sur la polyphonie d'église (ce qui pourrait expliquer le témoignage de Poueigh) ? Sans pouvoir répondre, les deux types de plurivocalité, bien que différentes par leur répertoire, semblent être liées. De plus, grand nombre de mes interlocuteurs me témoignaient le souvenir de leur pratique vocale à l'église¹¹⁰...

Jean-Claude Coudouy, boucher-charcutier et compositeur de Laruns (64), relativise l'ancienneté de la polyphonie, mais surtout attribue son origine aux couples d'instruments de musique: « *pour moi la polyphonie est arrivée ici avec les chantiers. Elle est arrivée avec les joueurs d'accordéon parce qu'autrefois, ici pour chanter et danser il n'y avait que les joueurs de flûtes et surtout des violons. La flûte donnait le chant et le violon faisait la folie, le truc autour. Et est arrivé au début du 20ème siècle les gens du nord avec les accordéons diatoniques, et l'accordéon diatonique... entre la basse et le chant ça fait des accords extraordinaires ! C'est ce qui à l'oreille a permis aux gens de suivre avec une tierce à la haute ou une tierce à la basse*¹¹¹ ». De plus, Jean-Claude Coudouy considère que chanter à plusieurs voix est un exercice difficile, et en aucun cas « inné » : ce serait d'après lui la découverte de l'accordéon qui aurait suscité de la part des acteurs locaux un certain engouement et une envie de reproduction des accords formés par son jeu.

Il paraît donc probable que la pratique polyphonique se soit développée par le jeu de diverses influences musicales. La plupart des chanteurs évoquent une pratique archaïque : « *on a toujours chanté comme ça* », sans pour autant pouvoir justifier d'une réelle ancienneté.

¹⁰⁸ Enregistrement de terrain, 20 Juin 2009, NOGUES Bernard, Tarbes

¹⁰⁹ POUÉIGH, Jean 1976 :239

¹¹⁰ Nadette CARITA ou Bernard MIQUEU entre autres, dont les commentaires sont notés p. 56 et 57

¹¹¹ Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOY Jean-Claude, Laruns

Ce qui est intéressant, c'est cette prétendue ancienneté qui confère à la polyphonie un statut identitaire contribuant par là-même à l'ériger en tradition. Peu importe finalement que cet objet musical soit très ancien ou non, ce qui importe, c'est la cohérence des discours à son sujet : traditionnelle à partir du moment où la collectivité la désigne comme telle, la pratique polyphonique se voit dotée d'une valeur d'autant plus importante qu'elle continue de s'inscrire dans un présent. Luc Charles-Dominique cite à ce propos Christian Jacob : « *seul un passé très reculé, échappant à la vérification et à la mémoire humaine, forge l'identité de la cité, de la région, de l'ethnos*¹¹² ».

Pourquoi la polyphonie, plus que les instruments de musique, est-elle érigée en tradition ? Comment expliquer cette continuité au présent ? J'essaierai d'apporter quelques éléments de réponse à ces questionnements dans le dernier chapitre.

2.2 Le répertoire pyrénéen

Comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, la pratique plurivocale dans les Pyrénées existe sous plusieurs formes : entre la polyphonie traditionnelle, la pratique orphéonique, les chorales de villages, les festivals ou encore les soirées bigourdanes, mes premières impressions sur le terrain sont empreintes d'une certaine confusion. Il importe donc de définir les spécificités du chant de tradition.

2.2.1 La fabrication du corpus

Si l'étude du fait polyphonique est quasiment inexistante dans les ouvrages, beaucoup de recueils de chants ont été écrits. A une voix, comme c'est notamment le cas des ouvrages folkloriques –rappelons-le, les folkloristes ont transcrits uniquement le chant sous sa forme soliste-, certains ouvrages plus récents font état de transcriptions à deux ou trois voix, telles qu'elles sont chantées dans les Pyrénées¹¹³.

Avant de partir sur le terrain, j'ai consulté l' « anthologie de la chanson béarnaise » d'André Hourcade. Etudier ce recueil avant le départ a été assez décourageant, étant donné

¹¹² JACOB Christian cité par CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Ethnomusicologie et histoire : deux *artes memoriae* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°22, p.30

¹¹³ HOURCADE, André 2006

l'importance du corpus : l'auteur y recense plus de 800 chansons, auxquelles on peut aisément ajouter les créations récentes, les chants spécifiques à certaines vallées, et tout en considérant qu'il ne prétend pas à l'exhaustivité. Cependant, j'ai pu constater sur le terrain que cette classification reste relative. Dans une *cantèra*¹¹⁴ par exemple, une même chanson revient souvent deux ou trois fois¹¹⁵, selon les chanteurs en présence. Question de mode, mais aussi de connaissance du répertoire ! Pour Bastien, qui me certifie connaître par cœur plus de trois cent chansons, les bons chanteurs connaissent au minimum une cinquantaine de chansons, ce qui leur permet justement de ne pas chanter deux fois la même au cours d'une soirée.

Dans l'ensemble du corpus, on trouve des textes de tradition orale ou de créations récentes, des chansons en français, en occitan ou même en basque, des chants à deux ou trois voix, rythmées ou au contraire non mesurées, en mode mineur ou majeur¹¹⁶...

Jean-Jacques Castéret analyse le répertoire sous trois catégories : les chants de tradition orale (d'auteur anonyme), les chants de lettrés et les chants de création locale. Ils se différencient par une utilisation spécifique de la stylistique – les auteurs lettrés comme Despourrin¹¹⁷ utilisent un langage soutenu, qui n'était pas celui du peuple et donc des textes de créations locales-, pour autant les chanteurs ne semblent faire aucune distinction selon les catégories : lorsque je l'interroge sur ces classifications, « *ah non, non... C'est du chant traditionnel tout ça...* »¹¹⁸ » m'explique Jean-Louis Mondot.

En distinguant les chants de tradition orale, sans cesse recrées et transformés, des chants fixés et figés par la tradition écrite¹¹⁹, Jean-Claude Bouvier explique que les frontières entre oralité et écriture peuvent être floues. Cette confusion se confirme davantage sur le terrain : il apparaît que les chants de tradition écrite ont pu être transmis oralement, et inversement, les chants de tradition orale ont pu être consignés dans des recueils. Que ce soient des œuvres d'auteurs anonymes, ou écrites de la main d'érudits locaux, sur le terrain les différences sont

¹¹⁴ La *cantèra* est initialement une partie de chant spontané, mais désormais ce terme définit aussi des rencontres organisées dans le but de chanter.

¹¹⁵ En annexe : tableau relatif à la *cantèra* de Betpouey, Bastien MIQUEU

¹¹⁶ Il s'agit là de mes propres catégories, mais comme l'atteste la réflexion citée ultérieurement de Jean-Louis MONDOT, toutes ces différentes chansons font partie d'un même et seul répertoire.

¹¹⁷ Lettré du 18^{ème} siècle qui a écrit de nombreux poèmes en occitan, qui se chantent encore aujourd'hui

¹¹⁸ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

¹¹⁹ BOUVIER Jean-Claude 1980 :21

nulles et la classification des chants ne fait plus sens : en dépit de l'hétérogénéité stylistique du répertoire, pour tous, « *on chante du traditionnel*¹²⁰ ».

Les caractéristiques du traditionnel

On peut dès lors se demander ce qui caractérise les textes issus du répertoire traditionnel ? Qu'ont en commun par exemple un chant de Despourrin, et un chant d'auteur anonyme ? Si un aspect de la « traditionnalité » de ces chansons se trouve dans le fait qu'elles seraient un héritage des générations passées, qu'elles auraient déjà été « validées » par les anciens, que se passe-t-il pour les chants de création récente ?

En discutant avec Pascal Caumont, professeur au conservatoire de Tarbes, ce dernier m'explique que seules certaines créations remportent l'adhésion des chanteurs : « *Y'en a qui ne rentrent pas dans le même schéma... c'est lié à la faculté d'imprégnation, de mémorisation, c'est plus à aborder à partir des systèmes cognitifs... mais les autres, globalement, elles correspondent au système musical*¹²¹ ». Jean-Claude Bouvier explique aussi que les œuvres orales « *n'ont de succès, et donc d'existence, que parce que la communauté qui les entend reconnaît une matière qu'elle a déjà entendue, une matière qu'elle a reçue collectivement en héritage et qu'elle a façonnée elle-même par conteurs, diseurs, chanteurs ou simples individus interposés*¹²² ».

En adéquation avec la systématique musicale, l'utilisation de la langue occitane¹²³ et les thématiques (dépeignant les difficultés à rester au pays, l'exil, le centralisme de l'Etat) contribuent de plus à les faire entrer dans le champ du traditionnel.

Outre les thèmes évoqués précédemment pour les créations récentes, on trouve dans les chansons d'autres thématiques diverses : le plus souvent, le chant renvoie donc au pays, à son pays. L'amour de la montagne aussi, la nature, les saisons, la jeunesse, les amours du berger, sa solitude et la rudesse de son métier. Certains auteurs utilisent des métaphores entre le printemps et l'âge d'or, la perte du troupeau et la perte de l'amour... Les chants de chasse, de guerre et de conscrits ont aussi beaucoup d'importance. Le corpus contient aussi des chants de

¹²⁰ Commentaires que j'ai entendu fréquemment sur le terrain : MONDOT Jean-Louis, ROTH Jaquesh, VIGNES Raymond, SOULE-CRABEROU Simon

¹²¹ Enregistrement de terrain, 18 Juin 2009, CAUMONT Pascal, Tarbes

¹²² BOUVIER Jean-Claude 1980 : 22

¹²³ Si le répertoire traditionnel contient des chants en français et en occitan, toutes les nouvelles créations que j'ai entendu sont cependant écrites en occitan. A mon sens, l'utilisation de cette langue accompagne les mouvements identitaires régionaux.

Paris et des chants de marins. Venant d'un ailleurs, on peut se demander pourquoi ces chants sont perçus comme traditionnels ? A cette question, Bastien Miqueu me répond : « *Est-ce que c'est vraiment de chez nous, non... Mais est-ce vraiment d'ailleurs ?... Ca a tellement été mouvant...* ». Même si la chanson n'est pas issue du territoire pyrénéen, l'idée qu'elle puisse être arrivée ici par quelqu'un du pays (et non un touriste), et surtout qu'elle y soit restée, pourrait lui conférer un caractère fort. Il semblerait que son aspect traditionnel soit d'autant plus renforcé qu'on ne peut dater son apparition dans la région. Les chansons non issues du milieu géographique et d'origine inconnue semblent, tout autant que les autres, appartenir pleinement au répertoire traditionnel.

2.2.2 L'utilisation de la langue et ses variantes

Le corpus se partage principalement¹²⁴ entre chants de langue française et chants de langue occitane, certains alliant aussi les deux. Des spécificités apparaissent dans le répertoire, selon les vallées et les dialectes. Que ce soit au niveau de la prononciation (certaines règles grammaticales divergent entre le béarnais et le bigourdan notamment), ou au niveau de l'utilisation de certains mots. Dans la chanson « *Une fillette de quinze ans* », on observe différents usages des termes:

Une fillette de quinze ans,
Vrai Dieu qu'elle est tant amoureuse ;
 Un jour s'en va dire à sa mère
 Ma mère il me faut un amant ;
Car si vous tardez davantage
 J'en prendrai un à mon plaisir

Une fillette de quinze ans,
Mon dieu qu'elle est tant amoureuse ;
 Un jour s'en va dire à sa mère
 Ma mère il me faut un amant :
Si vous attendez davantage
 J'en prendrai un à mon plaisir

Quand **sa** mère entendit cela,
 Que sa fille est tant amoureuse ;
 Je la mettrais religieuse
 Religieuse dans un couvent ;
 Là tu seras la bienheureuse

Quand **la** mère entendit cela
 Que sa fille est tant amoureuse
 Je la mettrais religieuse
 Religieuse dans un couvent
 Là tu seras la bienheureuse

¹²⁴ On retrouve aussi quelques chants en basque

Prieras Dieu **pour tes parents**

Et prieras Dieu **à tout moment**

J'ai entendu la première version en Béarn. La seconde est celle que j'ai apprise, en Bigorre. Les variantes apparaissent ici principalement sur les sonorités et ne transforment pas le sens de la chanson. Raymond Vignes me traduit une autre chanson en gascon, où l'on observe le même phénomène :

« à l'église, un très beau chant, **les orgues donnent** (=jouent), nous nous y plairons »

« à l'église, un très beau chant, **les filles y vont**, nous nous y plairons »

Les termes « filles » et « orgues » ont eu prononciation quasi-similaire en gascon¹²⁵, et à la suite de cette traduction, Raymond Vignes s'indigne : « ... *alors est-ce que c'est l'église, où la boîte de nuit ? Celui qui écoute enregistre la faute et va la faire, sans se poser de questions : d'où ça vient, et qu'est ce que ça veut dire. Dans la foulée de l'harmonie, tu fais n'importe quoi !* »¹²⁶

Face à un détournement du sens de la chanson, on peut se demander si certains chanteurs n'accordent pas une certaine primauté à la mélodie, à la musicalité, plutôt qu'au sens réel des mots ?

On voit aussi apparaître dans certaines chansons des gasconismes : termes empruntés au dialecte gascon, qui constitue de fait une incorrection en français. L'exemple est extrait de la chanson « *Où vas-tu de ce pas Nicolas* » :

Oui je suis bien fâché mon copain, oui je suis bien...

J'ai épousé une femme il n'y a que quatre mois

Elle se m'est accouchée de deux enfants à la fois.

Les gasconismes suscitent l'interrogation : la faute est-elle uniquement le fruit de l'oralité, de ses transformations ? La nécessité de s'adapter à la structure rythmique et mélodique de la pièce, antérieure aux paroles, peut-elle constituer une explication ? Mais surtout, ne peut-on pas voir ici une traduction littérale du texte au français, langue noble, à l'époque où la langue

¹²⁵ Que j'oublie malheureusement de demander à Raymond...

¹²⁶ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

occitane était interdite et méprisée¹²⁷ ? La traduction aurait dès lors été une façon voilée de préserver certaines tournures idiomatiques de la langue...

Que les chants de tradition orale subissent des bouleversements par l'usure du temps n'est nullement une idée novatrice, seulement apparaît ici une double déformation : Au niveau du sens tout d'abord, mais à cela se rajoute la prononciation, dont les spécificités sont propres à chaque vallée ! Constantin Bràiloiu considère les variations comme ce qui rentre et qui est ensuite partagé dans la communauté ou non¹²⁸. Sur le terrain pyrénéen, on observe différentes sphères de communauté : villageoise, valléenne, ou encore régionale (entre Béarn et Bigorre). Pour reprendre la définition de Bràiloiu à propos des variantes, il devient difficile de savoir ce qui est admis par la communauté ou ne l'est pas, étant donné que ce qui est accepté par un groupe peut très bien être « refusé » par un autre. A ce propos, Geneviève Clément m'explique : « *je vais plus trop dans les cantèras maintenant...En Bigorre, ils ont d'autres versions, d'autres mots. C'est difficile de suivre après!*¹²⁹ ».

Selon Jean-Jacques Castéret, l'opposition entre les langues « *fait référence à une considération territoriale ; les chansons d'ici, les chansons d'ailleurs* »¹³⁰. Tous les chanteurs que j'ai rencontrés préfèrent chanter en occitan. Langue politique, de revendications comme le souligne Castéret, elle s'oppose à la langue française, perçue comme langue de domination. Jean-Claude Coudouy manifeste l'importance de sauvegarder la langue : « *moi j'essaye de chanter le plus possible en Béarnais, parce que...en français on a le temps, on a le temps...ça viendra...trop vite, trop vite*¹³¹. » A ces facteurs culturels s'ajoutent aussi des facteurs esthétiques, comme me l'explique Nadette Carita : « *je préfère chanter en occitan quand même, car il y a des mots qui me portent, que je n'ai pas en français...la sonorité du mot ...*¹³² ». C'est aussi l'utilisation de certaines consonances, « *des sonorités plus agréables que l'occitan porte* » qui plaisent à Jaquesh Roth. Il rajoute quant aux textes en français : « *c'est du français occitanisé, on s'esclaffe...j'me suis jamais interrogé là-dessus...*[sur la

¹²⁷ C'est à partir de la révolution française que les langues minoritaires vont être considérées comme des patois vulgaires. Il faut attendre le félibrige association littéraire fondée le 21 mai 1854 par Frédéric Mistral et six autres poètes provençaux pour assurer la défense des cultures régionales traditionnelles et la sauvegarde de la langue d'oc) pour voir la restauration de la langue occitane, bien que, jusque dans les années 60, certains de mes interlocuteurs m'ont affirmé que l'occitan était encore considérée comme une langue d'arriéré, et qu'ils n'avaient pu la parler durant toute leur enfance.

¹²⁸ BRAILOIU, Constantin 1973 : 26

¹²⁹ Enregistrement de terrain, 30 juin 2009, CLEMENT-LAULHERE Geneviève

¹³⁰ CASTERET, Jean-Jacques 2004 :433

¹³¹ Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOY Jean-Claude, Laruns

¹³² Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

distinction entre textes français et textes occitans] *On a beaucoup de répertoire...mais je préfère le béarnais!*¹³³ »

J'ai perçu cependant dans la pratique chantée une répartition plus ou moins équitable entre chants en français et en occitan. Cette dichotomie –à l'encontre de ce qu'en disent les chanteurs- peut s'expliquer notamment par le fait que de moins en moins de gens parlent la langue, donc ne la chantent. S'il est possible de chanter de l'occitan sans néanmoins le parler, aux yeux de certains chanteurs il est impossible de vivre le chant sans le comprendre, sans y adhérer totalement.

2.3 Construction polyphonique

Avant d'entamer mes recherches, j'imaginai la polyphonie pyrénéenne comme une construction à quatre voix, à l'instar du chant classique : Soprano- Alto- Ténor- Basse. Lorsqu' au départ, je demandais « pourquoi ne chantez-vous pas à quatre voix ? », la réponse était toujours similaire : « *ce n'est pas traditionnel* ». Ce qui est traditionnel serait donc le chant à deux ou trois voix¹³⁴, non limité à un nombre fixe de chanteurs.

2.3.1 L'agencement des voix

Si l'on s'appuie sur la définition de la polyphonie selon Arom¹³⁵, la pratique vocale des Pyrénées n'est pas une pratique proprement « polyphonique ». En effet, l'agencement des voix, en considérant toutefois qu'il ne s'agit pas là d'un modèle unique, est bien souvent homorythmique et parallèle. Comme je l'ai expliqué en préambule, j'utilise donc ce terme de « polyphonie » au sens littéral de « plusieurs voix », et aussi car il tend à être de plus en plus utilisé pour désigner la pratique.

Dans les mémoires des chanteurs, le chant était traditionnellement à deux voix, auxquelles se seraient greffées progressivement une troisième voix. Bastien Miqueu, dans son DEM

¹³³ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jaquesh, La Bastide-Cézéracq

¹³⁴ Si j'émets ici une réserve, c'est que tous les chanteurs ne s'entendent pas forcément sur ce point : certains considèrent uniquement le deux voix comme traditionnel. De plus, je montrerais plus tard que démentir le quatre voix comme traditionnel ne s'avère pas toujours juste...

¹³⁵ La définition de l'auteur est citée dans l'avertissement de ce mémoire.

explique que les trois-quarts des chants s'harmonisent à la haute (« *Era cançon de Granger* », « *A l'arrastora deu hroment* »), le dernier quart est quant à lui harmonisé par le bas (« *La plenta deu pastor* », « *Une fillette de quinze ans* »). Qu'importe la seconde voix, la terminologie reste identique pour les termes de haute et basse (« *hauta* » et « *baisha* »).

La polyphonie se faisait donc principalement à deux voix comme l'indique Jacques Cauhapé : « *avant, tout le monde faisait la moyenne, et un ou deux faisait la haute*¹³⁶ ». Ceux qui avaient le plus d'oreille pouvaient superposer une troisième voix de manière ponctuelle, avant tout sur les demi-cadences et cadences finales. A la quinte de la fondamentale, l'apparition d'une tierce voix permettait d'obtenir un accord parfait (ex : Sol- Do- Mi). Cette troisième partie de la construction polyphonique s'est alors lentement développée sur l'ensemble du répertoire, les essais des uns étant repris par les générations suivantes, faisant ainsi évoluer la pratique vocale vers une polyphonie à trois voix, acceptée et intégrée par les chanteurs¹³⁷.

Il peut être intéressant de noter qu'au cours d'une soirée, voire au sein d'une même chanson¹³⁸, on peut observer une propension des voix à tirer de plus en plus vers l'aiguë. Effet recherché¹³⁹, stimulation par le collectif ou réchauffement des corps et des cordes vocales ? Le registre dans lequel se situe la mélodie détermine l'accompagnement vocal. Si, comme je l'ai dit précédemment, l'accompagnement en basse est plus délicat, il est aussi fonction du registre vocal utilisé, et donc de la tessiture du chanteur¹⁴⁰. De même pour la haute, les voix d'accompagnements se développent donc selon la tonalité utilisée et le contour de la mélodie.

Partons donc du constat, le plus évident aujourd'hui, d'une pratique vocale à deux ou trois voix. En début de couplet, il est fréquent d'observer une anacrouse par un saut de quarte sur la fondamentale, saut représentant souvent le plus grand intervalle de la chanson. La succession des notes se fait principalement de manière conjointe, et facilite ainsi le développement mélodique de chaque voix. Les premières notes peuvent être chantées à l'unisson, les différents accompagnements se développant par la suite, lorsque la voix médiane est bien ancrée. Observons maintenant indépendamment la construction de chacune des voix :

¹³⁶ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, CAUHAPE Jacques, Gerde

¹³⁷ MIQUEU, Bastien 2009

¹³⁸ En annexe : CD audio, piste 12. Enregistrement de *Pair e Hill* « Ave Maria de Varèlja ». Lorsque l'on écoute le début des deux couplets, on observe que les voix tendent à chanter plus aiguës.

¹³⁹ Cf p.74 et 75, à propos de la surenchère vers l'aiguë.

¹⁴⁰ Jean-Jacques Castéret a consacré tout un article à cette question de chant à deux ou trois voix : « *Quan s'i presta* », dans « La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen », 2002

- La polyphonie est basée sur une voix principale, « *lo cant* ». Sans qu'il soit question de position hiérarchique entre les voix, c'est autour de cette voix médiane, appelée aussi « *normala* », « mélodie » ou « moyenne » que vont s'articuler les autres. C'est de ce fait la voix instinctive : quand je demande à Jean-Louis Mondot de me donner l'air d'une chanson dont il me parlait, c'est cette voix du milieu qui va faire naturellement.

 - La partie aiguë est désignée comme « *la hauta* ». Déduite de la normale, elle est chantée, le plus souvent, une tierce¹⁴¹ au-dessus du chant. Il est à noter encore une fois qu'il ne s'agit pas là d'un modèle unique et qu'il existe des variantes, comme me le signale Nadette Carita, « *Y a un truc que je ne supporte pas, c'est chanter faux. Je ne fais pas forcément la tierce, je m'en vais dans des choses qui sont en moi*¹⁴² ».

 - La voix de basse, désignée comme telle : « *la baisha* ».
- Deux modèles principaux quant à la réalisation de la basse : à la manière d'un bourdon sur une ou deux notes, ou le plus fréquemment, en basse parallèle : dans ce dernier, la basse accompagne le chant à la tierce, à l'exclusion du premier et deuxième degré, accompagnés respectivement en sixte mineur et en quinte juste¹⁴³. La basse nécessite davantage d'oreille musicale, il est moins aisé de la déduire de la moyenne et « sort » moins naturellement que la haute¹⁴⁴. La difficulté supplémentaire à chanter la basse peut aussi être une des raisons pour laquelle on ne la retrouve pas sur toutes les chansons, et surtout peut expliquer pourquoi la tradition polyphonique est encore pour certains considérée comme un chant à deux voix.

Les transcriptions ci-dessous sont établies sur le modèle de Jean-Jacques Castéret et présentent les modèles principaux de la plurivocalité. Le chant, voix principale sur laquelle se bâtissent les autres, est indiqué par des notes blanches (dans le but de le dissocier) et est construit sur le pentacorde Do – Ré – Mi – Fa – Sol. Cette échelle n'est pas utilisée dans tous les chants : l'accent est mis ici sur la fonction des degrés, et non sur les notes.

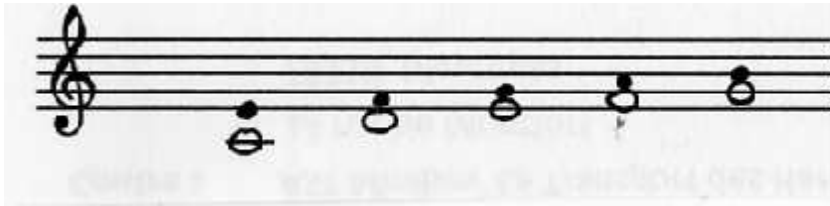
¹⁴¹ La tierce est mobile, elle peut être chantée en mineure ou en majeure.

