

Tout en faucillant les blés !

Le chant dans les Landes¹

par Jacques Baudoin

D'aut' cops, crits é cantits pertout! Nesmounéuem lou péyis! Canta, quère lou nos bét biue!... »

Félix Arnaudin, qui a recueilli ces propos² d'un vieux Landais³, commence sa collecte un peu par hasard, par amusement, lors de veillées ou en se promenant dans la lande. Mais il s'y passionne vite et en fait le but de sa vie ; la quête durera près de cinquante ans. Dans un milieu aussi riche, il recueille sans difficultés des centaines de chansons en sillonnant toute la Grande-Lande, puis le Pays de Born, et complète sa moisson dans divers villages des Petites-Landes et du Marensin. Une récolte exceptionnelle qui n'empêchera pas Arnaudin de pousser la « Complainte du collecteur », classique et de toutes les époques : « ... Qu'autrement facile et abondante eût été la moisson attaquée une quinzaine d'années plus tôt seulement!... ». Certes, mais combien limitées seraient nos connaissances sur les Landes s'il n'y avait eu Félix Arnaudin !

I. LES CRIS

Appels, cris et sifflements !! Tout un langage quotidien qui s'adresse aux hommes et aux bêtes, si présent dans la vie des Landais et si commun qu'on finirait par l'oublier ! Comment ne pas les évoquer ! Mais comment les décrire, tellement ils sont liés à une intonation, à une situation. Le « Pi-ou ! pi-ou !... Petit, petit, petiiii ! » aigu des femmes appelle les volailles au grain, le « ho-ou », grave et bref, prévient les chasseurs d'une arrivée à la palombière, et « hue ! », « dia ! », « Rrrreue ! » commande les attelages de mules ou de bœufs et...

Jean Séguy, dans son Atlas linguistique⁴ en relève un certain nombre avec, parfois, la « mélodie » qui accompagne l'appel des poules, poussins, pintades, dindons et porcs... autant de situations, autant de « chansons » ! Mais, coupés de leur milieu, ces cris d'appel perdent leur sens, « insignifiants » ils deviennent ridicules. Pourtant, quel « Séguy » collecte aujourd'hui les onomatopées des enfants imitant les voitures ? Il y aurait pourtant urgence, le « Pic

de pétrole » approche à grands pas et leurs « Broum, broum !... tut, tut ! » sembleront bientôt tout aussi désuets. Pour ce qui est des Landes, et faute de mieux, laissons au moins à F. Arnaudin le soin de décrire quelques situations : « ... on n'entend plus, les matins d'été, jeté à longue voix dans la paix de l'aube, le cri traditionnel – sauvage et grandiose – qui appelait au loin les batteurs à l'aire... » « ... Brusquement, sans préambule autre qu'un familier cri d'appel, l'une d'elles, (...), à pleine voix chanta... »

« ... Les pâtres et les résiniers du Marensin ont, plus encore que ceux de la Grande-Lande et du Born, l'habitude de jeter de longs cris modulés qui se répondent de loin en loin sous les voûtes retentissantes de leurs interminables sègues. Ces cris, dits, selon les lieux, l'aubade, le pohère⁴, le bibohère, etc... » Auxquels il faudrait ajouter, pour faire bonne mesure, les innombrables jurons familiers qui ponctuent toutes les phrases et leur donnent du sens.

1. Cet article est la deuxième version, considérablement remaniée et augmentée, du texte sur le *Chant des Landes* édité dans le CD EXTRA *Acî qu'em Reis, Mossur!*, ADN 002, Ad'arron, 2003.

2. « Autrefois, c'était des cris et des chants partout ! Nous en assourdissions le pays ! Chanter, c'était la joie de notre vie!... ». Au moins, c'est clair !

3. Dans l'ensemble de ce texte, le Landais ne sera pas l'habitant des « Landes », département découpé plus ou moins arbitrairement au travers de l'Aquitaine, mais celui de la Lande, la Grande et la Petite, définies par leur paysage, leurs mode de vie, leur histoire... Ceci étant, de l'Armagnac à la Chalosse, et au delà, nous sommes tous Gascons.

Quant à l'*anilhet*, cri ancestral de la Gascogne, il est de tous les défis et de toutes les victoires.

II. LES OCCASIONS DE CHANTER

I. Chanter en travaillant

Les Landais étaient de grands chanteurs témoigne F. Arnaudin « ... Car on chantait beaucoup dans la Lande, dans la bonne et heureuse Lande, (...), ces vieux airs si étroitement associés autrefois à toutes les réjouissances de la famille ou du foyer landais, comme au labeur quotidien lui-même dont ils étaient la distraction et l'allègement accoutumés... ». Aucune activité n'échappe aux chansons qui résonnent un peu partout, dans les champs, sur les prairies, mêlées au tintement des faux, et la voûte des grands pins fait écho aux chants des résiniers « *ha canta lous pins é ha chiula lou hapèt-*

4. Cri des résiniers, sorte de tyrolienne obtenue en frappant avec la tranche de la main des coups alternés sur la gorge et sur la lèvre inférieure pour faire trembler la voix. d'après F. Arnaudin, *Dictionnaire de la Grande-Lande Parc Naturel des Landes de Gascogne* - éd. Confluence, 2001.

5. Le résinier fait « chanter les pins » et « siffler le *hapçhot* ». Cet instru-

chot! »⁵. Bien sûr tout travail mérite récompense et, après une journée de dur labeur, la soirée est dévolue au repos et aux distractions, c'est « ... le souper des batteurs, (...), chacun l'assaisonnant de ses facéties les plus drôles, de sa chanson la plus bouffonne – si curieux à voir quand la table était dressée dehors, au frais de la nuit, sous les grands chênes, au haut desquels dansaient les lueurs des torches de résine... ». Ces soirées ressemblent à toutes les autres où chacun s'ingénie à distraire la famille ou les voisins comme « ... Les longues conteries des « dépouillages » et des « égrenages », pour lesquels chaque foyer à son tour assemblait tout le quartier, (...), et que quelque alerte refrain venait terminer... », sans oublier les réunions des fileuses où « ... les plus jolies anciennes chansons venaient de source aux lèvres des aïeules, (...), toutes à plaisir unissant leurs voix, en tournant leurs fuseaux... ».

ment avait une lame d'acier fixée sur un long manche. La lame, aiguisée comme un rasoir, tranchait le bois des pins, faisant de longues lamelles, les gemmes, avec un bruit caractéristique, rappelant le long sifflement du rabot. Fixées sur un trépied terminé par une pince, les gemmes servaient de torches rustiques, éclairage peu efficace mais gratuit !

Jeanne Escoubet
pour l'état civil.
Métayère.
« Marie »
pour ses proches.
« Mémé », mon
arrière-grand-mère,
fin XIX^e siècle.
Photo
Gabriel Cabannes,
avocat - propriétaire
(1866-1958).





Photo: Ournaud, Bayonne

Noce dans le Marsan vers 1900
Coll. privée

2. Le Landais fait la noce

Partout, au cours du repas de nocés, il était d'usage de divertir l'assemblée et chaque invité, à son tour, y allait de sa petite histoire ou de sa chanson. De mariage en mariage, historiettes et chansons se polissaient et chacun devenait « propriétaire » et « spécialiste » d'une prestation souvent connue de tous, parfois même parodiée, mais toujours attendue avec le même plaisir par les convives et réclamée entre deux plats. Le côté exubérant des Landais s'y donnait libre court et les repas de mariage étaient loin d'être tristes. Nul besoin dans « l'ancien temps » d'animateur, car chacun se faisait un point d'honneur d'avoir quelque chose à dire ou à faire pour égayer l'assemblée. La noce inspirait les « poètes » qui improvisaient quelques couplets, mais il était de bon ton que les chansons nuptiales, « ... parfois libres à l'excès (...), mais si naïves et gracieusement poétiques, si profondément touchantes dans quelques-unes de leurs parties... », restent présentables. conteurs et chanteurs étaient alors plutôt « solistes », même s'ils faisaient participer les invités.

Dans le sud du Marsan existait une vieille coutume de chant improvisé qui semblait commune à toute la Chalosse et que l'on retrouve à peine plus au sud avec les *bertsularis* basques. À la fin du repas de noce deux convives, choisis à l'avance l'un par le marié et l'autre par la mariée, s'affrontaient dans un « duel » chanté, chacun représentant son parti. Sur une mélodie très simple, toujours la même, ils composaient les vers au fur et à mesure, chaque couplet répondant au précédent. La qualité de la prestation dépendait beaucoup de l'inspiration des improvisateurs, quelque mot mal interprété ou par trop malicieux, sinon malveillant, se glissait parfois malencontreusement dans un couplet et, l'indispensable réplique ne se faisant pas attendre, l'improvisation s'égarait, réparties et ripostes viraient à l'aigre, parfois à l'insulte. Le couplet finissait dans la confusion générale, quelques échanges de coups mettaient même de temps à autre un terme et à la chanson et à la noce. La tradition s'est achevée dans les années cinquante, laissant le

souvenir d'un divertissement souvent trop long, fréquemment ennuyeux et inutilement dangereux ! Par contre, la verve improvisatrice des Landais trouve largement à s'employer dans la production de chansons satiriques, de *charivaris* ou d'*asouades* dont F. Arnaudin disait pouvoir faire un volume s'il n'avait choisi de les écarter. Nées de petits scandales locaux, elles mettaient

en cause des familles souvent bien connues et il les trouvait d'inspiration par trop triviale ou simplement insipide. Diffamatoires, peu inspirées et souvent obscènes, il les élimine sans remords. Quoique... à la réflexion... il en recueillera tout de même quelques exemplaires (paroles et parfois mélodie) qui ont pu être publiés^b récemment. Ouf !

