

**Culture orale et migration: les chansons populaires dans
la double dialectique transmission/trahison
mémoire/oubli, entre Béarn et Argentine.**

Michèle Haensel

► **To cite this version:**

Michèle Haensel. Culture orale et migration: les chansons populaires dans la double dialectique transmission/trahison mémoire/oubli, entre Béarn et Argentine.. Culture orale et migration: les chansons populaires dans la double dialectique transmission/trahison mémoire/oubli, entre Béarn et Argentine, Aug 2013, MONTPELLIER, France. pp.en ligne. halshs-00907886

HAL Id: halshs-00907886

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00907886>

Submitted on 22 Nov 2013

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

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

#227 /2 - Culture orale et migration: les chansons populaires dans la double dialectique transmission/trahison mémoire/oubli, entre Béarn et Argentine.

Michèle HAENSEL
UPPA -EXPERICE PAU/ ITEM
FRANCE

Mots clés : Tradition orale - chant- mémoire/oubli - migration

Résumé : Cette communication s'appuie sur une recherche en cours, à partir de l'analyse d'entretiens et de chansons populaires dans le contexte d'une tradition migratoire entre Béarn et Argentine. Le cœur de la problématique est l'esquisse d'une théorie de la transformation et de la territorialisation de la culture béarnaise, en incluant sa composante migratoire. Un croisement méthodologique entre l'analyse du discours et l'utilisation de logiciels lexicaux tels que Tropes a été utilisé pour cette recherche qui conjugue Sciences de l'Éducation et Anthropologie.

1. Le chant pyrénéen et sa dimension collective

Dans les Pyrénées, la pratique du chant polyphonique est un réflexe et la plurivocalité se vit en création collective. Les chants se transmettent par immersion dans des rassemblements liés aux fêtes, repas et autre. Certains chants sont attribués à un auteur en particulier, par exemple Cyprien Despourrins. Mais pour d'autres l'auteur n'est pas connu. La composition est plutôt de l'ordre du *patron* à partir duquel, selon l'étoffe, le *vêtement* sera conçu. La conception se fait dans l'instant, avec toujours sa part de surprise. Même si la pratique actuelle tend à être influencée par les habitudes de la scène, ces moments de chants ne sont pas de l'ordre du spectacle mais plutôt du partage. Les chanteurs routiniers sont inscrits dans la tradition orale et dans la pratique communautaire collective où une esthétique de l'identité semble y être en jeu avec des règles tacites. (Casteret, 2009). Ce mode de chant polyphonique peut être observé jusqu'en Italie et les configurations vocales fonctionnent comme des formes structurées et cohérentes, explicites ou implicites, mais en même temps ouvertes. En effet ceux qui connaissent les chants peuvent se joindre à l'assemblée, à condition de respecter les règles du bien chanter. (Molino, 1998). Dans cette tradition de chant ouvert, la plurivocalité se reconstruit sans cesse ; à chaque instant une voix peut se rajouter ou s'enlever à l'ensemble et modifier ainsi la polyphonie. Il est tout à fait possible pour une personne de changer de registre en cours de prestations. Ceci n'est pas envisagé dans la musique savante. La texture des productions plurivocales dépend ainsi de la qualité du timbre et de l'engagement de chacun. L'alchimie vocale évolue toujours dans une fragilité dont chacun est conscient et la fusion des voix, tant recherchée, est soumise à l'ajustement de tous dans une synchronisation délicate. Les chanteurs se disposent la plupart du temps en rond, pour mieux fusionner le son mais aussi pour pouvoir échanger les regards nécessaires à l'ajustement des voix. (Bosseur, 2001, 2013). Même si certains chanteurs préfèrent au plaisir sonore partagé celui du soutien poétique du texte, le chant béarnais atteint ses lettres de noblesse lorsqu'il peut être repris par la communauté.

