

THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

**Présentée et soutenue par
JENNIFER BONN**

Le 17 septembre 2020

**Chant Terrestre : la voix comme créatrice de liens en milieu
montagnard**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Études audiovisuelles**

Unité de recherche :

**LARA-SEPPIA-Laboratoire de Recherche en Audiovisuel-Savoirs, Praxis, et
Poïétiques en Art**

Thèse dirigée par
Pierre ARBUS et Robert RUIZ

Jury

Mme Sandra Ott, Rapporteure

M. Hernan Ulm, Rapporteur

Mme Anne-Laure Amilhat Szary, Examinatrice

M. Gérard Borrás, Examineur

M. Pierre ARBUS, Directeur de thèse

M. Robert Ruiz, Directeur de thèse

Table des matières

INTRODUCTION

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|------|
| Remerciements | p.5 |
| Avant-propos | p.7 |
| La recherche artistique et la tradition orale | |
| chapitre 1 : La tradition orale : dé-muséifier l'incorporation du savoir | p.12 |
| chapitre 2 : La recherche artistique : revendiquer sa spécificité | p.20 |
| chapitre 3 : Tradition orale et recherche artistique : une rencontre | p.26 |
| chapitre 4 : Les objectifs artistiques de Chant Terrestre | p.34 |
| chapitre 5 : Le terrain : Les Pyrénées et les Andes | p.38 |
| chapitre 6 : Quelques précisions de vocabulaire | p.43 |
| La voix comme instrument | |
| chapitre 7 : Un parcours vocal | p.47 |
| chapitre 8 : La voix dans le chant ancestral | p.59 |
| La montagne comme espace acoustique | |
| chapitre 9 : Un parcours spatial | p.66 |
| chapitre 10 : La montagne dans le chant ancestral | p.72 |

PREMIÈRE PARTIE : LE CHANT DANS LA RELATION AU LIEU

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| chapitre 11 : La voix et le milieu | p.79 |
| Les Pyrénées : devenir-autre | |
| chapitre 12 : Vers l'expérience du film : Le <i>basa ahaide</i> | p.95 |
| chapitre 13 : Le <i>basa ahaide</i> : une réflexion sur la relation entre chant et espace | p.100 |
| Les Andes : appartenir au lieu | |
| chapitre 14 : Vers l'expérience du film : Pachamama, Santa Tierra | p.114 |
| chapitre 15 : Le chant à la Pachamama : une réflexion sur la relation entre l'homme et sa terre | p.119 |
| Dans l'air du temps, pistes pour un monde à venir | |
| chapitre 16 : L'écologie et le chant ancestral | p.132 |

DEUXIÈME PARTIE : LE CHANT DANS LA RELATION À SOI, À L'AUTRE ET AU GROUPE

| | |
|------------------------------------------------------------------|-------|
| chapitre 17 : Le chant solitaire en anticipation de la rencontre | p.145 |
| Les Andes : allumer la flamme | |
| chapitre 18 : Vers l'expérience du film : Le <i>contrapunto</i> | p.155 |
| chapitre 19 : Le <i>contrapunto</i> | p.161 |
| Les Pyrénées : apaiser le feu | |
| chapitre 20 : Vers l'expérience du film : Le <i>xikito</i> | p.176 |
| chapitre 21 : Le <i>xikito</i> | p.184 |
| Dans l'air du temps, pistes pour un monde à venir | |
| chapitre 22 : Autonomie et interdépendance | p.201 |

TROISIÈME PARTIE : LE CHANT DANS LA RELATION AUX GROUPES EXTÉRIEURS

chapitre 23 : Chanter son identité, en relation et en opposition p.215

Les Andes : l'art de la perspective

chapitre 24 : Vers l'expérience du film : La *copla* politisée p.223

chapitre 25 : La *copla* dans les luttes des Amérindiens p.229

Les Pyrénées : l'art de la joie

chapitre 26 : Vers l'expérience du film : Chanter la résilience. p.252

chapitre 27 : L'*irrintzina* et les mascarades : se définir face à l'extérieur p.256

CONCLUSION : PISTES POUR UN MONDE À VENIR

chapitre 28 : La voix, la montagne et la Politique p.275

Épilogue p.287

Et la suite p.292

Table des matières élaborée p.293

Index des noms propres p.298

Index des notions p.301

Bibliographie élaborée p.305

Bibliographie p.308

INTRODUCTION

Remerciements

Ce travail n'aura jamais pu voir le jour sans l'aide précieuse de Maddi Oihenart pour la partie pyrénéenne et de Miriam Garcia pour la partie andine. Toutes deux chanteuses, porteuses et transmetteuses de leur culture, curieuses et généreuses, elles ont ouvert pour moi les premières pistes fondamentales sur le terrain, me permettant de comprendre par la pratique leurs chants, m'orientant dans les archives tout en apportant un savoir qui ne se transmet qu'oralement, et facilitant la mise en contact avec les chanteurs et les habitants des territoires pyrénéens et andins.