3. Chanter, peut-être un plaisir solitaire ?

Le caractère enjoué et expansif du Landais le pousse aisément à se mettre en scène, il devient alors acteur et même improvisateur. Félix Arnaudin a une tendresse admirative pour Larrouy, dit « l'Afrique », un sabrin rigolard qui avait fait une chanson sur les habitants des villages landais auxquels il attribuait des qualificatifs aussi saugrenus qu'irrévérencieux ! « ... Ce qu'on ne peut reproduire, c'est le ton ultra-burlesque que Larrouy savait donner à sa chanson, dont l'air n'était guère qu'un assemblage de notes de rencontre, sans rythme ni mesure, braillées à la manière des buveurs avinés et agrémentées de points d'orgue qui étaient de véritables hurlements... ». Il entrecoupait, avec le plus grand sérieux, sa chanson « d'explications » aussi surréalistes que saugrenues où des sauterelles, grandes comme des chiens, mangeaient les petits enfants et où les palombes volaient si nombreuses dans le ciel qu'elles empêchaient la pluie de tomber ! Mais, s'ils aiment la compagnie, la solitude émeut tout autant les Landais et Félix Arnaudin donne de nombreux exemples de ces chanteurs inspirés par la beauté des paysages et l'harmonie de l'instant, ainsi « ... la Marie de Tirlits, une belle jeune fille, une sauvageonne délurée, (...) quand elle se mettait à lever un air, (...) les sarclouses au milieu du seigle, les gemmeurs au milieu des pins, laissaient tomber leurs outils des mains pour l'écouter... ». En réponse la lande vibre aux sons de la « ... lente plainte du pâtre ou du bouvier perdu au vague de l'espace... », ou à « ... la fraîche cantilène des coupeuses de bruyère... », *cantes de buts* ou *cantes aulhères*⁶, destinées au seul plaisir du chant.

6. Chants à voix ou chants de bergers



III. LE CHANT ET LES CHANTEURS

1. Cantes de seguéyre

Certains travaux des champs rassemblent hommes et femmes et le plaisir de chanter rend la tâche moins pénible. Les chansons de travail donnaient l'occasion d'une pause ou s'exécutaient tout « en faucillant les blés », suivant la jolie expression d'Arnaudin. Lorsque plusieurs groupes travaillent dans les champs il leur arrive de se répondre « ... un groupe de travailleurs, hommes et femmes, entonne le premier couplet, à l'unisson toujours et dans un mouvement très large ; après eux, un second groupe, sur un autre point du champ ou bien dans un champ voisin, attaque le suivant ; on continue ainsi, en alternant, avec des pauses calculées, jusqu'au dernier couplet, et c'est, entre les deux troupes, à qui, dans chaque phrase musicale, fera durer le mieux et le plus longtemps le son, l'enflant progressivement au début, le soutenant au milieu et le diminuant à la fin par des gradations insensibles... ». Par contre, lorsqu'un même groupe chante seul la chanson, hommes et femmes se partagent les couplets « ... les hommes, placés au premier rang, entonnant d'abord un couplet, puis les femmes, à quelques pas en arrière, chantant à leur tour le second... ». Dans les deux cas « ... ces étranges mélodies (...) prennent (...) un extraordinaire caractère de poésie et de grandeur... ». F. Arnaudin précise qu'il s'agit de simples chansons de neuf ou énumératives, certaines servant à danser avec une mélodie et chantées en travaillant avec une autre.

2. Chants à danser

Le chant à danser semble être l'affaire des femmes, Arnaudin est formel sur ce point : « ... C'est par les femmes, au contraire, en l'absence d'instruments, que le chant est habituellement conduit... ». Deux ou trois d'entre elles lancent la danse en chantant deux fois une partie du premier couplet qui est repris de même par les autres danseurs, et ainsi de suite. « ... Ce n'est jamais d'une haleine qu'un couplet, si court qu'il soit, est dit par les meneuses de chant, et c'est, dans chaque pièce, invariable-

ment aux mêmes endroits que doivent se faire et qu'elles font toutes, d'instinct, les scindements... ». Comme le précise Arnaudin, certaines danses ne devaient même comprendre que des femmes ainsi que l'indique le thème abordé, *qu'en danséuem, nau gouyates...*, ou la nature du premier couplet, *Nous n'èrem nau arroumigués*⁷... Ceci dit, des garçons qui les danseraient en chantant auraient sans aucun doute un grand succès, les règles les plus formelles étant les plus agréables à transgresser^c. Les Landais sont ainsi !

3. Chanter en groupe, mais comment ?

Obsédé par sa quête et minutieux dans ses recherches afin d'obtenir pour chaque chanson « ... la leçon la plus fidèlement conservée... », Félix Arnaudin laisse hélas de côté ce qui manque cruellement aujourd'hui : chanter, oui, mais comment ? Comme si la connaissance des mélodies suffisait ! Pourtant il est bien conscient des limites de ses transcriptions puisqu'il a « ... multiplié de tout côté et à satiété les auditions, m'aidant toujours de la flûte, pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances (...). Enfin, j'ai marqué le mouvement des airs (...) par des chiffres qui en représentent les variations extrêmes (...), le même air pouvant varier sensiblement d'allure selon le milieu et les circonstances, selon l'humeur ou les habitudes du chanteur ou du sonneur... ». Malheureusement, si l'exposé de ses recherches donne de précieuses indications sur les situations propices à l'expression des chants, il n'évoque qu'entre les lignes leur caractère éventuellement polyphonique alors même que de nombreuses mélodies notées dans les *Chants Populaires de la Grande Lande*, tomes III et IV^b, et une dans *Un jour sur la grand'lande*^d comportent des accord ou même des suites d'accords (voir tableau page suivante).

Cependant, comme rien n'est jamais clairement dit, le fait que, pour la majorité des chants, seule la mélodie soit notée, donne l'impression que la monodie était de règle. Certes, sur un corpus de plusieurs centaines de mélodies notées, seules onze comportent des accords, mais le phénomène n'en est que plus intéressant. Pourquoi donc noter des accord s'ils sont totalement hors de propos ?

Reprenons au point de départ :

- Félix Arnaudin multiplie les auditions et note scrupuleusement paroles et mélodies.
- D'après ces auditions il reconstitue ce qu'il pense être « La » version originelle. Le contenu du tome III résulte de cette technique de « reconstruction ».
- Le tome IV contient les enquêtes non retravaillées faites auprès d'un informateur.

7. « Nous dansions, neuf jeunes filles » et « Nous étions neuf fourmis »

Récolte du millet vers 1900.
Carte postale de Ferdinand Bernède, (1869-1963)
Coll. privée

ouvrage	page	accords**	titre	version chantée par
T III	56	3	<i>A l'entourn de ma meyson</i>	sources multiples
	71	14	<i>Miquéu qu'a nau toupins de méu</i>	sources multiples
	77	4	<i>A nos pouméyrot</i>	sources multiples
	78	6	<i>Nous n'érem nau arroumigués</i>	sources multiples
	96	2	<i>En-ouan les gouyates soun a boun marcat</i>	sources multiples
	105	5	<i>Au prat de Larroque</i>	sources multiples
	111	3	<i>Mardigras qu'aué</i>	sources multiples
	200	2	<i>Le noste serbénte</i>	sources multiples
T IV	203	5	<i>Le may é le hilhe</i>	Élisabeth Plantié 295, Laboueyre
	518	4	<i>Les hilhotes dou rey de France</i>	Marie Forens 176 Sabres
	679	2	<i>Aneyt qu'a nau ans</i>	Catherine Bidouze 29, Commensacq
Un jour...	note 20	2	<i>N'ey tan cercat m'ey miye</i>	

* douze mélodies comportent au moins un accord (doublé ou non par la répétition de la séquence)
 ** nombre total d'accords notés dans la partition.

Dans les conditions du tome III où les mélodies transcrites⁸ résultent de la compilation de diverses versions, pourquoi Félix Arnaudin publie-t-il des partitions « polyphoniques », alors que cette démarche vise à restaurer un certain idéal de « pureté » ?

Pourquoi noter dans le tome IV des parcelles de « polyphonie » alors qu'il collecte des personnes seules... ? Connaissant le caractère méticuleux et scrupuleux du chercheur, toute « fantaisie » est à exclure ; s'il les note c'est qu'il n'a pas le choix, elles s'imposent à lui. Sinon comment comprendre cette citation⁹ :

« ... Quant aux airs, encore intacts dans beaucoup de mémoires lorsque j'ai commencé mon enquête (c'est l'élément le plus lent à mourir de la chanson populaire), j'aurais certainement pu, très souvent, me dispenser d'aussi méticuleuses précautions : par acquit de conscience, par habitude, dirai-je, j'ai quand même, pour chacun d'eux, multiplié de tous côtés et à satiété les auditions, m'aidant toujours de la flûte, pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances (...). C'est donc, pour la partie musicale pareillement, dans toute leur pureté originelle que nos vieilles chansons sont présentées ici, et nettes, inutile de l'ajouter, de la plus petite retouche ou addition personnelle, telles que me les ont fournies ceux et celles qui les tiraient des plus anciennes sources et les avaient conservées le mieux... »

Les conséquences de cette hypothèse sont importantes car, dans ce cas, ce petit nombre d'airs, notés avec un accompagnement partiel, pourrait être l'indicateur d'une forte variabilité des mélodies et de leurs « accompagnements » suivant les enquêtes¹⁰. En effet, supposons que, dans la majeure partie des cas, le caractère « polyphonique » soit trop com-

plexe et trop changeant pour être noté, face à un monde musical aussi mouvant, Félix Arnaudin ne peut « scientifiquement » publier que les cas qui présentent une certaine stabilité. Comme « tout » bouge il se concentre sur son objet d'étude principal, retrouver la mélodie et les paroles de la « leçon primitive » et laisse de côté tout ce qui est variable. En revanche, les rares fois où ces accompagnements apparaissent de façon systématique, ils s'inscrivent dans cette « leçon » et il se doit de les noter. Mais ceci n'est qu'une piste de réflexion, une hypothèse de travail, peut-on aller plus loin ?