2. La tradition orale entre transmission et trahison

Les folkloristes qui se sont penchés sur ce patrimoine pyrénéen se sont rapidement confrontés à la question de la trace authentique: fallait-il se fier à la dernière version chantée ou, lorsqu'il y a une partition, à celle que l'écrit a retenu? Et lorsqu'on trouve plusieurs versions, laquelle serait la *vraie*? En fait tout dépend du point de vue de l'observateur: ceux qui se réfèrent la musique savante considèrent le chant populaire «comme une survivance du passé « affaibli par la défaillance d'une seule mémoire orale ». (Bréfeil, 1934). Pour Poueigh, par contre, la chanson traditionnelle est d'origine anonyme, sans date ni lieu de naissance et «porte en elle les caractéristiques distinctives propres au pays qui l'a vue naître» (1926, p26) et pour Mirat la chanson est le lieu de résidence privilégiée de l'âme ancestrale (1934). Ils espéraient tous deux une renaissance de la culture d'oc et ont utilisé l'écrit comme moyen de mémorisation à destination des générations futures. André Hourcade, plus récemment, s'est situé dans la même démarche en constituant une *Anthologie de la chanson béarnaise* (2006). Cet ancien enseignant devenu inspecteur d'académie a mis à profit les innombrables rencontres avec les enseignants béarnais pour recenser le plus de chants possibles. Nous soulignerons au passage le travail patient des instituteurs de campagne pour la préservation de ce patrimoine immatériel. Dans la pure tradition orale, A Hourcade a déclaré toute son Anthologie libre de droits d'auteur, attitude assez remarquable à notre époque. Précédemment Rivarès et Mirat (1934,1998) partageant une vision plus archéologique, recherchaient la pureté originelle de chants fidèlement transmis à travers les âges. Ils se sont trouvés confrontés à des questions complexes de notation quand à la valeur des notations rythmiques, mélodiques et graphiques de la langue béarnaise. Le festival de Siros a permis également de constituer 2 recueils (1973, 1977). Dans ces deux cahiers sont généralement donnés le texte musical accompagné de la première strophe des paroles, puis le reste du texte est donné sans musique.

Nous arrivons, à l'issu de notre recherche, à la conclusion que dans la tradition orale les différentes variantes d'une même chanson sont la version originelle. Autrement dit, il n'y aurait pas d'origine unique mais plutôt un *patron* servant de base à l'improvisation et à un ajustement in situ. De ce point de vue, il n'y aurait pas de trésor archaïque perdu ou déformé qui se cacherait dans le chant mais plutôt différentes versions d'un processus de trans-formation à l'œuvre .

2.1 Les choix de transcription témoins d'une pratique

Pierrine Gaston Sacaze, berger et botaniste averti, transcripteur et compositeur de chants béarnais, mais aussi violoniste, avait choisi pour noter la musique qu'il connaissait de l'intérieur d'utiliser la notation de la musique savante sans en appliquer toutes les règles, et ce n'est peut-être pas par maladresse d'écriture. Ce que Mirat relevait comme une méconnaissance regrettable des principes élémentaires de la musique(1934) était peut-être un compromis pas si *puéril* que ça. Les libertés que l'écriture de la musique contemporaine a prise pour favoriser l'improvisation du moment peuvent nous apporter un autre regard sur son travail. Les recueils de Siros apportaient une nouveauté par rapport aux précédents: la notation d'une deuxième voix. Cela signerait à nos yeux l'appropriation de ce répertoire par des chanteurs non issus de la tradition orale qui n'ont ni la pratique, ni la mémoire spontanée de la polyphonie béarnaise entendue de l'intérieur. Les cahiers de chanson était répandus, notamment chez les jeunes effectuant le service militaire qui, loin de leur village, consignaient, par nostalgie, le plus souvent seulement les paroles.(Casteret, 2009). Ces cahiers ont probablement également traversé l'Atlantique car les Pyrénées connaissent une forte émigration à la même époque.

3. L'identité béarnaise dissoute dans la mémoire criolla argentine et le tango

Lorsque l'on aborde la question de la culture béarnaise, une composante de cette identité est souvent oubliée: celle de ses enfants partis de l'autre côté de l'Océan chercher fortune. Or il n'est pas une famille béarnaise qui n'ait son cousin d'Amérique. Parmi ces Amériques, l'Argentine est connue dans le monde entier pour ses chants. Les Béarnais y ont émigré en masse, notamment dans la région du Rio de la Plata. A la différence du Béarn où la polyphonie se chante à voix égales, la plupart du temps masculines, ici elle fusionne les timbres masculins et féminins dans de savantes compositions basées en particulier sur la milonga, la zamba et autres formes populaires de chant. A l'époque où les folkloristes s'attachaient à collecter les chants béarnais, le Tango, était en train de naître dans la région du Rio de la Plata de métissages migratoires et musicaux. Il se pourrait que l'une des racines oubliées des chants populaires argentins soit à retrouver dans la tradition béarnaise du chant et de sa polyphonie. En Argentine, donc, la milonga rebaptisée plus tard tango y a atteint ses lettres de noblesse. Ce nom issu d'un vocable africain qui signifierait parole ou réunion autour de la parole nous renseigne sur les pratiques sociales de la milonga/tango.

