

Au País de las Cantas

*Petit guide du chant polyphonique
de Béarn et de Sud Gascogne
V 1.0*



*Tà Jean-Pierre Arhie
En memòria*

DENS UN MONDE DE POLIFONIA

De las « votz bulgaras » dinc a las polifonias Còrsas en tot passar per lo rap de las banlègas o los còrs Bascas, que vivem hens un arròu sonòr on lo cant ei en plaça màger e pren ua dimencion de « marca de reconeishença ».

Suu punt de vista de la comunicacion, aqueth utís, quan i ei, qu'ei utilizat pertot a promovèr regions dont balha aisidament ua imatge de la géncer.

L'enquista Mediapluriel, demandada per lo Conselh generau deus Pirenèus-Atlantics en 1994, ditz que 33 % deus poblans saben au mens cantar ua cançon en occitan dens la soa varianta gascona/bearnèsa. Aquò vòu díser que i a mei de 150.000 cantaires mei o mensh actius, mes totun presents !

De mei, lo cant qu'estó, per mantuns de nosauts desasabentats o ignorents de la lenga deus pairs, un encaminament màger de descoberta e de desvelh a la lenga occitana.

De tot biaís, la tradicion polifonica dens los país deu sud de l'Ador com fenomèn quantitativ e istoric, l'originalitat soa com la soa valor musicau remirable constitueishen :

- ✓ Un pretzhèit artistic deus vertadèrs per lo parçan noste
- ✓ Un pretzhèit toristic : « carta d'identitat » per lo parçan noste qui estò tostemps nomenat « país de las cantas », com lo disè Simin Palay
- ✓ Ua possibilitat d'exportacion d'ua imatge valorizada

Tornar a la canta polifonica e valorisar-la, qu'ei uei un deus enjòcs màger per ua via de cap a l'occitan. Tornar a un Patrimoni deus precios balharà au parçan noste ua part de l'originalitat e de l'identitat soas.

DANS UN MONDE DE POLYPHONIES

Des « Voix Bulgares » aux polyphonies Corses en passant par le rap des banlieues ou les chœurs Basques, nous vivons dans un environnement sonore où le chant est valorisé et où il prend une dimension de « marque de reconnaissance ».

En termes de communication, cet outil, quand il existe, est partout largement utilisé à la promotion des régions dont il donne facilement une représentation immédiate et valorisée.

L'enquête Médiapluriel, commandée par le Conseil général des Pyrénées-Atlantiques en 1994, fait état de 33 % de la population sachant au moins chanter une chanson en occitan dans sa variante gasconne/béarnaise. Il s'agit donc de plus de 150.000 chanteurs plus ou moins actifs, à tout le moins potentiels !

D'ailleurs, le chant a représenté, pour beaucoup d'entre nous qui avaient oublié ou perdu la langue de leurs parents, un passage privilégié de redécouverte et d'éveil à la langue occitane.

Dans tous les cas, la remarquable importance tant quantitative qu'historique de la tradition polyphonique dans les Pays du sud de l'Adour, son originalité comme sa valeur musicale remarquable constituent :

- Un véritable atout artistique pour notre région.
- Un atout touristique : « carte d'identité » pour notre région qui selon Simin Palay a toujours dans le passé été nommée « Lo país de las cantas »
- Une possibilité d'exportation d'une image valorisée

L'apprentissage du chant polyphonique et sa valorisation représentent aujourd'hui des enjeux majeurs pour une approche de l'occitan. La réappropriation d'un Patrimoine infiniment précieux redonnera à notre région une partie de son originalité et de son identité.

Institut Occitan – Commission Musique & Oralité

AVERTISSEMENT

Les pays du sud de l'Adour connaissent une pratique vocale traditionnelle très originale en Europe.

En effet, ce chant de la convivialité, « chant d'auberges », engageant « hautes et basses » a un nom savant : *polyphonie* ; c'est-à-dire un chant à plusieurs voix distinctes.

Il s'agit d'une pratique toujours bien vivante dans notre région, mais qui connaît des disparités selon les lieux : au sein des vallées et du piémont béarnais, du canton de Bidache, du Bas-Adour ou de la Gascogne maritime.

Ces disparités résultent de la disparition progressive de la transmission familiale et communautaire. Or, une demande de réappropriation de la culture chantée apparaît aujourd'hui chez les parents qui souhaitent la transmettre à leurs enfants et plus largement chez les jeunes adultes.

Cette tradition vocale polyphonique est en effet un moyen pratique de *vivre* pleinement une sortie entre amis, d'être *acteurs* ou *moteurs* d'une fête en employant des éléments culturels très simples ne nécessitant pas une véritable spécialisation.

Dans notre région, *tous peuvent chanter*, mais peu ont aujourd'hui à leur disposition le matériau et le savoir-faire nécessaires.

Transmettre une culture vocale implique les mêmes principes que l'enseignement d'une langue. Ceux qui la parlent ne sont pas obligatoirement en capacité de l'analyser afin de la transmettre par le biais d'un enseignement formel.

Ce guide s'appuie donc sur des observations réalisées auprès de nombreux chanteurs traditionnels. Il synthétise leurs façons de faire qui sont toujours simples, efficaces et néanmoins si stimulantes au plan émotionnel.

Ce document pourra ainsi à bien des égards ne décrire que des évidences pour ceux qui connaissent de près ou de loin cette tradition. Néanmoins, ces évidences constituent la *grammaire* de la culture vocale de cette région. Il importait donc de la décrire afin de la rendre accessible au plus grand nombre, dans le respect de principes musicaux et sociaux vivants, pour que les générations de chanteurs à venir puissent la partager avec ceux qui portent toujours cette culture.

Inutile ici d'inventer une pseudo-tradition qui serait à l'origine d'incompréhensions et finirait de détruire une certaine forme de lien social.

C'est un guide plus qu'une méthode d'enseignement que nous proposons aujourd'hui. Il présente des principes accompagnés de quelques repères quant à leur application pédagogique.

Ces repères ont été testés au cours d'une expérience pilote réalisée en 2001/2002 par l'ethnomusicologue de l'Institut Occitan dans le cadre de l'atelier de polyphonie de l'École de Musique Traditionnelle de Monein.

Ce guide est destiné à tous ceux qui s'intéressent à notre culture et à sa tradition chantée :

- aux débutants qui connaissent son existence mais ne savent ni où ni comment commencer
- aux passionnés qui désirent vivre pleinement leur culture par le chant
- aux groupes qui souhaiteraient asseoir ou renouer sur la scène avec leur tradition
- aux bénévoles, qui ici ou là se sont essayés « avec les moyens du bord », à promouvoir leur passion du chant et transmettre des bribes de la culture vocale traditionnelle, dans tous les cas à maintenir un lien avec cet héritage.
- aux formateurs futurs dont notre région est actuellement dépourvue

**Ce guide vise enfin tout particulièrement l'autonomie de chacun des chanteurs
qui doivent avoir, pour chaque chant, une connaissance parfaite de la mélodie et une connaissance au moins partielle de l'une des deux autres voix polyphoniques,
sans avoir constamment recours à la présence d'un chef de chœur, d'un animateur ou d'un professeur,
rarement présents au cours d'un repas ou d'une activité festive !**

**Guide préparé par
Jean-Jacques Castéret
Ethnomusicologue de l'Institut Occitan
Août-novembre 2002**

1- PRINCIPES MUSICAUX

ORGANISATION DE LA POLYPHONIE

La polyphonie est une construction. Elle comprend dans notre région, quel que soit le nombre de chanteurs, deux ou trois voix distinctes.