IV. TOUT AUTOUR DU CHANT

1. Clochettes et sonnailles

Poésie du vol et du chant des alouettes... certes, mais ce « ... frénétique carillon... », ce « ... prodigieux fourmille-



LANDES. - Soir d'été (Sûs le Cantaille)
 rnéda, phot., Arjuzans (Landes)

8. Le tome III de cette édition correspond à *Chants populaires de la Grande-Lande, tome I* publié de son vivant par Félix Arnaudin en 1912 alors que le tome IV contient les documents d'enquête bruts non publiés par F. Arnaudin.

9. Ce qui n'empêche pas Félix Arnaudin de fabriquer de toutes « pièces », à partir des multiples versions collectées, les vieilles chansons publiées « nettes, inutile de l'ajouter, de la plus petite retouche ou addition personnelle » !!! Que dire, sinon qu'il est vraisemblablement parfaitement sincère... ? Ce caractère extraordinairement paradoxal de la pensée

d'Arnaudin est largement développé par Lothaire Mabru dans ses *Introductions* aux tomes III & VI. *Œuvres complètes*, éd. Confluences - Parc naturel régional des Landes de Gascogne, 1994-2002.

10. Cette même capacité d'improvisation autour d'un thème principal se retrouve dans la musique instrumentale landaise collectée dans les années 1970-80. « Certains musiciens sont tellement inscrits dans cette pratique que chaque tour semble être une mélodie différente. » COZIAN, Yan, *Paraulas e Musicas*, L'Atelier des Brisants, 2009.

ment de notes... » et ces « ... gracieux tintements d'or et de cristal... » ont des échos plus terrestres, ceux des sons de la nature agrémentés du carillon des troupeaux. Bien sûr, les bergers attachent grelots, clochettes ou sonnailles au cou des chèvres, bœufs, brebis, vaches... afin de retrouver les bêtes égarées ou pour les repérer aisément. Mais pas seulement, et l'esthétique musicale importe au moins autant. Les bergers choisissaient avec beaucoup de soin les cloches de leurs bêtes afin que leurs tintements soient tous en harmonie et Félix Arnaudin en décrit la « ... grâce singulière, et qui étonne, la fine musique de tous ces menus tintements argentins, s'égrenant doucement sur la bruyère, dans l'immobilité et le grand silence rêveur du désert... ».

Les bergers landais s'appliquaient donc à bien « ensonnailler » leurs troupeaux afin d'obtenir des sons harmonieux et *per ha broy su'le lane*¹¹, selon leur expression ! Leur intérêt était tel qu'une foire aux sonnailles, *l'assemblade dous esquirayres*, se tenait chaque année à la Saint Michel à Suzan, chacun pouvant y trouver le « son manquant »¹². D'ailleurs, la chanson *Los Senguinets soun lous pintayres*¹³ appelle les habitants de Labrit « lous esquiroutchayres » en raison de l'attention maniaque qu'ils mettaient à choisir les cloches de leurs brebis. Les bergers passaient leur temps à écouter les troupeaux et à s'échanger les sonnailles, quitte à donner de l'argent pour obtenir le son convoité. Quant on sait que l'argent circulait peu sur la lande où tout fonctionnait par échange de service ou par troc, aller jusqu'à payer pour avoir une clochette faisait incontestablement de ceux de Labrit des « Troqueurs de sonnailles ».

Cette tradition est restée très vivace dans les Pyrénées et les bergers béarnais, dont les chants sont polyphoniques, passent des heures à choisir les clochettes sur les marchés et dépensent des sommes tout à fait conséquentes pour obtenir un « son de troupeau » harmonieux. Les fabricants portent d'ailleurs grand soin à l'accordage de ces sonnailles qu'ils vendent plutôt cher. La polyphonie serait-elle une culture globale ?

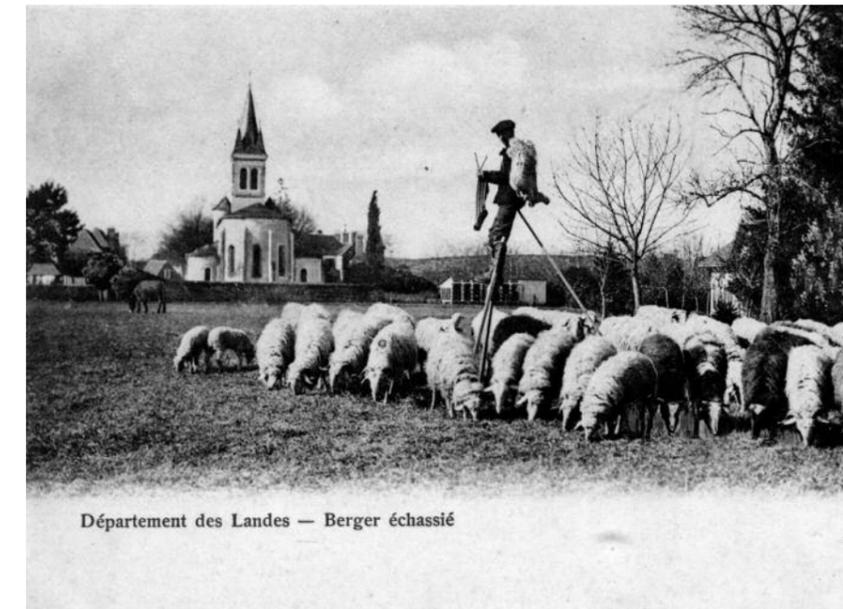
Mais, si cette attention particulière portée aux sonnailles est commune à toutes les traditions pastorales, toutes ne pratiquent pas le chant polyphonique...

Cette merveilleuse symphonie pastorale¹⁴ agrémentée

11. « embellir la lande ».

12. Le nombre de mots permettant de nommer avec précision les cloches est un bon indicateur de cette passion des bergers landais pour « la musique » des troupeaux. Ainsi : « *Bascolet, méy-truc, truque, claquetot, clare, clarebasse, clarine, clarinette, cloche, clouchete, esquire, esquirete, esquiroun...* », autant de termes qui différencient les sonnailles en fonction de leur forme, de leur taille ou de la hauteur du son. Liste non exhaustive, d'après F. Arnaudin, *Dictionnaire de la Grande-Lande Parc Naturel des Landes de Gascogne* - éd. Confluence, 2001.

encore les soirs d'été dans quelques vallées des Pyrénées et permet de comprendre ce que pouvait être la musique des troupeaux sur la lande au temps des *esquiretes*. Chaque tintement, chaque accord est généré par le seul hasard du déplacement des bêtes et les aléas du terrain. La résultante instantanée, toujours renouvelée, est extraordinairement



Département des Landes — Berger échassé

belle ; nul doute que certaines de ces séquences sonores ont servi de base mélodique à des chants ou des rondeaux. Toute l'Harmonie du Monde cachée dans la poussière des chemins...

Berger landais
 tricotent,
 vers 1900.
 Coll. privée

2. Contacts humains et fructueux échanges

Cette relation possible avec le Béarn est loin d'être arbitraire car les bergers béarnais côtoyaient les pasteurs landais une bonne partie de l'année en partageant les pâturages à l'occasion de la transhumance. Félix Arnaudin rappelle d'ailleurs que lorsque le ciel est dégagé, la chaîne pyrénéenne apparaissait, par la magie d'un effet d'optique, au dessus du plat désert landais, parfaitement détaillée et avec une extraordinaire sensation de proximité. Il décrit à ce propos une scène émouvante¹⁴ : « ... J'ai connu un vacher

13. Littéralement « ceux de Senguinet sont des buveurs », « lous esquiroutchayres » ou « lous esquirouayres ». Voir à ce sujet *S'il te plait, dessine moi un rondeau !*, Trad Mag n°88 et n°89, 2003, ou CD *Aci qu'em reis, mos-sur !*, ADN 002, Ad'arron, 2003

14. Jean-Pierre Arhie, curé d'Arette et du Barétous, a enregistré des troupeaux en Barétous dans les années 1970-80.

montagnard, me disait le vieil échassier, qui m'a souvent montré en souriant, mais les yeux mouillés un peu tout de même, en me la décrivant, la vallée où il était né (...), il ajoutait: « Quand je serai revenu chez moi, je sifflerai du sommet de cette montagne, là-bas, le plus beau de vos rondeaux, et vous me répondrez avec votre fifre; seulement il faudra souffler fort et faire de beaux sifflements tous les deux, car nous ne serons plus côte à côte, comme aujourd'hui... ». De cette amicale proximité naissent des échanges de tous ordres, et on trouve aisément des morceaux communs, avec bien sûr une adaptation aux usages locaux. Le Rondeau « du bas » se retrouve alors sous forme de Branle « en haut », comme *Su'le punte de l'espade* ou *Coum ti'ba l'aulhade, aulhé ?* ou bien converti en Saut comme *Péyrououtoun s'en ba'le casse*. Quant au rondeau *A Cagnote qu'i a uu' broy' danse*, dont la mélodie rappelle la chanson française *Bon voyage, monsieur Dumollet*, le Béarn l'a transformé en *Saut de Satan*, le Pays Basque en *Satan danza*... ! Sans parler des chansons !

Au moins, par le biais de ces rencontres saisonnières régulières, les techniques polyphoniques du Béarn traversent l'Aquitaine jusqu'aux bergers landais. Tout se troque, s'échange et se partage sur la lande, alors pourquoi pas le plaisir de chanter ensemble, pourquoi pas le plaisir d'une « polyphonie » commune à tous ces Gascons, voisins et amis ? Pourtant, et même si F. Arnaudin semblait penser que les Landes doivent la flûte à trois trous aux échanges avec les bergers béarnais, force est de constater l'existence de deux pôles culturels forts, les Landes et le Béarn, de lieux d'échanges réguliers, mais que chacun garde l'essentiel de ses particularismes.

V. QUELQUES PAS VERS LA « POLYPHONIE »

I. Unisson, sons unis ?

« ... elles entonnent, à deux le plus souvent, sinon même à trois – toujours à l'unisson, inutile de l'ajouter – une partie du premier couplet... »
 « ... un groupe de travailleurs, hommes et femmes, entonne le premier couplet, à l'unisson toujours et dans un mouvement très large... »
 De nombreuse fois dans ses textes F. Arnaudin insiste sur cet « unisson », mais, pour qui pratique le chant polyphonique, cette citation peut signifier très exactement l'inverse de ce qui est lu !

