

INTRODUCTION

«Le bal de la Noël se tient dans l'arrière-salle d'un café. Au centre de la piste, brillamment éclairée, une dizaine de couples dansent sur des airs à la mode. [...] Debout, au bord de la piste, formant une masse sombre, un groupe d'hommes plus âgés, qui regardent, sans parler: tous autour de la trentaine, ils portent un béret et le costume sombre, de coupe démodée. Comme happés par la tentation d'entrer dans la danse, ils avancent, resserrant l'espace laissé aux danseurs. Ils sont là, tous les célibataires. Les hommes de leur âge qui sont déjà mariés ne vont plus au bal. [...] Ils resteront là, jusqu'à minuit, parlant à peine, dans la lumière et le bruit du bal, le regard sur les filles inaccessibles. Puis ils iront dans la salle de l'auberge et boiront face à face. Ils chanteront à tue-tête de vieux airs béarnais, prolongeant à perte de voix des accords dissonants, cependant qu'à côté, l'orchestre joue twists et cha-cha-cha. Et, par deux ou par trois, ils s'éloigneront lentement, à la fin de la nuit, vers leurs fermes isolées.»
Pierre Bourdieu, « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, 1962.

1996. Samedi soir, 22 heures, au *Black Bear*, Boulevard des Pyrénées à Pau. Assis devant une pinte de bière, deux jeunes hommes chantent, tête-à-tête, dans la chaleur du mois d'août. Les serveurs ont baissé la sono qu'ils remontent entre les chants. Tout autour, les autres consommateurs applaudissent, mais, plus citadins, ils ne chantent pas.

Une vingtaine d'hommes descendent de la salle du restaurant pour s'installer au comptoir, devant une bouteille de whisky. La trentaine, en tenue de sortie, ils enterrent la vie de garçon de l'un d'entre eux. C'est l'équipe de rugby de Gan, gros bourg à neuf kilomètres de Pau.

Les deux chanteurs ont poursuivi leurs chants, espacés, goûtés, entre les gorgées de bière. L'un des rugbymen les interpelle devant le reste des consommateurs : « Ils sont tristes vos chants béarnais ! » Le ton est plutôt badin, sympathique et implique une réponse :

— T'es d'où toi ?

— De Gan...

— Si à Gan ils sont mieux, il faudrait le montrer ! Qu'est-ce que tu connais ?

— Rien...

— *Où vas-tu de ce pas Nicolas..., Derrière chez moi..., Aqueras montanhas... ?*

Un titre est arrêté parmi ces grands classiques : le B.A.-BA du répertoire pyrénéen. Les chanteurs lancent, les autres s'agrégeant à eux. Deux ou trois chansons suivent alors, sans plus de mise au point. Les rugbymen sont, malgré tout, obligés d'interrompre ce début de *cantèra* comme l'on nomme, en Béarn, les longues soirées de chant dans les cafés. Champions du derby local, ils sont attendus à Gan où la fête patronale bat son plein. Un bus réservé pour l'occasion est garé dehors. « Vous nous suivez ? » Hésitation. « Même pas capables... Allez, on chantera... »

Minuit à Gan. J'ai suivi les deux chanteurs et le bus de rugbymen. Certains ont encore en main le verre de whisky du *Black Bear*. Le bar où nous nous rendons déborde sur la place. Les rugbymen se regroupent, notre chaperon nous fait signe de ne pas les lâcher.

Ils forment « la chenille »¹ et s'engouffrent au plus profond du bar sous les acclamations des supporters qui s'écartent. Nous, dans le sillage.

L'arrière-cour est aménagée d'un comptoir en planches, comme dans les buvettes des bals de village, gobelets en plastique. Dans la touffeur humide, la sonorisation diffuse les musiques des fêtes de Bayonne et de Pampelune, les chansons françaises de variété de Joe Dassin, Michel Sardou, etc. L'ambiance est déjà chaude.

Sous les regards des filles, ils commandent en « seigneurs » une tournée à laquelle nous sommes conviés. Une guitare apparaît. Ils ont, manifestement, un tube : *J'irai siffler sur la colline*. Tiens, deux parties vocales distinctes, sur le refrain ! *L'Oiseau blanc* : deux parties continues ! Cette dernière chanson vient d'amorcer un cycle. Joe Dassin disparaît dans les contre-jours de l'*Été indien*. La guitare est maintenant posée, le répertoire de tradition orale apparaît...