- Elle est bâtie sur un chant préexistant appelé *normala*, [sous-entendu **la voix normale**], moyenne ou *cant* [chant]
- Une ou deux voix sont produites à partir du chant : par l'aiguë et/ou par le grave

En raison de la particularité musicale de la mélodie préexistante, on ne peut toujours obtenir 3 voix.

La troisième voix intervient seulement quand on peut accompagner la voix normale en même temps par le haut et par le bas.

Il convient donc de ne pas chercher systématiquement cette troisième voix au risque de forcer les modes traditionnels et en fin de compte d'appauvrir cette pratique en la figeant dans un format unique.

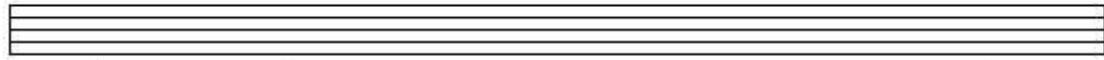
Les voix qui fondent la polyphonie suivent généralement un ordre. Elles apparaissent plutôt :

- en premier lieu à la partie supérieure *la hauta* (haute) ou première
- puis à la basse *la baisha* (basse)

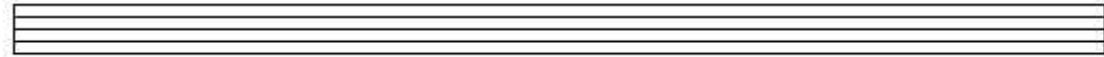
Ainsi, quand le chant débute, un ou plusieurs chanteurs lancent la normale. Ils sont rejoints après quelques syllabes par la haute puis la basse.

Pastorejant

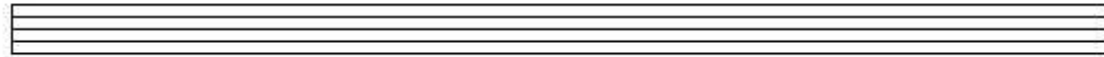
Pas to re jant lo lonc de ce r'ai gue ta



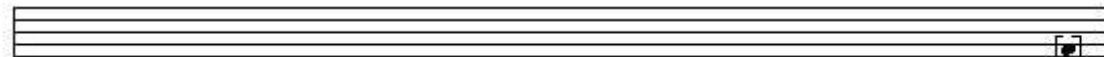
Jo'ei ren con trat ua gra cio sa beu tat



Qui s'es ba tè can tant ua can e ne ta



Diu quins èrs doç Quins ère me là di os



- Chaque chanteur doit donc connaître et maîtriser parfaitement le chant, avant que quelques uns ne s'essaient à une autre voix.
- Ici, le chant polyphonique commence toujours à l'unisson. Commencer les deux ou trois voix ensemble est la meilleure façon de déramer.
- Dans le doute, hautes ou basses doivent acquérir le réflexe de réintégrer la voix normale afin de retrouver leurs marques. Ils pourront après quelques secondes se démarquer à nouveau.

Il s'agit là, comme au rugby, des fondamentaux de la transmission de la polyphonie auxquels les formateurs devront sans cesse veiller.

GRAMMAIRE DE LA POLYPHONIE

Les chanteurs traditionnels n'en ont pas conscience mais les voix polyphoniques qu'ils produisent suivent toutes un même modèle.

La polyphonie des centaines de chansons connues, enregistrées, transcrites en partitions puis analysées, n'est pas réalisée de façon aléatoire, même si leur expression immédiate est spontanée et donc mouvante voire sporadique.

Elle suit 2 prototypes comprenant chacun 2 modes.

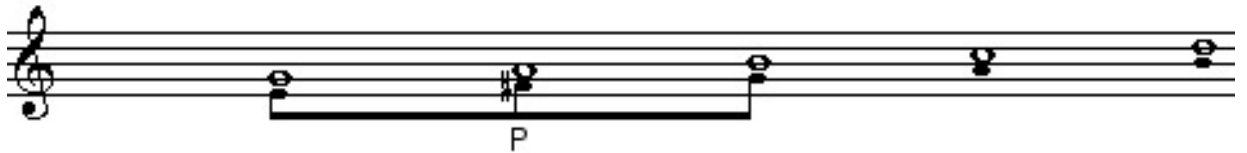
➤ Un parallélisme par rapport à *la voix normale*

- par le haut : en tierce avec des variations de quarte, de quinte et parfois sixte



Nous trouvons un exemple de cette réalisation variante de la haute dans *Pastorejant*, dont un extrait est donné plus haut.

- par le bas :
 - la tierce stricte est très rare. Elle n'est employée que ponctuellement comme variation.



- Le modèle courant accompagne le Ier degré par la sixte, le IIème par la quinte, puis les autres notes en tierce



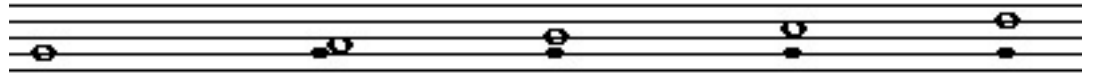
La basse de *Maudit sia l'amor* utilise le modèle décrit ci-dessus.

Nous le rencontrons ci-dessous dans la première ligne musicale. Dans la seconde, le même schéma est utilisé, mais il est varié sur deux notes en tierce stricte.



➤ Un bourdon

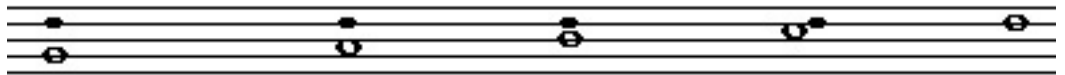
- par le bas : sur le Ier degré. Parfois marqué par un passage sur le degré V



Nous le rencontrons par exemple sur *M'ei trobat lo cap de l'aso*, chanté ainsi par Los Cantaires de Came :



- par le haut : sur le Vème degré



En voici une possible réalisation :



Idée reçue :

Le modèle de basse parallèle est nommé par certains *cor de chasse*. Il est vrai qu'il y ressemble, mais les chanteurs traditionnels n'y font pas référence. Des chansons évoquant la chasse existent dans le corpus vivant, mais elles n'emploient pas obligatoirement ce modèle de basse.

Cette appellation est probablement due à une propagation malhabile des écrits du folkloriste Gaston Mirat qui assimile l'esthétique des chants avec le cor de chasse alors qu'il parle des mélodies et non de la basse.

Il apparaît peu utile de continuer à diffuser cette dénomination alors qu'une autre explication pourra être proposée dans les prochains mois.

LA VARIATION POLYPHONIQUE

Chaque partie polyphonique, quand elle est **produite par des chanteurs en pleine possession de leur culture**, ne suit que rarement des schémas stricts tels que nous venons de les décrire.

La haute n'est par exemple produite que rarement en tierces strictes.

Le parallélisme peut être combiné avec le bourdon.

Ces parties varient en effet selon les contextes et la sensibilité des chanteurs, dans l'instant.