En effet, dans un chant choral, le maître de chœur rappelle le ton du morceau et donne à chaque pupitre la note de départ. Ainsi, les chanteurs peuvent commencer ensemble et juste un chant polyphonique. Par contre, s'il s'agit de chant traditionnel, celui qui démarre le morceau ne donne ni le ton ni le titre, il commence la chanson « à sa façon » et ceux qui la connaissent le suivent à l'unisson. Après quelques notes, les repères sont pris et la mélodie peut éclater en « polyphonie »¹⁵, chacun optant pour un registre ou un contre-chant suivant ce que les autres ont choisi ! Dans un pays comme le Béarn où le chant traditionnel est spontanément polyphonique, le départ se fait « toujours à l'unisson », condition indispensable au développement d'une harmonie collective. Curieusement cette insistance sur « à l'unisson bien entendu » peut donc très exactement vouloir dire que, hormis au départ, le reste du temps les chants n'étaient « bien entendu » pas à l'unisson ! D'ailleurs, et pour en finir, imaginons que le chant landais soit strictement monodique. Est-ce qu'un collecteur comme Félix Arnaudin prendrait la peine de préciser, d'insister sur le fait qu'au départ les chanteuses entonnent le premier couplet « toujours à l'unisson »... si c'est pour expliquer ensuite que pour le second couplet elles continuent aussi à l'unisson !! Il précise pour le premier couplet car celui-ci se chante de façon différente des autres et il ne dit rien de la suite car le style du chant collectif est implicite; à son époque « tout le monde » sait comment chanter les autres couplets.

2. De lointains souvenirs, un bros et une... gentille alouette ?

D'ailleurs, au-delà de ces textes peu explicites, nous savons par les collectes des années 1970 que les chants collectifs n'étaient pas monodiques. Pour la Petite-Lande, Marie Tastet, ma grand-mère, et ses voisines disaient à ce propos: « autrefois on ne chantait pas tous pareil¹⁶... chacun « prenait son ton », chantait « à sa façon » et c'était très joli ! ». Michel Berdot, qui collectait les chants à cette époque dans la Grande-Lande, a recueilli des témoignages de même nature. Lorsque l'occasion était propice, ces témoins faisaient des essais, plus cacophoniques que polyphoniques, qui finissaient invariablement par un: « Je ne sais plus, c'est loin tout ça... mais c'était très joli ! » convaincu. Le savoir-faire s'était manifestement perdu. Par contre, pour eux, Basques et

Béarnais chantent très bien, mais pas comme les Landais d'autrefois ! Autre style donc, mais le « pas tous pareil – mais très joli » se réfère sans aucun doute à la perception d'un certain type « d'harmonie », à une cohésion sonore culturellement acceptée par tous les acteurs (chanteurs et auditeurs). Cette sensation revient lorsque Félix Arnaudin voit arriver vers lui un chariot^d « ... un bros d'où s'élevaient les notes d'une de nos plus vieilles chansons, dite dans un registre grave par de chaudes et souples voix de femmes (...). Chanté lentement (...), avec son accent indiciblement douloureux et des intervalles de silence (...), cadencé surtout par le pas indolent des bœufs et le tintement argentin de leurs clochettes, cet air évoquait irrésistiblement jusqu'à porter aux larmes... ». Dans ce texte qui évoque la beauté des voix, rien n'indique une quelconque « polyphonie », pourtant la mélodie publiée en annexe comprend plusieurs accord notés¹⁷ ! Si rien n'est clairement dit, la suite du texte n'est toutefois pas équivoque, « ... Longtemps encore, chantant les anciennes chansons, les voix juvéniles ondulèrent sur la bruyère (...), comme un écho aérien de la chaude mélodie terrestre, voici que les alouettes (...), emplissaient tout le ciel de leur frénétique carillon accoutumé... ». Ensuite F. Arnaudin parle de « ... prodigieux fourmillement de notes... », et dit que de « ... gracieux tintements d'or et de cristal pouvaient, çà et là coupés d'intonations hardiment heurtées et dissonantes, s'arranger avec l'oreille pour se fondre en un immense ensemble d'une inimaginable, d'une idéale harmonie?... ». Dans une formulation particulièrement ambigüe, Arnaudin charge donc les alouettes de transmettre le message d'une « polyphonie », écho aérien d'une idéale harmonie terrestre. L'auteur aurait pu être plus simple et plus clair, mais il ne s'agit pas d'un document de recherche, c'est un texte poétique chargé d'émotions, de tendresse et de souvenirs. Alors... !

15. Dans la suite de l'article, le mot « polyphonie » désigne l'inverse d'une monophonie stricte (émission solitaire ou en groupe d'un seul son). Cette large définition étymologique inclut donc tout accompagnement chanté de mélodies que ce soit des bourdons, des accord de tierce, quarte... successifs ou non, à deux, trois personnes ou plus.

16. C'est à dire pas à l'unisson.

17. N'ey tan cercat m'ey miye, chanson écrite dans la note 20 de *Un jour sur la grand'lande* de Félix Arnaudin. La mélodie est donnée au chapitre IV-3: Mais où est-elle donc cachée ?



Phototypie Marcel Delboy. D'après Alex Lizal. M. D. 55. - AU PAYS LANDAIS. - « Après la Course landaise », d'après Alex Lizal. M. D.

VI. « OH ! LE BON TEMPS QUE LE BON VIEUX TEMPS ! »

I. Longue marche vers un Paradis perdu

Dans les textes écrits vers la fin de sa vie, Félix Arnaudin idéalise la Vieille-Lande, celle d'avant les pins. À l'en croire les gens s'aimaient, tout n'était que rires et chansons et s'il s'échangeait parfois *patacs* et coups de bâton aux fêtes de villages, c'était dans la bonne humeur générale ! « Oh ! le bon temps que le bon vieux temps ! », cette phrase rythme les souvenirs du passé, le temps où, jeune homme, il arpentaient la lande. Curieusement, le sentiment qu'Arnaudin pensait qu'il existait « autrefois » en ces mêmes lieux un Paradis aujourd'hui perdu finit par s'imposer au lecteur ! Bien sûr, dans ce « Pays et ce temps des origines », chaque chanson, pure de toute tache, serait constituée de « la mélodie et des paroles Originelles ». Mais ce temps est loin et les chansons ont été modifiées, malmenées par la pratique. En chercheur pointilleux, il se donne donc pour mission de « ... parvenir, pour chaque chanson une fois trouvée, à la leçon la plus fidèlement conservée parmi toutes celles qui peuvent exister éparses dans son domaine... ». Lorsque cette « leçon primitive » se dérobe à ses recherches, il recompose mélodie et paroles au fur et à mesure de ses découvertes, ne gardant pour publication que celles qui lui paraissent pertinentes, du moins d'après ses critères et ceux de son époque, « ... Aussi, aux textes

Rampeau, patacs, et chansons: Après la course landaise, dessin d'après Alex Lizal, peintre landais, (1878-1913) Coll. privée



Chanson du Casse can (détail), 1906. Carte postale de Ferdinand Bernède, photographe landais (1869-1963) Coll. privée

défigurés par des lacunes, des substitutions de fortune, des interpolations inextricables, que d'entrée de jeu j'ai rencontrés pour maintes pièces, ai-je eu la satisfaction de voir se substituer petit à petit (...), les leçons complètes tant désirées (...). C'est donc, pour la partie musicale pareillement, dans toute leur pureté originelle que nos vieilles chansons sont présentées ici (...), telles que me les ont fournies ceux et celles qui les tiraient des plus anciennes sources et les avaient conservées le mieux... ». Cette idée d'une « origine » de la tradition peut sembler curieuse aujourd'hui, mais elle fonde sa façon de collecter et de transmettre, le texte précédent est sans équivoque. Au-delà de ce principe, Félix Arnaudin n'est ni inculte ni naïf et il sait, entre autres, que les cultures sont perméables. Il définit donc un critère simple d'appartenance : « ... Du même droit que tous mes devanciers dans leurs domaines respectifs, j'ai fait mien tout ce qui se chantait journallement et traditionnellement autour de moi dans notre idiome... ». Quoi que l'on puisse en penser par ailleurs, sa démarche est par conséquent homogène et clairement définie. Arnaudin ne veut pas fixer un style, il veut retrouver et publier les chants landais dans leur « pureté originelle ». Toute variation allant à l'inverse de cet objectif, il doit, pour se rapprocher de cet idéal, s'éloigner de l'interprétation.

Cohérent dans ses choix Arnaudin prend donc ses sources individuellement, en accord d'ailleurs avec les pratiques de son époque. La liste de ses informateurs, qui comprend trois cent quarante noms, est tout à fait impressionnante ! Ceci dit, une fois les différentes versions transcrites, quels sont ses critères pour dire que telle partie appartient bien à la « leçon originelle » et telle autre pas ? Quels filtres, sinon ceux de son époque, de son éducation et de ses rêves¹⁸ d'une Lande idéale, celle « d'avant les pins ».

2. Limites et richesses d'une méthode

Mais, aux raisons méthodologiques évoquées, s'ajoute sans doute une raison d'ordre pratique : Arnaudin n'a pas d'outil pour fixer l'interprétation, juste sa flûte traversière et du papier ! Le magnétophone offre aujourd'hui un moyen immédiat de conservation du son et permet une analyse à posteriori, qu'il n'avait pas. Bien sûr, il a « ... multiplié de tout côté et à satiété les auditions, m'aidant toujours de la flûte, pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances... » et nul ne peut douter de sa conscience et de sa rigueur mais Félix Arnaudin n'a pas les outils utilisés, dans les années 50, par les enquêteurs de Jean Séguy pour l'édification de l'Atlas linguistique. Par exemple pour l'Appel des poules, carte n°460, il donne la partition du « chant » en précisant : « M. 7910 (Aulus). Octobre 1953. Cultivatrice, 67 ans, native. Enregistrement magnétique transformé en électrokymogramme. Tonométrie et chronométrie mécanique des éléments voisés. + - : sixième de ton supérieur ou inférieur. Double croche = 3/100^{es} de seconde. » La partition écrite est à la mesure de ce niveau de précision.