¹ Mode de déambulation en file indienne, chacun agrippant les épaules de celui qui le précède.

Dans l'angle mort de l'ethnomusicologie

À trente-quatre ans d'intervalle, ces deux témoignages posent l'expression vocale comme une évidence, dans toute la force de sa banalité, toute la force de l'*habitus*. La dimension polyphonique² pour laquelle aucun Pyrénéen ne manifeste, en apparence, le moindre intérêt, s'impose brutalement. L'éblouissement de l'observateur incrédule devant le fait plurivocal est, malgré tout, rapidement troublé par une identité musicale par trop familière pour des auditeurs français, comme par l'apparente simplicité des formes musicales dans le contexte ethnomusicologique national où, selon Lothaire Mabru³, l'intérêt esthétique pour l'objet musical semble être le fil conducteur !

Ce trouble se nourrit de la confrontation à une pratique vivante et pourtant suspecte du fait même d'exister, aujourd'hui, en France, en dehors de tout lien avec les institutions musicales ou patrimoniales, en marge des préoccupations, il est vrai plus instrumentales et chorégraphiques, des grands acteurs, artistes et associations, du mouvement de relance des musiques et danses dites traditionnelles. Une forme d'expression que l'émouvant témoignage de Bourdieu renvoie d'ailleurs, dès les années 1960, à un monde révolu.

Puis, le trouble devient vertige devant l'ébullition du terrain, l'incohérence du dire et du faire, le décalage entre commentaires autorisés et conduites vocales fortement intégrées qui m'attirent comme malgré moi ; une valse effrénée entre le légitime et l'illégitime, le dedans, le dehors. Un insondable chaos qui désempare l'analyste, une synchronie déroutant l'historien de la musique, renvoyant sans cesse d'un fait à un autre l'ethnologue que je ne suis pas encore...

Au début de cette recherche, en l'absence de toute étude ethnomusicologique ou anthropologique, la vocalité pyrénéenne, c'est-à-dire les performances⁴ envisagées aussi bien en tant que pratiques sociales que formes esthétiques, apparaissait comme une friche.

Les travaux des folkloristes sur ce qu'ils nomment, aux XIX^e et XX^e siècles, « le chant pyrénéen », n'étaient que d'un maigre secours. Guidés par des considérations esthétiques et/ou par une approche philologique, ils ne renaient des chants que les dimensions mélodique et textuelle. Leur technique de collecte et de transcription musicale les conduisait, qui plus est, à ne donner qu'un reflet

² Au sens littéral de « plusieurs parties distinctes » ou « plurivocalité ».

³ Lothaire Mabru, « Bref historique de l'ethnomusicologie en France », in www.ethnomusicologie.free.fr, Société Française d'Ethnomusicologie. Suite à la création d'un nouveau site de la S.F.E., cette adresse n'est plus active aujourd'hui.

⁴ Le terme « performance » est compris, dans ce travail, comme l'énoncé et/ou comme l'acte d'énonciation. Il en va de même pour « chant ».

très simplifié du paramètre musical. Ainsi, quand l'idée même de polyphonie n'était pas purement et simplement déniée pour les Pyrénées, cette forme musicale constituait – pour moi comme pour d'autres chercheurs – une réalité aux contours très flous, tant aux plans formel, anthropologique que géographique. D'un étage à l'autre du Lacito (Langues et Civilisations à Tradition Orale) du C.N.R.S., il était, certes, aisé de confronter mes données aux formes étudiées en Afrique subsaharienne, dont les études sont, par tradition – passé colonial oblige – plus présentes en France. Mais l'Afrique ne saurait porter seule l'universel de la polyphonie. Concernant l'Europe, les travaux de Bernard Lortat-Jacob en Sardaigne, et son enthousiasmante faculté à restituer le terrain, venaient heureusement témoigner d'une société contemporaine, si proche... bien que déjà « exotique » au plan musical. Entre Pyrénées et îles de la Méditerranée, l'ethnomusicologie italienne, de Roberto Leydi, Diego Carpitella, Pietro Sassu à Maurizio Agamennone et Ignazio Macchiarella, m'a, en revanche, peu à peu, fourni de précieux témoignages ethnographiques, autant de points de comparaison et de compréhension du puzzle polyphonique européen. Ce n'est, enfin, qu'à partir de 2004 que le projet de centre de recherche européen sur les polyphonies d'Europe et des Balkans et l'organisation des symposiums de 2005 et de 2008, initiés par Ardian Ahmedaja et l'*Universität für Musik und darstellende Kunst* à Vienne, ont permis de fluidifier connaissances et relations par l'identification et la mise en réseau de chercheurs travaillant sur le sujet, au premier rang desquels... à l'autre extrémité de la chaîne pyrénéenne, les questionnements et les recherches de Jaume Ayats i Abeyà en Catalogne du Sud⁵.