Or, ce point, c'est-à-dire la polyphonie comme *une pratique vivante* et donc *variante*, est le plus difficile à transmettre.

Nous ne pouvons le décrire ici, cela aurait peu d'intérêt pratique.

Seule l'imprégnation des documents sonores et une pratique festive permettront peu à peu aux apprentis chanteurs de se familiariser avec la variation polyphonique.

Les formateurs doivent toujours être attentifs :

- A la notion de variation à laquelle la culture musicale et le solfège classiques ne nous ont pas préparé.
- A leur existence dans les documents sonores existant et plus encore à venir
- Au fait que les choix musicaux faits par les interprètes de ces enregistrements représentent une possibilité parmi d'autres et qu'il est loisible de les combiner dans un ordre différent dans la mesure où l'on respecte les modèles généraux décrits dans les pages précédentes.

2

VOIX, ECOUTE & REGARD

POSITION DES CHANTEURS DANS L'ESPACE

Les conditions de la scène et les modèles classiques de type choral ont fortement marqué ces dernières années la disposition spatiale des chanteurs dans les pays du sud de l'Adour.

Or, les chanteurs en contexte traditionnel adoptent des **postures pratiques** pour chanter :

- à 2 : face à face à peu de distance
- à 3 : disposés en triangle
- à plus de 4 : en cercle

Ces principes de disposition permettent de s'écouter et de s'entendre en direct. Ils garantissent une bonne prestation d'autant plus que la polyphonie est une construction de voix et de lignes musicales **qui procèdent les unes des autres et se marient.**

L'arc de cercle peut également être adopté à condition que les chanteurs se touchent. Cette disposition reste néanmoins le reflet de préoccupations scéniques classiques, mais c'est la solution moyenne « la moins pire ».

Y compris sur scène, **il est essentiel** pour des chanteurs peu expérimentés, peu habitués aux exigences de la sonorisation, **de chanter en cercle**. C'est au public de comprendre la nature de ce type de prestation et de s'y adapter.

Le chant collectif polyphonique en ligne est une impossibilité qui entraîne invariablement une vertigineuse chute de qualité : voix fausses, démarrages en cascade... Ceci est dû à des phénomènes acoustiques (multiplicité des sources sonores, déphasages...) et psychologiques (rôle de la vue et de la proximité physique comme sources de signaux ...).

Ainsi, qu'un chanteur pose sa main sur l'oreille lui permet de s'entendre de façon amplifiée mais aussi d'entendre son voisin.

Chanter la main sur l'oreille n'est pas une exclusivité corse !

C'est ainsi que les prestations de grands chanteurs traditionnels, qui se connaissent parfaitement, sont parfois catastrophiques sur scène dès lors qu'ils ne respectent pas les contraintes liées à ce type de situation.

**Chanter sur scène s'apprend !
Chanter avec une sonorisation s'apprend !!!**

Le cercle sur scène permet, au-delà du confort sonore, de donner une esthétique originale & une profondeur à la polyphonie gasco-pyrénéenne.

Cette disposition implique que les chanteurs se placent en cercle autour
d'un micro posé sur un pied,
ou
suspendu à hauteur de tête.

LES « FAÇONS » DE CHANTER

L'identité de la pratique chantée dans les pays du sud de l'Adour, c'est-à-dire ce qui permet à l'extérieur de reconnaître un béarnais, un gascon... et dans chacun des pays de reconnaître tel ou tel comme un chanteur crédible, dépasse largement la maîtrise des principes polyphoniques.

Divers éléments entrent en jeu.

A) *Au plan vocal*

- le placement de la voix : hommes et femmes chantent en voix de poitrine
- le timbre de la voix : on « chante avec le nez »
- la puissance sonore : sans hurler, on chante néanmoins dans notre région le plus couramment « à pleine voix »
- l'utilisation d'ornementations
- le style vocal : la voix est tendue et l'on emploie un léger vibrato sur les notes tenues

B) *Au plan rythmique*

Les rythmes utilisés sont très différents de ceux du solfège classique basique. Ils n'entrent pas dans un moule commun : binaire ou ternaire (celui de la marche ou de la valse).

Ces rythmes ne sont pas pour autant « libres ». Ils mélangent en fait dans une même chanson binaire et ternaire.

Tous ces aspects vocaux ou musicaux sont éloignés d'une culture classique du chant.

Les décrire avec précision ici ne serait d'aucun secours pour une application et une transmission. En effet, une transcription très précise des rythmes serait possible, mais peu sauraient les lire et dans tous les cas ne pourraient pas les reproduire avec spontanéité.

Nous attirons l'attention des formateurs sur ces aspects importants car ne pas les respecter les entraînerait vraisemblablement à *folkloriser* la tradition vocale ou à la revêtir *de techniques d'une culture différente* comme celle du chant classique.

Seule l'écoute d'enregistrements de collecte ou des rares productions discographiques citées par ailleurs, permettront aux formateurs et aux apprentis de s'imprégner de cette culture et la reproduire avec naturel.

**Chanter « avec le nez » est aux antipodes des codes du chant classique.
Les natifs des pays de l'Adour parlent pourtant ainsi et chantent sans le
savoir de la même façon.
Il s'agit simplement ici de ne pas contrarier ce trait mais au contraire de le
cultiver.
Il soulage la tension vocale, permettant notamment de chanter plus haut et
plus longtemps. Il facilite le mariage des voix.**

LES REGISTRES VOCAUX

Hommes et femmes sont égaux dans le chant !

Traditionnellement seuls les hommes chantaient dans les cafés, mais en famille, c'est-à-dire dans les maisons, hommes et femmes pouvaient chanter ensemble.

Il est vrai que certains hommes ont tendance à dire qu'il est impossible de chanter avec des femmes ce qui n'est pas tout à fait exact.

En effet, hommes et femmes ont des registres vocaux différents, ce qui peut occasionner des problèmes.

1) *Les hommes*

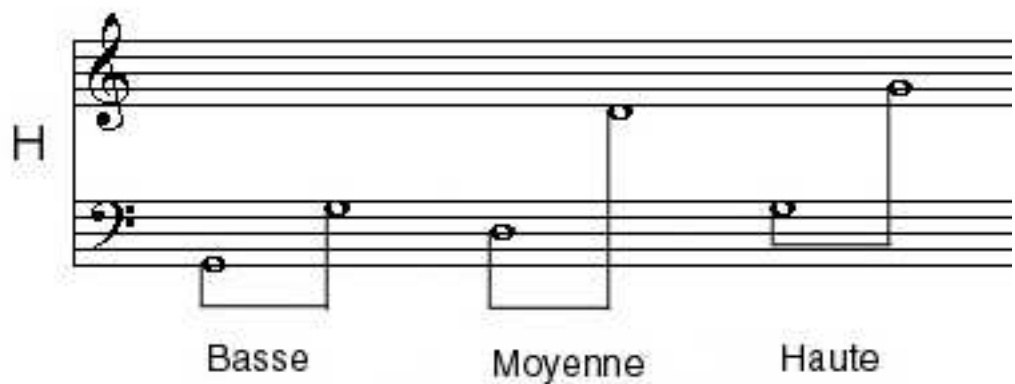
Le registre optimum, « aisé », des hommes se situe selon les voix :

Hautes : sol²-sol³

Moyenne : ré²-ré³

Basses : sol¹-sol²

Les chants de la tradition n'ont pas de tonalité au sens classique du terme. Nous donnerons toutefois un repère pratique, en parlant de Sol Majeur [parfois La Majeur qui est déjà haut] comme les « tonalités » dans lesquelles les voix masculines sont le plus à l'aise.