3.1. L'effacement de l'ascendance noire et la dissolution de l'identité béarnaise dans l'identité criolla

Le métissage était nié dans la société portègne. Pourtant de nombreux porteños avaient du sang noir, jusqu'à Rivadavia que l'on surnommait *doctor chocolate*. Après la chute du dictateur Rosas, pour différentes raisons, les noirs ont peu à peu disparu d'Argentine: mortalité infantile, mauvaises conditions sociales, guerres meurtrières. Les béarnais, quant à eux se sont fondus dans la nouvelle identité de criollos, tout en donnant cependant à l'Argentine, par Alexis Peyret, un des fondateurs de la constitution et par le général Lanusse un des ses dictateurs militaires que certains disent avoir été moins dur que ses prédécesseurs. Aujourd'hui, si ces argentins recherchent leurs origines européennes, ils se définissent culturellement et identitairement comme argentins pour leur grande majorité. Le tango, musique emblématique de l'Argentine, recouvre en fait une vaste nébuleuse dans laquelle on trouve des pratiques de musique et danse traditionnelles très anciennes d'origine noire (candombe, tango, milonga) car ce pays n'a pas échappé à la traite de l'esclavage noir. Cependant, peu à peu l'arrivée massive d'émigrants européens à Buenos Aires a considérablement transformé la configuration sociale des secteurs urbains du Rio de la Plata. La musique de tango, aujourd'hui musique d'auteurs individualisés, « a puisé dans l'énorme fond musical traditionnel et anonyme de cette zone, en profonde résonance avec les musiques des autres régions de l'Amérique latine atlantique» (Plisson, 2004). La place prépondérante du chant dans ces régions nous laisse penser que les basco-béarnais ont dû y trouver un terrain d'expression favorable. A l'époque se développent milongas et autres chants *criollos*, c'est à dire des migrants nés sur place.

3.2. Le tango porteño

Le tango est devenu un enjeu symbolique, notamment après la mort de Carlos Gardel, et on a eu tendance à le mythifier en rejetant ses origines obscures. Le chant argentin provient en fait des métissages complexes survenu en Amérique Latine depuis la colonisation, au centre desquels on trouve en bonne place les esclaves noirs, leurs tambours et leurs rituels. Mais à la fin du XIXème siècle dans le Rio de la Plata, il y a une recomposition sociale originale due à cet afflux massif d'émigrants de toutes cultures, notamment européennes. C'est aussi l'époque où l'apparition de la musique enregistrée et la généralisation de l'édition musicale marquent la fin d'une musique traditionnelle anonyme. Véritable langage musical, le tango, par nature se transforme et absorbe.

Depuis le XVII^{ème} siècle on connaît le *tango de los Africanos*, il s'agissait probablement d'un terme festif populaire. Chaque *nacion* avait son terrain pour jouer du tango. Au milieu du XIX^{ème} siècle, on donne ce nom à toutes les danses de rue des esclaves sur des rythmes de tango ou de habanera, ce qui à l'époque signifie la même chose. En fait le tango est avant tout une forme culturelle collective, rattaché à une identité du nous, complexe et métissée, des premiers migrants. Dans tous les cas « cent ans après sa naissance, il parvient encore à régénérer ses formes, renouveler ses vieux habits, séduire de nouvelles couches sociales, tout en restant tango» (Plisson, 2004)). Dans l'immigration européenne les italiens sont les plus nombreux. Mais il y a aussi bien sûr espagnols, français dont les basco-béarnais, syriens, turcs, russes puis bientôt des migrants d'Europe centrale, souvent d'origine juive fuyant la montée du fascisme. C'est un formidable melting-pot. Ce sont dans les quartiers populaires que se font les brassages culturels les plus intenses d'où naîtra cette nouvelle musique sous un terme déjà ancien: le tango. Les arrivants, souvent mal accueillis s'entassaient dans d'anciennes maisons de maître appelées *conventillos* qui ont la particularité de s'organiser autour d'une vaste cour intérieure où se trouve la seule eau potable du lieu. Près du sixième de la population de la ville y vit dans des conditions d'hygiène déplorables. Ici toutes les nationalités se mêlent. On dit que le tango se développa au contact des mélodies russes ou des conzonettas napolitaines jouées sur des rythmes criollos par des violonistes italiens. Les immigrants découvrent, grâce au phonographe dont l'apparition coïncide avec leur arrivée et le début du siècle cette musique *criolla* qui ne s'appelle pas encore tango. Cependant certains groupes sociaux parviennent, comme les béarnais, à se constituer en communautés d'accueil, les migrants y bénéficient des réseaux constitués par leurs prédécesseurs. Il y a également les communautés noires qui, même si certains ont voulu en minimiser l'importance, représentent un poids dans la société porteño et concourent à la naissance du tango porteño. Comme ailleurs en Amérique, les noirs investissent la musique populaire car les blancs leur laissaient cet espace social leur permettant de jouir d'une certaine considération, même s'ils avaient encore le statut d'esclave.