Le chant polyphonique n'a pourtant rien de confidentiel dans les Pyrénées occidentales. Il est autant le fait des Béarnais, des Bigourdans que des Basques du Nord, et du piémont que des vallées de montagne. Béarnais moi-même, j'ai tissé progressivement la toile de mes enquêtes à partir de cet ancien pays souverain à la forte conscience de soi. Ce travail m'a conduit, à l'ouest, en Bas-Audour occitanophone, notamment dans les villages de Came et de Guiche, poussant, à l'occasion, au-delà de la frontière linguistique basque : en Soule, Basse-Navarre et Labourd. J'ai, de la même façon, mené diverses enquêtes à l'est, en Bigorre et en vallée d'Aure.

Au centre de cette zone, à l'instar de son emblématique Pic du Midi, la vallée d'Ossau se dressait pour tous comme une évidence à la fois culturelle et historique, riche d'un passé turbulent et de relations orageuses avec Pau, la

⁵ Jaume Ayats i Abeyà, Silvia Martínez, « Singing in processions and festivities : A look at different models of multipart singing in Spain », in Gerlinde Haid and Ardian Ahmedaja (dir.), *European Voices: Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*, Schriften zur Volksmusik, Band 22, Vienna, Boehlau Verlag, 2008, p. 39-54.

capitale de la souveraineté. Elle a donc intensément occupé mon esprit, objet et destination de nombreuses enquêtes. J'ai, de la même façon, assidûment fréquenté le village de Lanne-en-Barétous, en 1997 et 1998, à l'occasion de la création de la *Pastorale Juan Martin Pueyrredon*.

Partout, j'ai été confronté à un univers masculin. Non que – de l'aveu même des hommes – le chant féminin soit moins « traditionnel ». En tant qu'auditrices, les femmes exercent, au contraire, un rôle de contrôle au sein de la communauté. Elles véhiculent, comme j'ai pu en juger, les mêmes représentations identitaires, sociales, linguistiques ou historiques que leurs *alter ego*. Quoi qu'il en soit, jusqu'au début des années 2000, seul le chant masculin avait droit de cité dans les espaces publics. Au-delà, en tant qu'homme, le contact humain et vocal se noue plus facilement avec d'autres hommes, l'accès à certains ressorts intimes des échanges vocaux s'inscrivant plus volontiers, dans ce travail, dans un imaginaire masculin.

Dès les premiers contacts, le répertoire s'est avéré abondant, distinct selon les microrégions. Les performances variées : duos fraternels, réunions amicales autour d'une table ou rassemblements festifs de plusieurs dizaines et centaines de chanteurs. D'autres formules coexistent, cependant, à cette époque, presque plus immédiates. Les seules qui sont mises en avant dans la presse locale. Produites sur scène lors de concerts ou d'animations de villages, leur prédominance et leur esthétique ne peuvent qu'interroger la notion de « tradition pyrénéenne ». La mise en spectacle ne vient-elle pas entacher ce « terrain » ? Ce qui peut être perçu, par certains, comme une acculturation ne remet-il pas en cause la légitimité de l'ensemble de l'expression vocale de la région et, par là, le bien fondé de cette recherche ? Pourtant, la saisissante vocalité rencontrée, à l'été 1994, à Laruns, et la force irrésistible qui se dégage de ce collectif humain sont bien là, comme un fil rouge, pour m'interroger encore et encore. Un questionnement qui, se méfiant de la fascination pour cette pratique, me fait parfois douter de la réalité du fait même. Comment, à la fin du xx^e siècle, des gens « ordinaires » qui ne connaissent pas une note de solfège, peuvent-ils chanter de la sorte ? Pourquoi, cette région qui n'est pas, d'ailleurs, parmi les plus reculées d'Europe se singularise-t-elle ? Depuis quand ?