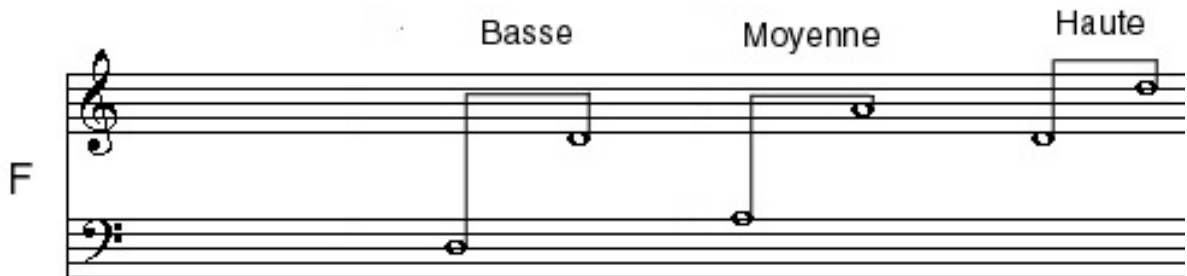


2) *Les femmes*

Le registre optimum, « aisé », des femmes se situe une quinte au-dessus des hommes selon les voix :

Hautes : ré³-ré⁴
 Moyenne : la²-la³
 Basses : ré²-ré³

Nous parlerons ainsi de « Ré Majeur » comme « tonalité » des voix féminines.



Ces « tonalités » sont celles dans lesquelles la majorité des hommes ou des femmes ont des voix brillantes, optimales après échauffement.

Les publics susceptibles de pratiquer le répertoire traditionnel ne sont pas des professionnels. Selon les jours, les conditions, les performances vocales varient. Il conviendra donc de chercher autour de ces tonalités-pivots, celle qui convient le mieux, en procédant par demi-tons descendants ou ascendants.

3) *Hommes et femmes*

Les registres vocaux étant différents selon les sexes, hommes et femmes peuvent néanmoins chanter ensemble dans la mesure où chacun emprunte un registre qui lui convient et ne se focalise pas sur la voix qui lui est coutumière.

Les voix de la polyphonie peuvent aider à trouver « *sa voix* ».

En effet, un homme chantant habituellement la basse, devra plutôt chanter, dans son propre ambitus, la mélodie correspondant à la normale ou la haute s'il est en compagnie féminine (les femmes ayant dans ce cas imposé leur registre).

Une femme chantant généralement la haute devra à son tour, dans un contexte où prime le registre masculin, chanter, dans son propre ambitus, la voix moyenne ou la basse qui sonnera, sans que cela pose de problèmes, une octave plus haut.

The image shows two musical staves, labeled 'F' (Femme) and 'H' (Homme), illustrating voice register combinations. Each staff has three columns labeled 'Basse', 'Moyenne', and 'Haute' above it. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. In the 'F' staff, the notes for 'Basse' are on the first and second lines, 'Moyenne' on the second and third lines, and 'Haute' on the third and fourth lines. In the 'H' staff, the notes for 'Basse' are on the first and second lines, 'Moyenne' on the second and third lines, and 'Haute' on the third and fourth lines. This illustrates how a woman's 'Haute' register is an octave higher than a man's 'Haute' register.

Ces combinaisons de registres conduisent donc à connaître au moins deux des voix de la polyphonie.

L'une des configurations habituelles de la polyphonie hommes / femmes présente l'homme à la haute et la femme à la basse. L'effet produit est très beau.

Il n'existe cependant pas de règle absolue, la seule que nous retenions étant celle qui va dans le sens de l'expression la plus commode pour chacun.

Les formateurs devront donc peu à peu aider les apprentis à prendre conscience de leur voix et de leur potentiel.

Ce réflexe inverse une très mauvaise habitude héritée du chant choral classique dans lequel les voix féminines tiennent automatiquement les parties supérieures et les voix masculines les parties inférieures. En effet, ce procédé est **catastrophique** quand il est appliqué au répertoire traditionnel dans cette région.

3

POLYPHONIE & SOCIETE

DIMENSION SOCIALE DE LA POLYPHONIE

La pratique vocale décrite ici est collective et polyphonique. C'est dire qu'elle engage des hommes et des femmes et qu'elle revêt une forte dimension sociale.

La polyphonie commence à 2 et n'a pas au-delà de limite numérique.

Elle se produit dans des contextes intimes ou communautaires : assis à table ou debout dans un café, devant une buvette en extérieur, à l'église...

Elle représente le registre social de la convivialité.

Elle est partout présente en dehors des chants de danse.

Cette dimension collective suppose donc des codes de comportement :

Chez autrui, (une fête de village par exemple), il n'est pas interdit de chanter principalement quand les gens du village ne chantent pas.

Il arrivera ainsi que certains, anciens ou non, viendront vous solliciter et essayer de trouver une chanson commune qu'il sera alors sympathique de chanter ensemble.

Le chant est avant tout affaire de communication et de rencontres.

En revanche, dans les villages où existe encore une forte tradition de chant, il convient de s'adapter au répertoire local. Inutile, selon les contextes, de s'imposer lourdement ou trop longuement, en chantant des chansons qui y sont inconnues. Ceci pourrait être (à juste titre !) considéré comme une provocation.

Ainsi, la fête patronale d'un village tel que Laruns, où le chant est partout présent le jour du 15 août, ne doit pas être confondue avec une manifestation folklorique ou un festival. Il n'est pas interdit d'y chanter mais en respectant ces retrouvailles communautaires, sans chercher à submerger (ce qui serait difficile !) les chants produits par les habitants du village.

Il convient dans tous les cas de s'assurer, avant de commencer, que des conditions correctes de chant sont réunies :

Capacité des présents à produire au moins haute et normale
Ainsi, même *une normale* doit pouvoir chanter la *haute* (quitte à entonner un peu plus bas)
Choix d'une tessiture qui permette d'aller au bout du chant à deux voix.

LIEUX D'EXPRESSION

1 – Une pratique sociale

Nous ne saurions trop insister : la polyphonie est une pratique sociale.

Elle est produite en famille, entre amis ou connaissances : au cours de fêtes, de repas, dans des cafés, des buvettes.

Les formateurs ne doivent jamais oublier cet élément qui est essentiel et le transmettre car il est indispensable à la vie de la polyphonie.

2 – Autour des scènes

D'autres espaces de chant se sont ouverts depuis 30 ans.

Les scènes des festivals permettent à des « groupes » plus ou moins formalisés de s'exprimer mais autour des scènes, on retrouve encore des buvettes !

Les meilleurs chanteurs traditionnels du Festival de Siros sont tous, avant leur premier passage sur scène, de grands chanteurs de buvette !

De la même façon, le carnaval de Monein dynamisé par les activités de l'Ecole de Musique Traditionnelle du village, donne lieu à un repas qui est devenu en 2002 un espace traditionnel de chant.