3.3. Le tango un terme multiforme et une métamorphose récurrente .

Donc, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, le terme tango ne renvoie à aucune forme ou genre musical ou chorégraphique défini, mais à des musiques et à des danses diverses, plus ou moins ritualisées pratiquées par des populations d'origine noire. La relation du tango avec les lieux qui l'ont vu naître est très forte. C'est un parallèle que nous pouvons faire avec le chant béarnais qui est lui-même territorialisé, fermé et cependant ouvert à ceux qui savent en respecter les codes. A l'orée du XX^{ème} siècle les contours du tango se précisent. La milonga, sans doute poésie chantée ou déclamée ne définissait pas un rythme au départ, ce n'est que vers 1880 qu'elle acquiert son rythme de habanera. Beaucoup de ces milongas seront rebaptisées plus tard tango. Le tango se vend bien, il devient à la mode. A partir de 1870, les jeunes blancs commencèrent à imiter les danses des noirs. Ils apprennent leurs tangos, demandent même à savoir jouer de leurs tambours. Mais ceux-ci ne pouvaient ni ne voulaient reproduire la complexité des rythmes. Ils inventèrent une musique métissée, ni blanche, ni noire (Plisson,2004). La région du Rio de la Plata, entre Argentine et Uruguay, terre d'accueil des béarnais, possède d'autres formes musicales chantées telles que le contrapunto, la milonga, la valse, le chiffre et le triomphe. Les chanteurs populaires, en général solistes accompagnés d'une guitare, se servent souvent de ces rythmes. Tout ce patrimoine musical est aujourd'hui représentatif de l'identité culturelle argentine.

4 La tradition actualisante du chant

Si les folkloristes considèrent les chants traditionnels comme une survivance du passé, nous pensons qu'ils procèdent au contraire d'une fabrication sans cesse renouvelée. Le chant de tradition orale développe les facultés d'improvisation, conjugue les contraires, particulièrement dans la polyphonie. Il assume une pédagogie non apprise de l'ambiguïté et de la territorialisation. Dans les chants béarnais des montagnes, la tradition plurivocale provient de la vie déplaçante des bergers et de leur interaction avec les troupeaux, tandis que dans le tango elle est issue du formidable brassage des criollos-migrants. Une différence notable entre ces deux genres vocaux est probablement la mixité vocale des nouveaux mondes par comparaison avec les univers à voix égales, la plupart du temps masculines, des bergers pyrénéens.

4.1 *Le chant n'est pas une parole mais un agencement territorial, une ritournelle*

Le chant utilise le langage sans être soumis à ses contraintes. Dans la mélodie de tradition orale, les légères modifications qui surviennent de couplet en couplet, ne sont pas dues au fait que le chanteur soit peu sûr de son affaire, mais provient de ce que cette variabilité est précisément un des attributs les plus significatifs et les plus typiques de la mélodie populaire. C'est pourquoi on ne peut jamais dire qu'un chant quelconque est exactement tel qu'on l'a noté à un endroit, mais seulement qu'il était tel alors, au moment précis de la notation et, bien entendu, à la condition qu'on ait noté correctement la ritournelle dans son contexte. Il y a différentes ritournelles: les territoriales qui marquent ou agencent un territoire, celles qui prennent une « fonction spéciale dans l'agencement » avec par exemple la berceuse qui territorialise le sommeil, celles qui passent à de nouveaux agencements et les ritournelles qui ramassent ou rassemblent les forces, soit au sein du territoire, soit pour aller dehors. (Deleuze et Guatarri, 2006). La chanson est évocation d'un ailleurs vécu ou rêvé, dans une expression sensible qui peut être partagée. C'est une des rares pratiques artistiques qui peut être éprouvée ensemble, au même moment, dans une fusion des vibrations. Elle est souvent convoquée pour stimuler ou renforcer un sentiment d'identité collective. Bela Bartok (1936,2009), lorsqu'il se consacra au collectage de la musique hongroise remarqua que les chercheurs commençaient à réaliser à quel point la musique populaire est le contraire d'un art personnel, à quel point, de par leur essence même, toutes ses manifestations sont collectives.