Laissant, toutefois, de côté l'interrogation par trop métaphysique du « pourquoi », je me suis attaché au « comment », la seule entrée possible.

Il s'agissait, en premier lieu, de cerner le phénomène, à la fois dans son essence musicale et humaine. En plaçant les hommes au centre du questionnement, restant, pour suivre la leçon de John Blacking, au plus près des chanteurs, en leur laissant la parole. L'exploration de cette matière vivante s'est donc accomplie peu à peu, au gré des rencontres comme des possibilités d'entendre les chanteurs *in vivo*, c'est-à-dire à l'occasion de rassemblements, petits

ou grands, au sein de leur communauté comme au-delà, quoique toujours dans l'entre-soi, c'est-à-dire partout où les chanteurs sont à la fois acteurs et spectateurs d'eux-mêmes. Suppléant à la verbalisation, l'analyse musicale – et, à l'occasion, poétique – participe aussi intimement de la recherche du sens, avec l'aide des outils adaptés de la linguistique à la musicologie, notamment illustrés en ethnomusicologie par Simha Arom, et de l'appareillage conceptuel proposé par Jean Molino. La confrontation du matériau musical et des paroles de terrain vient, quant à elle, appuyer ou contredire les conceptions locales. En contrepoint, la mise en regard des productions vocales et des contextes permet également d'évaluer la plasticité des structures musicales. L'ensemble de ces « va-et-vient » par lesquels, selon François Laplantine⁶, le chercheur construit le terrain, signe, ici, une ethnomusicologie résolument pragmatique, prenant en compte tout à la fois la dynamique des performances et celle du contexte, lui-même complexe et évolutif, à laquelle ma formation au sein de l'équipe « Anthropologie de la Parole » au Lacito du C.N.R.S. m'engageait. Autant de rapprochements que ma sensibilité de chercheur « indigène » rendait, en outre, intuitivement nécessaires. Ils permettent ainsi d'appréhender ce que les hommes et les groupes mettent en jeu dans ce mode de chant particulier, la façon dont la communauté pyrénéenne se représente, s'affirme, se renforce, aujourd'hui, à travers une pratique musicale.

Il s'agissait, par ailleurs, de comprendre cette forme de vocalité en la situant dans l'espace, en la mettant, en premier lieu, en perspective aux plans anthropologique et musical. Ce travail a, pour cela, grandement bénéficié de l'apport de l'anthropologie de l'Europe et de la France, notamment du domaine occitan et des Pyrénées, de Frédéric Le Play à Pierre Bourdieu, Isaac Chiva, Daniel Fabre ou Sandra Ott. Il emprunte au passage à la recherche historique d'Anne Zink ou Benoît Cursente et à la géographie humaine de Guy Di Meo. Il s'appuie sur les typologies poétiques des corpus populaires identifiées par Patrice Coirault, par Jean Séguy et Xavier Ravier, comme sur les travaux pionniers de Jean-Michel Guilcher concernant les expressions chorégraphiques des anciens milieux ruraux français. Plus récemment, il trouve un éclairage dans les travaux de Luc Charles-Dominique sur les manifestations du partage du sacré et du profane dans le champ symbolique du sonore.

L'espace rejoignant le temps, il s'agissait enfin, si possible, d'appréhender la polyphonie au plan diachronique. En ce sens, en dehors de la littérature de voyage aux Pyrénées, d'autres sources – notamment quelques manuscrits et imprimés trouvés presque par hasard – sont venues constituer les premières pièces d'un puzzle dont ce travail commence d'esquisser les contours, à la

⁶ François Laplantine, *La description ethnographique*, Paris, Nathan Université, Sciences sociales, 1996, p. 28.

lumière des contributions d'Ignazio Macchiarella sur les îles de la Méditerranée et de Patricia Heiniger-Castéret sur l'oralité publique et les pastorales en Gascogne. Il s'inscrit enfin dans la dynamique récente réunissant musicologues, ethnomusicologues et historiens dans le Projet ANR (Agence Nationale de la Recherche) « Fabrica », initié par Philippe Canguilhem de l'Université Toulouse 2-Le Mirail pour l'exploration de l'histoire du faux-bourdon et des relations de l'écrit et de l'oral.