3 – Sur scène

L'état de la tradition polyphonique nécessite des lieux d'émulation et d'excellence.

Ainsi, selon le désir des apprentis chanteurs, un passage sur scène permet de se confronter à ceux qui pratiquent encore la polyphonie traditionnelle.

Les Pyrénées-Atlantiques ont aujourd'hui quatre lieux d'émulation permettant de valoriser la pratique traditionnelle.

Ces lieux répondent à une évidence : une forte tradition vocale en Béarn. Nés à des époques différentes et de besoins différents, il n'existe cependant pas de cohérence dans leur mise en place. Leurs règlements et les critères de jugement (dans le cas des concours) ne sont pas aujourd'hui homogénéisés. Pour que ces manifestations puissent jouer pleinement leur rôle d'entraînement, une mise en réseau et une unification des critères devra être réalisée dans les meilleurs délais au niveau départemental.

Nous les présentons en annexe en suivant leur apparition dans le calendrier scolaire.

ANNEXE
CONCOURS & FESTIVALS

La Fête des bergers d'Aramits

Cette Fête est l'une des quatre manifestations de Septembre en Béarn.

Elle a lieu le 3^{ème} week-end de septembre.

Le concours se déroule le samedi soir.

Il est précédé d'un repas (1000 personnes en moyenne) au cours duquel chaque groupe effectue un ou plusieurs passages de 3 chansons.

Une seule chanson est mise en concours après le repas.

Les vainqueurs se produisent le lendemain en ouverture du concours international de chiens de berger. (1 chanson)

Inscriptions à :

" Tous pour un "

05 59 34 10 67

Le Festival de la chanson béarnaise de Siros

Créé en 1967, il s'agit du plus ancien festival de chant dans le département des Pyrénées-Atlantiques.

Il a lieu le dernier week-end de septembre :

- le samedi soir
- et le dimanche après-midi

Inscriptions

Jean-Claude Coudouy, Président

05.59.05.31.25

Tremplin des Polyphonies de Lâas

Le *Tremplin des Polyphonies* est l'une des manifestations des Transhumances musicales de Lâas, organisées chaque année le week-end de l'Ascension.

Le concours a lieu le vendredi soir.

Il met en présence des groupes d'horizons divers, parfois professionnels ou en voie de professionnalisation.

Le concours requiert donc un très bon niveau de maîtrise vocale et une présentation scénique parfaite.

Ce point n'est pas pour autant synonyme de modification des principes musicaux de la polyphonie traditionnelle.

RENSEIGNEMENTS :

PYRENE OCÉAN ORGANISATION Tél. : 05.59.66.53.90 - Fax :

05.59.66.14.90 - Mail : pyrene-ocean@fr.fm

Nous donnons dans l'annexe suivante, le règlement du « Tremplin 2001 »

REGLEMENT DU TREMPLIN DES POLYPHONIES DE LAAS

ARTICLE 2 :

Le **Tremplin des Polyphonies** est ouvert à tous les styles et tous les genres musicaux : *traditionnel, lyrique, classique, gospel, rock, reggae, rap...* à partir du moment où les textes et les mélodies sont interprétées sur deux tons et à deux voix au minimum. Il est destiné à promouvoir le chant polyphonique de quelque langue qu'il soit. Il est ouvert à tout groupe vocal de **2 à 16 chanteurs** dont le représentant légal sera âgé de 18 ans minimum à la date de la finale.

ARTICLE 3 :

Le concours est doté de 3 prix :

- un 3° prix de 3.000 Frs,
- un 2° prix de 5.000 Frs,
- un 1er prix de 10.000 Frs.

Le festival "**Culture d'Automne**", organisé dans les Pyrénées Atlantiques, choisira l'un des groupes lauréats dans le cadre de sa programmation 2001. Le théâtre du "**Monte-Charge**", installé à PAU, choisira également un des groupes lauréats dans le cadre de sa programmation 2001-2001.

ARTICLE 4 :

La finale du concours aura lieu **le Vendredi 25 mai 2001 à 21 heures, en public** au cours des "**Transhumances Musicales**".

Une présélection des candidats sera effectuée sur audition de cassettes (*vidéo ou audio*) comportant au moins deux chansons.

Dix groupes maximum seront retenus qui interpréteront sur scène un maximum de 3 chansons pour une durée totale de 12 minutes maximum chacun.

La sonorisation sera celle de l'organisation. Les candidats présélectionnés devront pouvoir être présents sur le lieu du spectacle dès le 25 mai au matin, afin d'effectuer les balances. Un ordre de passage précis sera établi ultérieurement.

La soirée sera filmée par l'organisation qui réalise une vidéo du festival. Les groupes retenus s'engagent à accepter à titre promotionnel l'utilisation et la diffusion de ces images par les organisateurs.

Un hébergement gratuit sera proposé aux groupes sélectionnés venant de l'extérieur des Pyrénées Atlantiques pour la nuit du vendredi 25 mai au samedi 26 mai 2001.

ARTICLE 5 :

Le jury sera composé de professionnels. Sa composition sera rendue publique. La remise des prix se fera à l'issue de la finale.

ARTICLE 6 :

Les enregistrements devront être adressés à :

TREMLIN DES POLYPHONIES

2, rue saint germain

64190 NAVARRENX

Avant le **vendredi 20 avril 2001**, cachet de la poste faisant foi, accompagné :

- des textes dactylographiés (*et éventuellement des traductions en français*),
- des enregistrements sur K7 ou CD.

ARTICLE 7 :

Les groupes présélectionnés seront avertis par courrier. Ils devront adresser les titres - auteurs - compositeurs des oeuvres qu'ils interpréteront, un historique - descriptif du groupe, le nom de ses membres ainsi qu'une photographie.

ARTICLE 8 :

La participation au concours est gratuite et implique l'acceptation entière et sans réserve du présent règlement. Aucune contestation de quelque nature que ce soit ne sera recevable en cas d'inobservation de l'une de ses clauses. La présentation au concours étant gratuite, aucun remboursement de frais ne sera effectué.

Tous les renseignements peuvent être demandés à :

PYRENE OCÉAN ORGANISATION Tél. : 0559665390 - Fax : 0559661490 -

Mail : pyrene-ocean@fr.fm

Hestejada aussalesa de Laruntz

Le concours de polyphonies a lieu le samedi du premier week-end de juillet au Fronton de Laruns.

Chaque groupe concourt avec une chanson.

La préférence est donnée aux chansons traditionnelles du Béarn en occitan.

Les critères de notation retenus sont :

- **prononciation**
- **équilibre des voix**
- **justesse**
- **ornementation et conduite rythmique**

Les groupes qui souhaitent s'inscrire au concours peuvent le faire jusqu'au 15 juin.

Ce concours est ouvert à toutes et tous, selon le règlement suivant

3 catégories : femmes, hommes, jeunes (moins de 12 ans)

- en individuel ou en groupe (jusqu'à 5 personnes maximum)
- chants sans instruments de musique
- chansons béarnaises traditionnelles ou modernes.

Chaque catégorie reçoit un prix.

Le prix spécial de l'Institut Occitan récompense le meilleur ensemble toutes catégories ou le coup de cœur de l'édition.