18. Ce rêve de « Lande idéale » transparaît chez Félix Arnaudin le « photographe » qui fixe jusqu'à satiété la Lande des marais, des livres pacages et un art de vivre qui disparaissent inexorablement sous ses yeux. Le « Désert landais » cède la place à la « Mer de pins » et d'autres, comme

Ferdinand Bernède qu'Arnaudin n'appréciait guère, se chargent de populariser, en les folklorisant, la Lande et les Landais ; comment ne pas comprendre l'amertume qui le gagne !

L'enregistrement magnétique, arme fatale du collecteur ! Sans aucun doute, mais encore faudrait-il que les interprétations individuelles et collectives soient toujours identiques, ce qui est loin d'être le cas et le Chanoine Lacoste^e résume bien le sentiment général des auteurs de l'époque : « ... Les naïfs chanteurs (...) ne se piquent pas d'une exactitude scrupuleuse. Ils chantent en vrais impressionnistes... ». Finalement, Arnaudin fixe et transmet ce que rendent possible ses compétences et ce que les techniques de son époque mettent à sa portée : les chansons, paroles et musique, et, à cet égard, la recherche d'une « leçon primitive » pourrait apparaître comme un prétexte bien utile, sorte de « syndrome du renard et des raisins » ?

Et pourtant dans quelques chants à danser des accords sont notés et, même s'ils ne représentent qu'une faible proportion du corpus présenté par Arnaudin, ils ne peuvent être ignorés.

Reprenant ici l'hypothèse formulée au chapitre III-3, supposons que les Landais pratiquent une « polyphonie » qui obéisse à des règles implicites connues de tous¹⁹ mais dont l'effet instantané est imprévisible car résultant de l'imagination de chacun et de l'inspiration de l'instant. Sur les *cantes de butz* ou *cantes aulhéyres*, consacrées au plaisir du « son », ils se livrent à des improvisations permanentes « in-notables », mais parfois, sur des airs à danser rapides, l'interprétation peut se figer sur une séquence « polyphonique » répétitive. Dans ce cas, ce collecteur consciencieux note ce qu'il perçoit clairement de façon systématique et fixe l'harmonie qu'il entend. Ce n'est pas une « fantaisie » de cet auteur (connu pour sa rigueur) puisque le photographe de la Vieille Lande,

Ferdinand Bernède, fait de même en écrivant un accord de tierce dans la dernière mesure de la chanson du *Casse-can* publiée sur une de ses cartes postales vers 1900!²⁰ La mélodie de la « leçon primitive » s'enrichirait donc d'une parcelle de « polyphonie » ?

3. Mais où est-elle donc cachée ?

Puisque les éléments précédents laissent un espace à l'existence d'un accompagnement, comment pourrait se présenter un chant polyphonique interprété « individuellement » par des chanteurs isolés ? Chaque informateur restitue ce qu'il chantait, sa voix et tout ou partie de la mélodie. Le collecteur note donc l'essentiel de celle-ci, ce qui rend l'air reconnaissable, mais peut aussi fixer un bout correspondant à un accompagnement. Chaque chant donne ainsi au moins deux airs légèrement différents, ce qui peut contribuer à expliquer la multiplicité des versions recueillies dans un même domaine culturel et qui ne diffèrent que de quelques notes.

Voici, par exemple, la mélodie de *N'ey tan cercat m'ey miye* telle qu'elle est notée par Arnaudin¹⁷ :



Parmi d'autres possibles, voici les mélodies alternatives et complémentaires qu'elle peut générer :

Version A1 :	Complément B1 :
Version A2 :	Complément B2 :

19. L'analyse musicale, chez les musicologues et ethnomusicologues, emprunte à la linguistique. La musique est regardée comme une langue que l'on parle sans pour autant savoir expliciter les règles grammaticales qui l'organisent. Pour leur langue maternelle, les enfants le font très bien !

20. Le *Casse-can* faisait les invitations du mariage pour l'un des futurs époux. Rôle difficile et souvent très « arrosé ». Détail de carte postale, F. Bernède, phot., Morcenx (Landes). *Chanson du Casse-can*. Vers 1900.

Moisson dans les Landes, 1902 Coll. privée



Ce découpage engendre des mélodies proches, cohérentes, agréables à chanter et faciles à mémoriser. Le collectage indépendant de chanteuses connaissant l'une de ces versions donne alors naissance à des mélodies qui apparaîtront alternatives au chercheur alors qu'elles sont complémentaires.

Comment faire le tri ? D'autant qu'une mélodie qui n'est pas fixée par l'écriture va donner facilement de multiples versions ! De plus, chaque informateur va chanter dans sa tonalité et avec les nuances rythmiques qui lui conviennent sur le moment ! Le tome IV des *Chants populaires* contient de nombreuses versions de chansons ayant le même titre, des thématiques identiques, des mélodies proches ou non, l'une écrite en 2/4 et l'autre en 6/8, les paroles étant à l'avenant ! Pourtant les chanteurs peuvent être géographiquement très proches²¹.

Collecteur pointilleux, Arnaudin s'est finalement retrouvé devant un brouillard de variantes pour une même chanson, des «... textes défigurés par des lacunes, des substitutions de fortune, des interpolations inextricables...» et la certitude de l'existence d'une «leçon primitive» fonde sa recherche de «... la leçon la plus fidèlement conservée parmi toutes celles qui peuvent exister éparses dans son domaine...».

La recherche de mélodies «complémentaires» cachées au milieu d'un fouillis de versions résultant de la variabilité naturelle de tout ce qui est oral s'avère d'emblée tout aussi périlleuse !

21. Parmi bien d'autres exemples, les chanteurs ayant donné des versions différentes de *Le may é le hillhe* (t. 2, p 300 & 303) étaient éloignés d'environ

4. Du chercheur rigoureux au poète inspiré.

L'analyse des documents légués par Arnaudin ne peut se faire sans comprendre que son œuvre est en permanence sous-tendue par deux approches opposées mais qui lui sont naturelles.

La première est celle du collecteur pointilleux où Félix Arnaudin endosse l'habit du chercheur et adopte la démarche scientifique de son époque. C'est alors un observateur «extérieur» à son objet d'étude qui isole et multiplie ses sources afin de mieux contrôler la qualité de ses informations...

Pour la seconde, liée à son vécu et à ses souvenirs, Félix Arnaudin se transforme en écrivain, en poète qui décrit la lande et ses habitants de l'intérieur. En effet, même s'il ne vit pas la vie des métayers et des bergers, il en partage bien des aspects, trempe dans le même bain culturel et les mêmes émotions rythment sa vie.

Les Landais trouvent un grand plaisir à chanter, que ce soit seul ou à plusieurs. Dans ce cas, ni quarts, ni tierces, ni quintes, même si ce serait notre façon de le noter, ils chantent pour obtenir une sensation d'harmonie ! Dans sa vie quotidienne c'est ce qu'entend Arnaudin aux veillées, aux mariages, aux fêtes... et, lorsqu'il n'a pas «l'habit du chercheur», sa description devient celle du poète, l'harmonie terrestre s'envole alors vers le ciel et la «polyphonie» des hommes se reflète dans le chant des alouettes !

Arnaudin, transcripteur tatillon de mélodies et Poète de la polyphonie ?

ron 10 km, de même pour les chanteurs de *Filhes de Bilenaue* (t. 2, p 328 & 330), etc.

5. Alors, cette «polyphonie», ça vient ?

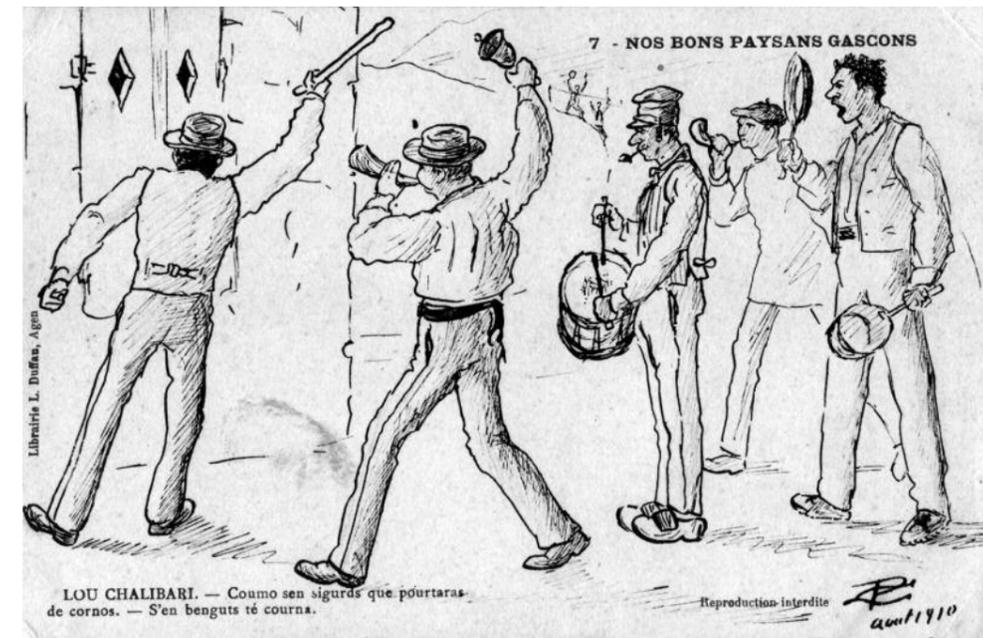
Ce point de vue paraîtrait singulièrement arbitraire et partial si un parallèle évident ne pouvait être fait avec son proche voisin, le Béarn, dont l'incontestable polyphonie n'est jamais mentionnée ! En effet, les collecteurs qui ont travaillé sur les Pyrénées occidentales transmettent simplement les mélodies, la polyphonie n'étant jamais écrite, ni même évoquée alors qu'elle est largement partagée avec la Bigorre et le Pays Basque. Tout au plus trouve-t-on quelques brèves évocations dans certains textes littéraires et récits de voyages du XIX^e siècle et une petite mention dans l'ouvrage de Jean Poueigh^f, publié en 1926, qui parle d'une «...harmonie polyphonique d'octaves, de quintes, de tierces et de sixtes...». Dans tous les cas, rien qui soit à la dimension des pratiques vocales d'une région comme le Béarn²² qui possède une tradition de polyphonie très ancienne et

Arnaudin n'ont besoin de transmettre autre chose que la mélodie et les paroles, ce support est suffisant. C'est sans conséquences pour le Béarn dont la tradition s'est conservée, mais c'est une tout autre histoire pour les Landes qui en ont perdu jusqu'au souvenir.