Les identités collectives, y compris celles qui puisent leur inspiration dans l'histoire la plus ancienne ou dans les religions ne sont aucunement des produits du passé. Elles procèdent au contraire de fabrications nouvelles. La ritournelle, la chanson font partie des outils de cette construction. Selon les événements individuels et sociaux qui imposent éventuellement des déplacements aux personnes, l'identité se construit sur un ou plusieurs territoires, dans la dialectique de l'identité et de l'altérité. Individuellement chacun articule deux processus: d'une part, celui d'être le stock de la mémoire sociale incorporée de manière contradictoire, d'autre part, celui qui élabore un système de fermeture subjective conférant le sens d'une totalité évidente. Ainsi, à travers les cultures, les récits, les rituels et cérémonies de commémoration d'événements, les individus construisent leurs identités sociales, politiques et symboliques. (Kouvouama, 2008,2010).

4.2 Pour une pédagogie rhizomatique

Les nouvelles technologies permettent à présent des connexions impensables il y a peu de temps, notamment du point de vue culturel. Internet permet des circulations et des relations de type rhizomatiques car n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre dans n'importe quelle direction à tel point que l'origine de la chose transmise disparaît. Nous sommes dans un paradigme très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point d'origine et un ordre hiérarchique. Ce terrain de pensée proposé par Deleuze et Guattari (2006) rejoint le processus de la tradition orale populaire qui transmet ce qui est reconnu par tous sans conserver en mémoire de créateur originel, tout au plus, peut-être, un interprète mémorable. Notre système d'apprentissage utilise souvent le modèle de l'arborescence, notamment en Sciences pour expliquer la genèse ou les conséquences d'un phénomène observé. Il y a toujours quelque chose de généalogique dans l'arbre, or ce n'est pas une méthode populaire. Les questions qui se posent aujourd'hui en matière d'enseignement gagneraient peut-être à adopter ce nouveau point de vue du développement en rhizome pour accepter de bousculer des méthodes en passe d'être balayées. Le modèle arborescent apparaît à posteriori lorsque l'imitant crée son modèle dans un effort de mémorisation qui tente d'en retenir l'essentiel et de le traduire en carte, en image. La carte transforme le rhizome en racines et radicules, organise, stabilise, voire, neutralise les multiplicités suivant des axes de signification et de subjectivation qui sont celles de la personne qui la dresse. En définitive le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. Ce qui croit être une vision objective n'est en fait que l'expression de la subjectivité de l'œil qui la fixe. Pour Deleuze et Guattari (2006), quand un rhizome est bouché, arbrifié, c'est fini, plus rien ne passe du désir, car c'est toujours par rhizome que le désir se meut et produit.

4.3 La pensée n'est pas arborescente et la mémoire est multiple

Les recherches sur le cerveau nous montrent chaque jour un peu plus que des synapses nouvelles se créent en permanence selon nos expériences et nos états émotionnels. Ceci nous éloigne donc peu à peu de la vision structuraliste du XXème siècle. « L'axone et la dendrite s'enroulent l'un autour de l'autre, comme le liseron autour de la ronce, avec une synapse à chaque épine » (Deleuze, 2006). L'image de l'arbre ou la racine inspirent la pensée d'une unité supérieure, d'un système hiérarchique qui comporterait des centres de signification et de subjectivation, des automates centraux comme des mémoires organisées. Or, pour la mémoire, les neurologues et les physiologues distinguent une mémoire longue et une mémoire courte. La mémoire courte serait du type rhizome, donc non orientée spatialement ni temporellement tandis que la longue est arborescente et centralisée. Mieux que ça, la mémoire courte n'est nullement soumise à une loi de contiguïté ou d'immédiateté à son objet, elle peut être à distance, et même revenir longtemps après. Nous retrouvons ici ce que Damasio (2010) nous apprend sur la perception du contexte à temps bloqué: dans un contexte similaire un souvenir vécu peut réapparaître, telle la madeleine de Proust. Bien plus, les deux mémoires ne se distingueraient pas comme deux modes temporels d'appréhension de la même chose. En fait, elles ne saisissent pas toutes les deux la même chose. Elles ne conservent pas le même souvenir et ne suscitent pas non plus la même idée. Pour aller encore plus loin dans notre propos il nous faut également envisager la dimension de l'oubli comme constitutive de la mémoire. C'est souvent le reproche qui est fait à la transmission orale: le risque d'oubli. Cependant nous avons peut-être la possibilité de poser un autre regard sur cette forme de transmission de la mémoire.