**Inscriptions au concours :
05.59.05.30.27. (demander Jean-Luc Arros)**

4

REPertoire & SOURCES

LES SOURCES SONORES

Ce point est essentiel dans un processus de transmission de l'oral à l'oral. Il reste néanmoins le plus problématique à l'heure actuelle.

L'idéal serait en effet de disposer d'enregistrements permettant de transmettre naturellement : procédés et variation polyphonique, styles vocaux, rythmique traditionnelle...

Or, seuls des documents collectés aujourd'hui auprès de chanteurs traditionnels pourront présenter ces caractéristiques.

Ce type de production n'existant pas actuellement, l'Institut Occitan compte donc combler ce manque à l'occasion de son programme d'activités 2003.

Dans l'attente, seuls quelques enregistrements commercialisés permettent actuellement de transmettre à tout le moins répertoire, procédés polyphoniques et éléments de style vocal. Il s'agit en effet d'enregistrements effectués en studio ou dans des conditions différentes de la collecte. Il leur manque donc une partie de la vie traditionnelle des chants : variation, spontanéité, entrées des voix décalées...

Nous ne présenterons ici qu'une sélection des enregistrements actuellement disponibles à la vente ou présents dans les fonds sonores sauvegardés ou rassemblés par l'Institut Occitan.

1 Disques du Festival de la Chanson Béarnaise de Siros 1968 à 1972.

➤ Disponibles à l'écoute à l'Institut Occitan (Fonds Junqué-Oc) sur support CD. Cf les titres :

- 1969 : Titres 1, 2, 5, 9, 10
- 1971 : Titres 3, 5, 8, 11, 12
- 1972 : Titres 1, 2, 3, 4, 6, 10, 11

2 Disque des Bergers de Lourdios, 1973.

➤ Disponible à l'écoute à l'Institut Occitan (Fonds Junqué-Oc) sur support CD.

- Voir plus particulièrement les titres 1 (*La hilha deu pastor*), 8 (*Dus pastors a l'ombreta*) et 12 (*Par un lundi dans la matinée*).

3 Chants traditionnels de veillée par les chanteurs de Lanne-en-Barétous, 1980.

➤ Disponibles à l'écoute à l'Institut Occitan (Fonds Junqué-Oc) sur support CD.

4 *Antologia de la canta pirenenca*, production Menestrèrs gascons, Civada, Ostau Biarnés, 1986, 2 vol.

➤ Quelques exemplaires sont toujours en vente à l'Ostau Biarnés, 46 boulevard Alsace-Lorraine, 64000 Pau. Tel : 05.59.30.60.34

- Volume 1 tous les titres
- Volume 2 : Face A) titres 2, 4 ; Face B) titres 2, 4, 6

6 Pierre Arrius-Mesplé, avec ses amis chanteurs et musiciens, *Chants de la vallée d'Ossau*, GEMP/LA TALVERA, Mémoires sonores, 1994.

- Généralement disponible à la FNAC. Contact : Cordae La Talvera, 38 rue de l'Horloge, 81170 Cordes-sur-ciel, 05.63.56.19.17.
- Cf les Titres 5, 8, 9, 11

7 CD Los Pagalhós, *Hami de viver*, Titres 3, 4, 7, 9, 13.

- Généralement disponible à la FNAC. Contact : Alain Abadie, 05.59.60.37.34.
- Cf les Titres 3, 4, 7, 9, 13.

8 CD *Les Cantayres de Came chantent les bateliers*, Agorila, CD 116, 1996.

- Généralement disponible à la FNAC. Contact Cantaires de Came 05.59.56.02.69

9 K7 *Mistèri de Nadau, Pastorale Béarnaise*, répertoire de Noël, Production l'Esquireta, 1995.

- Disponible à l'écoute à l'Institut Occitan

10 K7 *Cançons biarnesas*, répertoire à trois voix, janvier 1997. Production non commercialisée.

- Disponible à l'écoute à l'Institut Occitan
- Renseignements auprès de Jaqueish Roth, 05.59.83.38.03
 - 29 chants traditionnels, présentés en polyphonie à trois voix puis en parties distinctes.

11 *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du Colloque International de La Napoule, F.A.M.D.T., Modal, 2002.

- Un CD est joint à cette publication. Il contient 5 polyphonies récemment collectées en Béarn.
- N° ISBN 2-910432-30-0

12 CD *O Mon País*, Los de Laruns, 2000.

- Généralement disponible à la FNAC. Contact : J.C. Coudouy, 05.59.05.31.25

13 CD Los de Laruns, sortie fin 2003.

➤ Généralement disponible à la FNAC. Contact : J.C. Coudouy,
05.59.05.31.25

LE REPERTOIRE

Il n'existe pas historiquement de répertoire propre à un village ou une zone particulière, en dehors des chansons de création locale et encore quand celles-ci n'ont pas été publiées par leurs auteurs.

Il est vrai que chaque chanteur ou chaque communauté investit affectivement très fortement tel chant ou tel répertoire.

Ces communautés peuvent notamment préférer tel ou tel chant et le chanter plus fréquemment sans qu'il soit pour autant totalement inconnu ailleurs.

La régression de la pratique chantée a plus particulièrement conduit à un appauvrissement du répertoire ou l'a en partie cristallisé dans certains endroits.

Il convient donc de respecter ces faits sans pour autant reproduire ou muer cet appauvrissement en vérité éternelle.

**Un seul critère est pertinent dans la dynamique que nous souhaitons :
chanter et transmettre les chants que l'on aime.
Chacun sera ensuite libre de chanter ceux qu'il préfère ce qui est
totalement dans l'axe de la tradition.**

Proposition de chants « passe-partout »

Nous proposons ici quelques pièces du répertoire qui permettront aux débutants de communiquer avec d'autres chanteurs plus avertis à l'occasion de leurs premières sorties.

Ces pièces appartiennent au très volumineux répertoire traditionnel auquel les formateurs devront puiser en raison de leur intérêt poétique, historique et dans tous les cas parce qu'elles se prêtent parfaitement à une pratique polyphonique.

Nous signalons néanmoins trois créations récentes qui, de par leurs qualités musicales, textuelles, émotives sont déjà entrées dans le répertoire populaire ou traditionnel et dès lors fréquemment chantées.

- L'estaca de Luis Llach, arrevirada de Gilabert Narioo, polyphonie et médiatisation des Pagalhós
- La plenta deu pastor de Coudouy et Sanchette
- L'immortela (Los de Nadau) & Be n'ei ua gran tristessa (Nadau)

Pièces du fonds ancien

- Hilhòtas de la-baish
- Adishatz pastoretas deu Benon
- L'Angelus qu'a sonat
- Un joen pastor quitava
- Montanhas sus montanhas
- M'ei trobat lo cap de l'aso
- Los Tilholèrs (Peir de Lesca de Bayonne)
- Aqueras montanhas
- Mossur guaritz ma malaudia (Emile Vignancour)
- De la plus charmanta (Despourrin)
- Au monde non i a nat pastor (Despourrin)
- M'a prés per fantasia (Laurent Gramon d'Izeste)
- La lua se n'ei cochada
- Maudit sia l'amor
- Dus pastors a l'ombreta (de Mesplés)

* **S'adresser à l'Institut Occitan pour en obtenir le texte**

DES POESIES CHANTEES

Le corpus de chants des pays du sud de l'Adour est actuellement estimé à 800 pièces environ. On dispose néanmoins soit des textes seuls, soit des textes et mélodies. Parmi elles, seule une moitié est, avec plus ou moins de fréquence, toujours chantée.