¹⁴² Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, Nadette CARITA, Lourdes

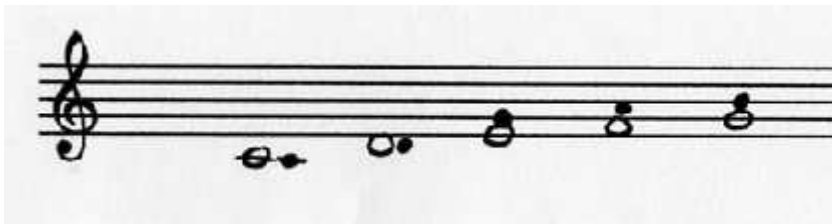
¹⁴³ CASTERET Jean-Jacques 2004a : 316

¹⁴⁴ Quand je lui demande quelle voix est plus difficile à faire entre la haute et la basse, Lucie Albert me répond : « *la haute est plus facile, c'est celle qu'on a toujours dans l'oreille. Pour la basse c'est plus dur, c'est un peu comme de l'impro...Moi je l'entends pas* ». Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, ALBERT Lucie, Pau

- Chant et haute en tierce parallèle



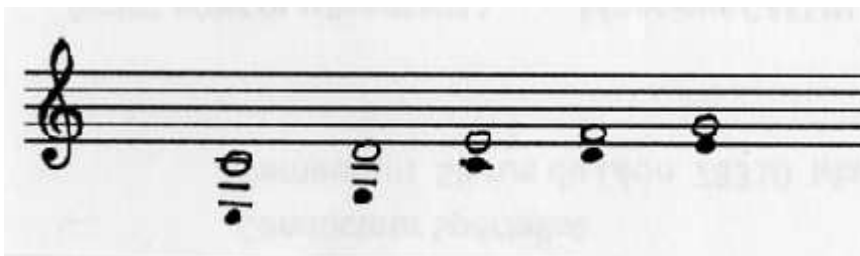
- Chant et haute avec 1^{er} et 2^{ème} degré à l'unisson



- Chant et basse parallèle



- Chant et basse avec 1^{er} degré en sixte et 2^{ème} degré en quinte



➤ Possibilité de combinaisons pour un modèle plurivocal à trois voix



Pour définir le système musical, Jean-Jacques Castéret emprunte à Ignazio Macchiarella le terme de « pensée mélodico-linéaire¹⁴⁵ » : horizontal sur les notes intermédiaires et les degrés faibles, vertical sur les points d'appuis forts comme les cadences finales, l'important étant avant tout que « ça sonne », comme en témoigne Nadette Carita : « moi l'important, c'est que ce soit un accord. Y' a un truc que je ne supporte pas, c'est chanter faux¹⁴⁶ ».

Chaque voix peut donc -plus ou moins- suivre son propre cheminement mélodique, non indépendamment des autres mais sans rentrer dans un schéma strict de parallélisme vocal. Etant donné que, en situation, les voix se font « à l'oreille » comme le disent les chanteurs, il n'existe pas d'unique mouvement harmonique : si les mouvements parallèles et directs sont les plus courants, la voix de haute peut s'harmoniser par mouvement oblique – lorsqu'elle s'apparente à un bourdon aigu par exemple- et la basse par mouvement contraire, comme dans l'extrait suivant de « *la belle s'en va au jardin d'amour* ». Même si l'harmonisation à la tierce est l'accompagnement le plus fréquent, la polyphonie n'obéit à aucune règle strictement pré-établie.

En allant encore plus loin, Jean-Claude Coudouy me dit : « *Que ça chante juste ou faux, moi, je m'en fous, tant que ça chante, c'est ça qu'est beau [...] Je suis tellement attiré par le fondu, la mayonnaise... Quand toutes les voix elles font plus qu'une...* ¹⁴⁷ »

Au-delà d'une modélisation à trois voix exposée précédemment, certains contextes laissent apparaître une quatrième voix: de manière intentionnelle, la contre-haute¹⁴⁸ (ou à l'inverse, la

¹⁴⁵En citant Ignazio MACCHIARELLA « Il canto a più di tradizione orale » *Guida alla musica popolare in Italia*, p. 161-196, 1991, CASTERET 2004 :340

¹⁴⁶ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

¹⁴⁷ Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOUY Jean-Claude, Laruns

¹⁴⁸ La contre-haute s'apparente à un bourdon aiguë. En annexe, CD audio, piste 13. Enregistrement en *cantèra* de « *la belle s'en va* ».

contre-basse) survient dans des contextes que Jean-Jacques Castéret détermine comme « communautaires », contextes dont je parlerai ultérieurement.

Cette quatrième voix peut aussi apparaître sans être recherchée : voix harmonique naturelle, chantée par personne. Pour Bastien Miqueu, l'apparition de la quatrième voix « *ne semble pas pouvoir être contrôlée et son apparition fait penser au divin tant elle intrigue et impose le respect. D'où ses appellations traditionnelles de 'la voix de la Vierge' en Bigorre et de 'la voix des Anges' en Béarn*¹⁴⁹. » Si elle sublime le chant, d'autant plus que c'est un fait rare, la quatrième voix ne constitue pas une finalité du chant. Par ailleurs, je ne pense pas que tous les chanteurs aient conscience de cette quatrième voix – j'en ai en effet très peu entendu parler – étant donné qu'elle se perçoit avant tout dans des lieux comme les églises notamment, lorsque l'acoustique est propice au développement des harmoniques.

2.3.2 Problématique du rythme

Les différentes voix évoluent sur un plan homorythmique, bien qu'en situation de chant, il peut survenir des décalages rythmiques, fruit de l'interprétation de chacun. Il est donc plus précis de parler de « *tendance homorythmique*¹⁵⁰ » selon les termes de Simha Arom.

Jean Poueigh explique très justement quel problème il a rencontré au moment de retranscrire musicalement ce qu'il avait collecté. En évoquant les rythmes, « *ils sont si ondoyants, et si rigides sont les barres de mesures* » ! Si l'auteur n'a transcrit que des monodies, le problème reste le même (voire s'amplifie !) dès lors qu'il s'agit de plurivocalité.

Nadette Carita se plaint du rythme qui a tendance à traîner : « *c'est très lent, au bout d'un moment t'as envie que ça bouge quoi !*¹⁵¹ ». Jacques Cauhapé aussi râle contre ceux qui « *ne respectent pas la vivacité de la chanson*¹⁵² ». Ces remarques, apparemment anodine, m'ont remémoré mes premières années de musicologie : lorsque toute la classe chantait, la tendance à accélérer était quasi-automatique. Le professeur nous rappelait alors d' « étirer » la

¹⁴⁹ MIQUEU, Bastien 2009 :16

¹⁵⁰ AROM Simha, en collaboration avec Nathalie FERNANDO, Suzanne FURNISS, Sylvie LE BOMIN, Fabrice MARANDOLA, Emmanuelle OLIVIER, Hervé RIVIERE et Olivier TOURNY, "Typologie des techniques polyphoniques", in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V "L'unité de la musique", Editions Actes Sud, 2007, P.6

¹⁵¹ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

¹⁵² Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, CAUHAPE Jacques, Gerde

chanson, afin d'éviter toute accélération. L'hypothèse du groupe comme amplificateur du rythme s'avère ici inadéquate. Comment expliquer alors cet étirement du tempo ? A mon sens, le ralentissement du tempo peut accompagner l'envie de retenir le moment. Ralentir le rythme, tarder à finir la chanson, et tarder à se quitter... Cette idée, peut-être complètement illusoire, semble être cependant perceptible à la fin des *cantèras*¹⁵³ ... De plus, ne peut-on pas voir un besoin de s'individualiser dans un ensemble vocal, le ralentissement du rythme permettant de jouir de ces effets là ? Le temps de latence pourrait alors sembler pertinent pour entendre sa propre voix au sein du groupe.

Si les chanteurs m'ont parlé davantage de l'ensemble de la structure rythmique (plus que des voix au sein de cette structure), dans les faits il faut quand même que les voix soient unies, reflétant par-là ce que Jean-Claude Coudouy nomme le « fondu ».

La question qui, de mon point de vue est la plus intéressante, est de savoir s'il existe une systématique rythmique qui sous-tend l'ensemble du répertoire. Les premières écoutes infirment cette idée : si certaines chansons sont binaire ou ternaire -là encore il n'y a pas de modèle rythmique unique-, la plupart des chants en situation paraissent non-mesurées, ou tout du moins devient-il impossible de battre une pulsation régulière dessus¹⁵⁴. Dès lors, comment expliquer la synchronie des chanteurs¹⁵⁵ ? Nadette témoigne encore : « *les gens se regardent, se regardent et s'écoutent, beaucoup. Tu suis l'autre. Très souvent, la première phrase est lancé, et les autres viennent se coller après. Il y a un lanceur. Attention, c'est pas un meneur*¹⁵⁶, *c'est lui qui lance !* »

Bastien Miqueu considère quant à lui que c'est l'imprégnation totale de la pratique chantée qui confère à chacun une sensibilité rythmique identique : « *Chaque individu chanteur possède une culture chantée personnelle ou familiale mais la traditionnalité d'une culture se juge notamment quand toutes ces individualités et particularités vocales se joignent et communient ensemble dans un tempo commun [...] une fois de plus, seul le collectif spontané c'est-à-dire non organisé humainement par affinité restitue le tempo traditionnel*¹⁵⁷ ».

¹⁵³ En annexe : Vidéo Bénac avril 2009

¹⁵⁴ Cf CD audio : pistes 3, 4, 8, 14.

¹⁵⁵ Le tempo commun est toutefois à relativiser comme je l'ai dit précédemment. Les voix ne sont pas toujours superposées de la même manière, c'est d'ailleurs cette impression mouvante qui aspire la polyphonie à une certaine légèreté et irrégularité

¹⁵⁶ Cette précision rejoint les attitudes comportementales des chanteurs de tradition, évoquées dans le paragraphe 3.3

¹⁵⁷ MIQUEU, Bastien 2009 :11

Si Bastien affirme que dans le chant, les affinités ne doivent pas nécessairement entrer en ligne de compte, c'est pour la raison suivante : selon lui, chez les chanteurs traditionnels, quiconque peut chanter avec n'importe quelle personne et s'y « retrouver »¹⁵⁸. Le fait que les chanteurs traditionnels aient adopté un rythme commun serait dès lors presque, pour Bastien, de l'ordre de l'inné.

Les observations et discussions m'ont cependant permis d'appréhender les rythmes dans une perspective sensorielle: les postures, les corps qui tendent à se balancer de la même manière au fil des chansons. L'écoute de l'autre, mais surtout les regards, qui aident à se comprendre et à se situer, qui permettent aussi de percevoir où est l'autre, et quelles sont ses intentions...Rythmicité corporelle, « *qui aurait un vrai tempo*¹⁵⁹ » comme le suggère Jaquesh Roth ? Cette hypothèse pourrait être l'objet d'une étude pluridisciplinaire, faisant appel aux regards croisés des sciences cognitives, de la physiologie, de la psychologie...

¹⁵⁸ Je rapprocherai cette idée des propos de Sylvain Tajan, pour qui : « *dans la société traditionnelle, tout le monde chante la même chose de la même façon, seulement certains chantent plus que d'autres* » .

¹⁵⁹ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jaquesh, La Bastide-Cézéracq

Chapitre 3

Entre chant collectif et stratégies individuelles

Au milieu d'un ensemble de pratiques polyphoniques, il est désormais possible de comprendre ce qui est perçu comme traditionnel pour les chanteurs : ne nécessitant pas d'organisation préalable mais seulement l'envie de deux ou plusieurs chanteurs, c'est avant tout son caractère impromptu qui lui confère le statut de « chant de tradition ».

Après avoir décrit davantage qui sont les chanteurs, je m'interrogerai sur les rapports entre collectif et individus au sein de la pratique polyphonique.

3.1 Gros plan sur les chanteurs

Après avoir observé dans un premier temps la polyphonie pyrénéenne dans ces différents contextes, c'est au mois de juin 2009 que j'ai commencé à m'entretenir véritablement avec un ensemble de chanteurs. Rencontrés lors de mes précédents séjours ou présentés par l'intermédiaire d'autres chanteurs, les quelques semaines que j'ai passées dans les Pyrénées durant cet été m'ont permis d'apprécier la diversité au sein-même de ce que Jacques Siron nomme la « micro-société polyphonique¹⁶⁰ ».

3.1.1 La « micro-société polyphonique »

Il est à noter que, loin d'être réservé à une certaine élite, la polyphonie pyrénéenne reste assez méconnue, au sein même du territoire dans lequel elle s'établit. Les chanteurs sont encore largement minoritaires, et à l'instar de la langue occitane qui subsiste à l'état résiduel dans les plaines (à Pau ou à Tarbes), de nombreux citadins n'ont pas conscience de cette pratique vocale.

¹⁶⁰ Selon Jacques Siron, la micro-société polyphonique renvoie à un fonctionnement social : « *les réseaux sonores sont des réseaux sociaux et psychologiques, avec forte composante émotionnelle* ». SIRON, Jacques, « Enchevêtrement de voies », *Cahiers de musiques traditionnelles*, N°6, 1993

3.1.1.1 Initialement réservée aux hommes...

Dans son étude sur les femmes pyrénéennes, Isaure Gratacos met en avant le fait que hommes et femmes ont, à priori, un statut social similaire¹⁶¹. Le droit d'aînesse en vigueur jusqu'au début du siècle accorde l'héritage à l'aîné, indépendamment de son sexe. Henri Cavailles aussi insiste sur le fait que la femme, autant que l'homme, se doit de maintenir les traditions et s'occuper de la terre et la maison, et ce tant à l'intérieur (au sein des membres de sa famille) qu'à l'extérieur (devant les membres de la communauté)¹⁶². L'égalité des sexes et des statuts évoquée dans les ouvrages semblent cependant plus ambiguë sur le terrain... En effet, la plupart des chanteurs que j'ai rencontrés étaient bel et bien des chanteurs, et non des chanteuses : même si ce fait tend aujourd'hui à s'estomper, la place des femmes étant de plus en plus importante notamment grâce à la création de nombreux ateliers, les hommes chantent encore plus que les femmes.

Comment expliquer cet écart, qui à priori ferait du chant un attribut masculin¹⁶³? Certains chanteurs considèrent les bergers comme les premiers détenteurs du patrimoine musical¹⁶⁴. D'abord entre leurs mains, le chant se serait transmis d'homme à homme. Une autre raison quant à cette dichotomie homme-femme serait le contexte du chant. D'après mes interlocuteurs, tous les dimanches après la messe, les hommes se retrouvaient au Café pour chanter. Non officiellement interdit aux femmes, leur présence était assez mal perçue, mais, de plus, on imagine aisément qu'il ne sied à une femme d'aller au Café et boire ! La place publique était donc réservée aux hommes, les femmes trouvant lieu d'expression uniquement dans le cercle familial.

Le Café comme lieu de regroupement des hommes n'est pas un hasard : tous peuvent s'y retrouver en-dehors de la maison, mais surtout c'est un lieu où l'on peut consommer de l'alcool. Les auteurs associent souvent la présence du chant à celle de l'alcool, comme l'indique par exemple Jean Poueigh : « *Ils chantent après boire et pour reboire encore, qui dit buveur dit chanteur : 'bebedou', 'cantadou' [...] 'mounino': Le vin qui fait chanter et rire* ¹⁶⁵ ». Les deux –chant et alcool– semblent encore aujourd'hui indissociables. Pourtant, Jean-Louis Mondot m'explique qu' « *un vrai chanteur n'a pas besoin de boire. C'est un tout dans*

¹⁶¹ GRATACOS, Isaure 2003

¹⁶² CAVAILLES, Henri 1931

¹⁶³ Bien sûr il existe des exceptions, comme Nadette Carita que j'ai rencontré à plusieurs reprises. Elle ne s'est jamais limitée à chanter seulement dans le cercle familiale.

¹⁶⁴ Voir à ce sujet les commentaires de Bernard Nogues p.33

¹⁶⁵ POUEIGH, Jean 1976 :88

la fête mais il est hors de question d'être bourré en chantant, sinon tu passes à côté de tout ». Pour Raymond Vignes en revanche, « *pour chanter un peu il faut boire aussi...Il faut pas être à sec pour la voix*¹⁶⁶ ». La fonction de l'alcool, telle qu'elle est explicitée, serait donc double : perçu comme une « béquille » pour la voix, il permet à petite dose de réchauffer les cordes vocales et d'éviter le dessèchement. Pour les chanteurs novices, l'alcool a plutôt une fonction sociale et morale, en gommant pudeur et inhibition. Quelques chanteurs, plus âgés, s'indignent du trop-plein d'alcool dont certains usent. A l'instar de Bernard Nogues, pour qui « *On a pas le droit de saloper la musique parce que on est à 3h du matin, ça non !*¹⁶⁷ » ou d'un vieillard, rencontré dans un café à Saint-Savin, qui atteste que « *les générations qui arrivent, elles font que boire. Elles connaissent 4 chansons à boire et c'est tout... mais la tradition orale vieille...*¹⁶⁸ »

Préjugés sur la manière dont chantent les plus jeunes et se servent de la tradition ? Nombreux semblent néanmoins s'accorder sur le fait que le chant ne doit jamais s'apparenter à une « orgie vocale », mais que l'alcool participe à développer un sentiment de cohésion sociale, dans une ambiance festive : le chant est lié à la convivialité, tout comme l'alcool.

Les chanteurs traditionnels semblent entretenir des rapports très forts avec leur environnement. Si tous ne vivent pas –ou plus- de la terre, le milieu dans lequel ils vivent est souvent évoqué. Jean Poueigh, en évoquant la montagne, indique : « *Il faut y être né soi-même pour connaître de quel amour elle sait se faire aimer*¹⁶⁹ ». Jean-Louis Mondot trouve ici une explication quant aux femmes qui chantent peu : « *Pour moi le chant traditionnel, c'est plutôt la voix de l'homme, avec la puissance de voix et tout ça...Peut-être qu'on est un peu macho, je sais pas... Quand les gens chantent leur pays, je trouve que les voix d'hommes, ça représente la montagne...C'est puissant comme la montagne. Une voix de femme, je sais pas...je vois pas bien...* »¹⁷⁰ Si la ligne vocale s'apparente pour Poueigh aux formes harmonieuses du paysage¹⁷¹, la puissance de la voix est pour certains à mettre en parallèle à la grandeur de la montagne, sa force et sa dureté.

Face à cette distinction des chanteurs selon leur sexe, j'analyse tout autant le chant comme un vecteur émotionnel, qui pallie la pudeur des hommes à communiquer verbalement. En me

¹⁶⁶ Enregistrements de terrain, 15 Juin 2009, MONDOT Jean-Louis et VIGNES Raymond.

¹⁶⁷ Enregistrement de terrain, 20 Juin 2009, NOGUES Bernard, Tarbes

¹⁶⁸ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, « Café de la Poste » à Saint-Savin

¹⁶⁹ POUEIGH Jean 1989 : 17

¹⁷⁰ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

¹⁷¹ POUEIGH, Jean 1989

citant un proverbe, Jean-Claude Coudouy confirme cette idée : « *Comme dit le proverbe Andalou, chanter c'est pleurer. Et les hommes ne pleurent pas alors plutôt que de pleurer ils se mettent à chanter* ». Et de rajouter : « *...Et je viens jusqu'au bout à dire pourquoi les hommes chantent en polyphonie et se regardent comme ça ? C'est une façon de faire l'amour sans faire l'amour. Parce qu'on est trop pudique pour ça...Alors y a une espèce de communion qui est pudique...C'est l'analyse que j'en fais. Putain moi qu'est ce que j'aimerais qu'ils se touchent pour être encore plus prêt, mais non non non !¹⁷² »*

3.1.1.2 ...La polyphonie tend à se féminiser

Ces dernières années, et en partie grâce aux ateliers de chant, la place des femmes est progressivement devenue légitime¹⁷³ dans un espace plutôt réservé aux hommes. Le chant polyphonique mêlant voix féminines et masculines nécessite cependant certains aménagements vocaux, et peut déboussoler les chanteurs qui ont pour habitude de ne chanter qu'entre hommes.¹⁷⁴

Pour chanter ensemble, hommes et femmes se doivent d'emprunter un registre vocal qui leur convienne, évidemment, mais qui convienne aussi à l'autre : un homme au milieu de femmes préférera la mélodie correspondant à la voix normale ou à la voix de haute, et inversement dans un contexte où prime le registre masculin, la femme chantera la voix moyenne ou la basse, qui sonnera un octave plus haut.

Tout bon chanteur peut donc dans la pratique chanter avec une femme : cette forme de polyphonie requerrant la connaissance, au minimum, de deux voix .

La figure ci-après illustre la combinaison des voix féminines et masculines¹⁷⁵ :

¹⁷² Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOUY Jean-Claude, LARUNS

¹⁷³ A relativiser toutefois, comme en témoigne la réflexion préalable de Jean-Louis MONDOT.

¹⁷⁴ « *Le seul bémol à tout cela est la difficulté qu'ont les hommes à s'adapter vocalement au registre féminin en comparaison avec les femmes qui ont depuis de nombreuses années intégré cette différence de tessiture* » MIQUEU Bastien, mémoire de DEM Musiques Traditionnelles, 2009

¹⁷⁵ Extrait d'un petit fascicule à l'attention des nouveaux chanteurs : CASTERET Jea-Jacques, 2002 :23

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'F' and contains three notes: 'Basse' (D2), 'Moyenne' (A2), and 'Haute' (D3). The bottom staff is labeled 'H' and contains three notes: 'Basse' (G1), 'Moyenne' (D2), and 'Haute' (G2). Brackets connect the notes between the two staves to show their relative positions.

Femmes :

- Basse : Ré2- Ré3
- Moyenne : La2- La3
- Haute : Ré3- Ré4

Hommes :

- Basse : Sol1- Sol2
- Moyenne : Ré2- Ré3
- Haute : Sol2-Sol3

Au Pays-Basque, Luxi m'explique que depuis quelques années aussi, les femmes chantent de plus en plus : « *Tout le monde essaye de s'arranger, mais c'est les hommes qui prennent la note, c'est dur de se caler pour nous*¹⁷⁶ ». Si c'est encore le genre masculin qui davantage « mène le chant », le nombre croissant de femmes laisse imaginer dans quelques années une égalité plus parfaite dans le cercle des chanteurs.

3.1.2 Le chanteur polyphonique : émergence d'un profil-type ?

Bastien Miqueu, Jean-Louis Mondot, Pierre Sacaze ou Nadette Carita sont quatre chanteurs pyrénéens qui ne se ressemblent pas vraiment. Le premier porte des 'Air Max' aux pieds depuis cinq ans et ne jure que par ça. Le second, éleveur de chèvres, fabrique et vit de la vente de ses fromages depuis des années. Le troisième, à peine trente ans, a quitté son

¹⁷⁶ Enregistrement de terrain, 25 Juin 2009, Luxi, Saint-Jean Pied-de-Port

village ossalois pour venir s'installer et travailler à Pau. La dernière enfin travaille à temps partiel dans une petite boutique de vêtements à Lourdes, et est aussi conteuse et danseuse.

Au mois de Juin 2009, c'est donc face à une multitude de profils que je me retrouve. S'il est évident que certains possèdent de nombreuses caractéristiques communes –de par leur profession, le milieu dans lequel ils vivent-, pour d'autres, les similitudes se font au premier abord plus discrètes. Pourtant, et à l'image de ces quatre profils indiqués, ces chanteurs sont considérés par les autres comme « traditionnels », ou chanteurs « purs et durs », d'après les termes de Jean-Louis Mondot. Ce qualificatif qui accompagne la désignation de certains chanteurs ne l'est éminemment pas pour tous, et il est intéressant de comprendre qui est considéré de la sorte, et pourquoi.

En évoquant l'adjectif « traditionnel » apposé à certains chanteurs, Pascal Caumont s'interroge : « *quels sont les traits requis pour être un chanteur traditionnel ? Ca a jamais été défini ça*¹⁷⁷ ». Bastien Miqueu définit lui les chanteurs traditionnels comme ceux ayant « *intégrés les codes sociaux* » et possédant un « *ensemble de savoirs et de savoirs-faire*¹⁷⁸ ». Si cette définition reste floue, il importe de voir quelles caractéristiques communes¹⁷⁹ possèdent les chanteurs traditionnels, tant au niveau de leur voix (ce que, à mon sens, Bastien détermine comme le « savoir ») que de leur comportement (le « savoir-faire »).

3.1.2.1 Des caractéristiques communes

Avant tout, on ne s'autoproclame pas chanteur. Le fils de Jaquesh Roth écrit à ce titre : « *Un jour, le cercle s'agrandit, et c'est par un coup de coude qu'on est invité à venir chanter avec les plus grands*¹⁸⁰ ». Dans les souvenirs des chanteurs, la phase d'observation des « anciens » semble être incontournable avant d'être à son tour invité. Pour évoquer cette entrée dans le cercle, Stéphane Chétritt utilise l'image métaphorique de la cabane du berger : « *Il faut que l'invitation vienne du berger, qu'il ne se sente pas envahit par l'autre... Dans le chant c'est la même chose*¹⁸¹ ». Respecter les chanteurs en présence est, pour beaucoup, un comportement obligatoire. Pour Luxi, dans le Pays-Basque voisin, cette attitude est aussi de

¹⁷⁷ Enregistrement de terrain, 18 Juin 2009, CAUMONT Pascal, Tarbes

¹⁷⁸ Enregistrement de terrain, 25 Juin 2009, MIQUEU Bastien, Bénac

¹⁷⁹ Il est évidemment important de mettre en avant ce qui est commun à tous les chanteurs, étant donné que d'autres nombreux éléments les distinguent. Pour exemple, Jean-Louis Mondot cherchera à tout prix à chanter dans une soirée, auquel cas il me dit : « *On ne m'y reprendra plus* », alors que pour Raymond Vignes qui ne recherche pas le chant à tout prix m'explique que « *si ça se passe, c'est complet* ».

¹⁸⁰ Pierre Roth a décrit sa propre expérience sous forme de texte, que son père Jaquesh m'a lui-même lu.

¹⁸¹ Enregistrement de terrain, 29 Juin 2009, CHETRITT Stéphane, Laruns

rigueur : « *Aller quelque part et toi chanter, ça fait provoc' un peu ... Il vaut mieux attendre que ce soit la personne qui est vraiment de là qui commence*¹⁸² ». Le respect des chanteurs locaux est associé, pour Simon Soulé-Crabérou, à l'écoute de l'autre : « *c'est partout pareil l'intégration, il faut savoir écouter ... quelqu'un qui arrive et qui chante pas se fera plus vite intégrer*¹⁸³ ». Jean-Louis Mondot se souvient : « *y'avait des chansons qui étaient chantées par certains, et nous on refaisait pas ces chansons si on pouvait pas les faire mieux... 'T'as vu ce que un tel et un tel on fait avec cette chanson ??' Quand deux personnes chantent et que c'est beau, que c'est vraiment beau tu vois... On se tait. On écoute et on ne vas surtout pas chanter avec eux* ».