5.La tradition orale entre émotion et trahison, mémoire et oubli

La transmission orale admet le paradoxe de la trahison pour transmettre une tradition et de l'oubli pour mieux reconstruire la mémoire. Cependant, une mémoire parfaitement fiable est un mythe qui ne vaut que pour des objets triviaux. L'idée selon laquelle le cerveau pourrait avoir un souvenir de l'objet isolé ne semble pas tenable en l'état actuel de la recherche. Nous percevons par engagement et non réceptivité passive et nous gardons un souvenir de ce qui s'est passé pendant une interaction, que ce soit notre passé, mais aussi notre espèce et notre culture. C'est pourquoi nous nous souvenons souvent de contextes plutôt que de choses isolées.(Damasio, 2010). Si l'oralité admet, en n'ayant pas systématiquement recours à l'écrit, l'oubli partiel ou l'altération de l'objet qu'elle transmet, elle admet du même coup le manque mais par contre conserve toujours un ancrage fort dans le contexte. Finalement le fond même de la transmission dans l'humanité, ce n'est pas le contenu mais l'acte de transmettre. Il est la référence comme trace pour signifier l'absence de l'Autre (Legendre, 1993).

Deleuze et Guatarri nous rappellent qu'on écrit avec la mémoire courte, donc avec des idées courtes, même si l'on lit et relit avec la longue mémoire des longs concepts. La mémoire courte comprend l'oubli comme processus. La mémoire longue de la famille, société ou civilisation « décalque et traduit, mais ce qu'elle traduit continue d'agir en elle, à distance, à contretemps, intempestivement, non pas instantanément ».(2006). Par ailleurs la mémoire est elle-même liée aux émotions. Selon Damasio (2010) les émotions sont des programmes complexes et en grande partie automatisés d'actions qui sont concoctées par l'évolution. Nous retrouvons là l'un des aspects de la chanson dans sa capacité évocatrice mais aussi dans sa potentialité suggestive d'émotions et de sentiments.

5.1 Entre émotion et sentiment

La distinction générale entre émotions et sentiments est assez claire. Alors que les premières sont des actions accompagnées d'idées et de modes de pensée, les sentiments d'émotions sont surtout des perceptions de ce que fait notre corps pendant qu'il a des émotions, ainsi que des perceptions de l'état de notre esprit pendant le même laps de temps. On envisage en général que le cerveau est un instrument d'enregistrement passif, comme du celluloïd, sur lequel les caractéristiques d'un objet, une fois analysées par des détecteurs sensoriels, peuvent être fidèlement cartographiés, or l'organisme, c'est-à-dire le corps et son cerveau, interagit avec les objets. Il enregistre les conséquences multiples des interactions de l'organisme avec l'entité concernée et en fait ce que nous appelons en temps normal le souvenir de l'objet, est le souvenir composite des activités sensorielles et motrices liées à l'interaction entre l'organisme et l'objet qui font la mémoire personnelle. Pour la mémoire collective par contre, la chose et le contexte ont plus d'importance que le souvenir affectif ou personnel: l'objet arrête le temps, immobilise la durée, tisse la toile du système culturel autour d'un objet permanent qui, lui, échappe à la dissolution générale et à la mort. Les pierres et les lieux saints servent de cadre à la mémoire dont une culture a besoin pour survivre. Si les groupes fixent tous leur culture et les conditions de leur reproduction sociale dans la pierre ou le sol cela ne signifie-t-il pas que le vrai problème n'est pas celui de la mémoire mais celui de l'oubli ou de ce qui n'est pas visible. Les sociétés se conservent ainsi, tout autant que les institutions, par la transmission initiatique ou pédagogique de ces attitudes, comportements, gestes et croyances, reconstituées de génération en génération à partir des objets. La chanson populaire participe à cette transmission. Mais est-ce un objet ou une chose ?