Les chants se divisent en trois catégories : chants de danse (sauts, branles ou rondeaux), de passe-rue et de table.

Les chants de table, les plus nombreux, sont chantés en polyphonie et concernent donc directement ce guide.

Deux langues sont présentes : occitan et français.

Par ailleurs, quelle que soit la langue, trois styles poétiques apparaissent :

- Pièces de style oral
- Pièces de style lettré
- Pièces de création locale

**Il s'agit dans tous les cas de poésies et mélodies très simples,
conçues pour être apprises sans aide de textes écrits et encore moins de partitions
et malgré tout très rapidement mémorisées.**

LES STYLES

1) *Le style lettré*

Ces chants reflètent la mode littéraire d'une époque.

La mode des bergeries XVIIIe siècle a produit dans notre région de nombreuses pièces.

L'aristocrate-chansonnier Cyprien Despourrin (1698-1759) est le plus représenté. Ses chansons les plus connues sont *La haut sus la montanha*, *Rossinholet qui cantas*, *De la plus charmanta anesqueta*.

D'autres auteurs ont suivi son exemple : Mesplès l'auteur de *Dus pastors a l'ombreta* jusqu'à Vignancour, l'éditeur palois du XIXe siècle auteur d'une pièce toujours vivante : *Mossur guarit ma malaudia*.

Certaines de ces pièces sont restées anonymes comme *Se m'auretz vist mon aimabla bergèra*.

C'est plutôt à partir du XIXème siècle que nous rencontrons des pièces de facture lettrée en français, comme « J'aime le son du cor » chanté en polyphonie mais l'auteur du texte est bien connu puisqu'il s'agit d'Alfred de Vigny.

Lo sorelh que huegè, *Beth cèu de Pau* ou *Salut Baiona mas amors* appartiennent aussi à ce style.

Nous pourrions encore ajouter ici des pièces populaires françaises à la mode dans les années 1870-1930 et toujours chantées : *Sous les roses (Dans un sentier)*, *Du bois nous revenions...*

2) *Les pièces de création locale*

Elles ont un auteur local, connu ou non. Elles présentent une expression littéraire ou poétique de facture variable (plus ou moins soutenue, voire familière). Dans tous les cas, cette facture est très différente de courants littéraires.

Ainsi pour *La batalha d'Achòs*, *La cançon de l'ors Dominica* ou *M'a prés per fantasia* (de Laurent Gramon d'Izeste)...

La plenta deu pastor (Aulhèrs de totas las contradas) de Georges Sanchette et Jean-Claude Coudouy en 1969 appartient sans conteste à cette catégorie.

3) *Les pièces de style oral*

Elles sont toutes anonymes, œuvres collectives à une échelle qui dépasse largement les frontières de la Gascogne, de l'Occitanie ou de la France. Elles sont élaborées, remaniées, par des générations et des générations de chanteurs anonymes, ce que le folkloriste Patrice Coirault nommait « Notre chansonnier folklorique ». Elles sont roulées et polies comme des galets du gave et varient selon les endroits.

Ces pièces utilisent toutes des clichés : les anneaux d'or perdus au fond des rivières, les belles, les blondes, l'amant au régiment, *las hilhòtas de 15 ans*, les jeunes filles « *fresquetas com l'arròsa deu rosèr blanc* »...

Parmi elles : *Quan jo n'èri amoroseta*, *Montanhas sus montanhas*, *M'ei trobat lo cap de l'aso*, Adieu fillette de Bayonne, Je me suis engagé, Où vas-tu de ce pas Nicolas...

La légende, aidée par les folkloristes, attribue *Aqeras montanhas* à Gaston Fèbus. C'est en fait une chanson de style oral connue dans toute l'aire occitane avec, selon les régions, des variantes textuelles.

EXEMPLES

Style lettré en occitan (Despourrin, XVIIIème s.)

Atau quan l'arròsa ei navèra
 Quan ei miei ubèrt lo boton
 Atau qu'avè sus la maishèra
 Pausat Filís lo vermilhon

Style lettré en français (A. de Vigny)

J'aime le son du cor
 Le soir au fond des bois
 Soit qu'il chante les pleurs
 De la biche aux abois
 Ou l'adieu des chasseurs
 Que l'écho faible accueille...

Style « oral » en occitan

Montanhas sus montanhas
 Montanhas de Seson
 Que i avè ua bergèra
 Qui brilhava com lo só

Jo la preni, jo l'embrassi
 Sus l'erbèta la pausei
 Que'u hasói milas promessas
 De non la quitar jamei

Style « oral » en français

Je me suis engagé
 Pour l'amour d'une belle
 C'est pas pour un baiser
 Qu'elle m'a refusé,
 Mais c'est pour l'anneau d'or
 Qu'elle me refuse encor'

Création locale en occitan

M'a prés per fantasia
 Augan de'm har pastor,
 B'ei hèit la gran holia
 De'm prener lo baston

Cap sus Horatatèra
 Be'n cau garrapitar
 Be'n cau donc sudar hèra
 Tà piar tau cujalar

5

LA POLYPHONIE : L'ORIGINALITE DE NOTRE REGION

L'AIRE GEOGRAPHIQUE DE LA POLYPHONIE

La polyphonie n'est pas une pratique également partagée en France ou en Europe.

En France, on en trouve une même illustration sur deux aires géographiques distinctes :

- À cheval sur les Alpes françaises et italiennes, de la Savoie jusqu'à Nice
- Dans les Pyrénées occidentales et centrales

Elle recouvre plus exactement dans notre région :

- les trois provinces basques (Labourd, Navarre et Soule) à l'ouest,
- le Bas-Adour gascon, occitannophone réparti entre le département des Pyrénées-Atlantiques et le sud du département des Landes (Hastingues /ex)
- Béarn
- Bigorre et Quatre Vallées (Neste, Aure, Barousse, Louron).

Elle s'éteint à l'Est, aux portes du Comminges et au nord de l'Adour, au-delà de Sainte-Marie de Gosse et de Peyrehorade.

QuickTime™ et un décompresseur
Photo - JPEG sont requis pour visualiser
cette image.

UNE PRATIQUE ANCIENNE ET TRADITIONNELLE

La pratique vocale polyphonique orale, n'est pas récente mais immémoriale. Elle se confond avec la mémoire des chanteurs. Les plus anciens l'ont toujours connue et pratiquée. Leurs parents et grands-parents faisaient de même !

Il est vrai que les folkloristes ne la signalent pas mais ces derniers avaient d'autres préoccupations. Même sur des terrains extra-européens, les scientifiques n'ont pas encore, avant 1930, révélé la polyphonie dans sa dimension orale. On pense en effet à tort, qu'elle est née de la culture écrite européenne au XI^{ème} siècle.

Par ailleurs, les recueils de folklore sont aujourd'hui considérés comme reflétant plus l'univers de leurs auteurs (des notables) que celui de la culture des paysans. Seul Jean Poueigh, y accorde quelques lignes mais à une date récente (1926).