*Coneguda causa sia...*⁷

La genèse de cette recherche trouve toutefois sa source dans une dynamique locale : un questionnement sur la polyphonie, apparu dans les années 1990 en Béarn, assorti de stratégies culturelles et linguistiques. C'est la rencontre et la sollicitation de Jean-Marc Lempegnat, Jacques Baudoin et Jaqueish Roth, acteurs culturels et musiciens, qui m'ont détourné de mes centres d'intérêts musicologiques pour l'étude des expressions musicales pyrénéennes, et m'ont conduit à m'intéresser à cette forme vocale restée dans l'angle mort de l'ethnomusicologie de la France.

Les premiers, ils l'ont identifiée comme savoir-faire original. Ils ont fait le pari de sa capacité à émouvoir et, par là même, à se transmettre, quitte, au passage, à l'essentialiser quelque peu. Ils ont, en outre, tourné le dos à une vocalité mise en spectacle qui, souvent, faute de talent ou de culture de la scène, avait manqué, et parfois continue de galvauder « le chant pyrénéen » de façon irrémédiable.

Son identification étant faite, il restait encore à me convaincre de sa légitimité, qu'il ne s'agissait pas là d'un mirage renvoyant la lumière du *riacquistu* polyphonique corse ; puis, à chercher, rassembler les pièces du puzzle, de l'ethnographie à l'ethnomusicologie.

Depuis, une quinzaine d'années ont passé. C'est sans doute long, mais c'est le prix de la constitution de tout un corpus, celui de la maturation et, déjà, de la perspective. Dans tous les cas, quels que soient aujourd'hui les centres d'intérêts et les dynamiques de ceux qui ont un jour misé sur la polyphonie au fond de quelque *bòrda* (grange), le présent tend à leur prouver qu'ils avaient raison.

Ces années ont été jalonnées par la publication de divers articles et de la soutenance de ma thèse en 2004. Car je n'ai cessé, à vrai dire, d'exposer cette matière dans le proche comme dans le lointain. Le propre des tribunes académiques, fussent-elles dans le proche, étant, il est vrai, qu'elles ne réunissent généralement que des scientifiques. Ceux qui, en dépit d'Internet, n'ont pas

⁷ « Que la chose soit connue » (formule d'incipit des écrits administratifs béarnais et plus largement occitans).

trop envie de chercher, pourraient alors voir dans la recherche une forme de « confiscation » universitaire. J'ai donc œuvré, en contrepoint, à diverses entreprises de valorisation, à titre personnel ou dans le cadre de ma mission à l'InÔc-Aquitaine (conférences illustrées *in vivo* par des chanteurs, rédaction d'un guide pour les animateurs, articles dans la presse régionale, édition de disques...). Reste qu'il n'est pas évident de restituer une recherche dans toute la globalité d'une pratique et d'une société, par essence, complexes. Quinze ans, c'était donc aussi l'attente d'une perspective éditoriale qui permette à ce travail quelque lisibilité. Dès lors, quoi de mieux qu'une dynamique collective, identifiable, accordant une large place aux travaux dédiés à l'espace français.

Cette publication voit le jour au moment où l'intérêt porté à la polyphonie commence d'être manifeste. En tout premier lieu, un intérêt purement vocal, celui des jeunes générations qui, tels des rhizomes, sortis d'on ne sait où, réactivent sans cesse les ressorts de ce que je nomme « la logique de la *cantèra* ». La notion de Patrimoine Culturel Immatériel occupe également les esprits. Les dispositifs qui s'appuieraient sur cette notion nouvelle pourraient constituer autant de leviers pour la transmission et le développement de l'expression polyphonique, comme autant de dangers de brutale modification. Déjà, la transmission, jusqu'alors assurée par le bain culturel, commence de se professionnaliser, faisant l'objet d'attentions naissantes des collectivités. Ces façons de chanter, regardées hier comme celles d'ivrognes, sont en passe de pénétrer les schémas d'enseignement artistique après l'ouverture, en 2004, d'une « classe de chant traditionnel » au Conservatoire de musique de Tarbes. Un nouveau cap se dessine pour cette pratique aux ressorts fragiles, et pourtant portée, de façon explicite ou implicite, par tout un peuple. Dans ce contexte, cette recherche souhaite souligner toute la densité de l'expression populaire non pas simplement musicale, mais pleinement culturelle au sens qu'elle engage le corps, l'individu, le groupe. Par conséquent, méconnaître ou par trop s'éloigner de la *logique de la cantèra* reviendrait, *in fine*, à radicalement changer les types d'interactions vocales et humaines, tout un savoir-faire socio-musical, qui prévalent jusqu'alors.