Aux yeux de tous, ne pas se mettre en avant ni chercher à dominer l'ensemble vocal sont des comportements essentiels. Ce qui peut sembler paradoxal donc, c'est que pour être considéré comme un « bon chanteur traditionnel », il faut avant tout être un « bon écouteur » !

L'accent est aussi mis sur la communication qui se joue dans le chant, et qui se doit d'être sincère. Bien qu'il soit pour Nadette Carita « *inconcevable de passer plus de quelques semaines sans chanter* », lorsque elle ne ressent pas de réelle affinités avec les chanteurs : « *J'y vais pas. Il faut quand même être sincère, je vais rien leur apporter, ils vont rien m'apporter, je sais qu'il n'y aura pas de plaisir... Il y'a quand même cette notion de partage !*¹⁸⁴ ». De même pour Jaquesh Roth : « *On peut régler les problèmes, mais pas là. Là je m'offre, je donne tout ce que j'ai* ». Et d'ajouter : « *Je fais pas l'intéressant, là il faut pas d'orgueil. Quelqu'un qui se la joue il dure pas une chanson !*¹⁸⁵ ».

A l'instar de John Blacking pour qui les fonctions des structures sonores sont en rapport avec les rapports humains, pour tous les chanteurs traditionnels l'entente vocale est totalement dépendante de l'entente sociale¹⁸⁶.

J'ai aussi remarqué que chaque chanteur reconnu comprend et parle l'occitan (le béarnais ou le bigourdan). Ceci pouvant passer pour une banalité ou une évidence, cependant la totalité des chanteurs ne parle pas cette langue¹⁸⁷. Loin de ce que l'on pourrait penser, les dialectes occitans ne sont pas parlés que par les anciennes générations : Pierre Sacaze et Bastien

¹⁸² Enregistrement de terrain, 25 Juin 2009, Luxi, Saint-Jean-Pied-de-Port

¹⁸³ Enregistrement de terrain, 24 Février 2009, SOULE-CRABEROU Simon, Laruns

¹⁸⁴ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

¹⁸⁵ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jaquesh, La Baside-Cézéracq

¹⁸⁶ « s'entendre pour chanter », selon les termes de Bernard LORTAT-JACOB, pour qui le chant est avant tout une affaire de groupe où se mélangent des réseaux affectifs.

¹⁸⁷ Je l'ai remarqué notamment en *cantèra* lorsque je discutais avec les différentes personnes en présence. Ceux qui n'ont aucune base de la langue sont principalement ceux qui débutent le chant.

Miqueu, tous deux âgés de moins de trente ans, utilisent cette langue au quotidien, ou tout du moins dans le cercle familial.

Sur le plan musical –car il est évident qu’ils n’ont pas acquis leur réputation uniquement par leur comportement adéquat-, chacun reconnaît l’importance d’avoir un répertoire varié et au-delà, un répertoire « privé »¹⁸⁸, une voix puissante¹⁸⁹ - qui par ailleurs va de pair avec le charisme-, et une capacité à faire toutes les voix de la polyphonie. Tandis que Raymond Vignes considère que « *chacun fait ce qu’il peut. L’important c’est de connaître au moins l’harmonie ‘normale’*¹⁹⁰ » alors même que lui chante aussi bien toutes les voix, tous les chanteurs traditionnels semblent à même de faire tant la mélodie que la *hauta* ou la *baisha*¹⁹¹, en fonction du contexte et des chanteurs en présence. Nadette développe cette idée : « *Pour moi, c’est celui qui chante comme ça, qui chante, spontanément, et qui est capable en entendant une voix, de mettre une voix à côté. Dans le chant ‘trad’, tu parle de la mélodie, de la basse et de la haute. Un bon chanteur ‘trad’ est capable de te faire les trois voix, sans avoir aucune connaissance de la musique*¹⁹² ».

Des chanteurs solistes

Contrairement à mes premières impressions, je me suis rendue compte que la polyphonie n’était pas la seule forme de vocalité qui ait existé dans les Pyrénées. Si Jean-Jacques Casteret écrit : « *On peut dire, sans exagération qu’en Béarn, quand un individu éprouve le besoin de chanter, il doit en demander l’autorisation aux autres présents* », ou parle d’une « *interdiction de l’expression soliste*¹⁹³ », de même que Bastien pour qui « *le chant soliste n’est pas reconnu dans cette vocalité car toute personne qui se mettrait d’une façon ou d’une autre en avant passerait pour présomptueuse*¹⁹⁴ », certains chanteurs sont si bons qu’ont leur laisse la place et l’occasion de chanter seul.

¹⁸⁸ Voir à ce sujet les paragraphes 3.3.2, P.71

¹⁸⁹ Pour Jean-Louis Mondot par exemple, la puissance de la voix c’est le nombre de décibels qu’il peut envoyer en chantant. Si d’autres ne partagent pas le fait de « gueuler dans les oreilles » comme je l’ai entendu, à mon sens ce qu’ils indiquent par « puissance de la voix » c’est davantage l’interprétation, et la capacité à transmettre et faire ressentir des émotions.

¹⁹⁰ L’harmonie normale étant la voix principale, le chant.

Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

¹⁹¹ Termes vernaculaires en bigourdan signifiant respectivement la voix de haute et la voix de basse.

¹⁹² Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

¹⁹³ Idem : 397,398

¹⁹⁴ MIQUEU Bastien, 2009 :7

Le 14 Juin 2009, nous sommes attablés à Gazost le soir de la fête du village. A plusieurs reprises, notre hôte Claude se met à chanter seul. Si personne ne l'accompagne, ce n'est pas seulement car il détient de nombreux chants que lui seul connaît, mais avant tout car ce dernier possède une très grande voix. Loin d'être perçue comme une offense face aux chanteurs en présence, au contraire, chacun respecte et reconnaît le grand chanteur qu'est Claude. De même que Pierre Arrius-Mesplé, chanteur ossalois réputé dont Geneviève Clément me dit : « *Si vous voulez entendre une grande voix, quelqu'un qui chante vraiment comme un arabe [en rapport aux mélismes], c'est bien lui !*¹⁹⁵ ».

Issues des diverses discussions et observations de terrain, les caractéristiques évoquées ici sont partagées par tout un ensemble de chanteurs, les chanteurs de tradition. A cette même question, « qu'est ce qu'un chanteur de tradition ? », Sylvain Tajan m'a quant à lui répondu : « *le chanteur de tradition, c'est celui qui est issu de la société traditionnelle. C'est aussi simple que ça*¹⁹⁶ ». Pour moi, cette réponse n'était justement pas « aussi simple que ça ». En réécoutant les enregistrements que j'avais de Sylvain en juin 2009 (plus de six mois auparavant), ce dernier me disait : « *Le chant de tradition orale, c'est dans la société de tradition orale. Donc Tarbes ce n'est pas une société de tradition orale, codifiée... C'est un autre type d'organisation*¹⁹⁷ ». En assimilant la société traditionnelle à un société de tradition –et par-là de transmission- orale, la définition de Sylvain quant à la notion de « traditionnel » renvoie à un type d'apprentissage : n'impliquant aucune connaissance musicologique, c'est un apprentissage qui se fait par imprégnation au sein même du milieu socio-culturel qui le pratique, loin de ceux qui ont appris le chant par le biais des CD, cassettes, ou encore dans les ateliers.

3.1.2.2 La transmission du chant

Le folkloriste Sylvain Trébucq établit une classification des chants en parallèle avec les cycles de la vie¹⁹⁸ : comptines, chants de danses, chants de mariages, chants de deuil... Classification « *du berceau à la tombe* »¹⁹⁹, selon l'occitaniste Gaston Guillaumie. Outre le mode d'ordonnement des chants, il est intéressant de voir que chaque étape de la vie est

¹⁹⁵ Enregistrement de terrain, 30 Juin 2009, CLEMENT-LAULHERE Geneviève

¹⁹⁶ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, TAJAN Sylvain, Bénac

¹⁹⁷ Enregistrement de terrain, 28 Juin 2009, TAJAN Sylvain, Bénac

¹⁹⁸ TREBUCQ Sylvain 1912

¹⁹⁹ GUILLAUMIE, Gaston 1945

marquée par des chants spécifiques, à l'instar des rites de passage, mais que le chant accompagne aussi le quotidien.

A propos de l'utilisation du terme de « tradition », Gérard Lenclud explique qu' *« il arrive souvent que la fréquence d'emploi de certains mots soit inversement proportionnelle à la clarté de leur contenu²⁰⁰ »*. Les termes de « tradition orale » et « transmission orale » sont souvent utilisés comme des notions fourre-tout, dont le sens principal serait l'opposition à la tradition écrite. S'il paraît bien évidemment trivial de dire que le chant est une tradition orale, l'oralité comme moyen de transmission est à envisager plus largement. Oral, il l'est certes, lorsque la maman chante au bébé²⁰¹. Mais à mon sens, la transmission est également visuelle, dès lors que l'individu est en âge d'observer et surtout d'intégrer sa culture.

Le chant polyphonique se transmet par un ensemble de comportements non forcément dictés oralement mais qui font l'objet d'une intégration par observation et imitation des conduites sociales et vocales. Bernard Miqueu, le père de Bastien a été chantre à la messe quand il était très jeune. C'est ici qu'il a appris les premières harmonies, qu'il a ensuite réutilisé dans un répertoire plus profane, les chants de tradition. Si Bastien a chanté si jeune, c'est que dans ses plus vieux souvenirs, son père a toujours chanté à la maison. De même, Jean-Louis Mondot se rappelle avoir entendu son grand-père faire de la polyphonie, notamment dans les repas de famille : *« Avec mon père, je m'en rappelle, ils ont toujours chantés comme ça... Alors moi je les regardais et j'écoutais. J'ai toujours eu ça dans l'oreille...²⁰² »*. Nadette, qui chante aussi bien avec des femmes qu'avec des hommes, a commencé quand elle avait cinq ans, à deux voix : *« Je me souviens, à l'église, j'étais fasciné par la voix de basse d'un monsieur... Il avait une grosse voix, très puissante... Et moi je m'intéressait à faire comme lui, par mimétisme, et des fois je faisais des accords... »* puis de se questionner : *« Est ce que c'est le fait d'avoir été très attentive à tout ça qui m'a donné cette facilité ? [de chanter n'importe quelle voix avec n'importe qui]²⁰³ »*

L'apprentissage latent et implicite des chanteurs est la source de ce que Bastien détermine comme un *« ensemble de 'savoirs' et de 'savoirs-faire' »*. Vivant dans une société qui « à

²⁰⁰ LENCLUD, Gérard 1987 :2

²⁰¹ Les folkloristes décrivent l'importance de la transmission entre la mère et l'enfant, notamment par les comptines.

²⁰² Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁰³ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

*l'origine avait un sens*²⁰⁴ », selon les termes de Raymond Vignes, chaque chanteur possède son bagage musical, à l'instar d'autres référents culturels de la société pyrénéenne.

3.2 Chanter son identité : le caractère communautaire de la polyphonie

« *Au moment de l'acte de chant, les membres de la communauté formant un groupe se meuvent entre eux, rentrent en cohésion, trouvant dans le son du groupe un confort...*²⁰⁵ ».

De retour de mon premier séjour au mois de janvier 2009, j'ai été épatée par le caractère communautaire de la polyphonie. Evidemment, on chante à plusieurs voix –le seul terme de « polyphonie » l'attestant. Mais ce qui m'a davantage marqué, c'est que « faire ensemble » semble être la condition *sine qua non* du chant. Jean-Jacques Castéret évoquera par ailleurs le chant soliste comme un blasphème envers la communauté de chanteurs²⁰⁶.

L'identité collective qui se joue dans le chant –« *montrer qu'on est un groupe, c'est un peu le but*²⁰⁷ » d'après Raymond Vignes- se joue aussi à titre individuel. Analyser au préalable la perception que les chanteurs ont de leur pratique permet par la suite de comprendre comment les chanteurs s'individualisent dans une pratique qui ne prône, au premier abord, que le collectif.

3.2.1 Perception de quelques chanteurs sur leur pratique

Avant toute chose, il est intéressant de noter que dans les discours de certains chanteurs, « la tierce » indique tant l'accompagnement de la haute que celui de la basse. En m'expliquant l'influence des accords de l'accordéon sur le chant polyphonique, Jean-Claude Coudouy me dit : « *C'est certainement...Ils (les joueurs d'accordéon) faisaient des tierces en bas, c'est à dire tierces...C'est-à-dire pour Do, ils faisaient Sol*²⁰⁸ ». Le chant dit « à la tierce » -tierce qui par ailleurs dans le discours de Jean-Claude Coudouy est en réalité une quarte, est semble-t-il devenu un terme générique pour déterminer la façon spécifique de chanter à plusieurs.

²⁰⁴ Raymond évoque ici les solidarités (expliquées dans le chapitre premier) et l'importance de la communauté dans le quotidien. Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

²⁰⁵ MIQUEU Bastien 2009 :7

²⁰⁶ CASTERET Jean-Jacques 2004a : 397, 398 et 402

²⁰⁷ Enregistrement de terrain, 15 Juin 2009, VIGNES Raymond, Germs

²⁰⁸ Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOUY Jean-Claude, Laruns

Lorsque je rencontre Raymond Vignes pour la première fois à Germs en juin 2009, je suis assez déboussolée par ses propos : mes interrogations sur le chant polyphonique sont relayées par une pratique qui à ses yeux semble plus intéressante, la pratique orphéonique. Malgré plusieurs tentatives pour parler de la polyphonie traditionnelle (celle qu'il pratique !), l'humilité de mon interlocuteur quant à l'originalité de son chant fait qu'il continue de penser que je m'intéresse uniquement aux orphéons. Quand je lui demande des titres de chansons bigourdanaises, il me répond : « *Oooh bah... Les chanteurs montagnards de Lourdes, Tarbes et Bagnères... C'est ça...*²⁰⁹ ».

Je n'ai compris que par la suite que la pratique vocale, tellement instinctive et naturelle, paraît, pour certains, ne nécessiter aucune explication. Raymond Vignes a toujours chanté. Il est berger depuis très jeune aussi. Me parler de son chant peut être équivalent à me raconter la traite quotidienne de ses vaches.... De mon point de vue, Raymond ne voit pas l'intérêt que peuvent porter les gens à la pratique polyphonique, c'est pourquoi il parle de ce qui est le plus reconnu à l'extérieur et le plus visible²¹⁰, à savoir la pratique orphéonique, qu'il perçoit comme une pratique élitiste. De plus, le fait que Raymond ait connu l'interdiction de parler les patois locaux –longtemps interdits, c'est donc tout un pan de la culture qui a été bafoué-peut contribuer à ce réflexe de silence.

En ce qui concerne la polyphonie traditionnelle, le chant à deux ou trois voix paraît, en plus d'être « évident », d'une extrême facilité. Luxi, qui a à peine plus de vingt ans²¹¹ s'interroge : « *chanter à deux voix, je pense que c'est normal, non? Ca a toujours été comme ça...*²¹² ». Entièrement intégré à l'individu et en dépit de la musique actuelle constamment martelée par les médias, le chant à plusieurs voix représente la norme, ou du moins, ce type de chant semble être une convention des plus ordinaires. Pour renforcer l'idée de plurivocalité comme modèle « normal » du chant, Pierre Sacaze me dit que « *vers Perpignan, ils chantent mais à l'unisson... Tu sens que c'est moins spontané*²¹³ ». Pour Pierre, la nécessité de trouver un équilibre dans la polyphonie requiert une créativité de la part de chaque chanteur, créativité qui semble irréfléchie, en opposition au chant à l'unisson. Quant à Luxi, quand je lui demande

²⁰⁹ Enregistrement de terrain, 15 Juin 2009, VIGNES Raymond, Germs

²¹⁰ Les différents orphéons, type « Chanteurs Montagnards », ont fait de nombreux concerts en France, et ont enregistré plusieurs CDs

²¹¹ Préciser son âge me semble intéressant, car Luxi a grandi avec Internet, la télé et la radio qui constamment impose un modèle musical. Enregistrement de terrain, 25 Juin 2009, Luxi, Saint-Jean-Pied-de-Port

²¹² Enregistrement de terrain, 25 Juin, Luxi, Saint-Jean-Pied-de-Port

²¹³ Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, Pierre SACAZE, Pau

le moyen de trouver les voix d'accompagnement, « *ça vient tout seul non ? Ca sort tout seul la haute ou la basse, c'est jamais moche* ». Autrement dit, en plus d'être considéré comme une norme, chanter à plusieurs voix paraît pour certains être de l'ordre de l'instinctif, au-delà d'être totalement intériorisé dans la culture.

Dans les Pyrénées, Violet Alford est marquée par le fait que les joueurs de flûte ne soient pas des « *musiciens instruits* »²¹⁴. Concernant les voix, c'est Jean Poueigh qui notera que « *le goût inné pour la musique, un sens artistique intuitif, développés par l'exubérance du cadre, mettent en valeur et rehaussent la voix que la race du midi a généralement belle et naturelle* »²¹⁵. Si aujourd'hui les ateliers permettent d'apprendre à chanter ou à jouer des instruments traditionnels, l'apprentissage individuel se fait en majeure partie par l'observation et l'imitation des « anciens ».

L'apprentissage latent et continu explique-t-il que peu des chanteurs se considèrent comme tels, comme semble se questionner Luxi ? « *on aime chanter... mais est-ce qu'on est chanteur ?* »²¹⁶. Jean-Louis Mondot joue aussi de l'accordéon : « *Moi je fais tout à l'oreille moi...L'accordéon, le chant...Ca fait des années que je fais juste comme ça...* ». Nadette Carita m'explique quant à elle que quand elle chante, « *je ne fais pas forcément la tierce, je m'en vais dans des choses qui sont en moi* ». Ces réflexions me laisse penser que si les chanteurs ne semblent pas se considérer comme tels, c'est probablement car la musicalité leur est tellement habituelle et intégrée à leur existence que les considérer « comme » chanteurs serait dissocier leur pratique, fruit d'un apprentissage implicite, de leur propre individualité. De plus, ce statut ne serait-il pas lié à la définition qu'ils ont du professionnalisme, dont certains se défendent ?

Le terme « polyphonie », utilisé tout au long de ce travail, n'est employé que depuis peu de temps. En Bigorre, Nadette relie ce fait à l'arrivée de Pascal Caumont²¹⁷ au Conservatoire Henri Duparc de Tarbes, il y a une dizaine d'années. A chacun, je demandais quel terme était utilisé pour désigner la pratique vocale : avant, « on chantait ». Cette expression décrit aussi une action commune, sans différenciation des acteurs et où le caractère plurivocal, jamais nommé, constitue une norme implicite.

²¹⁴ ALFORD, Violet 2004 :26

²¹⁵ POU EIGH, Jean 1989 :23

²¹⁶ Enregistrement de terrain, 25 Juin, Luxi, Saint-Jean- Pied-de-Port

²¹⁷ Titulaire du Certificat d'Aptitude à l'enseignement des musiques traditionnelles, Pascal Caumont est spécialisé dans les polyphonies traditionnelles de l'Europe du Sud

D'aucuns ont encore du mal à employer l'expression de « chant polyphonique », à l'instar de Luxi « *là on chante à trois voix...Pas polyphonie hein ? Ca fait bizarre, on parle jamais comme ça...*²¹⁸ ». Si le chant et la manière de chanter reste identique, j'ai le sentiment que l'usage abondant du terme « polyphonie » semble, pour certains, modifier la réelle nature du chant : l'emploi d'un lexique emprunté à la musique savante qui paraît « plus technique » est peut-être perçu comme un rejet du caractère traditionnel et populaire du chant pyrénéen²¹⁹.

Outre les représentations des chanteurs exposées précédemment, la plupart ont conscience de l'originalité de leur pratique, et revendiquent la connaissance d'un ensemble de savoirs et de savoirs-faire. Cette prise de conscience est probablement à mettre en parallèle avec l'intérêt que suscite la pratique à l'extérieur²²⁰ ces dernières années, les collectes, ateliers ou les écrits –je pense notamment à l'ensemble des travaux de Pascal Caumont et Jean-Jacques Castéret, accompagnant l'expansion de la pratique polyphonique.

Cette remarque est cependant à prendre avec beaucoup de précautions : je ne prétends en aucun cas que seuls les travaux des chercheurs ont mis en avant la spécificité polyphonique des Pyrénées, seulement, peut-être ont-ils permis à certains chanteurs de s'interroger davantage sur la plurivocalité de leur région, et au-delà, de pointer leur particularité vocale comme un héritage culturel spécifique.

3.2.2 Chant polyphonique et identité collective

Si la musique est encore aujourd'hui considérée par certains comme langage affectif, dépourvu de charge sémantique, il ne peut être de même pour le chant. Dès lors que les paroles accompagnent la mélodie, la musique parle, pour ceux qui l'émettent et ceux qui la reçoivent. Au-delà du plaisir et du divertissement, beaucoup de chanteurs affirment la fonction identitaire du chant pyrénéen²²¹.

Identité sociale mais aussi vocale, il est intéressant d'observer comment les chanteurs et les groupes de chanteurs se construisent une identité musicale.

²¹⁸ Enregistrement de terrain, 25 Juin, Luxi, Saint-Jean- Pied-de-Port

²¹⁹ A mon sens, accentue ceux qui s'insurgent de l'institutionnalisation de la pratique ces dernières années.

²²⁰ L'intérêt notamment suscité par la commercialisation de la polyphonie et des tournées nationales de certains groupes professionnels.

²²¹ Les chants de Cyprien Despourrin constituent, selon Patricia HEINIGER-CASTERET, un miroir identitaire pour les bergers.

3.2.2.1 L'identité en question

L'identité, loin d'être un état qui précède l'individu, est une construction. Elle fonctionne avec son contraire qui est aussi son corollaire, l'altérité²²². L'identité musicale se développe à partir des paramètres reconnus dans la culture comme étant spécifiques à la communauté. Non uniquement géographiques, les frontières identitaires sont aussi d'ordre culturels, et c'est dans les points de contact avec l' « Autre » que se construit l'identité, et l'identité musicale: la musique devient alors ce qui unit (à l'intérieur) et ce qui distingue (de l'extérieur). Lors d'un voyage à Montréal, Yves Landeroin note : « *le chant joue en pareil cas un rôle convivial et fédérateur. Quand s'éleva, à l'unisson de ce groupe composite, la chanson 'Aqueràs Montanhes', cet air simple et poignant y fut ressenti comme un hymne national des Pyrénées (de Bayonne à Montpellier)* »²²³.

Cette notion d'unité explicitée par l'auteur est très intéressante car elle dresse une représentation de la communauté pyrénéenne, en tant que communauté minoritaire, comme constitutive d'un « tout » homogène. Sur le terrain, cette unité éclate pourtant au profit de groupes distincts, où les différences entre chanteurs sont axées sur la distinction géographique entre départements, vallées, et au-delà, villages²²⁴.

Le noyau central de la polyphonie se situe donc entre Béarn et Bigorre, entre Pyrénées-Atlantique (en région Aquitaine) et Hautes-Pyrénées (en région Midi-Pyrénées). Les facteurs historiques et géographiques, évoqués dans la première partie, ont très tôt distingué ces deux anciens «pays», pourtant voisins. Selon les chanteurs, les conceptions sur le répertoire et la pratique polyphonique prennent un tout autre sens : le béarnais Jean-Luc Mongaugé par exemple, considère que chaque vallée possède un « bassin » de chant. Le répertoire que l'on chante dans les Pyrénées aurait été « volé » -selon ses termes- à 80% à la vallée d'Ossau, vallée où est situé le village de Laruns. Et à propos de nombreux autres chanteurs, « *ils refont leur histoire, ils pensent que ça vient de chez eux* »²²⁵. Si Jean-Luc Mongaugé associe à la vallée d'Ossau la quasi-exclusivité du répertoire traditionnel, le bigourdan Raymond Vignes,

²²² POUJADE, Patrick 2000

²²³ LANDEROIN, Yves 2005 :216

²²⁴ Cette idée rejoint le paragraphe 2.2.2 sur les variantes linguistiques et les problèmes que cela suppose.

²²⁵ Enregistrement de terrain, 1 Juillet 2009, MONGAUGE Jean-Luc, Pau

dans une moindre mesure, évoque aussi une pratique à l'origine béarnaise : « *on a copié sur eux, les chansons béarnaises ont été importées dans nos vallées*²²⁶ ».

A l'inverse, d'autres bigourdans considèrent le répertoire chanté issu d'un socle commun, où certaines vallées auraient su, mieux que d'autres, conserver ces chants. Je rapprocherai cette conception de l'origine du chant des propos qu'a tenus Pierre Sacaze lors de notre rencontre. Ce dernier, ossalois depuis plusieurs générations, a créé avec ses amis un concours de chant à Laruns. Ouvert à tous, il est pourtant écrit sur le prospectus « Concours de chant béarnais ». Face à mon interrogation quant à l'« exclusivité » de l'origine du répertoire, Pierre Sacaze me répond, mi-sourire, qu'« *ils (à propos des bigourdans) comprennent...et ils viennent quand même avec des chansons de chez eux !*²²⁷ ». Le concours est donc ouvert à qui veut, mais il est bon pour les organisateurs d'affirmer publiquement une exclusivité du répertoire et de la pratique polyphonique !

Certains ne semblent accorder aucun intérêt à la parenté entre pratique en Béarn et en Bigorre : eux, chantent. Quelle importance de savoir que leurs voisins chantent aussi²²⁸ ? Pour exemple, lorsque je parle à Jean-Claude Coudouy²²⁹ de la polyphonie en Bigorre, ce dernier m'explique : « *ça me préoccupe pas. Ni personne ici. C'est-à-dire, on est pas préoccupé par le chant des autres...c'est con hein ? mais on est préoccupé par ce que l'on fait et ce qu'on a. Je sais qu'ils doivent [les bigourdans] se demander 'mais pourquoi on est distant comme ça ?' mais parce qu'on est pas préoccupé !*²³⁰ »

Face à un certain refus de voir en l'Autre une partie de soi et inversement, Jean Poueigh dira que les ressemblances sont telles entre les chants de Béarn et Bigorre qu'« *il est impossible qu'ils (les chanteurs) n'aient pas bu aux mêmes sources*²³¹ ».