Des mentions plus anciennes nous sont heureusement fournies par les écrivains-voyageurs qui séjournèrent dans les Pyrénées gasconnes au début du XIXe siècle, les stations thermales attirant de 1820 à 1914 la « jet set » européenne.

- Tous témoignent d'une pratique collective : des chœurs étranges ou sauvages
- Mrs Boddington en 1837 et A.G. Houbigant en 1841 parlent eux de façon explicite de polyphonie

Mrs Boddington et A.G. Houbigant emploient, chacun dans sa langue, respectivement en anglais et en français, le terme « *chanter en parties* ». Or, dans le vocabulaire de la musique savante de l'époque, ce terme signifie exactement chanter à plusieurs voix distinctes, référence à la façon dont la polyphonie était notée dans les manuscrits puis, à partir du XVI^{ème} siècle, imprimée c'est à dire en parties séparées¹.

Il serait tentant de croire que la polyphonie s'est développée sur le modèle des orféons dont le modèle le plus célèbre se trouve dans notre région : Les Chanteurs Montagnards d'Alfred Roland (Bagnères-de-Bigorre).

Cette formation a connu au XIXe siècle un succès immense puisqu'il a effectué deux fois le tour du monde, chanté devant le Tzar de Russie, le Khédive d'Egypte...

Néanmoins, sa constitution est postérieure à 1832, date à laquelle Alfred Roland s'installe à Bagnères et crée un mois plus tard un conservatoire. La première apparition publique des *Chanteurs Montagnards* n'interviendra qu'en 1835 à Toulouse, premier concert d'une tournée qui allait devenir mondiale. Or, ce concert se produit un an avant le voyage de Mrs Boddington (publié en 1837) et la même année que le voyage de Murray. Ainsi, dans tous les cas, à moins d'une génération quasi

¹ Le *Petit Larousse* définit, au plan musical, le mot "partie" comme : "*Chacune des mélodies d'une composition musicale*", Petit Larousse, Paris, Larousse, 1962.

spontanée qui, partie de Bagnères se serait répandue comme une traînée de poudre jusqu'à la côte Atlantique... !

Il est peu contestable aujourd'hui que le succès des Chanteurs d'Alfred Roland est fondé sur un terreau culturel : une culture vocale collective et polyphonique préexistante qu'un travail complémentaire permet sans peine de faire accéder à une culture chorale classique.

ANNEXE
Quelques témoignages anciens

James Erskine Murray, l'auteur de *A summer in the Pyrenees* quitte Pau au milieu de l'été 1835. Son intention est de traverser les Pyrénées à "pied". Le 8 septembre il passe à Bétharam célèbre pour son sanctuaire et son calvaire.

Murray, n'apporte pas beaucoup plus de détails, mais il semble trouver dans cette pratique collective, quelque chose de surprenant ou d'original :

*"In the month of September, when the fête de la Vierge attracts the whole population of the country to this holy hill, the scene which the place presents is of the most curious description. The roads, and fields, and woods seem then alive with dense masses of human beings, all directing their steps towards the Calvary of Betharam. The various colours of their picturesque costumes, -the gay capulets of the women, the flowing sashes of the men, -and, above all, the chanting of their hymns, which they sing in chorus, render the spectacle animating and interesting. (...)."*²

«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, dirigeants 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.»

Caroline Bell dans *Pictures from the Pyrenees*³, décrit en 1857 un *passa-carrèra* (un passe-rue) en Vallée d'Ossau.

"Five persons, -three women and two men,- linked arm-in-arm, were walking in measured time with staffs in their hands. Every now and then they stopped, made a circle in the road, and began singing a wild kind of chorus, which they continued till another set of five persons, who had been following them a short distance, got up to them."

« Cinq personnes, - trois femmes et deux hommes, - bras dessus bras dessous, marchaient en cadence avec des bâtons à la main. De temps en temps ils s'arrêtaient, formaient un cercle au milieu du chemin, et se mettaient à chanter une sorte de chœur sauvage, enthousiaste, qu'ils poursuivaient jusqu'à ce qu'arrive à eux un groupe de cinq personnes

² Murray, vol 1, p. 114-115

³ Bell, C., *Pictures from the Pyrenees* p. 98.

qui les avaient suivi à une faible distance. Le second groupe se mit à chanter pendant que le premier avançait à nouveau. »

Le compositeur et folkloriste **Jean Poueigh** effectue un travail de collecte en Béarn en 1921, publié en 1926. Il signale simplement :

« (...) nul guide que l'atavique instinct ne présidât à l'arrangement des parties distinctes, échafaudant leur harmonie polyphonique d'octaves, de quintes, de tierces et de sixtes »⁴.

Armand-Gustave Houbigant qui a effectué plusieurs séjours en Vallée d'Ossau entre 1841 et 1854 se lie d'amitié avec Pierrine Gaston-Sacaze le berger-botaniste de renommée internationale. Il est donc convié à une fête de famille chez Sacaze en 1841. Par là, Houbigant est le seul des nombreux écrivains-voyageurs à relater des faits produits dans l'intimité des ossalois, intimité à laquelle les autres voyageurs n'avaient pas accès :

« 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. »⁵

Mrs Boddington dans *Sketches in the Pyrénées*, édité en 1837 :

"young vinedressers in the valley of Pau singing in parts, like german student"⁶.

" De jeunes vigneron dans la Vallée de Pau chantant en polyphonie tel des étudiants allemands".

⁴ Poueigh, J., *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, T.I, Paris, Champion, 1926, p. 29.

⁵ Houbigant, A.G., *Journal de voyage dans les Pyrénées*, B.M. de Pau; Ms 124, vol. 1, 265x285mm., p. 269.

⁶ Boddington, Mrs, *Sketches in the Pyrénées*, London, Longman, 1837, vol. 2, p. 185

SOMMAIRE

UN MONDE DE POLOFONIA	P. 3
AVERTISSEMENT	P. 5
1- PRINCIPES MUSICAUX	P. 7
ORGANISATION DE LA POLYPHONIE	P. 8
GRAMMAIRE DE LA POLYPHONIE	P. 11
LA VARIATION POLYPHONIQUE	P. 15
2- VOIX, ECOUTE & REGARD	P. 16
POSITION DES CHANTEURS DANS L'ESPACE	P. 17
LES « FAÇONS » DE CHANTER	P. 19
➤ <i>Au plan vocal</i>	
➤ <i>Au plan rythmique</i>	
LES REGISTRES VOCAUX	P. 21
3- POLYPHONIE & SOCIETE	P. 25
DIMENSION SOCIALE DE LA POLYPHONIE	P. 26
LIEUX D'EXPRESSION	P. 27
ANNEXE : CONCOURS & FESTIVALS	P. 29
4- REPERTOIRE & SOURCES	P. 36
LES SOURCES SONORES	P. 37
LE REPERTOIRE	P. 40
DES POESIES CHANTEES	P. 42
LES STYLES	P. 43
ANNEXE : EXEMPLES	P. 45
5- LA POLYPHONIE : L'ORIGINALITE DE NOTRE REGION	P. 46
L'AIRE GEOGRAPHIQUE DE LA POLYPHONIE	P. 47
UNE PRATIQUE ANCIENNE ET TRADITIONNELLE	P. 49
ANNEXE : TEMOIGNAGES	P. 51
SOMMAIRE	P. 54