Vivre et travailler dans ce territoire, voir évoluer (à tous les sens du terme) cette pratique, ne peuvent en effet que m'engager à m'inscrire dans une ethnomusicologie « impliquée ». Ceci ne veut pas dire qu'elle fait l'économie de la distanciation nécessaire à l'approche scientifique, qui restera toujours la limite de mon implication personnelle. Je suis en effet Béarnais et ethnomusicologue, et donc en outre, comme tous les Pyrénéens, quelque peu chanteur, si l'on veut bien me pardonner ce léger accès d'affirmation de moi et de ce territoire. Ce

n'est d'ailleurs pas un désir de réinvestissement vocal qui m'a conduit à la recherche. C'est, paradoxalement, la recherche qui m'a conduit à (re)découvrir et essayer de comprendre cette partie de moi-même : la place du chant dans ma vie et dans ma famille, dont je n'avais, à dire vrai, aucune conscience, hormis un vécu, jusqu'aux prémices de ce travail.

Ce livre, je l'ai ainsi d'abord écrit pour comprendre ce que je (re)découvrais presque brutalement un jour de 15 août 1994 à Laruns : l'attrait/répulsion pour cette mêlée humaine et vocale impressionnante, corps social chantant, quand, le soir venu, ivre de cette effervescence vocale et de l'aigu des flûtes, je n'étais plus certain d'entreprendre quoi que ce soit.

Je l'ai aussi, bien entendu, écrit pour les chanteurs rencontrés. Moins peut-être pour les informer que pour témoigner de la puissance de ce qu'ils portent, de cet élan vital, par-delà les conflits qui parfois les opposent. Pour témoigner de leur générosité, de leurs blessures, de leurs doutes, de leur sensibilité.

J'adresse mes plus chaleureux remerciements à ceux qui m'ont aidé dans cette tâche : Jaqueish Roth pour la mise à disposition de sa base de données informatique du répertoire béarnais ; Loulou Mandère, transmetteur discret et attentif, qui m'a largement permis de travailler sur les archives du Festival de Siros ; Christiane Mousquès et Robert Daban dit « Le Diable » (†) qui ont bien voulu mettre leurs collectes à ma disposition avec une inaltérable gentillesse ; Jo Eygun, parrain de ma première enquête, soirée mémorable à Oloron-Sainte-Marie ; Jean-Jacques Garcet-Lacoste et Jean Abadie qui ont bien voulu me confier les documents à eux transmis ; et le regretté Jean-Pierre Arhie, curé d'Arette.

J'ai une pensée particulière pour Simon Soulé-Crabérou, Stéphane Chétrit et Madé Maylin de Laruns qui m'ont ouvert leur maison et intégré à leurs transhumances vocales du 15 août. Merci à Michel Sacaze et sa famille, pour leur passion. À Henri et Jeannette Thamtham et à l'ensemble du village de Lannen-Barétous pour les grands moments vécus en leur compagnie. À Yvan Bareyre et aux Cantayres de Came. À Jean-Louis Laborde-Boy et Jean Bellegarde ; Jeannot Minvielle ; Bastien Miqueu et sa famille. Sans oublier – par-delà les positionnements des uns ou des autres – les chaleureux moments partagés avec tous ceux dont j'ai aussi croisé le chemin. Qu'ils trouvent, ici, le témoignage du respect que je porte à cette tradition et dont le meilleur gage est peut-être qu'il est sans concession aux faits et à l'histoire.