Ce phénomène est assez complexe car d'une part, il existe encore quelques chanteurs –comme Raymond Vignes- qui ne semblent conférer aucune spécificité à leur pratique vocale, et d'autre part, ceux qui semblent nier une pratique commune sont ceux qui revendiquent l'originalité de la leur. De ce fait, on peut supposer que ce n'est pas tant l'objet musical qui importe –le chant-, mais plutôt la fonction qu'il a de « miroir identitaire » d'après les termes

²²⁶ Enregistrement de terrain, 15 Juin 2009, VIGNES Raymond, Germs

²²⁷ Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, SACAZE Pierre, Pau

²²⁸ J'ai entendu ce genre de témoignages principalement en Béarn et davantage, à Laruns. Ce petit village de montagne fait office de village gaulois, « qui résiste encore et toujours à l'envahisseur ». Plus qu'ailleurs, les traditions de chants et de danses ont été ici conservées.

²²⁹ Jean-Claude Coudouy a toujours habité à Laruns

²³⁰ Enregistrement de terrain, 24 Juin 2009, COUDOY Jean-Claude, Laruns

²³¹ POUEIGH, Jean 1989 : 31

de Laurent Aubert²³². Ce dernier évoque à ce propos l'importance des substances extra-musicales du fait musical, en expliquant que la musique est un « *révélateur de notions qui dépasse de loin le seul domaine de la production et de la consommation musicales* ».

Voici un exemple où les chanteurs exposent leurs différentes identités, par le biais du répertoire et de la polyphonie :

Le 13 Juin 2009, je participe à une grande transhumance, dont le point d'arrivée est le col du Tourmalet (65). Ouverte aux touristes, de nombreux locaux s'y retrouvent aussi et parmi eux, de nombreux chanteurs. Attablés pour le repas du soir, un groupe de jeunes d'une vallée voisine entonne une chanson, qui, à priori, ne se chante plus que par chez eux. Aux notes finales retentit, à la table voisine, un autre chant, cette fois-ci chanté par les jeunes du Tourmalet. Bastien me signale l'importance de ce moment : selon lui, outre le plaisir de l'acte vocal, la succession rapide du chant par les habitants de la vallée témoigne d'une volonté de rétablir un certain équilibre.

Le chant fait office de carte d'identité, « Tu viens de là, regarde d'où Je suis », et il détermine cette identité par le biais du territoire: « Tu es d'ici mais tu es quand même chez moi ». Cette observation peut rejoindre ce que j'ai montré précédemment concernant la société traditionnelle : usant d'une autonomie partielle, chacune des vallées possédait une organisation sociale spécifique. L'uniformisation des modes de vie ne permet plus de distinguer ces particularités, mais cet exemple laisse supposer que certaines spécificités musicales peuvent rester aujourd'hui le témoin de l'identité villageoise ou valléenne²³³, dans un contexte où se côtoient des individus issus d'un territoire différent.

Par l'utilisation particulière de son répertoire par exemple, un chanteur se présentera par exemple comme chanteur pyrénéen, béarnais, de la vallée d'Ossau, du Haut-Ossau, de Laruns ou du haut de Laruns selon les contextes, l'identité musicale –à l'instar de l'identité individuelle- s'inscrivant dans un processus d'identités gigognes.

²³² AUBERT Laurent 2001 : 16

²³³ « *Dans ma vallée , avant, on 'loulho' beaucoup plus (=chanter en faisant des mélismes). C'était difficile alors on chantait à deux. Je crois que c'était surtout dans la vallée de Ferrières qu'on chantait comme ça, maintenant ça se fait de moins en moins* » MONDOT Jean-Louis, 3 Juillet 2009, Ferrières

De même, pour Jacques Cauhapé « *quand on était plus jeune, des fois on en entendait un qui chantait en haut du village. On voyait rien il faisait nuit, mais rien qu'à son timbre, on pouvait deviner de quelle vallée il était* ». CAUHAPE Jacques, 22 Février 2010, Gerde

3.2.2.2 Un chant vécu collectivement

Comme le montre l'exemple précédent observé au Tourmalet, le chant peut être, au sein d'une communauté, le signe d'une reconnaissance mutuelle.

Autour de l'acte du chant

Nombreux sont les chanteurs qui affirment que chanter est un plaisir pour soi et pour l'autre, et qui ne nécessite pas d'auditoire. Au sein de ces groupes de chanteurs, tout le monde ne chante pas pour autant. J'ai remarqué par exemple que la femme de Jean-Louis Mondot, ou encore Michèle, la mère de Bastien, avaient toutes deux intégrées tous les codes de la polyphonie et, par les années d'observation, pouvaient sans nul doute analyser les relations entre chanteurs et déceler dans l'immédiat les erreurs- vocales, ou comportementales- de chacun.

A chaque repas qui suivait une *cantèra* notamment, Bastien et ses parents « débriefaient » sur ce qu'il s'était passé la veille. Michèle, qui connaissait aussi bien les chanteurs que son mari et son fils (elle les accompagne à chaque fois), était encore plus à même d'émettre un jugement sur l'ensemble de la *cantèra* : à force d'observation, elle remarquait à chaque fois qui venait, qui chantait avec qui, qui lançait les chant et de quelle manière...

De la même façon, la femme de Jean-Louis Mondot m'explique « *Je trouve qu'il [son mari] a la plus grande voix...c'est pas parce que c'est lui ! X chante très bien aussi, il a une voix phénoménale. Mais tu vois, la dernière fois il est arrivé en fin de soirée, et vous vous aviez déjà chanté toute la journée alors c'est normal !* [explication quant au fait que ce fameux X est chanté mieux que son mari] ». « *Y'a Z aussi, il a une voix haute mais pas agréable...Surtout il veut toujours se mettre devant ! Z va toujours chercher la haute hein ! Même quand y'en a déjà plusieurs...*²³⁴ »

Sans être considéré comme un auditoire (on ne chante pas pour ces gens-là), autour des chanteurs gravite un ensemble de personnes que j'analyse comme étant des chanteurs passifs, dans le sens où ils ont intégré tous les codes de cette pratique vocale. Leur présence est, non forcément nécessaire dans le sens où la polyphonie a lieu dès lors que deux chanteurs se retrouvent, mais inhérente à l'acte vocal. A ce sujet, Jaquesh Roth m'expliquait que « *tout le monde ne chante pas forcément, mais tout le monde partage ça*²³⁵ ». A l'instar de la notion de

²³⁴ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, Ferrières

²³⁵ Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, ROTH Jacquesh, Labastide-Cézéracq

critica explicitée par Bernard Lortat-Jacob²³⁶, l'avis de ces chanteurs passifs permet en outre de faire « avancer » le chant : chaque chanteur a la possibilité de se situer et de se comparer aux autres chanteurs, les discours entourant la performance de chacun redistribuant continuellement l'équilibre social et vocal.

Fédérateur au-delà même des chanteurs, peut-on voir la polyphonie comme un acte de solidarité et de plaisir qu'offre le partage et l'adhésion de tous, qui sans chanter participent néanmoins au « *sentiment de cohésion qui se joue dans le chant*²³⁷ ».

Pour les chanteurs

Dans son mémoire de DEM, Bastien Miqueu écrit : « *Chanter n'est pas une activité ni un loisir. Chanter, dans le milieu de vie traditionnel, c'est **participer à une vie communautaire**, c'est construire ensemble les liens qui feront demain notre force et notre avenir, c'est en fait participer à un mode de vie sociétal dans lequel tous se reconnaissent*²³⁸ ». Le chant est ici un outil de construction, un moyen, et non une finalité en soi. La réflexion qu'il tient ici –mais qu'il a par ailleurs nuancer lors de nos discussions- semble cependant faire l'impasse sur la spontanéité et le plaisir que prônent justement les chanteurs.

Bastien me parle des relations qu'il trouve, en dehors du chant, superficielles. « *Savoir ce que l'autre fait, où il travaille...c'est superflu pour moi. Le chant rentre directement dans le sujet ; des fois je chante avec des gens que j'ai jamais vu, mais j'ai l'impression de les connaître depuis au moins dix ans tu vois !* ». En chantant avec des personnes inconnues, Pascal Caumont rajoute la notion de plaisir et d'émotion: « *ça peut arriver avec une personne qu'on connaît pas, et là c'est génial quoi parce que du coup, tu connais pas la personne, et finalement les premières info que t'arrive à capter de cette personne c'est à travers cet échange vocal, qui est magique...t'es entrain de créer quelque chose avec elle au niveau musical et vocal* ». Il rajoute : « *tu peux pas savoir s'il ressent exactement la même chose, mais tu vois s'il ne ressent rien*²³⁹ ». La notion de sincérité apparaît encore une fois

²³⁶ Pour Bernard Lortat-Jacob, la critica est fondamentale et récurrente, et permet d'éviter au chant qu'il sombre dans la médiocrité. LORTAT-JACOB Bernard, « Conduites sociales et musicales à Castelsardo », *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et le bassin méditerranéen*, 2002

²³⁷ CATINCHI Philippe-Jean 1999 :31

²³⁸ MIQUEU, Bastien 2009 :7

²³⁹ Enregistrement de terrain, 18 Juin 2009, CAUMONT Pascal, Tarbes

comme un gage indispensable au plaisir du chant. Pour Bastien « *dans le chant, tu peux pas tricher. Ou si tu triches t'es directement fiché*²⁴⁰ », de même que Jean-Luc Mongaugé pour qui « *en 3 mots tu sais si il[le chanteur en face] vit la chanson*²⁴¹ ».

Lorsque je lui demande ce qu'il recherche en chantant, Raymond Vignes me répond : « *le plaisir, mais ça va ensemble d'être ensemble, de recréer un lien...*²⁴² ». En plus d'être un bien-être individuel –Nadette Carita m'explique à ce sujet toutes les émotions corporelles qu'elle perçoit-, l'aspect collectif et le sentiment communautaire concourent à étendre ce plaisir. Participer à une action commune est pour Lucie Albert un vecteur d'émotions, « *c'est quand même génial de rassembler des forces individuelles pour en faire une force collective*²⁴³ », de même que Jacques Cauhapé : « *moi j'ai toujours expliqué...dans le collectif on peut se retrouver. Sans le collectif on est pas dans la chose, tout seul on est pas dans la chose. Dans le collectif on peut s'épanouir, et si on est bon dans le collectif, même à titre personnel, on fait monter le collectif. C'est toujours le collectif qui compte*²⁴⁴ ».

En mobilisant les affects notamment par le biais du souvenir –souvenir des anciens comme l'atteste Jean-Louis Mondot ou traces corporelles « *marquées au fer rouge* » d'après les termes de Pascal Caumont²⁴⁵, la polyphonie apparaît comme un processus solidificateur au sein même de la communauté des chanteurs et de leur entourage.

3.3 L'individuel au sein du collectif

En me racontant les fêtes de son village, Jean-Claude Viau m'explique : « *le jeu, c'est de faire des voix, nous on est musicien sans le savoir. Quand y'a des fêtes, nous on fait des joutes vocales où on prend la mélodie de plus en plus haut. Y'a le bruit alentour, et l'alcool aussi, ça nous pousse à chanter plus haut... Et là, on repère les mecs parce qu'on connaît*

²⁴⁰ Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, MIQUEU Bastien, Bénac

²⁴¹ Enregistrement de terrain, 1 Juillet 2009, MONGAUGE Jean-Luc, Pau

²⁴² Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

²⁴³ Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, ALBERT Lucie, Pau

²⁴⁴ Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, CAUHAPE Jacques, Gerde

²⁴⁵ Pascal Caumont m'expliquait se remémorer encore certaines rencontres et ressentir exactement le frisson qu'il avait eu lors du chant : « *Le fait de s'être accroché par le chant, ça a créé un truc. Ça a créé un espèce de vécu, tu vois... C'est comme si quelque chose s'était densifié chez les deux personnes, en même temps... Comme si on portait la marque, comme un sceau...* » Enregistrement de terrain, CAUMONT Pascal, 18 Juin 2009, Tarbes

leur voix, du coup on essaye de le pousser, mais sans vouloir le planter. Le but, c'est de faire monter tout le monde, et que la voix la plus haute, elle passe sans dérailler. Ou la plus basse. Et à la fin de la chanson on dit en occitan 'putain, on l'a passé' ». Tout ça n'est évidemment pas écrit, comme il ajoute : « mais c'est en nous, y'a pas de règles ».

L'explication de Jean-Claude Viau décrit parfaitement comment les chanteurs se défient et s'individualisent les uns les autres, dans ce qui semble être un « combat amical ».

Les premiers discours sur le terrain sont unanimes : tous concourent à envisager la pratique chantée dans les Pyrénées comme une œuvre strictement collective. Si admettre le caractère communautaire de la polyphonie tient de l'évidence, il faut repenser le collectif non comme une unité préconçue mais au contraire, comme une somme des identités et des richesses individuelles.

Comme je l'ai signalé antérieurement, j'ai longtemps perçu la polyphonie comme une construction égalitaire entre les individus, en oubliant que « *le chanteur de polyphonie, il est chanteur avant d'être chanteur en groupe*²⁴⁶ », selon les termes de Bastien Miqueu.

Jean-Jacques Castéret définit les « contextes communautaires », en opposition au domaine privé de l'« entre-soi »²⁴⁷, comme les rendez-vous où se côtoient de nombreux chanteurs, et où le chant va être poussé le plus haut possible comme l'indique aussi Jean-Claude Viau.

Loin du « fondu » des voix qui anime tant Jean-Claude Coudouy²⁴⁸, ces contextes laissent place à une individualisation des chanteurs.

3.3.1 La surenchère dans les aiguës

Au-delà d'une polyphonie à deux ou trois voix, une quatrième voix peut par ailleurs survenir de manière intentionnelle, chantée au-dessus de la haute initiale ou en-dessous de la basse. Bastien Miqueu notamment chante souvent la contre-haute lors des *cantèras*.

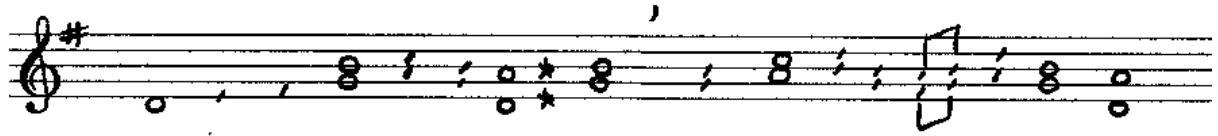
Les transcriptions suivantes illustrent l'apparition de cette quatrième voix :

²⁴⁶ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, MIQUEU Bastien, Bénac

²⁴⁷ CASTERET Jean-Jacques 2004a : 275

²⁴⁸ Cf le commentaire de Jean-Claude Coudouy, p.50

Voici une première version à trois voix de la chanson « *La belle s'en va* ». On peut noter que la première phrase est chantée à deux voix seulement, la troisième voix (la basse) apparaissant dans la seconde phrase. Les valeurs rythmiques ont seulement une fonction indicative.



La belle s'en va au jardin d'amour, pour y passer quelques semaines



Son père va la cherchant partout, et son amant qui en est en peine

Cette seconde version a été enregistré en *cantèra* par Bastien en décembre 2009. Ici apparaît la contre-haute. Les trois voix transcrites sont le chant, la haute et la contre-haute, l'enregistrement ne permettant pas d'entendre suffisamment les basses.



Son père va la cherchant partout, et son amant qui en est en peine

Dans ces contextes qui permettent plus de liberté au chanteur, il a la possibilité de se démarquer et s'individualiser vocalement. La contre-haute peut s'apparenter à une envie de « dominer » son voisin, domination qui reste, selon les dires des chanteurs, toujours amicale. Lorsque je lui demande si le chant peut être une compétition, Jean-Louis Mondot me répond : « ...Pas compétition... Je dirais plutôt affront, défi : regarde ce que je fais et essaye de me faire quelque-chose la-dessus ». Il rajoute : « C'est surtout un combat contre soi-même... Il

*faut se surpasser, venir à bout. Après, on est lessivé, et heureux, et d'avoir réussi et d'avoir bien chanté*²⁴⁹ ».

Certains auteurs se sont interrogés quant à cette « course à l'aiguë », que l'on retrouve dans plusieurs régions d'Europe²⁵⁰. A la limite du cri²⁵¹, cette voix semble souvent la plus valorisée, tant pour les chanteurs que pour les auditeurs. Pour Lortat-Jacob, elle est avant tout fonction sociale de séduction, signe d'effort physique et de virilité. Par ailleurs, il est important de noter que les femmes ne semblent pas se livrer à ces joutes vocales, comme me l'indique Nadette Carita : « *Dans les hommes, ils ont tendance à vouloir faire ça [monter au-dessus]... Il n'y a pas ça dans les femmes*²⁵² ». De ce fait, et d'après mes observations, il me semble que les rapports de séduction –si on peut les appeler ainsi- s'établissent davantage d'homme à homme –de chanteur à chanteur-, et non d'homme à femme .

Cependant, ce qui est intéressant dans les Pyrénées, c'est que tous les chanteurs traditionnels ne reconnaissent pas la suprématie de la voix haute. Pourtant, c'est indéniable, la majeure partie des chanteurs réputés possèdent cette voix aiguë et privilégient de fait la partie mélodique de haute- bien que leur connaissance du chant leur permettent aisément de faire les trois voix. Ils ne reconnaissent donc pas forcément la voix haute comme étant mieux valorisée, mais au contraire, leur besoin évident de trouver des voix qui leurs sont complémentaires fait que certains comme Jean-Louis Mondot auront tendance à préférer- voire même à respecter davantage- les voix de basses : « *pour moi les grands chanteurs ne sont pas forcément des hautes, du tout... pour nous qui chantons en voix haute, on cherche les voix basses*²⁵³ ». N'oublions pas que la voix de haute ne peut exister sans la présence des autres voix...

3.3.2 D'autres manières de se démarquer

²⁴⁹ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁵⁰ Notamment en Croatie, en Roumanie, en Corse, en Sardaigne...

²⁵¹ En évoquant le cri «*șîpûritură* », Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob & Sperant Radulescu, « *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie* »

²⁵² Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

²⁵³ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

Je l'ai montré précédemment, la polyphonie pyrénéenne est basée sur une pensée mélodico-linéaire, horizontale sur les degrés faibles, et verticale sur les degrés principaux. La place de l'improvisation pour le chanteur est restreinte, des accords parfaits ponctuant les cadences et degrés forts.

Cependant, chaque chanteur dispose de particularités vocales telles les ornements, les nuances, qui lui permettent d'interpréter le chant et, par là, de se différencier.

- « Laulha » (=mélismes, ornements) : les mélismes semblaient être spécifiques à chaque vallée. A la manière dont le chant était entonné, Jacques Cauhapé me racontait pouvoir, sans voir la personne, savoir d'où elle venait. L'utilisation d'ornements pour les chanteurs se fait cependant de plus en plus rare, et s'explique sûrement par les mouvements démographiques, et l'arrivée d'une nouvelle génération plus « urbaine ». Jean-Louis Mondot se désole : « *avant, on 'laulhait' dans toutes les chansons... des voix se perdent, dans la vallée je trouve pas de voix qui me reflètent*²⁵⁴ »
- S'adapter aux voix en présence : dans l'exemple musical proposé en annexe²⁵⁵, Bastien et Bernard Miqueu permute leur voix entre chaque couplet. De même, si dans une polyphonie à trois voix un chanteur a l'habitude de chanter la haute mais que celle-ci est déjà prise, il est possible qu'il choisisse de ce fait une autre voix. Pour assurer une esthétique et un équilibre vocal tout d'abord, mais cela permet en même temps de montrer à l'assemblée sa capacité à s'adapter rapidement. De plus, pouvoir faire tant la voix haute que la mélodie ou la basse est gage d'une grande aptitude musicale !
- L'absence de chant : plus significative, elle peut être signe de réprobation de la part du chanteur. A ce sujet, Anthony Seeger explique que si la personnalité peut s'exprimer par le chant, c'est par son absence que les intentions du chanteur se perçoivent tout autant²⁵⁶. Jean-Jacques Castéret évoque à ce propos la fête du 15 août à Laruns, où un groupe de jeunes chanteurs bigourdans s'est mis à entonner un chant de leur vallée. Si tous les Larunsois en présence n'ont pas quitté la halle, aucun d'eux n'a cependant

²⁵⁴ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁵⁵ En annexe : CD audio, piste N°2, « *Era Cançon de Grangé* », MIQUEU Bastien et Bernard.

Dans ce chant cependant, l'échange des voix est davantage une recherche esthétique plus qu'une tentative de démarcation de l'autre.

²⁵⁶ SEEGER, Anthony « Chanter l'identité, Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyu du Mato Grosso », *L'Homme*, N°171-172, pp.135-150

participé à la chanson²⁵⁷. A Laruns encore, Jean-Claude Coudouy m'explique que les chanteurs qui seraient temporairement en opposition avec les autres villageois²⁵⁸ se refusent à venir chanter pour ce même 15 août. Si l'interprétation de la chanson ne lui convient pas, Jean-Louis Mondot s'« efface doucement, en prétextant quelconque mal, et j'y retourne pas. Je peux pas. C'est même pas méchant, mais c'est plus fort que moi, la chanson est trop importante pour qu'on l'esquinte...²⁵⁹ »

- Le répertoire privé : Le dimanche 26 avril 2009, durant le repas organisé pour clôturer le week-end de la Hesteyade à Ibos²⁶⁰, Fabien, 20 ans, s'approche de Bastien avec un papier à la main. Il vient de trouver les textes d'une chanson qu'il ne connaît pas. Bastien, qui lui a reconnu le texte, dit aussitôt « cache la, celle-là. Celle-là il faut que personne ne tombe dessus²⁶¹ ». Comment appréhender cette réflexion, qui peut sembler s'opposer à la notion de collectif et de partage dont témoigne –au premier abord- la plupart des chanteurs ? Outre l'interprétation, le répertoire privé est aussi l'expression de l'identité individuelle du chanteur. Il semble que chacun dispose d'un corpus personnel de chants, fruit de la transmission ou choix individuels, en parallèle du répertoire « grand public ». Résultant de son apprentissage personnel, Pierre Sacaze m'explique : « Y'a des chants, tu vas pas les chanter avec n'importe qui...Tu les gardes un peu pour toi...Moi ils me rappellent des choses fortes²⁶² ». D'après Jean-Louis Mondot, certains chants semblent appartenir à des personnes bien précises : « Celles-là, on les chantait pas celles-là...Ils la chantaient tellement bien qu'on y touchait pas...²⁶³ ». En surprenant les autres, le répertoire privé renforce l'idée que le chanteur est avant tout chanteur individuel, non uniquement individualité happé par le groupe. Selon Patrick Mazellier, les cercles de répertoire sont des lignes de partage qui établissent des rapports entre chanteurs et les situent les uns en fonction des autres²⁶⁴ :

²⁵⁷ Cet épisode date de 2001, et Bastien MIQUEU faisait partie de ce groupe. Il m'a à plusieurs reprises parlé du mal-être qu'il avait ressenti à ce moment, comprenant très bien que leur attitude –le fait d'entonner un chant de chez eux- avait été déplacé.

²⁵⁸ Jean-Claude Coudouy m'expliquait que les raisons étaient principalement d'ordre politiques, liées aux choix électoraux, aux décisions de la commune...

²⁵⁹ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁶⁰ La Hesteyade est une fête du chant traditionnel pyrénéen, qui avait lieu pour la 32^{ème} fois en 2009.

²⁶¹ Notes de terrain, 26 avril 2009, MIQUEU Bastien et Fabien, Ibos

²⁶² Ce type de chant, issu d'un répertoire plus personnel, se chante davantage dans le domaine privé, lorsque les gens se regroupent par affinités. Ce n'est par exemple pas ce que l'on va chanter en premier lieu en *cantèra*.

Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, SACAZE Pierre, Pau

²⁶³ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁶⁴ MAZELLIER Patrick, « Les renveillés d'Orcières : aspects d'une tradition de chant collectif dans les Hautes-Alpes » dans *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, 2002

le répertoire, mais surtout la manière dont les chanteurs s'en servent est un moyen de se jauger et de se juger en fonction de la richesse de chacun, par rapport aux autres.

Si l'improvisation renvoie à un ensemble de savoir-faire musicaux, l'interprétation met davantage l'accent sur la manière dont l'individu conçoit et organise ces savoir-faire. En ce sens, l'interprétation est l'expression individuelle du chanteur, dont l'auditoire –chanteurs ou non-chanteurs- est à l'écoute des nuances. Le chanteur dispose donc d'une palette vocale et affective qui témoigne de son approbation, ou à l'inverse, de sa désapprobation quant à l'instant chanté.

L'observation du terrain pyrénéen laisse place à une ambiguïté quant à la pratique collective et les unités qui fondent le collectif. Derrière une apparente homogénéité vocale et sociale, les individus s'affrontent, se défient sous forme de joutes vocales, et on observe en réalité un ordonnancement où affirmation de soi et identité individuelle sont aussi mises en avant. Dès lors, l'unité ne se fait pas sur une base commune pauvre, mais au contraire, le collectif se nourrit des initiatives, des valeurs ajoutées et des richesses de chacun.

« *Dans la tradition, quand tu fais quelque chose et que ton voisin le reproduit, automatiquement tu vas faire autre chose*²⁶⁵ ». La polyphonie crée cohésion sociale et solidarité, mais en même temps laisse place à une personnalisation des pratiques par une négociation constante entre le groupe et l'individu, entre œuvre collective et volonté personnelle.

²⁶⁵ Enregistrement de terrain, 18 juin 2009, MIQUEU Bastien, Bénac

D'une pratique ancrée dans un mode de vie à un phénomène social et sociétal : la transformation de la polyphonie.