Mais où trouver, pour les Landes, un auteur qui décrirait, même brièvement, cette «évidence» ?

6. Charivari, asoada et... polyphonie ?

Parmi ses charmantes anciennes coutumes la Gascogne faisait la part belle au charivari qui permettait à la communauté d'affirmer sa réprobation devant des comportements jugés scandaleux (mariages entre jeunes et vieux, remariages, adultères...). Quant à l'asoada²³, elle s'imposait lorsqu'un homme, oubliant ses devoirs et ses droits, se faisait battre par sa femme²⁴, surtout si en plus elle avait le dessus !



«Musique» et chansons. Charivari vers 1910. Coll. privée

toujours largement usitée par tous de façon spontanée. Curieusement, l'évidence d'un phénomène pourtant remarquable finit par le rendre quasi transparent, si banal que sa description paraîtrait incongrue. Comme c'est le milieu dans lequel on baigne, pourquoi décrire l'évidence ? D'autant que les chanteurs «de tradition» n'ont besoin que de la ligne mélodique pour reconstruire toute une polyphonie dont ils connaissent parfaitement les conventions et où la règle première est l'improvisation ! Ni Poueigh ni

Un personnage, représentant le mari battu, traversait le village en confessant ses fautes, monté à l'envers sur un âne –ase en gascon, d'où le nom d'asoada– La «cérémonie» comprenait discours, chanson de circonstance... Un dénommé Castaing habitant Roquefort, dans les Petites-Landes, en publie une description dans *L'Illustration* du 7 août 1847 : «... Le cortège ne s'arrête que devant la maison de la victime. Là, quelqu'un de la troupe prononce un superbe discours (...). Le tout est orné d'une éloquence

22. *Quan s'i presta... ! (Quand ça s'y prête !)* : Modèles et perception de la polyphonie dans les Pyrénées gasconnes, in CHARLES-DOMINIQUE LUC et CLER Jérôme (éds.), *La localité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du colloque international de La Napoule/Université

Nice-Sophia-Antipolis, Modal, FAMDT, 2001, pp. 145-169.

23. Asoada : prononcer «assoade».

24. L'inverse paraissait «aller de soi» et ne posait apparemment aucun problème à la société... Autres temps, autres mœurs !

entièrement neuve et entrelardé de citations d'un latin baroque, débitées avec conscience et conviction. Un concert de cornes, accompagné d'un roulement continu de chaudrons, célèbre la gloire de l'orateur. Des couplets, composés *ad hoc* par un poète du cru, sont chantés en chœur et à tue-tête, avec bourdon, fausset et accompagnement obligé de poêlons... ». Pas de doute, pour le coup, il s'agit bien d'une polyphonie à trois voix distinctes, sans compter la musique !

Comme cet auteur landais écrit pour un public qui ne connaît ni la Gascogne, ni ses coutumes – « ... Le lecteur français veut être respecté... Il est vrai que ces couplets n'étant [pas] destinés à des Français (...), mais à des auditeurs gascons... » – il éprouve le besoin de préciser, pour ces « Français », le style et l'ambiance de chansons interprétées « en chœur... avec bourdon, fausset... ».

Ainsi décrite, l'*asoada* sort d'une pratique populaire spontanée pour entrer dans un autre registre, celui de représentations populaires publiques : farce, théâtre ou pastorales²⁵. À l'époque d'Arnaudin, la société se distrait au travers de manifestations de toutes natures qui implique la participation de tous et, dans les années 1970-80, lors de mes propres collectes, j'ai recueilli quelques exemples de farces, souvent assez cruelles pour les intéressés, qui impliquait la coopération de tout un village.

Derrière leur aspect burlesque et « foisonnant », *charivari* et *asoada* exigent une préparation longue et complexe. Le consensus social de dénonciation en est le préalable indispensable, ensuite il faut trouver des partenaires, définir une « mise en scène », organiser le cortège, écrire des textes, les paroles des chansons, distribuer des rôles (acteurs, musiciens, chœurs...) et répéter... l'heure n'est pas à l'improvisation, ni pour les textes ni pour les mélodies. Le fait que les chants soient ou puissent être polyphoniques, parodies implicites ou non de chants d'église ou de pratiques savantes²⁶, ajoute à la dérision.

Cette description prouve, à tout le moins, que des coutumes festives pouvaient mettre en œuvre un type de polyphonie à trois voix distinctes que les Landais étaient capables d'interpréter; le passage d'une hétérophonie naturelle et spontanée à une polyphonie structurée ne semblait pas insurmontable. L'inverse serait sans doute moins aisé. Ceci dit, lorsque Félix Arnaudin, citant l'article de Castaing en référence⁸, donne paroles et partitions, plus aucune mention ni de chœurs, ni de bourdons, ni de fausset, il n'écrit que la mélodie !

Ce décalage permanent entre la réalité et ce qui est noté

25. HEINIGER, Patricia, *Noël, carnaval, Quasimodo : la Gascogne et les Pastorales*, Pastel, Toulouse, octobre-novembre-décembre, n°26 pp. 26-35, 1995.

26. La référence aux « citations d'un latin baroque » fait penser au théâtre de Molière.

27. Jean-Jacques Castéret, ethnomusicologue à l'InOc-Région Aquitaine, m'a aidé à préciser ces notions et proposé le mot « hétérophonie »

semble montrer, une fois de plus, que pour l'auteur la transcription de la mélodie suffit à décrire le chant. L'interprétation collective étant « évidente », pourquoi et pour qui décrire l'évidence ?

VII. SUR LES TRACES DE LA « POLYPHONIE » PERDUE !

1. P'tit coup de plumeau sur les définitions !

Où trouver maintenant les mots appropriés pour décrire ce foisonnement de données ? Avec l'aide précieuse du spécialiste de l'Institut Occitan²⁷, revenons à des définitions si communément admises :

• **HÉTÉROPHONIE** : voix différentes (en grec). L'hétérophonie est le principe le moins structuré. Elle se manifeste sous la forme d'intervalles simultanés, le plus souvent isolés, consonants ou dissonants, ayant lieu en des points indéterminés du déroulement d'une ligne mélodique exécutée collectivement, et conçue comme monodique.

• **POLYPHONIE** : plusieurs voix (en grec), sous-entendu distinctes. Mouvements mélodiques contraires et/ou hétérorhythmie. Les lignes musicales sont distinctes.

• **PLURIVOCALITÉ** : plusieurs voix distinctes (en latin). Mouvements mélodiques conjoints et homorythmie. Les lignes musicales sont distinctes.

• **MONODIQUE** : une seule ligne mélodique commune à tous les interprètes.

• **SOLISTE** : une ligne mélodique dédiée à un interprète.

De toute évidence, la référence à une seule ligne mélodique ou à des lignes musicales distinctes ne décrit pas nos observations, ce qui exclut les notions de monodique, plurivocalité et polyphonie, du moins au sens proposé précédemment. Par contre, celui d'hétérophonie, dont S. Arom décrit les multiples facettes, semble plus séduisant avec l'évocation de cette « ... mélodie dont le contour est brouillé par une sorte de halo, une relative focalisation des voix ; de minuscules variantes ; l'apparition aléatoire de dissonances, auxquelles vient s'ajouter le tuilage entre parties soliste et chorale (...). Souvent, au cours de cette opération, l'un des chanteurs prolonge la note qu'il a attaquée, enrichissant ainsi l'ensemble par un effet de bourdon intermittent... ».

Pour illustrer des effets encore assez nébuleux, S. Arom cite quelques souvenirs de voyage²⁸ d'un grand écrivain,

comme décrivant le mieux les phénomènes mis en évidence et décrits dans ce dossier.

28. Description par l'écrivain d'un « Tam-Tam » chez les Sara en 1928 frontière Centrafrique / Tchad. AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Vol. 1, Structure et méthodologie, Sela, 1985, p. 64

André Gide, qui assista, en Afrique, à la scène suivante : « ... Qu'on s'imagine cet air gueulé par cent personnes dont aucune ne donne la note exacte. C'est comme une ligne principale qu'on tâche de discerner entre maints petits traits. L'effet est prodigieux et donne une impression polyphonique, de richesse harmonique... », ou bien « ... Certains font des variantes. Sur six, chacun chante une chose un peu différente, sans qu'il y ait précisément des « parties ».

Mais cela fait une sorte d'épaisseur harmonique des plus étranges [...]. le chœur n'attend pas que la phrase du soliste soit achevée, mais broche sur la dernière et même parfois l'avant-dernière note [...]. Certaines voix montent, d'autres descendent. On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe sans la suivre exactement... ». Cette peinture précise mais littéraire, presque poétique, de chants africains par un « non-musicologue » laisse une étrange sensation de « déjà-lu ». Comment différencier ces textes d'André Gide sur les Saras, des écrits d'Arnaudin ou du Chanoine Lacoste ? Des « mélodies aux contours flottants, des tonalités indécises », des interprètes qui chantent « suivant leur état d'âme, sans souci du voisin qui lui-même chante à sa guise », que peut-on ajouter ? Hétérophonie donc et laissons « les souples tiges de lierre sinuer librement autour du fût des grands pins » !