5.2. Une mémoire altérée

L'oralité, en n'ayant pas systématiquement recours à l'écrit, est sujette à l'oubli partiel ou l'altération de l'objet qu'elle transmet. Elle admet du même coup le manque mais par contre conserve toujours un ancrage fort dans le contexte par les reconstructions collectives et culturelles qui suscitent l'émotion de chacun. Cependant le manque est un indice culturel de plus en plus refoulé par l'industrialisme occidental: la référence au manque, à la non-perfection, comme signe d'humanité peut être présenté comme une défaillance, une difficulté à contrôler l'incertain. En fait, le fond même de la transmission dans l'humanité, marquée selon les cultures les plus diversement stylisées, c'est l'acte de transmettre. Pourtant une transmission ne se fonde pas sur un contenu, mais avant tout sur l'acte de transmettre, c'est-à-dire en définitive sur les montages de fiction qui rendent possible qu'un tel acte soit posé et répété à travers les générations. (Legendre, 1993). Ce vestigium, c'est la référence comme trace, une trace qui ne dit pas qui elle est, parce qu'elle est là pour signifier l'absence, l'absence de l'Autre absolu. Qu'en serait-il si l'on traitait le symbole comme une chose et non plus comme un signe, une chose dont le rayonnement propre engendrerait des sens multiples. (Duvignaud, 2007)

6. Le terrain de la recherche

Notre corpus a été constitué d'entretiens auprès de personnes expertes de leur sujet et de textes de chansons choisis parce que retenus par la mémoire orale ou composés par des chanteurs reconnus de tous. Notre travail d'analyse a porté sur ce qui traverse le discours en tant que matrice et agent de transformation.

6.1 La méthode

Nous avons croisé les résultats de deux méthodes d'analyse :

Une analyse à partir du logiciel Tropes a orienté l'interprétation sur les vides et les manques avec une focale sur les propositions et même les mots que le logiciel ne rattachait à rien.

Puis nous avons soumis notre corpus à une deuxième méthode: l'analyse du discours à partir d'une grille empruntée à Varela(1989). En effet pour Varela, biologiste, la conservation du vivant et de son identité se joue dans les échanges entre l'intérieur et l'extérieur. L'information n'existe pas indépendamment du contexte organisationnel. Pour notre auteur, l'organisme ne recueille pas d'informations de son environnement mais « leur influence engendre des interactions symboliques et l'environnement crée des contraintes qui forcent l'adaptation permanente de l'intérieur » (Varela,1989, p183). Il nous propose pour identifier le processus de transmission du vivant 4 grandes catégories :

La forme et l'organe de la forme/ la matrice

« La forme, ensemble de relations et de proportions géométriques est une composante intrinsèque de la dynamique des systèmes vivants » (Varela,1989, p 95) définie par un milieu interne mais tout autant par le milieu extra-cellulaire qui vient buter sur la membrane. Ce milieu est comme une sorte de définition en creux de la forme même, une sorte de négatif de l'image. Varela propose que cette matrice soit considérée comme un véritable organe de la forme

Le changement avec sa stabilité ou son instabilité

Le changement implique que l'information est comme codépendante et construite et non représentationnelle et instructive. Les événements informationnels sont in-formatifs, donc formés à l'intérieur, et en même temps, le chemin suivi dans le paysage, occasionné par le changement,

modifie le paysage.

Le point fixe par la récurrence d'un motif ou d'un acte

La présence d'un point fixe, d'un acte qui revient à intervalle régulier et repérable manifestant l'autoréférence comme une action agissant sur elle-même.

La composabilité

La composabilité est une dimension des événements symboliques, indépendante de la détermination interne. Elle relève de valeurs sélectionnées au cours du développement et dans l'évolution des régularités qui se sont révélées fécondes au cours de l'évolution. Ces valeurs sont composables à la façon d'un langage.