Ce travail n'aurait, par ailleurs, pu voir le jour sans de nombreux concours et relais scientifiques. J'adresse tout particulièrement mes remerciements à Nicole Sevestre pour l'accueil chaleureux qu'elle a toujours réservé à mes travaux au sein de Paris IV-Sorbonne puis de Bordeaux 3-Michel de

Montaigne. À André-Marie Despringre, pour son accueil au sein du Lacito du CNRS et de l'Équipe *Anthropologie de la Parole* qui ont permis, en qualité de doctorant associé, la participation à mes premiers colloques. À Alain Viaut et l'équipe TIDE (Territoire et Identité dans le Domaine Européen) du CNRS/Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, qui m'ont permis de développer l'étude sur les représentations linguistiques.

À Florence Gétreau et Marie-Barbara Le Gonidec pour l'aide bienveillante apportée dans la consultation des archives sonores du MuCEM (Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée, ex-Musée National des Arts et Traditions Populaires). À Anne Goulet et au Service Départemental d'Archives des Pyrénées-Atlantiques pour l'aimable mise à disposition de la version numérique du manuscrit Lourau. À Nathalie Martin et au Service Patrimoine de la Médiathèque Intercommunale André Labarrère pour l'aimable communication de la version numérique du manuscrit Houbigant.

À Juana Etchegoin, Sophie Coquelin et Frédéric Vigouroux pour leur aide précieuse dans le traitement des illustrations de l'ouvrage.

À Bernard Lortat-Jacob pour son amical accueil et ses encouragements chaleureux. À Ignazio Macchiarella pour son amitié et son généreux et stimulant accueil à l'Université de Trento et à Santu Lussurgiu.

Que Luc Charles-Dominique, Yves Defrance et Monique Desroches soient ici remerciés pour la création de cette collection, pour la dynamique stimulante qui l'entoure, comme pour l'accueil bienveillant qu'ils ont bien voulu réserver à cet ouvrage et leur soutien attentif et amical dans le travail éditorial.

À mes parents, qui ont encouragé et soutenu mes années d'études de même qu'à mon frère Jean-Luc, premier mécène des cartouches de cigarettes et des tournées apéritives, médias des échanges et de la vocalité.

À Patricia, qui a partagé nombre de mes enquêtes de terrain, photographié, échangé impressions et expériences, assumant aussi les charges du quotidien familial... À Rogèr-Arnaut enfin, *tà que visca la cantèra...*

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Dans l'angle mort de l'ethnomusicologie	9
<i>Coneguda causa sia...</i>	13
PREMIÈRE PARTIE : AU PAIS DE LAS CANTAS	
1. Du corpus aux répertoires	19
Langue et géographie	20
Des styles littéraires	23
<i>La tradition lettrée</i>	24
<i>Le style de la tradition orale</i>	27
<i>Adaptations et créations locales</i>	30
Des catégories locales	39
Chants à danser	40
Passe-rues	43
<i>Passe-rue de jour</i>	44
<i>Passe-rue de nuit</i>	44
Chansons « de table »	46
Catégories, usages et circonstances	46
Des répartitions d'usages	48
<i>Langues et styles</i>	48
<i>Catégories, usages, langues</i>	48
<i>Les chants de table</i>	49
2. De la polyphonie... <i>Quan s'i presta</i>	51
De la polyphonie en France métropolitaine	51
Les registres vocaux	52
La conception locale de la plurivocalité	53
De la réalisation au modèle : la transcription	55
<i>La haute parallèle</i>	55
<i>Répartition géographique</i>	56
<i>La basse parallèle</i>	56
<i>Les bourdons</i>	58
<i>Une autre basse parallèle</i>	59

Petit précis de grammaire plurivocale	60
<i>Registres et modes</i>	60
<i>La dislocation du cantus</i>	61
<i>Contour mélodique et modèles plurivocaux</i>	61
<i>Contour et basse parallèle</i>	63
<i>La naissance du bourdon</i>	63
La plurivocalité à trois voix	65
Coordination des consonances	66
La variation plurivocale	67
Enchaînements, formules, systèmes	72
L'imbroglio des modèles	74

3. L'esthétique de l'identité	77
Des timbres et des hommes	77
L'intuition des styles	78
Quelques remarques au plan rythmique	80
Systèmes scalaires et modes	80
Les cadences	82
Les contours mélodiques	83
Profil mélodiques	84