2. De l'hétérophonie au trapèze volant

Hétérophonie ! Une proposition bien adaptée pour décrire les chants collectifs des Landais, mais qui peut aussi donner l'illusion d'un système sans contraintes où chacun peut faire tout et n'importe quoi. C'est totalement faux et ce système est sans doute extrêmement rigoureux dans ses règles et leur interprétation ; hétérophonie, oui, mais cacophonie, non ! L'exemple suivant va permettre d'éclaircir ces propos. Imaginons une troupe de trapézistes volant de barre en barre avec une extraordinaire virtuosité. Des portiques rigides et très précisément placés permettent ces exercices, par contre, le moindre écart dans un saut ou dans le positionnement du matériel aura des conséquences immédiates et catastrophiques. Un journaliste racontant le spectacle décrira la fluidité des évolutions des voltigeurs, courbes légères traversant l'espace, donnant à chaque instant le sentiment que tout est possible. C'est normal,



26 SALON 1904. — A. Lizal. — 'L'Assemblée' au Pays Landais. — LL.

le spectacle est conçu pour ça ! Par contre, pas un mot sur le matériel et les astuces techniques qui permettent à l'ensemble de bien fonctionner. C'est normal, ce matériel aussi est fait pour ça !

Les chanteurs sont les trapézistes et les chansons leurs arabesques. Quant aux portiques, ce sont les règles qui sous-tendent la pratique des chants et rendent leur style immédiatement reconnaissable. Quelle que soit sa liberté d'interprétation individuelle, chaque chanteur doit rester dans ce cadre prédéterminé. Que ce soit de l'hétérophonie, de la polyphonie ou de la plurivocalité, les effets ne sont pas produits pour « faire joli », ils s'inscrivent dans un ensemble précis et cohérent qui va donner du sens au chant collectif et de l'harmonie au son du groupe. Ce sont ces règles, jamais dites, jamais écrites, mais respectées par tous, qui vont permettre aux participants, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du chant, d'affirmer leur appartenance à la communauté.

Pour ce qui est des Landes, l'accumulation de situations et de descriptions parcellaires donne la sensation que tout est possible alors que les codes du chant landais sont précis, mais ils sont aujourd'hui oubliés !!

VIII. MAIS ENFIN, COMMENT CHANTAIENT DONC CES LANDAIS ?

1. D'une pratique instrumentale à un style de chant

Des chansons sauvées de l'oubli, mais des interprètes morts sans laisser trace de leur style ! Alors, où trouver un modèle aujourd'hui ?

Notons tout d'abord que l'hypothèse d'une relation entre pratique instrumentale et façon de chanter est loin d'être

Danses et chansons à la foire, fin XIX^e siècle. Carte postale d'après L'assemblée au Pays Landais, tableau d'Alex Lizal, peintre landais (1878-1913) Coll. privée

absurde. Voici ce que nous écrivions en 1994 à ce propos¹: «... Une raison profonde, sorte « d'esthétique sonore culturelle », pourrait induire facilement un processus de similitude entre sons instrumentaux et techniques vocales. Ainsi, dans

le livret du disque *Albanie polyphonies vocales et instrumentales*, Bernard Lortat-Jacob note que « la polyphonie instrumentale [...] est exécutée par un petit ensemble le plus souvent conduit par la clarinette. Le répertoire de base des mélodies modales est fréquemment enrichi par la

Dans d'autres traditions musicales, chanteurs et musiciens ont des esthétiques musicales proches qu'ils cherchent à retrouver dans leurs jeux respectifs. Pourquoi les Landais seraient-ils différents ?

2. La voie des instruments landais

Les musiciens des Landes étaient d'excellents instrumentistes et toutes les familles landaises comprenaient au moins un musicien. Parmi les instruments principalement

mélodique principale étant identique pour tous, l'hétérophonie se satisfait aisément d'un ambitus mélodique réduit. Éliminons donc sans remords l'accordéon diatonique dont les gammes et les accords prééglés ne permettent aucune approche « landaise » ainsi que la vielle, importée avec son accord, qui ne dispose que de ses bourdons, dont la « cigale » pour le rythme.

En revanche, divers instruments purement mélodiques, comme la *caremèra* ou les *tuhères*, ont pu donner l'occasion de jeux hétérophoniques. Pour les *tuhères*, le fait est avéré grâce aux collectes de Félix Arnaudin qui décrit des pratiques hétérophoniques et hétérorhythmiques complexes dans la période précédant Noël et durant la messe de minuit.

Les flûtes à trois trous seraient à exclure si les Landais, ayant manifestement abandonné le tambourin à cordes aux Béarnais, ne jouaient simultanément de deux flûtes identiques. Fonctionnant sur la pression du souffle (semble pour les deux flûtes), elles devraient donner normalement la même note, mais d'excellents musiciens peuvent produire simultanément des notes différentes sur certaines combinaisons. La mélodie s'enrichit alors d'une hétérophonie très originale et spécifique.

Dans une veine différente, mais très prometteuse, le violon, joué dans le style des violoneux landais, avec des bourdons graves et aigus et ses quintes parallèles, offre de tout aussi intéressants outils de recherche. Pour finir, la *boha*, pas la néo-*boha* normalisée³⁰ du revival, mais celle de l'ancienne Lande^m que reniait « Félix lo pèc³¹ » et dont il existe encore heureusement quelques exemplaires. Les modèles anciens analysés montrent que, de par son organologie, cette cornemuse produit une « gamme » non tempérée hexachordale à laquelle s'ajoutent le jeu harmonico-rythmique du tube semi-mélodique et de riches ornements. Cet ensemble très spécifique ouvre un champ de réflexion particulièrement intéressant. Et sachant que les joueurs de diatonique collectés des années 1970-80 chantaient aussi « juste » que leurs accordéons, il semble évident que les anciens *bohaires* chantaient aussi peu tempéré que leur *boha* !

Ainsi, de par leur organologie et leur style de jeu, les plus anciens instruments des Landes de Gascogne étaient susceptibles de produire une hétérophonie, certains ne pouvant d'ailleurs produire « que » de l'hétérophonie. Les musiciens landais pouvaient donc aisément développer

des effets dont les dissonances se résoudraient dans des harmonies complexes ! Ces tintements qui «... pouvaient, çà et là coupés d'intonations hardiment heurtées et dissonantes, s'arranger avec l'oreille pour se fondre en un immense ensemble d'une inimaginable, d'une idéale harmonie?... » ne sont peut-être plus si loin ! Dans tous les cas ce sont, pour nous et à ce jour, les approches les plus prometteuses et les plus séduisantes.

3. Émouvant le chant des sables, et mouvant !

La musique imprègne tellement la vie du Landais qu'il peut tour à tour chanter seul, en groupe ou simplement écouter. Qui décide ? Les relations sociales, les convenances, les qualités individuelles, mais surtout le choix du moment... Les Landais sont de grands chanteurs et leur style est à l'image de la Lande, libre et sans contraintes³². Tout au plaisir de l'instant, ils ne s'embarrassent pas trop des mélodies, guère de la mesure et adaptent volontiers les paroles ! Voici ce qu'écrivait, vers 1890, le chanoine L. Lacoste à leur propos dans son introduction aux « Airs notés » de l'*Anthologie*^e de L. Dardy : «... Ce rythme presque insaisissable, ces mélodies aux contours flottants, ces tonalités indéfinies (...), conviennent de tout point à la race landaise, et, pour ainsi dire, achèvent de la peindre. Il en est de ses chants, comme de l'immensité monotone de ses paysages toujours renaissantes et toujours mélancoliques. (...) Nous ne prétendons pas, du reste, fixer sur le papier toute la physionomie de la mélodie landaise. Les naïfs chanteurs sur les lèvres desquels nous l'avons surprise, ne se piquent pas d'une exactitude scrupuleuse. Ils chantent en vrais impressionnistes, suivant leur état d'âme, aujourd'hui plus lentement, demain plus vite, sans souci du voisin qui lui-même chante à sa guise. De même, les notes d'agrément se multiplient ou se font rares à volonté, les rythmes subissent des modifications fantaisistes, et d'un village à l'autre, le fond mélodique, restant le même, revêt des formes quelquefois très diverses. (...)

Qu'on nous pardonne donc, si la traduction musicale des airs landais ne paraît pas, ou même n'est pas toujours d'une exactitude absolue : Dieu veuille que la difficulté de les saisir et surtout de les fixer par la notation moderne – difficulté toujours grande – n'ait pas été pour nous insurmontable... ». Un avis qui se retrouve à l'identique chez Arnaudin et, face à ce foisonnement, qu'a-t-il conservé ?

— 86 —

XX. — Miquéou qu'a naou toupinês de méou

Mi - quéou qu'a naou tou pinês de méou E
naou aou mouinês d'estou-pe. Le heumne lh'a min-jat lou méou, Lh'a
pa hi lat l'ès - tou - pe. Hoou! Miquéou, Re
beu.lhe re-beu .lhe, Hoou! Miquéou, Re.beu.lhe. te léou.

Miquéou qu'a nau toupins de méou, polyphonie notée par Félix Arnaudin dans l'édition originale des Chants populaires de la Grande-Lande de 1912.

tradition vocale polyphonique des régions méridionales. ». Dans le disque *Sonneurs de clarinette en Bretagne*^k la notice indique à plusieurs reprises que « les sonneurs de *treujenn-gaol* jouent le plus souvent en couple selon des règles analogues à celles des chanteurs de *kan ha diskan* »²⁹. Pour un Gascon, l'effet de cette technique de chant semble d'ailleurs assez proche du jeu traditionnel du couple « bombarde / *biniou koz* » du Sud Cornouaille et du Pays Vannetais !... ».

utilisés pour faire danser de l'époque d'Arnaudin à celle de G. Cabannes se trouvaient la *boha*, le violon, la flûte à trois trous « double », la vielle et l'accordéon diatonique. L'univers familier des musiciens, des danseurs et des chanteurs est donc pour le moins « multisonore ». Quels instruments pourraient, de par leur organologie, développer naturellement des pratiques hétérophoniques ? Partant de sa définition – déroulement d'une ligne mélodique exécutée collectivement mais conçue comme monodique par chaque intervenant – notons que, la ligne

29. *Treujenn-gaol*: clarinette. *Kan ha diskan*: forme de chant à répondre avec tuilage. cf. notice de Erik Marchand et Thierry Robin, *Chant du Centre-Bretagne*, Ocora.