7. Les résultats

Une analyse minutieuse des entretiens par cette grille a permis de confirmer que la majorité de son contenu pouvait être décrypté par elle. Les textes de chansons ont pu être traités en totalité par notre méthode, traçant là leur vitalité évidente, cependant l'absence de résidus à l'analyse nous laisse penser que le sens profond s'est évanoui entre les mailles du filet, ou plus précisément que les paroles de chansons ne sont que la porte d'entrée à l'émotion véhiculée par la voix. Pour les entretiens, par contre, bien évidemment certains items ont été mis en évidence à la façon de petites pépites que le fin tamis a retenues. Ces items sont de l'ordre de la chose qui ne peut être dite mais aussi de l'intrigant et du bizarre, notamment pour nos deux interlocuteurs pédagogues.

Le croisement des deux méthodes d'analyse a resserré encore le tamis pour ne laisser apparaître que certaines choses particulières :

D'abord pour celui de nos interlocuteurs qui est le plus immergé mémoriellement dans le chant traditionnel, il ne reste que le silence, ou l'indicible, ce que mettait déjà en évidence l'analyse des chants par la grille de l'analyse de contenu. Pour les trois autres cela touche au fait d'être concerné, impressionné, éclairé par une lueur, soit autant de choses qui sont du registre du corporel et du flou du ressenti. Mais nous pourrions utiliser ces mêmes termes pour parler de la mémoire. Nous sommes peut-être devant un concept nouveau de la mémoire-oubli d'un processus souterrain que l'apprentissage par tradition orale mobilise. Nous retrouvons ainsi confirmé par le terrain ce qu' évoque l'oralité c'est à dire ce qui est de l'ordre de la transmission indispensable mais insaisissable du vivant. Il semble que nos interlocuteurs pédagogues soient mus par une curiosité de l'indicible et du bizarre qu'ils espèrent peut être apercevoir en le transmettant ? Car si nous revenons à ce que Varela nous suggère, c'est au passage entre l'intérieur et l'extérieur qu'il se passe quelque chose. Nous serions donc à l'orée d'une pédagogie du seuil.

Michèle Haensel

Août 2013

Bibliographie

BARTOK, B. (1948, 2009). *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire*. Genève : Albert Kundig Ed , in *Mémoire vive - Hommages à Constantin Brailoiu*. Albert, L. Collectif. En Crausaz: Ed Infolio, coll tabou.

BOSSEUR, JY. (2001, 2013). *Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine Analyse*

musicale, www.doiserbia.nb.rs/ft.aspx?id=1450-98140303129B 05/08/2013.

BREFEIL R. (1934). *Essai sur les chansons et danses populaires de la vallée d'Ossau en Béarn*. Polycopié à compte d'auteur.

CASTERET, J J. (2009). *Le sens des constructions polyphoniques dans les Pyrénées Gasconnes*, in CHARLES-DOMINIQUE, L. & DEFRANCE, Y. *Ethnomusicologie du domaine français, Actes du Colloque international, Université Nice-Sophia-Antipolis*. Paris: l'Harmattan.

DAMASIO, A. (2010). *L'autre soi-même*. Paris : Éd Odile Jacob.

DELEUZE, G, GUATTARI, F. (2006). *Mille Plateaux*. Paris :Ed de minuit.

DUVIGNAUD J, (2007). *Le don du rien*. Paris : Ed Téraèdre.

HOURCADE, A. (2006). *Anthologie de la chanson béarnaise*. Gurmençon : Ed Monhélios.

KOUVOUAMA, A. (2010). *Les constructions identitaires à l'épreuve de la mondialisation* http://www.msha.fr/msha/printemps2008/pdf/kouvouama_identite_mondialisation.pdf.

LEGENDRE, P. (1993). *Leçons IV, l'inestimable objet de la transmission, étude sur le principe généalogique en occident*. Paris :Ed Fayard.

MOLINO, J. (1998). *Sistemi inerti e sistemi "pericolosi"*, in *polifonie*. Bulzoni ; Roma :Maurizio Agamennone ed.

MIRAT, G. (1934). *Chants populaires du Béarn*. Paris :Philippo Éditeur.

POUEIGH, J. (1926). *Chansons populaires des Pyrénées françaises, traditions, mœurs, usages*. Paris : H Champion.

PLISSON, M. (2004). *Le Tango*. Arles : Ed cité de la musique/ Actes Sud.

RIVARES, F. (1998). *Chansons et airs populaires du Béarn*. Ed Princi Réguer.

VARELA, F. (1989). *Autonomie et connaissance*. Paris :Ed du Seuil.