Le chant pyrénéen est une pratique sociale et affective, que chaque chanteur perçoit individuellement : les multiples regards sur l'actualisation de la polyphonie et les nouveaux contextes de production du chant –principalement l'apparition des *cantèras*, qui sont aujourd'hui des rencontres organisées pour chanter- ne sont pas sans accroître la confusion de l'analyse. Si certains chanteurs comme Nadette Carita estiment que « *dans la mesure ou l'on chante...on chante de la tradition !*²⁶⁶ », d'autres comme Jean-Luc Mongaugé sont plus septiques : « *Les cantèras je sais pas trop... Ca peut être le moment de relancer des trucs*²⁶⁷ ». Jean-Louis Mondot quant à lui ne se sent pas à l'aise avec ces nouveaux contextes chantés : « *C'est bien parce que c'est quand même du chant 'trad', mais je conçois pas tu sais... C'est beau ! Mais je ne vais pas y aller parce que... C'est pas ça...*²⁶⁸ ».

Cette quatrième partie vise à évaluer les conséquences des bouleversements qu'a connu le chant polyphonique ces dernières années. Il me paraît nécessaire de préciser que, sans prétendre à aucune vérité –qui par ailleurs n'existe pas tant elle est subjective-, je cherche ici à restituer les principaux points de vue sur l'actualisation de la polyphonie, en les justifiant par l'observation concrète de terrain.

4.1 La polyphonie traditionnelle depuis les années 60

En retraçant le parcours de la pratique polyphonique ces dernières décennies, on observe que, par diverses initiatives de particuliers ou d'institutions, la tradition du chant a su être préservée, et même développée au-delà de son territoire originel.

²⁶⁶ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

²⁶⁷ Enregistrement de terrain, 1 Juillet 2009, MONGAUGE Jean-Luc, Pau

²⁶⁸ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

4.1.1 Pour une sauvegarde du patrimoine culturel

4.1.1.1 Du bon usage du folklore

Dès le 19^{ème} siècle, les Pyrénées deviennent l'une des régions les plus en vues d'Europe. Représentant un terrain vierge de pollution, l'émergence des stations thermales amène de nombreuses grandes figures françaises²⁶⁹ et anglaises notamment, en pleine quête romantique. Selon Jean-Loup Fricker, « *avec l'effusion du tourisme, on demandait beaucoup aux autochtones pour les touristes... on a fait des spectacles...*²⁷⁰ » qui mettent en scène des histoires –largement idéalisées– de la vie des bergers. La folklorisation se nourrit de la tradition, cependant en la décontextualisant et l'insérant dans un cadre scénique et stable, et en la polissant. Peut-on imaginer que les orphéons créés par Alfred Roland s'inscrivent aussi dans ce contexte de folklorisation, où sont érigés et mis en scène des éléments traditionnels (tels les danses, chants et costumes), ôtés de leur cadre originel. Selon Jean-Loup Fricker, l'intérêt suscité par les mises en scène folkloriques entraîne une prise de conscience des habitants sur la valeur marchande de leur patrimoine d'une part, mais aussi sur sa richesse immatérielle.

On peut dès lors percevoir la folklorisation comme à la fois une chance et un mal quant à la culture pyrénéenne : si elle permet de perpétuer un ensemble de traits culturels, elle a aussi apposé une façon de chanter spécifique répondant à l'attente des touristes, en reflétant une image impropre à la réalité vécue.

On est aussi en droit de se demander quelle serait la place du chant aujourd'hui, si le folklore n'avait laissé aucune trace écrite. De nombreux auteurs qui assistent à ces représentations consignent en effet leurs observations sur les chants, les danses et les costumes²⁷¹. A qui profite cette folklorisation ? Si elle ravit les touristes avant tout, il est probable que la mise en écriture permette une réappropriation de la part des autochtones de leur propre culture. Tout comme l'oralité a servi à l'écriture, la fixation écrite a permis la réintroduction d'une oralité dans le quotidien. Il semblerait donc injuste de porter un regard exclusivement négatif sur le folklore, relais tangible d'une tradition transmise oralement, figeant le patrimoine culturel autant qu'il le ressuscite.

²⁶⁹ La Reine Marguerite de Navarre et la femme de Napoléon III par exemple

²⁷⁰ Enregistrement de terrain, 7 Juillet 2009, FRICKER Jean-Loup, Laruns

²⁷¹ Voir à ce sujet BREFEIL Robert, MIRAT Gaston...

4.1.1.2 Evolution des modes de vie

Isaure Gratacos explique que le 20^{ème} siècle a connu une « *dépopulation rapide et (des) évolutions socio-économiques telles qu'elles induisent un changement radical dans les structures relationnelles* ». Le dépeuplement s'accélérait davantage après la seconde guerre mondiale, l'auteur ajoute que « *la déculturation gasconne et la reculturation 'française' font que, chez les informateurs plus jeunes, le dire et le faire propres à la gasconité montagnarde ne se rencontrent plus qu'à l'état résiduel*²⁷² ». Avec la dépopulation des zones rurales s'accompagne –logiquement– une perte des valeurs culturelles et sociales de la société montagnarde pyrénéenne, dont fait partie la transmission orale. Dès lors, les maillons de la chaîne culturelle se cassent vite en anéantissant le modèle de l'oralité comme moyen de transmission.

Pour Bastien Miqueu, c'est la radio, et davantage, la télévision, qui ont largement participé à l'éclatement de la société traditionnelle. Au détriment de la collectivité, l'arrivée de la télévision aurait, d'une part, cloisonné les gens chez eux, mais aussi accentué une hiérarchisation au sein de la communauté en rendant visible les répartitions des richesses, les premiers téléviseurs étant bien évidemment destinés aux plus aisés. A cela s'ajoute le déclin du travail de la terre au profit des secteurs secondaires et tertiaires, qui accompagne une modification des rapports entre hommes, ces derniers n'ayant dès lors plus recours de manière si évidente à l'entre-aide. Même si, comme je l'ai expliqué en première partie, la solidarité « obligatoire » s'est vue transformée en solidarité « choisie », les occasions de se retrouver entre voisins ou en communauté ont été de plus en plus rares.

Selon Nadette Carita, dans les années 50, « *il y'a eu un creux. Avant, on chantait beaucoup, beaucoup, tout était prétexte à chanter, et puis il y a eu un creux*²⁷³ ». Les cafés ferment, les veillées nocturnes n'existent plus, le déclin de l'agriculture accompagne le déclin des fêtes traditionnelles qui y sont liées tel le pèle-porc... Dans les années 60 cependant apparaît une prise de conscience quant à la déculturation pyrénéenne, qui se traduit notamment par deux formes musicales distinctes, mais non opposées : le mouvement folk d'une part, et d'autre part la création de festivals de chant. Inscrit dans la mouvance de ces années là en conciliant

²⁷² GRATACOS, Isaure 2007 : introduction

²⁷³ Enregistrement de terrain, 16 Juin 2009, CARITA Nadette, Lourdes

instruments traditionnels et compositions récentes, le mouvement folk prône des valeurs pacifistes et un retour à une certaine authenticité. Le festival de Siros créé en 1967, et la Hesteyade d'Ibos en 1978 –ces deux festivals existant encore aujourd'hui- mettent quant à eux l'accent uniquement sur le chant polyphonique, et permettent selon les termes de Jean-Louis Lavit « *de suppléer la fermeture des auberges et cafés*²⁷⁴ ». Ces deux pratiques musicales ont pour but de valoriser les spécificités régionales, le mouvement folk en privilégiant les créations, et les festivals en s'attachant à perpétuer une pratique considérée comme ancestrale, affirmée dès lors comme constitutive de l'identité locale²⁷⁵.

4.1.1.3 Evolution des pensées

En 1968, Jacques Cauhapé écrit son premier recueil de chansons. Pour lui initialement, ses ouvrages ont ensuite été édités, et à destination de tous les membres de la communauté désireux de retrouver ces chants. L'envie de répertorier les chansons lui est venu lorsqu'il a dû partir pour son service militaire : « *Ca me ramenait près de ma famille, j'avais besoin de ça.. Les gens ont besoin de quelque chose... Moi je me suis rendu compte après que j'avais besoin de mes racines, à l'époque j'en étais pas conscient, je le faisais inconsciemment...Je savais que j'avais besoin de ça pour savoir qui j'étais et pour continuer*²⁷⁶ ». C'est réellement dans l'absence et l'éloignement –dans l'exil, comme le nomme beaucoup de chanteurs- que Jacques s'est rendu compte que le chant lui était vital et faisait partie intégrante de son être.

« *C'est toujours les autres qui te font prendre conscience de ce que tu es, toi...* » m'explique Lucie, 22 ans, qui s'est réellement intéressée à la pratique chantée lors de ses études, à Périgueux. Le chant a toujours été présent chez Lucie, lors des repas de famille notamment, sans qu'elle n'ait jamais pour autant ressenti le besoin de chanter. C'est dans le regard de l'autre que Lucie s'est sentie différente et a cherché à renforcer sa différence, en accentuant ses particularités : « *Je voulais revendiquer le savoir-faire des polyphonies du Sud de la France... Il y avait des choses qui vivent sur ce quelque part, et que les autres n'ont pas, et tu te sens... Enfin il faut que tu te l'appropries...*²⁷⁷ »

Ce qui est intéressant dans ces deux points de vue, au-delà du fait que le besoin de chanter se révèle dans l'éloignement, c'est qu'il prend dans les deux cas une dimension différente. Pour

²⁷⁴ Enregistrement de terrain, 29 Juin 2009, LAVIT Jean-Louis, Tarbes

²⁷⁵ CASTERET, Jean-Jacques 2009a :2

²⁷⁶ Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, CAUHAPE Jacques, Gerde

²⁷⁷ Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, ALBERT Lucie, Pau

le premier, le chant est un moyen de se rapprocher de son « pays », de sa famille, et pour la seconde, chanter a été un moyen d'exister par rapport aux autres, non détenteurs de ce savoir-faire. Au-delà de l'objet musical, le chant apparaît comme un vecteur identitaire permettant ainsi de se situer soi-même, et par rapport à l'autre.

Si le chant permet aux exilés de se recréer une identité, qu'en est-il pour ceux restés au pays ? Jean-Claude Bouvier, en parlant de l'identité culturelle, constate « *un regain d'intérêt des hommes de notre temps pour l'histoire, leur histoire en particulier, et un besoin de plus en plus nettement affirmé de se situer dans la continuité d'une culture régionale. Au moment même où ils sont le plus menacés, on recherche avidement les objets, meubles ou instruments attachés à une civilisation en train de disparaître et à un espace régional nettement défini*²⁷⁸ »

Je l'ai montré auparavant, les bouleversements des modes de vie ont accompagné le déclin des pratiques culturelles pyrénéennes. A partir des années 60, la réintroduction de la polyphonie dans les villages par le biais des festivals est en lien avec la prise de conscience d'une identité pyrénéenne en perte : dès lors, on peut supposer que le renforcement identitaire passe par le renforcement d'une pratique vocale de cohésion, et inversement, la mise en scène de la polyphonie contribue à développer le sentiment d'appartenance au groupe.

4.1.2 Des espaces festifs : Siros et Ibos

4.1.2.1 La création des festivals

Pour pallier la baisse de fréquentation des espaces anciennement dédiés aux chants, les festivals créés à la fin des années 60 ont permis de développer d'autres territoires de la vocalité. Jean-Jacques Castéret écrit :

« A Siros, il s'agissait à l'origine d'animer le village autour d'une manifestation quelconque : foire aux célibataires, rassemblement de chanteurs... C'est cette dernière solution qui fût retenue avec la formule "festival" qui servirait en même temps de conservatoire du corpus du chant béarnais. "Comme plus personne ne chantait en plaine" selon les mots de Louis Mandère, président du Festival à l'époque de mes enquêtes, l'équipe

²⁷⁸ BOUVIER, Jean-Claude 1980 : 5

d'organisateur se dirigea vers les vallées montagnardes afin de faire chanter les bergers dans les auberges puis les faire venir à Siros²⁷⁹. »

Au cours des premières années, le festival de Siros ne cesse d'accroître sa popularité, le nombre d'entrées payantes s'établissant à plus de 14000 en 1977²⁸⁰. A la même époque, et grâce au succès du festival de Siros, peut-on penser, se crée en Bigorre la Hesteyade d'Ibos, concours de chant conçu sur le même modèle que son homologue béarnais.

Au travers des différents groupes, ce sont les villages qui sont représentés. Sylvain Tajan m'explique : « *Avant, tu participais pas en tant que groupe, c'était les villages. Ça montre aussi l'évolution de la société. C'était le village qui était important, pas l'homme seul. En fait y'avait une dimension locale recherché, alors que maintenant c'est plus l'esthétique²⁸¹. »* Selon Sylvain, l'important était moins de réussir son chant que de montrer aux spectateurs la force et la solidarité du groupe de villageois²⁸². Chaque groupe a donc dû, par le biais des recueils, se réapproprier certains chants que leur mémoire d'homme avait bien souvent endommagé. L'engouement suscité par le festival a aussi favorisé des recherches plus approfondies pour reconstituer le répertoire, le choix de la chanson étant un facteur primordial lors de la représentation. En mettant l'accent sur l'originalité (en choisissant une chanson méconnue), ou au contraire en misant sur la présentation parfaite d'un standard, le choix de la chanson résulte d'un consensus entre chanteurs qui n'ont pas forcément pour habitude de chanter ensemble, donc de chanter la même chose de la même manière.

La création des festivals fait aussi apparaître la notion de représentation. La polyphonie est à destination d'un public –composé par ailleurs en grande partie de chanteurs–, et ne concerne plus uniquement les acteurs du chant. Les enjeux ne sont plus les mêmes : le plaisir du chant n'est plus seulement un plaisir de l'instant, car le public est juge immédiat de la performance. « On » décide si le chant est réussi, et par-là « on » hiérarchise les groupes.

La notion de concours est, selon Jean-Louis Lavit, « *ambiguë, car elle est là pour éviter le médiocre. Mais en même temps tout le monde peut se mettre en jeu...²⁸³ ».*

²⁷⁹ CASTERET Jean-Jacques 2009 :2

²⁸⁰ Idem

²⁸¹ Enregistrement de terrain, 28 Juin 2009, TAJAN Sylvain, Bénac

²⁸² La combinaison des deux semblant évidemment la plus recherchée.

²⁸³ . Le terme même de concours indiquerait un nivellement par le haut, alors même que le concours est ouvert à tout un chacun. Enregistrement de terrain, 29 Juin 2009, LAVIT Jean-Louis, Tarbes

Grand « sanctuaire de la polyphonie²⁸⁴ », les festivals deviennent dès lors les derniers espaces d'expression de la langue occitane, langue du chant obligatoire durant les représentations. Siros et Ibos sont des « *grosses machines à communiquer sur le rural*²⁸⁵ » qui se positionnent en tant que structures de revitalisation du patrimoine immatériel et de revendications culturelles régionales. En évoluant parallèlement aux modèles polyphoniques dominants véhiculés par les orphéons d'Alfred Roland, les festivals sont dans les années 60 et 70, des espaces pertinents de la pratique vocale qui permettent de surmonter la fin des auberges de village.

4.1.2.2 Le succès des festivals en déclin

Le succès des festivals commence à s'estomper dans les années 80 pour Siros et quelques années plus tard pour Ibos. Divers facteurs peuvent expliquer le déclin de l'engouement pour ces manifestations chantées : atténuant le caractère traditionnel de la société, de nouvelles règles apparaissent, révélatrice de l'évolution des modes de vie : au groupe, au sens de « groupe de village » se substitue les groupes d'affinités vocales comme l'indique la remarque de Sylvain Tajan précédemment, où la recherche est basée strictement sur l'esthétisme musical au détriment de la dimension locale. Ensuite, c'est la longévité des festivals : à l'euphorie des premières années succède une certaine lassitude de la part du public quant au mode de représentation et à la tendance à la folklorisation de certains groupes²⁸⁶. Pour la plupart des groupes, le festival représente l'unique sortie de l'année. C'est une des raisons pour laquelle peut parfois apparaître la tentation de compléter la prestation chantée avec des « accessoires » musicaux et extra-musicaux tels l'habillement²⁸⁷, ou encore l'utilisation d'instruments de musique comme la guitare et l'accordéon. De plus, le manque de renouvellement et l'habitude liée au festival font que l'aspect « transgénérationnel » du chant traditionnel tend à disparaître complètement. Phénomène qui est loin de plaire aux chanteurs les plus jeunes, ce sont les anciennes générations qui continuent, vaille que vaille, à investir la scène des festivals.

²⁸⁴ CASTERET Jean-Jacques, 2004a :191

²⁸⁵ Idem

²⁸⁶ On peut ici y voir ce que Jean-Claude BOUVIER appelle le « folklore participatif », où l'individu se met en scène et joue le jeu du folklore.

²⁸⁷ Voir à ce sujet www.esbarrits.free.fr

Los Esbarrits (en français, « les dispersés ») est un groupe béarnais de chanteur traditionnel, accompagné par une guitare et un tambourin Lors des représentations, ils sont tous costumés de la même manière.

4.1.2.3 De nouvelles réflexions

Malgré la baisse constante de fréquentation du public dans les festivals au début des années 90, tout le travail de collecte et de réappropriation autour du chant polyphonique permet la création de nouvelles institutions du chant : le renouveau des pastorales²⁸⁸, les « soirées bigourdanaises » ou « soirées béarnaises », les concours de chant comme à Laruns, ou, plus récemment, la naissance des ateliers et le défi vocal « *Canta Se Gausas*²⁸⁹ ». Ces nouveaux lieux de transferts convergent tous vers un même but : (re-)vivifier la pratique du chant polyphonique en offrant à tous la possibilité de (re-)découvrir le répertoire. Si ces initiatives ont permis au chant de ne pas tomber en désuétude, ces nouveaux contextes s'éloignent davantage de la tradition, en la détournant totalement de son usage initial : costumes et mises en scène pour les pastorales, cahiers de chants lors des soirées bigourdanaises²⁹⁰, concours et hiérarchisation des chanteurs à Laruns, « apprentissage des codes sociaux »²⁹¹ aux novices lors des ateliers...

L'association « *Canta Se Gausas* » née en avril 2007, en organisant deux fois par an des « joutes vocales »²⁹² paraît être une initiative évoluant cependant dans une dynamique différente. Conscient qu'un véritable « retour aux sources » de la polyphonie est invraisemblable –les évolutions des modes de vie ayant atteint un point de non-retour-, les organisateurs tentent de concilier d'une part l'aspect imprévu de la pratique traditionnelle, et

²⁸⁸ « Un regard sur les années écoulées depuis le début de mes enquêtes en 1994, permet également de pointer une autre dynamique structurante, observée, vécue de l'intérieur, dans certains cas attisée et constituant ce qui, en 13 ans, peut être défini comme un nouveau jalon de l'histoire de la polyphonie. J'assiste, à la Noël 1994, à un spectacle noëlique reprenant les éléments de la tradition gasconne des pastorales de Noël disparues dans les années 1920. Le succès est immédiat, ce spectacle étant repris trois années de suite. En 1997, c'est le village de Lanne-en-Barétous qui renoue avec sa tradition à peine endormie²⁸⁸ de pastorales de pasquette, grand théâtre populaire contant la geste d'un héros²⁸⁸, devant près de huit mille spectateurs (deux représentations). Depuis, une à deux communes ou communautés de communes du Béarn produisent chaque année leur pastorale »

CASTERET Jean-Jacques, 2009b : 6

²⁸⁹ Peut se traduire par « Chante si tu l'oses »

²⁹⁰ En évoquant les renveillés d'Orcières (05), Patrick MAZELLIER dira du cahier qu'il est un stade particulier de l'apprentissage. « le texte (chanté) prend sa valeur dans la bouche du chanteur. Connaître la chanson est l'élément minimal nécessaire à l'activité du chant ». MAZELLIER Patrick, « Les renveillés d'Orcières : aspects d'une tradition de chant collectif dans les Hautes-Alpes », dans *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, 2002

²⁹¹ MIQUEU, Bastien 2009

²⁹² Auparavant, c'est de cette manière qu'était qualifiée la soirée. Le terme de « joutes vocales » accompagnait l'idée du concours, qui a disparu depuis la troisième édition. De la volonté des membres de l'association, enlever cette idée du concours permettait de se distancier des festivals de Siros et Ibos.

d'autre part la notion de spectacle pour un public, facteur quasi-indispensable pour alimenter le bouche-à-oreille et développer la connaissance quant à cet évènement.

Le principe est simple et ouvert à tous : chaque chanteur s'inscrit individuellement pour une confrontation vocale. Choisisant librement sa catégorie (masculin, féminin ou mixte), un tirage au sort détermine alors les trios – spécifiquement du chant à trois parties- et les chanteurs doivent se mettre d'accord sur le choix d'une chanson. Une demi-heure de préparation est prévue pour chacun, temps pendant lequel les spectateurs –qui sont majoritairement des chanteurs- se retrouvent pour l'apéritif et en profitent pour chanter. Chaque trio, entre quinze et trente selon les éditions, se produit alors en public, en cercle et sur une estrade à peine surélevée²⁹³. La joute finit (sans vainqueurs ni vaincus depuis la 3^{ème} édition, évitant ainsi la notion de « concours »), l'ensemble des chanteurs se retrouvent à la buvette.

On voit donc apparaître de nouveaux principes de réflexion et d'organisation de la polyphonie, qui se substituent au caractère spontané et impromptu de la pratique traditionnelle. Les nouveaux contextes laissent à penser que pour que le chant se perpétue il a fallu l'intégrer et l'intérioriser, en quelque sorte, l'institutionnaliser dans un mode de vie actuel. L'apparition des premières *cantèras* en 2006²⁹⁴ témoigne d'une volonté de renouer avec la pratique traditionnelle. Cependant, il reste aux yeux de certains que les nouveaux usages de la polyphonie la détournent de plus en plus de son contexte initial.

4.2 De nouvelles institutions qui font l'objet de divergences

Il est important de bien tenir compte qu'en parallèle de ces nouveaux contextes, certains continuent à chanter « comme avant », c'est-à-dire sans participer à ce genre de manifestation ni fréquenter les lieux institutionnels du chant, et sans forcément sortir de leur vallée ou de leur canton.

4.2.1 La « cantèra »

²⁹³ De la volonté de Bastien MIQUEU notamment, le fait d'être sur une petite estrade et de chanter en cercle est un moyen de se rapprocher au maximum à la posture traditionnelle lors du chant spontané, et en s'opposant aux représentations des festivals, où les chanteurs sont bien souvent en ligne et en surexposition sur l'estrade.

²⁹⁴ CASTERET, Jean-Jacques 2009a :5

La définition du terme *cantèra* revêt aujourd'hui deux acceptions différentes : Traditionnellement, la *cantèra* représente la retrouvaille spontanée autour du chant. Aujourd'hui, ce terme est davantage utilisé pour évoquer cette même rencontre qui se veut aussi « spontanée » mais qui cependant est organisée, ce qui peut par ailleurs sembler paradoxal.

Comme je l'ai expliqué précédemment, j'ai longtemps pensé que les *cantèras* étaient ce que les gens définissent par « chant traditionnel ». Ce n'est donc que tardivement, et grâce aux diverses discussions, que je me suis rendue compte que certains ne participaient pas aux *cantèras* et de plus, ne ressentaient pas le même engouement pour cette nouvelle forme de pratique. Ce qui leur plaisait davantage dans le chant était son caractère imprévu : on vient avant tout pour se retrouver. Dépendant des conditions et des gens en présence, le chant a –ou n'a pas- lieu. Les *cantèras* actuelles ne laissent donc pas de place à l'hypothétique acte chanté, étant donné que les gens s'y retrouvent pour cela. Suscitant des divergences d'opinions, les *cantèras* représentent cependant aujourd'hui la forme la plus visible de la polyphonie pyrénéenne et l'émulation pour cette pratique récente nécessite d'être explicitée.

4.2.1.1 Un nouvel espace de chant

A l'image des festivals, organiser une *cantèra* est un moyen de regrouper les personnes éloignées qui n'ont plus l'occasion de se retrouver et de chanter ensemble. Bastien m'explique que la publicité qu'il fait sur les événements dont il s'occupe est généralement assez minimale : par le biais d'Internet principalement, puis quelques affiches dans le village concerné quelques jours avant la *cantèra*, le gros de la publicité se faisant davantage par le bouche-à-oreille. La *cantèra* étant ouverte à tous, la faible importance de la communication est pour lui un moyen, non de sélectionner, mais de faire venir uniquement les gens qui en ont une réelle volonté : l'envie de chanter doit tenir davantage de la démarche des chanteurs plutôt que de celle des organisateurs. Outre les restaurants en Béarn, les salles des fêtes des villages ou même les anciens bars, restaurés de leur fonction pour l'occasion, peuvent être investis²⁹⁵. La reconstitution temporaire des bars, autrefois premier lieu de la plurivocalité, est par ailleurs un moyen de recontextualiser le chant en reliant le présent au passé.

²⁹⁵ Les *cantèras* informelles ne disposent pas de lieux définis. Du domaine public ou privé, la rencontre autour du chant peut avoir lieu n'importe où, chez des particuliers, liés à des fêtes de village...

Indépendamment de l'endroit où elle a lieu, la *cantèra* fait coïncider ce que Patrick Mazellier détermine comme « *un espace chanté, un espace sonore et un espace vécu collectivement, un espace social*²⁹⁶ ».

L'apparition de cette nouvelle pratique structurée permet aussi aux femmes de s'exprimer librement par le chant et de tenir là leur revanche sur la primauté de la masculinité vocale habituelle. Plusieurs m'ont témoignées de leur plaisir face à l'absence de jugement quant aux performances vocales. Des *cantèras* ont par ailleurs été organisées par et pour des femmes uniquement, afin d'avoir la possibilité de se faire entendre sans chercher à élever la voix au-dessus des hommes, même si, pour Lucie Albert, « *dans un endroit où y a que des mecs, t'es la reine au milieu, c'est ça qui est agréable*²⁹⁷ ».