30. Que mes amis des Bohaires de Gasconha me pardonnent... ceci dit, lire: À la recherche du ton perdu... Pastel n°60, Conservatoire Occitan, BAUDOIN, Jacques, mai 2008 ou la partie *Historique* de la *Méthode de Boha* des Bohaires de Gasconha (Parution début 2011).

31. Le pèc de Laboueyre: l'idiot, le simplet, le fou de Laboueyre. Surnom donné à Félix Arnaudin, incompris de ceux qui le voyaient passer avec sa

bicyclette et son attirail de photographe. Félix Arnaudin, *imagier de la Grande Lande* Coll. Aquitaine, L'horizon Chimérique, 1993.

32. Mais ne pas oublier le chapitre VII-2! Des codes musicaux et sociaux très stricts encadrent la mise en œuvre de cette apparente « liberté ». Quant à la Lande des marais, « libre et sans contraintes », les alignements géométriques de pins montrent ce qu'il en est aujourd'hui advenu.

Lagune, landes, berger et troupeau, vers 1900
Coll. privée

Le flot d'informations collectées débouche finalement sur l'évanescence de partitions épurées à l'extrême. Les chants publiés ne comportent ni tempo, ni nuances d'interprétation, aucun ornement, pas la plus petite fioriture ne viennent entacher les « leçons primitives » ; pourtant, les enregistrements des années 1970-80

font entendre l'utilisation naturelle et spontanée de mélismes chez tous les chanteurs gascons collectés³³, des Landes au Béarn.

Bien des questions se posent sur ces partitions. Félix Arnaudin est-il conscient qu'à trop vouloir retrouver l'essence originelle de la tradition, ce qu'il sauve de l'oubli n'a plus guère de sens. À ce compte ses chants « landais » auraient pu être interprétés à l'identique par des Bretons, des Auvergnats ou des Charentais... au « patois » près³⁴. Quant à sa flûte traversière, toujours utilisée « ... pour en saisir et fixer plus sûrement les moindres nuances... », entend-il que son tempérament écrase totalement la ou les « gammes » utilisée par les chanteurs, « gammes » qui n'avaient aucune raison d'être tempérées ! Il n'en fait pas mention, mettant sans doute leurs écarts à « sa norme » sur le compte du manque de culture musicale supposé des interprètes... ?

Peut-on enfin supposer qu'en multipliant les sources et les auditions il finissait toujours par trouver des séquences rythmiques ou mélodiques familières, liées à sa propre culture musicale et à sa compétence, celles qui détermineraient « La » bonne version, celle de la « leçon primitive »... ?

Il faut bien accepter tout cela aussi pour pouvoir dire finalement que Félix Arnaudin était un homme cultivé, un lettré, sans doute un des plus grands collecteurs de son temps et s'il en a les défauts, il en a aussi toutes les

33. Faute de connaître le mot « mélisme », ma mère me racontait que « mémé », mon arrière-grand-mère née vers 1880 dans la Petite- Lande, chantait « comme les Arabes ». Elle avait d'ailleurs été enquêtée dans les années 1930-40 et longuement enregistrée avec un magnétophone de l'époque. Personne ne sait ce qu'il était advenu de ces documents.
34. Désolé, c'est la dénomination de l'époque et, sur ce constat, Félix



qualités. Sans lui nous ne saurions presque rien de la vie des Landais à la fin du XIX^e siècle, de leurs chants et de leurs traditions. Ou plutôt, si, nous saurions ce que disaient, dans les cercles « bien pensants » de l'époque, les hommes de pouvoir et d'argent, ceux qui rêvaient de valoriser ces fabuleux espaces vierges, le fameux « désert landais », et faisaient des *lanusquets* de misérables vagabonds vêtus de peaux de bêtes³⁵.

En 1825, un avocat écrivait à propos des Landais : « ... leur intelligence est si bornée qu'ils ne diffèrent des animaux que par la forme... », et Henry Ribadieu renchérrissait en 1859 : « ... Ces derniers sauvages... [sont destinés]... à disparaître sans retour. La civilisation, en effet, les chasse devant elle, comme fait aux États-Unis la civilisation américaine. ». L'application de la loi du 18 juin 1857, qui oblige les communes landaise à drainer les zones humides et à planter des pins, entraîne une énorme vague spéculative qui détruit le système économique agro-pastoral préexistant. La civilisation est en marche³⁶.

C'est face à ce rouleau compresseur de l'argent que se dresse « Félix, lo pèc de Labouyere » fort de son amour passionné pour la Vieille-Lande, armé de son vélo, de ses appareils photographiques... crayons, papiers... Pouvait-il faire mieux ?

Finalement, et si, avec beaucoup de sagesse, Félix Arnaudin avait caché son trésor pour n'en donner les clés qu'aux seuls initiés... ?

Et s'il fallait se contenter d'apprendre les mélodies et les paroles publiées par le « Collecteur », et les interpréter en se laissant guider par les textes pleins d'amour et de tendresse que nous a laissé « lo Pèc, écrivain-poète » ?

Arnaudin m'agace singulièrement...

35. Pour mieux comprendre l'œuvre de Félix Arnaudin, lire les superbes textes de Jacques Sargos, Bernard Manciet, Pierre Bardou et Guy Latry dans *Félix Arnaudin, imagier de la Grande Lande*, Coll. Aquitaine, L'horizon Chimérique, 1993.

36. Et rien n'a changé, ni sur la forme, ni sur le fond... !

IX. CETTE HÉTÉROPHONIE, À LA TIERCE OU À L'UNISSON ?

En conclusion, les témoignages recueillis dans les années 1970, auprès d'informateurs dignes de foi, montrent que le chant collectif landais n'était ni monodique, ni polyphonique. En revanche, de nombreux éléments, dont les écrits d'Arnaudin ou du chanoine Laborde, mettent en évidence de multiples pratiques hétérophoniques, et l'esthétique sonore de la *boha* ou du *violon* peut, par analogie, apporter quelques indications sur le style et les techniques de chant. D'ailleurs, pour Jean-Jacques Castéret²⁷, spécialiste du chant polyphonique béarnais, ce dossier sur les Landes peut poser à terme la question de la nature réelle de nombreuses traditions vocales de France, supposées solistes ou monodiques, alors que leurs pratiques collectives mériteraient sans doute une attention et peut-être une qualification plus précises. Certes, les faits sont réels et peu discutables, mais, comme toujours en pareil cas, leur interprétation reste subjective et d'autres hypothèses pourront être échafaudées, aboutissant à d'autres conclusions. Que ceux qui ne partagent pas ce point de vue nous fassent profiter de leur, et, si nous faisons erreur, nous aurons eu le mérite de poser le problème.

Tranquillement assis au coin de la cheminée, près des flammes dolentes, cuit d'un côté et le dos frais, mettons dans le grand chaudron de cuivre noirci par le temps quelques « mélopées aux contours flottants, des tonalités indéfinies, divers menus tintements argentins et de gracieux tintements d'or et de cristal » agrémentés « de beaux sifflements, un prodigieux fourmillement de notes et d'intonations hardiment heurtées et dissonantes », le tout épique « d'un ton ultra-burlesque, braillé mais naïf et gracieusement poétique », sans oublier un zeste « de rythme insaisissable, quelque accent indécemment douloureux et des intervalles de silence ».

À chacun maintenant de touiller avec sa propre cuillère jusqu'à obtenir « un immense ensemble d'une inimaginable, d'une idéale harmonie ».

C'est ça le Chant de la Lande. ●

Jacques Baudoin est musicien et collecteur.

Notes bibliographiques

a. SEGUY, Jean, *Atlas Linguistique et ethnographique de la Gascogne*, CNRS éditions, 1954.

b. ARNAUDIN, Félix, *Œuvres complètes*, éd. Confluences - Parc naturel régional des Landes de Gascogne, 1994-2002

c. *La danse dans les Landes, S'il te plaît, dessine moi un rondou !*, TRAD MAG n° 88, mars/avril et n° 89, mai/juin, 2003 ou CD *Acı qu'em Reis, mossur!*, ADN 002, Ad'Arron, 2003.

d. ARNAUDIN, Félix, *Un jour sur la grand'lande*, Coll. de mémoire L'horizon Chimérique, 1988

e. DARDY, Léopold, *Anthologie populaire de l'Albret réed.* IEO (1984)

f. POUËIGH, Jean, *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, Paris, Champion, 1926

g. ARNAUDIN, Félix, *Chants populaires de la Grande-*

Lande tome 1, préface note 25. H. Champion Paris, Peret & fils Bordeaux, P. Lambert Labouheyre, 1912.

h. Voir notamment AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Vol. I, Structure et méthodologie, Selaf, 1985.

i. BAUDOIN Jacques, Dossier *La Samponha, la cornemuse polyphonique des Pyrénées*, Pastel n° 19, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1994.

j. *Albanie polyphonies vocales et instrumentales*, collection du Musée de l'Homme CNRS, Le chant du Monde.

k. *Sonneurs de clarinette en Bretagne*, collection du Chasse-Marée / Dastum

l. BAUDOIN Jacques, *Les instruments de musique dans les Landes, « Clochette et Sabots ! »*, Pastel n° 57, Conservatoire Occitan, mai 2006. Partie cédérom du CD *Acı qu'em Reis, mossur!*, ADN 002, Ad'Arron, 2003.

m. BAUDOIN Jacques, *À la recherche du ton perdu...*, Pastel n° 60, Conservatoire Occitan, mai 2008.