DEUXIÈME PARTIE : LES TERRITOIRES DE LA POLYPHONIE

4. Une pratique socialement située	89
Le contexte de la performance	89
<i>À la maison</i>	89
<i>Les sorties</i>	90
<i>Fêtes et manifestations</i>	91
Les situations	93
<i>La table</i>	94
<i>Le café</i>	96
Les circonstances du chant	96
Le chant en place publique	99
Des réalisations contiguës	102
Du café à l'église	103
Espaces du chant de table	105
Partout et nulle part !	106
Un fonctionnement en réseau	107

5. La densité diachronique	111
La victoire en chantant...	112
Du Festival de la Chanson à la <i>res publica</i> béarnaise	115
Un sanctuaire et son grand prêtre	118
Une croisade linguistique	119
Langue et contexte	120
Du conservatoire à la création	122
D'un modèle à l'autre	124
Le festival comme lieu de transfert	128
L'oralité seconde	131

6. L'histoire en marche	135
Le renouveau des pastorales	135
Concours et joutes	138
L'institution des <i>cantèras</i>	140
Le spectacle comme institution de transfert	142
Un continuum	144
Des définitions émiques	145
Postures musiciennes	147
Le remembrement des espaces	148
Nouveaux territoires	151
Le territoire des femmes	152
Des territoires intermédiaires	153
Une communauté peut en cacher une autre	156

TROISIÈME PARTIE : AUX SOURCES DES SOURCES

7. La consécration des Pyrénées	161
Des Pyrénées au Bois de Boulogne	161
Un parcours type	163
Lire ou regarder son voyage	164
La monumentalisation	166
L'expression vocale : entre institutionnalisation et ethnographie	168
Les pèlerinages	172
Les autres contextes	174
Une incursion dans l'intimité familiale	177
Quand le chant n'est pas collectif	180
Des « chansons nationales »	181
Ethnographes malgré eux : le répertoire en français	183

Les lèvres autochtones	184
Les incunables du chant pyrénéen	187

8. Les récits comme sources historiques 195

Touristes et autochtones	195
Les guides : des médiateurs culturels ?	196
Esterles ou Scapin : des valets de comédie	201
L'économie touristique	203
Nouveaux contextes	206
Traditions et rituel thermal	209
Des Eaux-Bonnes à Laruns	210
Souvenirs des Pyrénées	214
Paradigme « folklorique »	215

9. Des traces dans la nuit 221

La polyphonie : une pratique récente ?	221
L'apparition des orphéons	224
L'archipel des polyphonies	225
La notion de faux-bourdon dans les Pyrénées	230
Des pratiques cantorales au XIX ^e siècle : le manuscrit Lourau	232
Instituteur ou géomètre	238
Psautiers et vespéraux	240
Polyphonie vs faux-bourdon	246
Une approche transhistorique du lexique de la polyphonie	249
Variations autour du lutrin	251
Les chemins de la diffusion	253
Des institutions de transfert	255
D'un médiateur à l'autre	258

QUATRIÈME PARTIE : LE CERCLE DES CHANTEURS

10. La genèse de la polyphonie 263

Au commencement était le chant	263
Le chant légitime	265
Don et contre don	266
Justesse vocale, justesse sociale	267
De la parole au chant	269
L'engagement du corps	270
Le temps du chant	271
L'au-delà du cercle	272

11. Le prisme des représentations	275
La conscience de soi	275
L'interparticipation	276
Le poids du passé	277
Le marqueur de l'altérité	279
Langue, histoire, territoire	280
Le bon goût	283
Une tradition peut en cacher une autre	285
Chassé-croisé	287
12. Le sens des constructions polyphoniques	289
Variation polyphonique et contexte	289
D'un contexte à l'autre	292
Se trouver	294
Écoute sociale, écoute musicale : une affaire contextuelle	296
Entre nature et culture	297
Le paradis perdu	299
Conclusion	303
Sources	309
Récits & guides de voyage	309
Recueils de folklore et de chants populaires	315
Dictionnaires, traités, sources du faux-bourdon	318
Autres documents d'archives	319
Discographie	319
Fonds privés, fonds publics et copies diverses	321
Bibliographie	323
Bibliographie générale	323
Polyphonies	330
Vocalité	335
Analyse musicale	336
Terrains	337
Histoire et société pyrénéennes	337
Langue et littérature en domaines occitan et basque	343
Études sur le pyrénéisme	344
Études sur le folklore	344
Annexes	347
	367