C'est aussi l'occasion pour de jeunes chanteurs ou chanteuses issus d'ateliers de mettre en pratique leur apprentissage. L'apparition de cette nouvelle génération suscite peut susciter de la part des chanteurs traditionnels une réprobation, pouvant aller jusqu'au rejet de la *cantèra* : le répertoire peut y être restreint, la qualité vocale pas toujours intéressante et par ailleurs pas toujours recherchée, ce qui importe étant avant tout l'« être ensemble », au-delà de l'esthétique musicale. Jean-Louis Mondot m'expliquait que, sans vouloir offenser les plus jeunes et tout en respectant leurs efforts, il lui était par moment impossible de rester tant la chanson était « *torturée*²⁹⁸ », tout comme John Blacking qui l'explique dans la musique des Vendas, « *le désir sincère d'exprimer le sentiment n'est pas admis comme excuse d'un jeu inexact ou incompetent [...] Si l'on veut participer, on est censé le faire bien*²⁹⁹ ».

L'institution des *cantèras* semblant pouvoir devenir la spécificité des chanteurs d'ateliers, leur développement pourrait constituer une sorte de schisme par rapport à la pureté originelle dont se réclame les traditionnels.

4.2.1.2 Observation d'une *cantèra*

Qu'il soit l'événement de la soirée ou accompagne une manifestation (la dictée occitane en février 2009, la Hesteyade d'Ibos en avril 2009), il est intéressant de voir que le chant n'apparaît pas sitôt les personnes arrivées.

²⁹⁶ MAZELLIER Patrick, « Les renveillés d'Orcières : aspects d'une tradition de chant collectif dans les Hautes-Alpes », dans *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, 2002

²⁹⁷ Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, ALBERT Lucie, Pau

²⁹⁸ Enregistrement de terrain, 15 Juin 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

²⁹⁹ BLACKING, John 1980 :55

Tout le monde vient pour chanter. Il peut paraître dès lors paradoxal que, alors même que la *cantèra* est totalement organisée autour du chant et permet la retrouvaille entre les différents acteurs, le chant ne s'élève qu'après que les participants se soient rencontrés, découverts, en quelque sorte « flairés ». Les discussions préalables au chant font office de passage obligatoire : on se renseigne sur l'autre, sur sa santé et sur sa famille, chaque chanteur m'expliquant cependant que la discussion a avant tout une fonction phatique³⁰⁰.

L'alcool est omniprésent durant les *cantèras*. L'offre mutuelle de verres –principalement du Jurançon blanc, emblème du Sud-Ouest- est le mode de fonctionnement, l'échange se faisant tant dans la voix que dans les verres, « Je t'offre un verre comme je t'offre mon chant » pourrait-on traduire... Cependant, et comme je l'ai dit auparavant, la présence de l'alcool n'induit pas nécessairement une consommation abusive de celui-ci principalement pour deux raisons liées à la vocalité et à l'image des chanteurs : s'il désinhibe et réchauffe les cordes vocales, l'abus d'alcool contribuerait à considérer la polyphonie comme une « pratique de bistrot », synonyme d'excès³⁰¹.

A partir du moment où le chant est lancé, il ne s'interrompt plus qu'au départ de tous les chanteurs, très tard dans la nuit –ou tôt dans la matinée. Les grands rassemblements (une *cantèra* peut rassembler environ entre 50 et 150 personnes) permettent à chacun de chanter quand bon lui semble, sans pour autant que le chant s'éteigne. Dépendant des chanteurs en présence et du répertoire de chacun, il n'est pas rare d'entendre deux ou trois fois les mêmes chansons durant la soirée. Le tableau proposé en annexe³⁰² illustre bien –outre d'autres nombreux détails très intéressants- l'enchaînement des chants, et rejoint l'idée exprimée antérieurement quant aux stratégies individuelles des chanteurs : au fil des heures, le répertoire « grand public » va évoluer pour laisser place à un registre musical plus rare et non connu de tous. De plus, dans un premier temps les mélodies chantées seront issues du « cru »,

³⁰⁰ Roman JAKOBSON explique la fonction phatique comme l'établissement de la communication entre récepteur et émetteur. « Allo » sert par exemple à matérialiser la communication, avant la prise d'informations utiles.

³⁰¹ Sylvain TREBUCQ, en évoquant la présence de l'alcool lors des repas, écrit : « *nos bons paysans, pendant leurs longs festins de noces, chantent aussi les bons numéros de leurs répertoire, au début avec un certain ordre, mais vers la fin tous ensemble, à tue-tête, arc-boutés sur le bord de la table pour crier plus fort, dominer la voix de leurs voisins et non plus, hélas ! pour célébrer le charme de la vertu* ». TREBUCQ, Sylvain 1912 : 17

³⁰² En annexe : « DETALH DERA CANTÈRA », par Bastien MIQUEU. Tableau détaillé d'une *cantèra* à Betpouey (65) le 26 décembre 2009.

chansons issus d'un répertoire commun et identitaire, cette tendance pouvant s'inverser en fin de soirée au profit de chant plus rares, et connus par un noyau de chanteurs plus restreint³⁰³.

Madé Soulé-Crabérou m'explique que ce qu'elle préfère observer dans l'acte chanté est « *la désintégration des barrières sociales et générationnelles, qui deviennent invisibles*³⁰⁴ ». La *cantèra* permet à tout le monde de s'exprimer ensemble : hommes, femmes, jeunes ou moins jeunes, paysans ou cadres...

Alors que dans la pratique traditionnelle, chaque chanteur a la faculté de choisir, ou à l'inverse de récuser ceux avec qui il ne souhaite pas chanter, dans la *cantèra* au contraire, si l'on considère que c'est la rencontre qui prédomine sur l'aspect musical, on ne peut être ensemble et « repousser » quelqu'un. De plus, les *cantèras* ont aussi la fonction d'être des institutions de sauvegarde et de perpétuation du patrimoine culturel, et l'un des moyens usités est de rendre cette pratique davantage visible en s'ouvrant au plus grand nombre. Dans ce sens, l'aspect transgénérationnel participe à redonner un sentiment d'appartenance à une culture forte, dont chacun est acteur.

On observe cependant la formation de micro-groupes vocaux, variables selon les personnes en présence, les affinités vocales et sociales de chacun, la connaissance du répertoire. C'est de cette manière qu'un groupe va lancer un chant aussitôt le précédent terminé, ou même proposer une variante au sein même de la chanson³⁰⁵.

On retrouve souvent les mêmes personnes pour entonner les chants : chanteurs réputés, charismatiques et dotés de voix puissantes, ils sont reconnus unanimement par l'ensemble des chanteurs en présence. Néanmoins, ce sont les gens du village qui sont le plus souvent amenés à lancer les œuvres du répertoire. Comme vu précédemment, il est assez mal venu qu'un chanteur, non originaire du village où se déroule la *cantèra*, se permette d'entonner une chanson sans avoir recueilli, au moins tacitement, l'approbation des gens du village. De la même manière, il serait totalement irrespectueux d'interrompre un chant en entonnant simultanément une autre chanson.

³⁰³ « Amor d'Ossau », « Sur les bords de l'Adour » (respectivement n° 72 et 73 dans le tableau annexés) sont par exemple deux chants spécifiques au Béarn, et ici chantés à Betpouey, en Bigorre.

³⁰⁴ Enregistrement de terrain, 29 Juin 2009, SOULE-CRABEROU Madé, en vallée d'Ossau vers Artouste (64)

³⁰⁵ En annexe : Vidéo N°2, *Cantèra* d'Ibos en avril 2009. « *La belle s'en va au jardin d'amour* » : un groupe d'hommes de Lannemezan (dans les Baronnie, vallée à l'est d'Ibos) entonne une variante de ce chant, variante mise à la mode par le premier groupe polyphonique professionnel issu des Baronnie, « Eths Bandolets ».

4.2.1.3 L'art et la manière de se comporter en *cantèra* : l'apprentissage des codes sociaux

Pour les nouveaux arrivants, vouloir s'imposer au milieu du groupe de chanteurs est une attitude rédhibitoire. Comme je l'ai signalé précédemment, on ne s'autoproclame pas chanteur, mais ce sont les autres qui, progressivement, ouvrent le cercle et reconnaissent l'individu « en tant » que chanteur. Le fait de s'imposer et de vouloir ressembler à ses pairs est explicité par Bernard Lortat-Jacob : « *dans la culture de la confrérie, c'est un défaut qu'on ne pardonne à personne et qui a valeur de règle morale ; le chant que l'on donne à entendre doit toujours se proportionner à ce que l'on est véritablement, et non à ce que l'on prétend être* ³⁰⁶ ». Comme en Sardaigne, dans les Pyrénées, patience et observation sont deux qualités indispensables à qui veut se voir reconnaître le statut de chanteur.

Respect du lieu et des autochtones, respect des chanteurs en présence –chanteurs de réputation- et respect de la chanson et de la mélodie... Toutes les discussions sur le terrain m'amènent à observer le chant polyphonique comme un chant social avant tout, empreint de règles fondamentales. Pourtant, comment parler de « chant social » avec son ensemble de règles sous-jacentes, lorsque ces individus proviennent tous d'un univers différent et ne sont pas issus de la société traditionnelle ?

Dans son ouvrage, « *La musique de l'Autre* », Laurent Aubert se pose, entre autres, une question fondamentale : faut-il être issu d'une culture pour apprendre sa musique spécifique ? Si on peut répondre à cette question par la négative, il faut bien évidemment respecter certains principes³⁰⁷. Lorsqu'il anime des ateliers, Bastien Miqueu m'explique qu'il apprend aux nouveaux chanteurs les règles de savoirs et de savoir-faire du chant traditionnel³⁰⁸. « Apprendre » une culture, « apprendre à se comporter » sont des idées qui permettent de repenser le sens du traditionnel et sa fonction³⁰⁹. Ayant assisté à plusieurs ateliers, il est vrai que nombreux sont les novices à adopter la posture, les regards ou la gestuelle des chanteurs

³⁰⁶ LORTAT-JACOB, Bernard 1998 : 98

³⁰⁷ L'auteur considère l'importance de connaître les contextes d'exécution de la musique, éventuellement sa langue, en un mot, respecter la cohérence des musiques. Faire table rase de son passé et bagage musical est aussi primordial afin de comprendre et d'apprendre pleinement cette nouvelle musique.

AUBERT, Laurent 2001

³⁰⁸ Dans son mémoire de DEM, et en expliquant la fonction qu'il a auprès de certains groupes vocaux, Bastien note à propos d'un jeune groupe de chanteurs formés en 2008 « *Je dirige ces jeunes tous les samedis quant à l'apprentissage des codes sociaux, des chants, des mélodies et polyphonies et l'harmonisation de l'ensemble [...] Ils ont bien intégré tous les éléments pour porter haut et fort la pratique vocale polyphonique* »

³⁰⁹ « *la coutume meurt si elle se transforme en brimade ou en fête. Elle vit si elle remplit sa fonction particulière. Son existence dépend avant tout des hommes qui la mettent en œuvre.* » DESPLAT Christian, 2007 :236

réputés³¹⁰. Véritable désir, intuition ou passage obligatoire pour se faire accepter dans le cercle de chanteurs ?

Henri Gonzalez, chanteur de Vox Bigerri³¹¹ m'explique sa gêne quant à cet ensemble de codes sociaux implicites, très fortement marqués bien qu'inexprimés : « *Dans les cantèras, les codes fonctionnent un peu comme des sociétés secrètes, y a rien d'écrit...Des périodes probatoires...*³¹² ». Plutôt que de juger les nouveaux arrivants, ne serait-ce pas les codes du chant traditionnel qu'il faudrait repenser ? À moins qu'ils ne soient partie prenante des affects suscité par le chant ? Le chant traditionnel ne pourrait-il se concevoir sans la connaissance et l'intégration de ces règles³¹³ ? A ce sujet, Raymond Vignes me répond que « *le chant est amical, mais il faut des règles. Et les nouveaux arrivants doivent avoir conscience du respect des anciens*³¹⁴ ».

La nature même de la polyphonie réside dans la construction d'un équilibre entre la nécessité de s'accorder –aussi au sens musical- avec les autres chanteurs, et sans qu'il y'ait pour autant un reniement individuel. C'est pourquoi, aux yeux des chanteurs, le chant va obligatoirement de pair avec un ensemble de règles déterminées et partagées par les membres de la communauté.

4.2.2 Changements des rapports sociaux et des rapports sonores

Si des règles strictes régissent l'acte du chant, il faut donc chercher à comprendre quelles sont les raisons qui peuvent « enfermer » le chant, et quels sont, pour certains chanteurs, les risques d'une pratique ouverte à tous- car c'est bien de cela qu'il s'agit.

³¹⁰ En annexe : Vidéo N°1, Atelier à Bénac (Janvier 2009), où on peut observer les regards accentués entre deux jeunes chanteurs. Là encore se pose la question d'une attitude « naturelle » ou d'une récréation de « ce qu'il faut faire ». A mon sens, l'application du terme « traditionnel » associé à ces postures n'a aucun sens. Ce sont bien plus les circonstances qui déterminent les positions dans lesquels on va chanter : le verre à la main par exemple, c'est parce que l'on chante pendant l'apéritif. Ce n'est en rien un fait obligatoire !

³¹¹ Sur son site, les membres de Vox Bigerri se définissent de la manière suivante : « **VOX BIGERRI**, chœur d'hommes spécialisé dans les Polyphonies des Pyrénées de Bigorre et de Béarn, est né du désir de faire sonner ce répertoire occitan en le confrontant avec d'autres polyphonies traditionnelles (Sardaigne, Corse, Pays Basque, Italie, Catalogne Sud...) et d'autres esthétiques musicales »

³¹² Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, GONZALEZ Henri, Tarbes

³¹³ Il n'est par exemple pas nécessaire de connaître les codes de la musique sacrée pour apprécier les cantiques de Bach.

³¹⁴ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Germs

4.2.2.1 De nouveaux rapports entre chanteurs

Auparavant, le chant était inscrit dans un quotidien, lors des repas, des retrouvailles ou des fêtes de famille entre autres. Dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, le passage à une société tertiaire et les avancées technologiques ont renforcé l'individualisme, au détriment du collectif. On observe le passage d'une solidarité « obligatoire » à une solidarité « volontaire », choisie dans le cadre du développement de réseaux de relations, et non plus forcément au service de l'ensemble de la communauté. De ce fait, les rapports entre chanteurs évoluent aussi.

Dans la pratique traditionnelle, les chanteurs se saluent, se reconnaissent et s'estiment en fonction des sentiments qu'ils éprouvent pour les autres, et non en fonction de leur qualité vocale : on reconnaît l'autre en tant que personne, et non en tant que chanteur. A ce sujet, Sylvain Tajan m'expliquait ce qu'il avait ressenti lors d'une *cantèra* précédente, où de jeunes individus saluaient les autres pour leur statut vocal: « *Dans la société 'trad', tu ne dis pas bonjour au chanteur, tu dis bonjour à la personne issue de ta société. Le rapport est différent*³¹⁵ ». Le fait que l'on soit dans une société de plus en plus médiatisée, qui va ériger en « vedette » les chanteurs les plus performants, explique-t-il que ce phénomène existe désormais en *cantèra* ?

Cette nouvelle forme de reconnaissance motive en partie la formation de réseaux –on cherche à côtoyer ceux qui ont une bonne réputation de chanteur- et, par ailleurs, la formation de *cantèras* organisées pour et par des groupes de gens. C'est le cas à Bordères-sur-l'Echez³¹⁶, où un groupe de jeunes chanteurs constitué a créé sa propre *cantèra*, à l'instar des soirées bigourdanes. Sylvain Tajan me certifie alors que « *ce n'est pas un problème, mais ce n'est pas traditionnel. Ce n'est pas avec ces cantèras que tu vas sauver le traditionnel*³¹⁷ ». L'œuvre polyphonique, qui n'a « *d'existence, que parce que la communauté qui les entend (les chants) reconnaît une matière qu'elle a déjà entendue, une matière qu'elle a reçue collectivement en héritage et qu'elle a façonnée elle-même*³¹⁸ » se voit donc appropriée par des groupes d'individus, selon un usage qui s'oppose de fait au caractère collectif inhérent au chant, tel qu'il est pratiqué traditionnellement. De ce fait, et à l'inverse de la pratique polyphonique

³¹⁵ Enregistrement de terrain, 21 Février 2010, TAJAN Sylvain, Bénac

³¹⁶ En annexe : coupure de presse sur le site www.ladepeche.fr

³¹⁷ Enregistrement de terrain, 21 Février, TAJAN Sylvain, Bénac

³¹⁸ BOUVIER, Jean-Claude 1980 : 21

traditionnelle, la *cantèra* peut constituer une déviance vers le spectacle où chacun se voit assigner un rôle spécifique.

4.2.2.2 Vers une homogénéisation de l'interprétation ?

Une des problématiques qui réside dans ces déclinaisons contextuelles est qu'elles induisent aussi des modifications musicales.

Certains qui fuient les *cantèras* considèrent que le fait d'y retrouver presque toujours les mêmes chanteurs³¹⁹ constitue un risque de figer la polyphonie :

Au niveau du répertoire tout d'abord, certains chants seront entonnés à plusieurs reprises, et ce malgré l'ampleur du corpus. Question de connaissance de chacun, mais aussi de mode ! Si les recueils ont permis de sauvegarder de nombreux chants, le fait de chanter certaines mélodies plus que d'autres évince une part importante du corpus –car moins chantée-, soumise à n'être plus qu'une somme de textes fixés par le biais de l'écriture.

La fixation d'un modèle polyphonique peut aussi être une conséquence de l'appropriation du chant traditionnel par les institutions notamment. Les enseignements dispensés au conservatoire et les ateliers proposent un apprentissage de la polyphonie, que les novices peuvent appliquer par la suite lors des *cantèras*. De fait, là où les chanteurs traditionnels essaient de se démarquer des autres –leur pratique vocale étant intériorisée depuis des années-, les nouveaux chanteurs en sont encore au stade de l'acquisition de la culture, processus antérieur à l'interprétation.

Moins institutionnalisés, les concours de chant peuvent aussi imposer des règles de conduites vocales (chant à trois voix lors de « *Canta Se Gausas* », chant en occitan à Siros et Ibos, grille de notation pour les concours de Laruns...), règles qui participent à renforcer un modèle-type, perçu comme plus valorisant, tout en freinant les créativité individuelles.

Le langage de la plurivocalité connaît aussi une fixation des termes : utilisés depuis une dizaine d'années, les termes de *chant polyphonique* ou *polyphonie* remplacent désormais le « on chantait », où sans être nommée explicitement était suggérée l'idée d'une pratique à

³¹⁹ Les chanteurs issus des ateliers ou qui ont appris le chant récemment sont ceux qui participent le plus aux *cantèras*. Lucie Albert me disait à ce propos : « *C'est bien [de retrouver les mêmes gens dans les cantèras], mais en même temps c'est un défaut car ça veut dire que c'est fermé... Il faudrait mieux chanter au milieu de néophytes pour les sensibiliser* ». Enregistrement de terrain, 19 Juin 2009, Pau

plusieurs. Pour les voix d'accompagnement, « mélodie, haute et basse » se substituent désormais aux différentes appellations telles *normala*, *cant*, *taille* et *moyenne* (pour la mélodie), *seconde*, *hauta* ou encore *chant* (pour la haute). Si l'utilisation continuelle de ces substantifs n'a pas d'incidence directe sur le chant, on peut supposer que la fixation du vocabulaire³²⁰ liée à la pratique constitue une preuve de son institutionnalisation.

A mon sens, ce qui peut être un frein au développement de ces nouvelles pratiques est tout autant la conception de la polyphonie que se font les nouveaux arrivants, que sa décontextualisation. Giorgio Adamo, en analysant deux musiques identiques à des endroits différents en Italie, parle à ce sujet d'une distance exclusivement socio-culturelle : avec le deuxième exemple, « *alla carpinese* » (à la manière de Capri), l'auteur démontre que l'on conceptualise la manière de chanter en termes d'identité culturelle³²¹. Dans les Pyrénées, les chanteurs novices peuvent avoir tendance à calquer les représentations qu'ils se font du chant en les intégrant comme étant Le modèle : par exemple, dans les ateliers auxquels j'ai assistés, Bastien insiste sur la nécessité de regarder l'autre et d'avoir conscience que le chant se vit à plusieurs. C'est un fait naturel pour les chanteurs de tradition, qui ne demande pas à être exposé ! N'ayant pas nécessairement assez de recul vis-à-vis d'une pratique désormais institutionnalisée, on peut donc penser qu'un des véritables problèmes se pose en terme de distance entre la réalité de la tradition polyphonique et ce qui résulte de l'enseignement issu des ateliers ou du conservatoire, qu'on peut traduire par « il faut chanter comme ça ».

4.3 L'utilisation du chant polyphonique, ou quelle image donner de son territoire ?

A l'heure de la modernité, les polyphonies pyrénéennes se voient devenir instrumentalisées et érigées pour certains en véritable objet constructeur d'identité. Sujet de division, les nouveaux contextes du chant sont cependant ce qui reste de plus visible : dans un contexte de mondialisation, le chant plurivocal participe à véhiculer une certaine image de sa société et son territoire, de son identité.

³²⁰ Pour rejoindre cette idée, Sylvie Bolle-Zemp écrit : « la différenciation faite entre des genres musicaux, des catégories de sons et des modes d'émission sonore, qui est pourtant familière à la plupart des chanteurs, est comme effacée dans le contexte d'affirmation identitaire ». BOLLE-ZEMP Sylvie 1992 :165

³²¹ ADAMO Giorgio « La voix et l'identité culturelle : un regard sur les traditions du sud de l'Italie », dans *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et le bassin méditerranéen*, 2002

4.3.1 Le détournement de la pratique polyphonique : de l'importance de l'image

4.3.1.1 Le « donner à voir »

Les nouveaux contextes du chant peuvent admettre certaines règles, soumises par un jury ou par l'ensemble des chanteurs, comme je l'ai montré précédemment lors du concours de chant à Laruns³²² ou des défis chantés proposés par l'association « *Canta Se Gausas* ». Dans le domaine public³²³, le chant polyphonique se voit donc devenir un objet de représentation, au sens scénique.

Bastien Miqueu explique quant à cette notion de représentation que « *le chant n'est plus qu'interprétation travaillée au lieu d'être vécu, dit et spontané. Et la scène est vraiment l'espace de promotion de l'individu, elle est un vecteur d'image. Elle correspond idéalement à l'idée que la société nouvelle a de l'individu. Le chant y est formaté, figé, sans vie et n'est plus que structure harmonique [...]* »³²⁴. Cette prise de position implique que le chant traditionnel n'a pas sa place en tant que pratique de représentation, de concert : le fait de se montrer sur scène, ce que Bastien Miqueu nomme le « donné à voir », est loin de faire l'unanimité. Pourtant, on peut se demander si l'oralité de la polyphonie n'est déjà pas en soi gage de représentation, certes, en dehors de la scène, mais chacun s'exposant toutefois aux yeux et aux oreilles des autres.

Pour certains qui fuient les *cantèras*³²⁵, ce contexte est considéré lui-même comme un espace, bien que dissimulé³²⁶, de représentation : la légitimité apposée à certains chanteurs face aux nouveaux arrivants entraîne, même si involontairement, une hiérarchisation et une relation d'observateur à démonstrateur, et, pourrait-on même penser, d'élève à professeur.

Le 28 juin 2009 à Bénac, une *cantèra* est organisée. Il y'a environ une cinquantaine de participants, la plupart sont des bénacais. Vers minuit, la chanson « *Amor d'Ossau* » est

³²² « *Le jury dispose d'une grille de notation : langue (prononciation, compréhension) ; Justesse des voix ; Accords / Equilibre des voix (polyphonies) ; Manière de chanter : Mélismes, Rythme, Interprétation ; Emotion transmise ; Paroles et musiques ; Création (bonus de 0,5/20)* ». CASTERET Jean-Jacques 2009a :11

³²³ Il reste évident que dans le domaine privé, le chant est exécuté à l'envie des participants. Cependant, on peut envisager l'hypothèse que l'apparition de nouvelles règles influence aussi le chant dans le domaine privé, par l'imposition de stéréotypes vocaux, notamment pour les nouveaux arrivants.

³²⁴ MIQUEU Bastien, 2009 :25

³²⁵ « *Je ne participe plus aux cantèras, car finalement, c'est un peu un spectacle de certains. T'as toujours un moment où le cercle se réduit et où on écoute plus qu'un petit groupe...* » Enregistrement de terrain, 2 Juillet 2009, VIAU Jean-Claude, Tarbes

³²⁶ Dissimulé car les gens se retrouvent dans un lieu neutre, non structuré : ni estrade, ni organisateur...

interprétée par Bastien, son père et deux amis à ce dernier. Suivent trois autres chansons qu'eux seuls chantent. Le chant qui était jusqu'à présent collectif, est devenu, temporairement, l'apanage de chanteurs confirmés. De leur propre chef, les nouveaux arrivants n'ont pas participé, ponctuant ces moments réservés par des applaudissements³²⁷. Signe d'un respect – respect du chant dont chacun témoigne-, conscientisé par les novices ? Cette valeur fondamentale aux yeux de tous ne se traduit généralement pas pour autant dans l'absence de chant, mais dans l'écoute mutuelle !

Tout en étant une forme détournée de la représentation, les *cantèras*, qui se veulent pourtant être en opposition avec la pratique scénique, peuvent néanmoins être envisagées comme un espace-temps où chacun a une place déterminée, et où les rapports construits s'observent comme des rapports non seulement de chanteur à chanteur, mais de chanteur à auditeur³²⁸.

4.3.1.2 Vers une professionnalisation de la pratique

Parallèlement aux nouveaux contextes du chant, certains noyaux de chanteurs constitués se sont « élevés » au rang de professionnels. Les membres de ces groupes sortent ensemble, se produisent ensemble et certains ne chantent plus qu'ensemble³²⁹. Devant un public, dans leur région et au-delà, ces groupes sont sensés véhiculer l'image de la culture musicale des Pyrénées gasconnes.

Dans « *La musique de l'Autre* », Laurent Aubert évoque les problèmes possibles quant à la performance scénique des musiques traditionnelles³³⁰. Sans subir une opération de formatage, qu'il indique par « *échantillonnage, filtrage, réduction du temps et de l'espace [...] et déritualisation* ³³¹ » dans le cas des pratiques rituelles par exemple, les polyphonies pyrénéennes connaissent une décontextualisation.

Le chant est alors à destination d'un public qui rémunère, selon les cas, les artistes en contrepartie d'une musique « authentique », censée être représentative de la Tradition. Pour les

³²⁷ En annexe : le tableau du déroulement de la *cantèra* contient une case « applaudissements » (« *appls* »), mais qui ne concerne pas uniquement les moments chantés par un petit groupe de personne. Le tableau indique qui a lancé la chanson, et non qui a chanté.

³²⁸ Dans le « chant trad », si certains sont plus reconnus que d'autres pour leur grandes voix, il ne semble pas y avoir cette notion de hiérarchie entre chanteurs !

³²⁹ Il est à noter que cette idée n'est nullement un jugement, simplement une constatation des différents discours que j'ai eu sur le terrain, par les chanteurs issus de groupe eux-mêmes.

³³⁰ AUBERT, Laurent 2001

³³¹ Idem

musiciens, leurs « *besoins de prestige et de ressources*³³² » constituent, pour Laurent Aubert, une explication quant à leur représentation sur scène.

Ces chanteurs, considérés à l'extérieur comme étant des « chanteurs traditionnels », ne sont pas toujours issus du territoire pyrénéen. Professionnels ou semi-professionnels³³³, les membres de ces groupes sont principalement ce que Jean-Jacques Castéret nomme des « acteurs culturels »³³⁴. Il est à noter que l'analyse faite ici tient plus de l'observation d'un groupe en particulier³³⁵, que d'une vérité nécessairement appropriée à chaque groupe. Cependant, suscitant tant l'approbation que la réprobation auprès des chanteurs traditionnels, il me paraît pertinent de considérer ce groupe comme modèle : la démarche et le profil des membres et les réactions suscitées par les membres extérieurs au groupe pourraient s'appliquer à d'autres chanteurs en voie de professionnalisation. C'est donc à titre d'exemple que je prends ce groupe, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité.

Les membres de ces groupes n'ont pas tous appris le chant par le biais de l'oralité dans le cadre d'une transmission familiale, comme c'est souvent le cas. C'est par leur statut social, leur place dans le milieu culturel qu'ils ont eu la possibilité d'accéder au statut de chanteur. Ayant un poids institutionnel et la potentialité d'une aide financière, les moyens qu'ils obtiennent leur permettent dès lors de se constituer en tant que groupe, de se produire à l'extérieur, et de commercialiser leurs albums. A mon sens, cette brève schématisation peut s'appliquer au plus global : les moyens financiers et les réseaux de connaissances restant des éléments majeurs quant à la « réussite »³³⁶ de certains artistes.

Le fait de se produire en public n'est pas sans conséquence quant à la manière de chanter : polie, structurée, rythmée parfois, les voix aussi sont travaillées de par les répétitions et l'influence d'un chef de chœur ou d'un membre reconnu unanimement. Synonyme de travail, le simple fait de répéter est une action qui s'oppose au chant de tradition. De ce fait, il ne reste plus que très peu de place à l'imprévu, dès lors que tout est strictement conçu et pensé. Aux

³³² AUBERT, Laurent 2001 : chapitre 5

³³³ Par « professionnel », j'entend ceux qui arrivent à vivre de leur musique. Ils sont encore très rares. On retrouve principalement des semi-professionnels, dont les membres exécutent une activité annexe, tout en étant cependant rémunérés à chaque prestation.

³³⁴ CASTERET, Jean-Jacques 2004 :454

³³⁵ Groupe constitué de professionnels dont j'ai rencontré certains membres. Je ne considère pas nécessaire de citer le nom de ce groupe, non pas pour une prise de position personnelle mais simplement, aux vues des opinions de chacun des chanteurs, pour ne pas leur faire endosser le statut de bouc émissaire.

³³⁶ La « réussite » est ici vue en tant qu'aspect quantitatif (nombre de CDs vendus, prix des places de concert, passage radio ou télévision...) plus que qualitatif.

yeux de tous ceux qui se sont produits ou se produisent encore, la répétition est cependant une condition nécessaire lorsque que le chant est à destination d'une tierce personne –le public-, et non uniquement pour les chanteurs.

On peut se demander en quoi la représentation constitue réellement un problème, si tous sont conscients de la distinction entre la pratique de scène, à destination d'un public, et la pratique traditionnelle ? Les chanteurs traditionnels ne recherchant pas forcément la promotion de leur patrimoine musical, ils semblent contester ce qui peut être un amalgame entre leur chant de tradition, et la représentation, donné par la scène, de ce qu'il « doit » être.

4.3.1.3 Entre professionnalisation et authenticité : un statut délicat pour les chanteurs ?

En janvier 2009, j'ai rencontré les membres d'un groupe professionnel dans une *cantèra*. Selon Sylvain Tajan, la position que peuvent prendre ces chanteurs est alors assez ambiguë. La difficulté de se positionner semble tenir du fait de leur double statut : d'une part, leur image de « chanteurs traditionnels » (véhiculée à l'extérieur face à un public majoritairement composé de non-connaisseurs), et d'autre part, leur place au vu de la perception émique des locaux, dont la pratique et la manière de vivre le chant s'oppose à la pratique de représentation.

Au mois d'avril 2009 lors de la cinquième édition de « *Canta Se Gausas* » à Ibos, Sylvain m'indique un des chanteurs de ce groupe. Entre deux chansons, ce dernier lance un chant en s'assurant préalablement d'être bien entouré par d'autres qui le suivront. De mon point de vue, le statut professionnel de ce chanteur lui impose une certaine image à conserver³³⁷, mais dans le même temps, sa participation est indéniablement une reconnaissance de ce qu'il doit aux chanteurs traditionnels, et la preuve qu'il a intégré les codes de cette musique.

On peut aisément comprendre le tiraillement des chanteurs professionnels, entre d'une part la perception du chant comme moyen de subsistance, et d'autre part, le chant comme façon de vivre. Un chanteur de formation lyrique devenu professionnel m'expliquait la sensation qu'il avait, face aux chanteurs traditionnels, d'être un imposteur. Ce sentiment d'imposture tenait au fait qu'il vivait d'une pratique vocale qui n'était pas originellement la « sienne ». Lui avait travaillé sa voix, recherché des harmonies traditionnelles, analysé et reproduit les structures

³³⁷ Il s'assure ici que d'autres chanteurs vont le suivre. Le cas échéant, cela montrerait qu'il n'est pas vraiment respecté ou considéré comme chanteur, alors même que c'est ce qui le fait vivre.

polyphoniques...autant de caractéristiques semblant innées pour les chanteurs de tradition ayant appris le chant par transmission orale et ayant toujours « baigné » dedans.

La dualité entre les musiciens de tradition classique et ceux venant de la tradition orale pourrait être, selon Sylvain Tajan, une « *violence symbolique exercée par ceux qui maîtrisent le chant (musiciens de tradition classique) et qui sont issus d'un milieu social supérieur*³³⁸ ».

A mon sens, et loin de l'idée que certains s'en font³³⁹, les membres issus de groupes constitués ne cherchent pas à s'accaparer le monopole de la pratique polyphonique. Au contraire, les discussions que j'ai pu avoir avec différents chanteurs professionnels m'amènent à penser que ces derniers peuvent ressentir un malaise vis-à-vis de leur statut ambigu. Sylvain m'expliquait encore que, pour ces chanteurs, « *il faut être légitime* ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre le sens de la « légitimité »³⁴⁰, qui peut s'analyser comme la recherche d'un consensus entre une pratique professionnelle à valeur marchande, et une pratique plus « authentique ».

A ce questionnement quant à l'ambiguïté du statut s'ajoute une autre question, qui touche à la dimension identitaire de la musique.

4.3.2 D'une identité musicale à une musique identitaire

Pour Yves Defrance, l'identité musicale correspond aux attentes sociales. C'est par le biais des interactions entre le sujet et le groupe qu'elle se construit, dans un va-et-vient entre choix personnels et choix collectifs. Inscrite dans une continuité du passé, ou au contraire en rupture avec celui-ci, l'identité musicale se fonde sur la mise en avant de certains éléments qui font sens pour la collectivité –éléments musicaux comme l'utilisation d'une échelle pentatonique, d'un registre aigu par exemple- ou extra-musicaux, comme le contexte et la fonction de la musique. En s'établissant dans un continuum, ces marqueurs définissent, reflètent et symbolisent la communauté. Décrivant ce qui constitue l'identité musicale, Yves

³³⁸ Enregistrement de terrain, 28 Juin 2009, TAJAN Sylvain, Bénac

³³⁹ Jean-Luc Mongaugé, à propos de ces groupes de chanteurs : « *quand on prend un air et qu'on le met au goût du jour pour faire de l'illusion, pour moi non. Ca je trouve ça ignoble* ». Et de rajouter : « *le traditionnel, on a pas besoin de ça, juste l'envie* » Enregistrement de terrain, 1 Juillet 2009, MONGAUGE Jean-Luc, Pau

³⁴⁰ Cette question de légitimité ne se pose pas pour les chanteurs traditionnels, la pratique et le rapport au chant étant naturellement gage de bien-fondé. Un chanteur comme Jean-Louis Mondot par exemple ne se demandera pas si oui ou non il est légitime aux yeux des autres. Il est certes une figure archétypal (éleveur de chèvres et fromager, grosses moustaches et béret), mais c'est la façon dont il chante et dont il vit le chant qui en fait un personnage « naturellement » reconnu.

De France en arrive à s'interroger sur les musiques identitaires, sans pour autant distinguer ces deux notions.

De mon point de vue, ces idées définissent deux choses différentes : parler d' « identité musicale » se rapporte à un constat. L'identité musicale exprime le caractère d'une musique par rapport à un environnement socio-culturel. J'associe cette notion à un attribut intemporel (un état de fait), à la différence des « musiques identitaires ». Les musiques identitaires renvoient quant à elles à un ensemble de symboles, de marqueurs emblématiques propres à une société. Parler de « musique identitaire » suggère la fonction militante et active de la musique. Outre le caractère spécifiquement musical, les musiques identitaires peuvent être fonction de revendications culturelles ou politiques, et sont de ce fait des vecteurs de construction d'une identité collective.

La distinction que je fais entre ces deux notions est strictement personnelle, mais il me semble que les transformations qu'a subi la polyphonie ces dernières années s'apparentent au passage d'une identité musicale à une musique identitaire, utilisée comme marqueur d'identité. En d'autres termes, le passage d'une expression artistique à l'instrumentalisation de cette expression.

4.3.2.1 L'instrumentalisation de la polyphonie

L'instrumentalisation s'apparente à l'utilisation d'un objet à une fin particulière. Depuis plusieurs années, la défense du régionalisme en France peut s'appuyer sur des objets musicaux qui prennent alors une fonction politique. C'est pertinemment le cas en Corse et en Pays-Basque, deux régions proches des Pyrénées, où le chant est devenu un symbole identitaire puissant.

Chez les voisins corses et basques : un exemple de l'instrumentalisation musicale

Françoise Albertini³⁴¹ explique que, dans les années 70, la Corse voit apparaître une dynamique culturelle importante : la tradition chantée, tombée peu à peu en désuétude, se voit devenir le symbole d'un indicateur d'identité puissante. En opposition au centralisme français, les institutions culturelles et politiques fusionnent rapidement, et les chants polyphoniques

³⁴¹ ALBERTINI, Françoise « Polyphonies et chants engagés dans le combat identitaire corse contemporain », *Musique et Politique, les répertoires de l'identité*, 1996

deviennent le support de ces revendications. Cependant, l'instrumentalisation du chant a aussi permis de réaffirmer au sein même de la Corse le goût pour la tradition orale, en réactivant les processus de mémoires collectives. La peur prégnante de la perte de l'identité a conduit les acteurs corses à « fabriquer » de nouvelles créations musicales en y intégrant des textes d'actualité mêlant l'identité au politique. D'un outil de communication, de communion, les chants polyphoniques sont devenus un outil politique aux desseins très marqués. Plus que dans le matériau sonore, c'est peut-être par le changement de statut que la polyphonie a perdu de sa crédibilité. D'après l'auteur, du fait de la représentation, la mise en avant de la pratique comme symbole identitaire a tout juste réussi à la décontextualiser et, justement, à lui ôter cette force identificatrice et unificatrice innée qu'elle possédait.

En Pays-Basque³⁴², la dimension identitaire porte davantage sur l'aspect sonore (la forme), que sur le message (le fond). Sans être dépourvu de sens, le message³⁴³ prend forme dès lors qu'il s'accompagne de la langue basque, langue subversive et porteuse de revendications politiques dès la fin des années 60. Pour la communauté, chanter en basque est le symbole d'une prise de liberté vis-à-vis des deux Etats prégnants que sont la France et l'Espagne. D'une part, son utilisation renforce sa mythification : le message reste « codé », et réservé aux seuls initiés basques, et d'autre part, elle est la preuve d'une persistance identitaire que le centralisme des deux Etats n'a pas réussi à annihiler. Les années 70 voient apparaître la « nouvelle chanson basque », alliant langue et idéologie politique. Inscrite dans la mouvance folk, la nouvelle chanson basque se veut incisive et revendicatrice, et utilise de nouveaux instruments pour son faire-valoir. Le délaissement des instruments traditionnels accompagne l'idée d'un Pays-basque moderne, en adéquation avec son temps, mais dénote surtout l'importance des ressources de l'identité basque. L'émergence du « rock basque », dans les années 80, accompagne cette idée d'identité régionale totalement intégrée dans un universel culturel. Au-delà des enjeux extérieurs, portés sur la valorisation d'une identité, la pratique du rock basque reflète les clivages au sein même de cette communauté. La dissociation entre culturel et politique que l'on trouve au Pays-basque nord (la musique reste avant tout un divertissement) n'existe plus dans le sud : la musique accompagne tous les meetings et rendez-vous politique, et les revendications idéologiques sont présentes à chaque concert. Dès lors, les musiciens par leurs positions engagés se font les porte-paroles des

³⁴² DARRE Alain, BIDART Pierre « Musique et chant en Pays-Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire » dans *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, 1996

³⁴³ Les textes évoquent souvent des histoires de bergers, de pastourelles. Aussi des chants de métiers.

spécificités de la « basquitude », de même que les artistes non-mobilisés deviennent marginalisés³⁴⁴.

De retour dans les Pyrénées

Le 24 octobre 2009 a eu lieu à Carcassonne une manifestation pour la sauvegarde de la langue occitane, regroupant tous les départements concernés, de l’Auvergne à la Provence, en passant par les Pyrénées et le Languedoc. Troisième rassemblement depuis 2005, la fréquentation en hausse des manifestants –plus de 25000 cette année-là- témoigne d’une volonté de défendre les spécificités culturelles régionales³⁴⁵. Au mois de juin 2009, Bastien Miqueu était déjà en train de préparer ses « troupes » : un bus s’occupait du transport des participants, qui pour la plupart étaient des chanteurs issus d’ateliers. Pour cette occasion, la chanson « *O mon pais*³⁴⁶ », relatant la détermination de rester au pays, avait été érigée en véritable hymne du département. Cette tentative d’instrumentalisation de la polyphonie à des fins politico-culturelles (pour la sauvegarde de la langue) n’accompagne pas pour autant des revendications autonomistes comme ce peut être le cas en Corse ou en Pays-Basque. Cependant, par le contenu des textes, l’utilisation de l’occitan et l’originalité de la pratique polyphonique, la musique joue un rôle déterminant dans les revendications culturelles.

Quant à la montée de l’intérêt suscité par les cultures régionales, Jean-Claude Bouvier se demande s’il s’agit là d’un engouement passager où d’une forme de spéculation³⁴⁷ ? Pour certains, la polyphonie devient inévitablement un phénomène de mode, à l’instar de la marque de vêtement *adishatz*³⁴⁸. Sur le marché des identités régionales, l’utilisation des richesses culturelles devient un facteur déterminant quant à l’image que l’on donne de son territoire.

³⁴⁴ DARRE Alain, BIDART Pierre « Musique et chant en Pays-Basque contemporain, ou les tribulations d’une quête identitaire » dans *Musique et Politique, les répertoires de l’identité*, 1996

³⁴⁵ Aux vues de mes conversations et de mes rencontres sur le terrain, je me suis aperçue que certains qui étaient davantage mobilisés dans la défense du patrimoine étaient –paradoxalement peut-être- ceux qui étaient le moins ancrés dans la société traditionnelle.

³⁴⁶ En annexe : « O mon pais », pistes audio N°9 et 10

³⁴⁷ BOUVIER, Jean-Claude 1980 :5

³⁴⁸ Marque créée il y’a sept ans. Sur le site Internet, on peut y lire : « Dans cet univers commercial et identitaire, la marque *Adishatz* rappelle à tous que le gascon fait aussi partie du paysage »

4.3.2.2 Quel avenir pour le chant polyphonique ?

En évoquant les regains d'intérêt pour les cultures minoritaires, Jacqueline Bhabha explique que « *la réappropriation sous une forme parfois violente des racines et des identités locales*³⁴⁹ » peut entraîner des conflits au sein même des membres de la communauté. La (re-) construction identitaire par le biais du chant polyphonique délimite une frontière entre « nous » et « eux » mais aussi au sein du « nous ». La teneur des différents points de vue face à l'avenir de la tradition chantée des Pyrénées atteste de cette dichotomie des positions. D'une part, il y a les chanteurs prônant une ouverture de la pratique à tous et dans toutes ses formes, et d'autre part, la contestation de certains quant à ces nouveaux usages de la tradition vocale. Cette division d'opinions, qui peut sembler habituelle dès lors que se couplent tradition et modernité, amène deux questions principales : à quel point se doit-on d'être ouvert, et accepter un certain détournement de la tradition ? ou à l'inverse, à quel point doit-on préserver le chant – et se le préserver- dans son intégrité ? En d'autres termes selon Alain Darré et Pierre Bidart³⁵⁰, l'instrumentalisation de l'objet musical en signifie-t-elle sa mort ? sa reprise ?

Pour certains, une pratique ouverte à tous les nouveaux chanteurs peut être perçue comme un « pillage culturel ». Robert Lafont évoque le « complexe de culpabilité linguistique³⁵¹ », soit l'interdiction pour les pyrénéens de parler leur patois locaux –au même titre que les autres parlars régionaux- pendant de nombreuses années³⁵². La facilité avec laquelle le chant devient aujourd'hui accessible à tous peut-elle être mal vue par des chanteurs qui ont souffert de cette identité bafouée ?

Pour Henri Gonzalez justement, « *on ne peut pas avoir été persécuté, et reproduire le même schéma derrière* ». Il se demande de ce fait quel est l'intérêt de chanter du traditionnel : « *Si tu restes là en vitrine, tu fais partie des meubles, de l'antiquité... Je crois qu'elle [la polyphonie] ne peut pas se limiter à ce qu'elle était, ou alors c'est une grossière erreur, et elle finira par mourir avec le temps...*³⁵³ »

³⁴⁹ BHABHA, Jacqueline 1999 :8

³⁵⁰ DARRE Alain, BIDART Pierre « Musique et chant en Pays-Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire » dans *Musique et politique, les répertoires de l'identité* », 1996

³⁵¹ BOUVIER Jean-Claude, en citant LAFONT Robert 1980 :6

³⁵² Raymond Vignes m'expliquait que, étant enfant, on lui martelait sans cesse à l'école que le bigourdan n'était pas une langue noble. De ce fait, il en était arrivé à avoir honte de la langue maternelle de ses parents.

³⁵³ Enregistrement de terrain, 22 Juin 2009, GONZALEZ Henri, Tarbes

Il est difficile d'émettre des prospectives sur l'avenir du chant traditionnel, étant donné que les points de vue de chaque chanteur sont motivés par leurs expériences personnelles et leurs visions de la vie en général, au-delà de l'objet musical. Pour certains, la tradition va de pair avec un conservatisme effréné tandis que d'autres tentent de concilier le local et le global. Deux chanteurs qui pourtant s'opposent en général dans leurs points de vue m'ont cependant fait une remarque quasi-similaire : pour le premier, « *le traditionnel, on n'a pas besoin de ça, juste l'envie. Quand t'as envie de chanter, tu chantes bien. C'est dans l'ordre des choses si ça disparaît. Si plus personne ne veut chanter, ça disparaît, sinon ça perdurera* ». Quant au second, « *ce côté d'envie est un peu hors-mode*³⁵⁴. *L'envie peut être pourra sauver les choses* » .

On peut supposer que ce ne sont pas tant les nouveaux contextes de production—avec la représentation, l'effet de mode lié à la valorisation des identités— qui vont sauver le chant traditionnel que l'envie qui anime les chanteurs : un désir profondément affectif et physique, « *on chante ce que l'on est*³⁵⁵ » d'après les termes de Jean-Louis Mondot, et non uniquement un effet de mode —de ce fait, éphémère— que l'on pourrait traduire par : « *On chante ce que l'on s'imagine devoir être* » .

³⁵⁴ Ce que Jaquesh veut dire, c'est que, même si beaucoup de chanteurs se sont découverts récemment une passion pour la polyphonie, ce n'est pas uniquement par effet de mode.

³⁵⁵ Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

Conclusion

Dans le cadre de ce travail, j'ai observé comment un objet musical peut devenir objet de divergences au sein même d'une communauté initialement soudée, sans nécessairement le besoin de l'associer à des revendications d'ordre politique, comme ce fut le cas dans d'autres régions de France. J'ai simplement essayé d'analyser comment aujourd'hui, sans pourtant subir une médiatisation importante, un même objet musical peut tant rapprocher les hommes que les partager.

Au milieu d'un ensemble de pratiques plurivocales, la polyphonie dite « traditionnelle » se caractérise avant tout comme un acte spontané, ne nécessitant au minimum que la présence de deux chanteurs. C'est la mise en musique des textes –qui pour certains ne sont qu'un support–qui leur confère toute l'importance : le chant « parle », il renvoie avant tout à un apprentissage et une transmission. Mobilisant les souvenirs et suscitant l'émotion, chaque chanteur dispose de sa propre histoire musicale, ce qui explique que certains puissent considérer détenir « la » bonne version quant à la mélodie ou aux paroles. Œuvre d'un groupe –nécessitant inévitablement plusieurs personnes–, ce collectif reste le fruit des identités individuelles, et c'est dans l'assemblage des richesses de chacun que résultera « *la force sacrée du chant*³⁵⁶ ».

Parallèlement à ceux qui chantent « *de manière traditionnelle*³⁵⁷ », c'est une nouvelle génération de chanteurs qui apparaît depuis quelques années: hommes, femmes, jeunes ou moins jeunes, ce qui semble les caractériser est avant tout leur mode d'apprentissage du chant. Hors du milieu familial, la création de festivals, d'ateliers et de surtout de *cantèras* permet un accès à la culture de la polyphonie, pour ceux qui n'ont pas « baigné » dedans. L'arrivée d'une nouvelle catégorie de chanteurs et ce que cela implique –revendication de la polyphonie comme constitutive de l'identité, représentation publique– est loin de faire l'unanimité auprès des « *purs et durs*³⁵⁸ », dont certains estiment qu'il s'agit là d'un « pillage culturel ».

³⁵⁶ Enregistrement de terrain, 23 Février 2010, COUDOUY Arnaud, Laruns

³⁵⁷ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, TAJAN Sylvain, Bénac.

Sylvain m'explique à ce sujet que ceux qui chantent de manière traditionnelle sont ceux qui sont issus de la société traditionnelle.

³⁵⁸ A propos des chanteurs traditionnels.

Enregistrement de terrain, 3 Juillet 2009, MONDOT Jean-Louis, Ferrières

Initialement un acte vécu comme « naturel », le chant polyphonique devient un instrument d'affirmation identitaire pour certaines catégories. Jean-François Bayart explique à ce propos que la mondialisation s'accompagne d'une exacerbation des identités particulières³⁵⁹.

S'il y a de moins en moins de jeunes dans les villages, l'heure semble bien à un réveil des particularismes, face à la peur d'être noyés dans le processus de mondialisation. Les *cantèras* et la création d'ateliers en sont la preuve. Il est clair que l'avenir de la polyphonie dépend de la conjonction de plusieurs facteurs : la modernisation du répertoire et l'apparition de nouveaux chanteurs peut susciter la curiosité et générer de nouvelles adhésions, mais cela ne peut suffire à donner à long terme un avenir à la polyphonie. A l'inverse, le fait de demeurer figé dans une tradition dont on voudrait sauvegarder l'intégrité originelle sans accepter la moindre altération condamne la polyphonie à ne devenir à terme qu'un objet de musée. Peut-on imaginer que l'avenir de la polyphonie passe par le maintien des racines identitaires, et l'acceptation de nouvelles greffes qui apporteront, en fonction du contexte dans lequel elles surviennent, les éléments du présent qui donnent vie à la tradition.

³⁵⁹ « chacune de ces identités est au mieux une construction culturelle, une construction politique ou idéologique, une construction historique. Il n'y a pas d'identité naturelle qui s'imposerait à nous par la force es choses.. . Il n'y a que des stratégies identitaires, rationnellement conduites par des acteurs identifiables...et des rêves ou des cauchemars identitaires auxquels nous adhérons parce qu'il nous enchantent ou nous terrorisent » BAYART, Jean-François 1996 :10

ANNEXES

Photos

Sous la halle de Laruns, un quinze août à Laruns



Collection J.J Castéret

A Ger



Collection J.J Castéret

Des chanteurs larunsois



Collection J.J Castéret

Femmes chanteuses



Collection J.J Castéret

Cantèra à Ibos



Collection J.J Castéret

« Bordères-sur-L'échez. La cantère des Sense Nom »



Sur le site www.ladepeche.fr

Tableau récapitulatif d'une *cantèra* à Betpouey (65)

Le tableau ci-dessous a été conçu par Bastien. A l'origine, il voulait avoir une vision d'ensemble sur le fonctionnement d'une *cantèra* : qui chante ? qui lance ? combien de temps entre chaque chansons ? qu'est ce qui est chanté ?

Les différentes catégories illustrent ces questionnements :

1. Le chant
2. Celui ou celle qui a lancé le chant
3. La langue de la chanson
4. Le temps entre chaque chanson
5. L'heure, le déroulement de la soirée
6. Les applaudissements, signalés par une encoche.

J'ai évincé toute une partie du tableau pour observer les différences entre le début de la *cantèra* et sa fin. Les chants en bleu sont ceux qui ont déjà été chantés au moins une fois, et il est intéressant de noter aussi que vers la fin de la soirée apparaissent des chants basques. Au début, les temps de latence entre chaque chanson dépassent souvent une minute, ce phénomène s'inversant en deuxième partie de *cantèra*.

Raymond Vignes m'expliquait qu'en *cantèra*, « *tu dois te faire entendre là ou c'est t'as le plus de chance de te faire entendre, au début*³⁶⁰ ». Selon Raymond donc, plus le temps passe et plus il devient difficile d'attirer et de garder l'attention de tout le monde. Dans la seconde partie de la soirée, les lanceurs font d'après Bastien plusieurs « tentatives », qui, peut-on imaginer, sont restées vaines. Les applaudissements sont très présents en début de soirée : on peut les percevoir comme des encouragements collectifs. Plus rares en fin de *cantèra*, c'est à mon sens l'esthétique, la beauté du chant qui est félicitée.

³⁶⁰ Enregistrement de terrain, 20 Février 2010, VIGNES Raymond, Gerde

DETALH DERA CANTÈRA

Bèthpuei / 26.12.2009 / Chez THOMAS / 60 pers. / ~ 30 ans

Début de la *cantèra*

| N° | Canta | Miaire | Lenga | ...Tps | Òra... | Applts |
|----|--------------------------------------|--|---------|--------|--------|--------|
| 1 | Adieu ville de Perpignan | Gojats (Didier présent) | Fr | ? | 20ò30 | √ |
| 2 | Le refuge | Gojats (...arrivée de Bastien et Bernard) | Fr | ? | | √ |
| 3 | Un joen pastor quitava | Bastien (...arrivée de Sandrine L) | Oc | 4'30 | 21ò | √ |
| 4 | Il y a un mois ou cinq semaines | Bastien et Bernard | Fr | 2' | | √ |
| 5 | O mon país | Hemnas solas | Oc | 1'20 | | √ |
| 6 | La haut sus la montanha | Bastien et Bernard (... arrivée de Romain) | Oc | 1'40 | | √ |
| 7 | Une fillette de quinze ans | Hemnas solas | Fr | 1'40 | | √ |
| 8 | Chanson d'un jeune amant | Gojats | Fr | 3'10 | | √ |
| 9 | La hilha deu pastor | Bastien | Oc / Fr | 1'45 | | |
| 10 | A l'entour du moulin | Romain | Fr | 35'' | | √ |
| 11 | A l'arrastora deu hroment | Hemnas solas | Oc | 1'45 | | √ |
| 12 | La belle s'en va au jardin d'amour | Hemnas | Fr | 50'' | | √ |
| 13 | L'anneau d'or | Romain | Fr | 1' | 22ò | √ |
| 14 | Ena sarra de Gasòst | Romain + dernier couplet Romain | Oc | 30'' | | |
| 15 | Auprès d'une fontaine | Sandrine L | Fr | 25'' | | |
| 16 | Si m'auretz vist mon aimabla bergèra | Bastien | Oc | 40'' | | √ |
| 17 | Ena plana de Camplong | Sandrine L | Oc | 10'' | | |
| 18 | Era cançon de Grangèr | Bastien | Oc | 1'10 | | |

Après minuit et fin de la *cantèra*

| | | | | | | |
|----|--|--|------------------------------|------|----|-------------|
| 57 | 3 tentatives de chants : Une fillette de quinze ans Hilhòta de delà l'aiga Le ciel est bleu La lua s'ei cochada | Sandrine L Sylvie Didier (doublés par) Trio Bastien, Elsa et Emilie | Fr Oc Fr Oc / Fr | 12'' | | Chut + √ |
| 58 | Clocher du village | Laurent et Didier | Fr | 8'' | | |
| 59 | C'était mon copain | Laurent et Didier | Fr | 8'' | | √ |
| 60 | La belle s'en va au jardin d'amour | Sandrine L et Laurence e hemnas solas | Fr | 40'' | | |
| 61 | A l'arrastora deu hroment | Sandrine L et Laurence + tentative de chant de Didier | Oc | 3'' | | |
| 62 | La biche au bois | Mathieu + fin Bastien et Bernard | Fr | 3'' | | |
| 63 | ? Auprès d'une fontaine | Didier + tentative de chant Sandrine L | Fr Fr | 8'' | | |
| 64 | ? Le nomade | Tentative de chant de Laurent L (doublé par) Sandrine L | Fr Fr | 12'' | | √ |
| 65 | Dus pastors | Fabien | Oc | 20'' | | |
| 66 | Une fillette de quinze ans | Fabien et Mathieu + contre haute Bastien | Fr | 45'' | 1ò | |
| 67 | Fotem-me lo camp canalha A l'arrastora deu hroment Quan jo l'èi apercebuda Eugénie | Tentative de Myriam Tentative de Sandrine L 2 tentatives de Sylvie et Sandrine L Mathieu | Oc Oc Oc Fr | 25'' | | |
| 68 | Quan jo l'èi apercebuda | Bastien et Fabien | Oc | 3'' | | |
| 69 | Petit Pierre | Laurent L + dernier couplet Bastien, Bernard et Mathieu | Fr | 5'' | | |
| 70 | Acropolis Hegoak | Tentative de Laurent et Sandrine L Didier | Fr Ba | 0'' | | |
| 71 | Oi gu hemen | Sylvie et Fabien | Ba | 15'' | | |
| 72 | Ce n'est qu'un au revoir Amor d'Aussau | Tentative de Didier Sandrine L | Fr Oc | 1'50 | | √ |

Présentation du DVD

Par ces vidéos, j'ai voulu illustrer quelques situations auxquelles j'ai assistées. Si les vidéos ne sont pas d'une très bonne qualité, l'intérêt est avant tout d'observer les différents aspects et contextes du chant polyphonique.

1. Bénac (65), atelier de chant polyphonique, Février 2009

Voici un extrait d'un des ateliers auquel j'ai assisté. Il est intéressant d'observer que les chanteurs sont généralement assez jeunes (seulement quelques uns ont plus de trente ans), et qu'il existe une mixité assez équitable entre hommes et femmes.

2. *Cantèra* à Ibos (65), Janvier 2009

Première *cantèra* organisée à laquelle j'assiste. Elle se déroule juste après la « dictée occitane » (manifestation pour la sauvegarde de la langue). Cette *cantèra* est pour moi un premier « choc », une première révélation quant au fait que chacun chante sans être jugé. La polyphonie rassemble, et tous les discours que j'ai entendu se confirment ce soir-là.

3. Gazost (65), Juin 2009

C'est la première fois que je suis invitée avec Bastien dans l'intimité des gens, loin des *cantèras* ou autres grands rassemblements. C'est aussi la première fois que je vais entendre quelqu'un chanter seul, sans que cette attitude soit considérée comme « blasphématoire » envers les autres chanteurs. C'est l'expérience la plus « authentique » (au sens des chanteurs) à laquelle j'ai assisté, c'est pour cela que j'en garde encore aujourd'hui un souvenir très fort.

4. Lescar (64), Juin 2009

Un passe-rue a été organisé. Ces divertissements de rue sont de plus en plus rares, c'est pourquoi beaucoup de monde s'est rassemblé. Ce soir-là se sont mêlés chants, danses et musiques traditionnelles.

5. Sers (65), Janvier 2009

Fête du village, dans la salle des fêtes. Les chanteurs ne semblent déranger personne. La sono n'est pas coupée, mais chacun respecte ou à tout le moins tolère les chanteurs. Je suis avec Bastien et son ami Sylvain, et nous retrouvons deux autres amis, habitants la vallée. En rentrant, Bastien me dit qu'il n'aurait jamais pu chanter sans la présence des deux autres locaux, car il n'aurait pas été « chez lui »

6. Tourmalet (65), Juin 2009

A la fin de la transhumance, nous arrivons au col du Tourmalet, où de nombreux locaux et touristes se retrouvent. Parmi eux, de nombreux chanteurs. Ce soir-là, j'ai entendu des chansons beaucoup moins connues, reflets des cercles de répertoires spécifiques aux différentes vallées.

Présentation du CD audio

La majeure partie des enregistrements m'ont été donnés par Bastien Miqueu, les autres sont extraits de CD de collectage et de groupes. J'ai délibérément mis plusieurs versions d'une même chanson pour que l'auditeur remarque, selon les contextes, les différentes interprétations.

1. « C'est un de mes amis », Pierre Sacaze, Pierre Roth et Pierre Vidal

Version à trois voix. Les chanteurs l'ont enregistré, puis donné à Bastien.

Cette version est aussi disponible en téléchargement sur le site www.biarn.org

2. « Era cancon de Grangèr », *Pair e Hilh* (Bernard et Bastien Miqueu)

Version à deux voix. Chanson inspirée d'une histoire vraie, sur le déserteur Grangé. Dans cette version, Bastien et Bernard échangent leurs voix à chaque couplet : Bastien chante en haute dans le premier, Bernard dans le second.

Extrait de l'album « *Polifonia, Pyrénées gasconnes : Béarn, Bigorre, Bas-Adour* », co-produit par l'Institut Occitan et le Conservatoire Occitan.

3. « La belle s'en va », Pierre Sacaze, Pierre Roth et Pierre Vidal

Idem que « C'est un de mes amis »

4. « Une fillette de quinze ans », *Vox Bigerri*

Issue de l'album « *D'aigas e de rocas* ». Six hommes, version « travaillée » à trois voix.

5. « Une fillette de quinze ans » *Tres Votz* (Bastien Miqueu, Peyo Passicos et Fabrice Casassus)

Enregistrée par Bastien, à la cabane de Lourdes (en montagne) près de Gavarnie, le 22/07/2008.

6. « Une fillette de quinze ans », *Floc d'Estelas*

Enregistrée par Bastien, dans une église. Version féminine : cinq chanteuses, trois voix.

7. « La plenta deu pastor », *Tres Votz*

Enregistrée par Bastien, à la cabane de Lourdes (en montagne) près de Gavarnie, le 22/07/2008. Version à trois voix.

Ecrite par Jean-Claude Coudouy et Jojo Sanchette, chantée pour la première fois en public au festival de Siros. Très connue tant en Béarn qu'en Bigorre.

8. « La plenta deu pastor », *Monesias*

Enregistrée par Bastien. Version féminine : six femmes, trois voix

9. « O mon pais », *Tres Votz*

Enregistrée par Bastien, à la cabane de Lourdes (en montagne) près de Gavarnie, le 22/07/2008.

Version à trois voix.

Ecrite par Jean-Claude Coudouy et Jojo Sanchette aussi, cette chanson connue de tous a été chantée lors de la manifestation pour la langue occitane à Carcassonne en octobre 2009, faisant office d' « hymne » pyrénéen.

10. « O mon pais », *Monesi*

Enregistrée par Bastien. Version féminine : six femmes, trois voix

11. « Amor d'Aussau », *Sostrada*

Enregistrée par Bastien, dans une église. Version à quatre voix, où Bastien fait la contre-haute.

Quand j'ai travaillé dans les Pyrénées, cette chanson n'était pas encore très connue en Bigorre (d'autant qu'elle parle de la vallée d'Ossau, en Béarn). C'est de cette chanson que je parle p.98, lorsque, dans la *cantèra*, le chant devient temporairement l'apanage de quelques chanteurs confirmés : Bastien, son père et ses deux amis.

12. « Ave Maria de Varetja », *Pair e Hilh*

Enregistrée par Bastien, dans une église. Version à deux voix.

Issue du répertoire religieux. Je ne l'ai entendu que chantée par Bastien et son père. Déjà car elle appartient au répertoire religieux, mais aussi car elle fait partie de leur répertoire privé, qu'ils aiment chanter que tous les deux.

13. « La belle s'en va », *Cantèra à Abidos*, Café « Chez Cassen »

Enregistrée par Bastien. Dans cette version, on entend une quatrième voix (la contre-haute, chantée par Bastien), dont la un extrait de la transcription est donnée p.75

14. « Sous les roses », *Cantèra à Abidos*, Café « Chez Cassen »

Enregistrée par Bastien. Version à quatre voix, avec contre-haute

15. « Une fillette de quinze ans », *Cantèra à Abidos*, Café « Chez Cassen »

Enregistrée par Bastien. Version à quatre voix, avec contre-haute

16. « La Sobirana », *Canta Se Gausas* : Trio

Enregistrée par l'association. Cette chanson est devenue un « hymne » à la langue occitane, portée par le groupe *Los Pagalhos*.

17. « Era cancon de Grangèr », *Canta Se Gausas* : Trio

Version à trois voix masculines

18. « Un soir au clair de lune », Raymond Vignes

Appartient à la collecte sonore de Bastien, collectée par ses soins le 23/08/2007.

Version soliste. Dans cet extrait, les deux hommes conversent sur leurs différentes versions.

Paroles

LA BELLE S'EN VA AU JARDIN D'AMOUR

(auteur anonyme)

La belle s'en va au jardin d'amour
Pour y passer quelques semaines.
Son père va, la cherchant partout,
Et son amant qui en est en peine.

- Va t'en dire à ce berger
S'il y a quelqu'un qui nous renseigne.
- Berger, berger, ô mon doux berger,
Auriez-vous vu passer la belle ?

Mais le berger voulut savoir
Comment la belle est habillée :
- Elle est vêtue de satin blanc
Et d'une robe en filoselle.

- Elle est là-haut sur ces vallons,
Assise auprès d'une fontaine.
Entre ses mains, elle tient un oiseau,
Lui racontant toutes ses peines.

- Oiseau des champs, que tu es heureux
D'être aussi près de ma maîtresse !
Et moi qui en suis son amoureux,
Je ne puis point m'approcher d'elle.

Et moi qui en suis son amoureux,
J'en ai le cœur plein de tristesse.

O MON PAIS
Coudouy/ Sanchette

Ò mon país que t'an tots quitat,
Qu'an preferat la vila
Aqueths garçons tant envejós.
- Qu'avem trobat richessa,
Ça-i donc tanben princessa.

Nani mossur, qu'aurèi gran degrèu
De deishar mas aulhetas,
Tant que viurèi, las guardarèi.
- De montanhar enquèra
No's hè pas mei bergèra.

Que harèi jo shens mon cujalar
Tot cobrit de verdura ?
Si'm cau partir, lèu vòi morir !
- Tant pis per tu la bèla
Demora t'i fidèla.

Traduction

O mon pays, ils t'ont tous quitté
Ils ont préféré la ville
Ces garçons si envieux
- Ils ont trouvé richesse
Viens donc aussi princesse.

Nani, monsieur j'aurais grand regret
De laisser mes brebis
Tant que je vivrai, je les garderai
- Encore transhumer,
Cela ne se fait plus, bergère.

Que ferais-je sans ma cabane
Tout couverte de verdure ?
S'il me faut partir, bientôt je vais mourir
- Tant pis pour toi, la belle
Reste-y fidèle.

LA SOBIRANA
Création des Pagalhos

Despuish l'aup italiana,
A truvèrs vilas, e monts, e lanas,
E dinc a la mar grana
Que senhoreja ua sobirana.

Entant de mila annadas
Qu'audín son arríder de mainada,
Sas cantas encantadas,
Sons mots d'amor
De hemna tant aimada.

Jo que l'escotarèi
Com s'escota a parlar ua hada,
Jo que la servirèi
Dinc a la mea darrèra alenada.

Un dia, un berò dia,
Tots coneisheràn ma sobirana ;
Ma mair, ma sòr, ma hilha,
Ma bèra amor,
Qu'ei la lenga occitana.

Traduction

Depuis l'alpe italienne,
A travers villes et monts et landes,
Et jusqu'à l'océan
Règne une souveraine.

Pendant mille années
On a entendu son rire d'enfant,
Ses chansons enchantées,
Ses mots d'amour
De femme tant aimée.

Moi je l'écouterai
Comme on écoute parler une fée,
Moi je la servirai
Jusqu'à mon dernier souffle.

Un jour, un beau jour,
Tout le monde connaîtra ma souveraine ;
Ma mère, ma sœur, ma fille,
Ma belle amour,
C'est la langue occitane.

Bibliographie

- ALFORD, Violet

2004 *Fêtes pyrénéennes : calendrier du folklore pyrénéen, coutumes et magie, théâtre, musique et danse*, Portet-sur-Garonne, Ed. Loubatières

- ARNAUDIN, Félix

1997 *Œuvres complètes. IV, Chants populaires de la Grande-Lande*, Bordeaux, Ed. Confluences

- AROM, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, Paris, SELAF

2007 *Précis d'ethnomusicologie* (avec Frank Alvarez-Péreyre), Paris, CNRS Ed.

- AUBERT, Laurent

2001 *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg

- BAYART, Jean-François

1996 *L'illusion identitaire*, Paris, Fayart

- BEC, Pierre

1997 *Le siècle d'or de la poésie gasconne : 1550-1650 : anthologie bilingue*, Paris, Les Belles Lettres

- BHABHA, Jaqueline

1999 « Aspects sociaux et culturels de l'intégration à l'échelle régionale », *Revue internationale des sciences sociales* N°159, Paris, UNESCO/ERES

- BLACKING, John

1980 *Le sens musical*, Paris, Ed. de Minuit

-BOLLE-ZEMP Sylvie

1992 *Le réenchantement de la montagne. Aspects du folklore musical en Haute-Gruyère*, Genève, Georg Editeur

- BOURDIEU, Pierre

2002 *Le bal des célibataires : crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Ed. du Seuil

- BOUVIER, Jean-Claude

1980 *Tradition orale et identité culturelle: problèmes et méthodes*, Paris, Ed. du C.N.R.S

- BRAILOIU, Constantin

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint

- CALVET, Louis-Jean

1984 *La tradition orale*, Paris, Presses Universitaires de France

- CASTERET, Jean-Jacques

2002 «*Au pais de las cantas : petit guide du chant polyphonique de Béarn et de Sud Gascogne* », Institut Occitan, Pau

2003 «*Folkloristes et voyageurs en Béarn au XIXème siècle : aux sources des sources* », *Chansons en mémoire, Mémoire en chanson*, Actes du Colloque J. Bujeaud, Poiré-sur-Vie, Nantes, Presses de l'Université de Nantes

2004a *Le chant de table en Béarn et Bas-Adour : ethnomusicologie d'une pratique polyphonique*, thèse de doctorat, ethnomusicologie, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

2004b «*De la polyphonie en France : l'exemple pyrénéen* », *Pastel*, N° 54, pp. 34-45

2009a *La logique de la cantera : 40 ans d'expériences de sauvegarde de la polyphonie pyrénéenne*, Pau, ITEM de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

2009b «*Le sens des constructions polyphoniques dans les Pyrénées Gasconnes* », dans *L'ethnomusicologie de la France : de l' « ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, textes réunis par Luc Charles-Dominique et Yves Defrance, Actes du Colloque international, Université Nice-Sophia-Antipolis, Paris, l'Harmattan

- CATINCHI, Phillipe-Jean

1999 *Polyphonies Corses*, Arles, Actes Sud

- CAVAILLES, Henri

1931 *La vie pastorale et agricole dans les Pyrénées des Gaves, de l'Adour et des Nestes : étude de géographie humaine*, Paris, A. Colin

-DARTIGUE, Charles

1951 *Histoire de la Gascogne*, Paris, Presses Universitaires de France

- DURKHEIM, Emile

1991 *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France

- DUHOURCAU, François

1937 *Les trois B : Béarn, Basque, Bigorre*, Paris, Peyre

- DESPLAT, Christian

2007 *Charivaris en Gascogne: la "morale des peuples" du XVIe au XXe siècle*, Pau, Cairn

- ESCOFFIER, Georges

2004 « L'orphéon : la mise en musique de l'utopie au cœur de la révolution industrielle », *Musique et Société*, Paris, Ed. Cité de la musique

- GAIDOZ Henri, SEBILLOT Paul

1884 *Blason populaire de la France*, Paris, L.Cerf

- GORBOFF, Marina

2003 *Premiers contacts : des ethnologues sur le terrain*, Paris, L'Harmattan

- GRATACOS, Isaure

2003 *Femmes pyrénéennes : un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Ed.Privat

2007 *Calendrier pyrénéen: rites, coutumes et croyances dans la tradition orale en Comminges et Couserans*, Toulouse, Ed. Privat

- GUILLAUMIE, Gaston

1945 *Chansons et danses de la Gascogne*, Bordeaux, Delmas

- HOURCADE, André

2006 *Anthologie de la chanson béarnaise*, Ed. Monhélios

- LAMAZOU, Etienne

1995 *L'ours et les brebis : mémoires d'un berger transhumant des Pyrénées à la Gironde*, Paris, Payot et Rivages

- LARTIGA, Halip

2007 *Les racines gasconnes : identité culturelle, limites linguistiques*, Belin-Beliet

- LENCLUD, Gérard

1987 « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n°9, « Habiter la maison », Paris, Ministère de la Culture et de la Communication

1992 « Le grand partage ou la tentation ethnologique », *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme

- LORTAT-JACOB, Bernard

1994 *Indiens chanteurs de la Sierra Madre : l'oreille de l'ethnologue*, Paris, Hermann

1998 *Chants de Passion: au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Ed. du Cerf

2006 « En accord, polyphonies de Sardaigne : quatre voix qui n'en font qu'une », *Cahier de musiques traditionnelles N°19*, Genève, Ed. Folio

- MIQUEU, Bastien

2009 *La traditionnalité des polyphonies de Bigorre et Béarn*, Mémoire de DEM Musiques traditionnelles, Conservatoire de Tarbes

- POUEIGH, Jean

1976 *Le folklore des Pays d'Oc : la tradition occitane*, Paris, Payot

1989 *Chansons populaires des Pyrénées Françaises : traditions, mœurs, usages*, Toulouse, ESPER

- POUJADE, Patrice

2000 *Identité et solidarités dans les Pyrénées : essai sur les relations humaines (XVIe-XIXe siècle)*, Aspet, Pyrégraph

- RAVIER, Xavier

1959 *Chants folkloriques gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées*, Toulouse, Faculté des Lettres et des Sciences humaines

1986 *Le récit mythologique en Haute-Bigorre*, Aix-en-Provence, Edisud

- ROSAPELLY, Norbert

1990 *Traditions et coutumes des Hautes-Pyrénées : Astarac, Bigorre, Comminges, Nébouzan, Rivière-Basse, Rivière-Verdun, Tarasteix, Quatre-Vallées, Tarbes*, Société académique des Hautes-Pyrénées

- TREBUCQ, Sylvain

1912 *La chanson populaire et la vie rurale des Pyrénées à la Vendée*, Bordeaux, Feret et Fils

- TENAILLE, Frank

2008 *Musiques et Chants en Occitanie*, Paris, Ed. du Layeur

- ZINK, Anne

1997 *Clochers et troupeaux : les communautés rurales des Landes et du Sud-Ouest avant la révolution*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux

- Auteur inconnu

1994 *Monodies et polyphonies vocales d'hier et d'aujourd'hui en Bigorre et Béarn*, mémoire de DEM

Ouvrages collectifs

- Actes du colloque de Clermont-Ferrand sur les musiques traditionnelles, organisé par les musiciens routiniers

1986 *De la recherche à la création*, Clermont-Ferrand, Service universitaire d'activités artistiques

- Actes du colloque de la Napoule

2002 *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal

- Actes du colloque de Royaumont, association « Polyphonies vivantes »

1993 *Les polyphonies populaires russes*, Paris, Ed. Créaphis

- BAYLE, Laurent (sous la dir.)

2004 *Musique et société*, Paris, Ed. Cité de la Musique

- BONTE Pierre, IZARD Michel (sous la dir.)

2000 *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France

- CARRIERE-PRIGNITZ Gisèle, DUCHE-GAVET Véronique, LANDEROUIN Yves

(journées d'études pluridisciplinaires coordonnée par)

2005 *Les Pyrénées, une frontière ?* Paris, L'Harmattan

- CHIVA Isaac, Goy Joseph (sous la dir.)

1982 *Les Baronnie des Pyrénées : anthropologie et histoire, permanences et changements*, Paris, Ed. EHESS

- DARRE, Alain (sous la dir.)

1996 *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes

- DUGOT, Philippe (sous la dir.)

2003 « Midi-Pyrénées Populations et territoires » *Sud-Ouest Européen N°15*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail

- LE NAIL Jean François, SOULET Jean-François, BOVE Jean-Pierre, DE BELLEFON Renaud

1988 *Bigorre*, Paris, Ed. C.Bonneton

- TAULIL, Gérard (textes et documents présentés par)

1997 *Chemins d'Occitanie : espace, territoires, identité, démocratie*, Paris, L'Harmattan

- RANDALL, Collin (textes et documents présentés par)

1996 « Usages de la tradition » *Enquêtes N°2*, Marseille, Parenthèses

- L'HOMME

2004 *Musique et Anthropologie*, N° 171-172, Paris, Ed. EHESS

- L'HOMME ET LA SOCIETE

1998 *Illusion identitaire et histoire*, N°130, Paris, L'Harmattan

- CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

1993 *Polyphonies*, N°6 Genève, Georg

- CAHIERS D'ETHNOMUSICOLOGIE

2007 *Identités musicales*, N°20, Genève, Adem

-CAHIERS D'ETHNOMUSICOLOGIE

2009 *Mémoire, traces, histoire*, N°22, Genève, Adem