En amont de ma rencontre avec Maddi et Miriam, c'est Daniela Trajtenberg qui a soutenu le projet dans son état embryonnaire, en m'ouvrant les portes de l'Espacio Eclético à Buenos Aires pour une résidence d'écriture qui a aussi été l'occasion d'une plongée brève mais profonde dans la perspective andine du nord-ouest argentin.

Sans l'accueil chaleureux de Bernard Auriol à Toulouse je n'aurais pas rencontré mes deux directeurs de thèse, Pierre Arbus et Robert Ruiz, que je remercie d'avoir cru en ce projet à la fois ambitieux et farfelu. Grâce à eux, regards poétiques et scientifiques se sont croisés tout au long du processus et ont permis à ce travail de s'affirmer.

Dans le nord-ouest argentin, c'est Hernán Ulm qui m'a accueilli au sein de son laboratoire à l'Université Nationale de Salta, et Sebastian Abeledo qui m'a permis de comprendre certaines réalités essentielles du terrain.

Sans le soutien et la participation active de Frédéric Lombard, aucun film de Chant Terrestre n'aurait vu le jour.

D'innombrables personnes, familles et communautés des Pyrénées et des Andes ont nourri ma recherche, dont :

Fabrice Jaragoyhen et la famille Jaragoyhen à Ordarp ainsi que tous les bergers de Phista,

Julen Achiary à Bayonne,

Sebastián Abeledo à Salta,

Celia Martinez, Eulalia Arjona et Reina Ferril ainsi que leurs familles à San Antonio de

los Cobres,
Bernardo Alarcon et la famille Alarcon et Lopez à San Carlos et San Rafael,
Huayra et Miguel Condori, Maria Sandoval et toute la communauté du Divisadero au Rio
Colorado et à la Redonda,
Leocadio Toconás à Humahuaca,
et Radek Sánchez Patzy à Tilcara.

Je ne pourrai conclure ces remerciements sans une pensée émue pour Tomás « El
Bagualero » Vázquez qui nous a transmis son savoir d'une richesse inestimable avant
de s'éteindre le 1 juin 2019 à l'âge de 82 ans.

Avant-propos

Je travaille dans l'art depuis vingt ans en tant que créatrice sonore et vocale pour des oeuvres théâtrales, chorégraphiques, filmiques, et plastiques. Au fil de mes recherches sur la voix, je me suis rendu compte à quel point les modalités de la tradition orale résonnaient avec les objectifs de mes propres pratiques artistiques, à quel point certains chants de montagne très anciens faisaient écho à une utilisation de la voix que je recherchais dans mon travail, et à quel point la montagne, milieu au sein duquel je vis et où ces chants sont nés, était le reflet d'une liberté et d'un esprit de contestation que je revendique en tant qu'artiste.

Je me suis lancée dans le projet *Chant Terrestre* pour explorer ces affinités sur le terrain, dans les Pyrénées vasconnes où j'ai la chance d'habiter, et dans les Andes du nord-ouest argentin que j'ai la chance de connaître par mon travail. Le chant ancestral irrigue la vie quotidienne de ces deux pays, où malgré la pression du modèle dominant occidental les communautés de montagne restent empreintes de la tradition orale. Le chant joue un rôle important dans la création, le soin et le maintien des liens entre les hommes et leur terre, entre les membres de la communauté et entre la communauté et le monde. La voix de ces chants, dans sa sonorité, son rythme et sa dynamique est littéralement issue de l'espace montagnard, des spécificités du lieu. Elle active chez les personnes qui chantent et qui écoutent à la fois des réajustements physiques, des réactions émotionnelles et une production intellectuelle.

L'écosystème nourri par ces interactions et la vision du monde développée par ces pensées et pratiques traditionnelles rejoignent de manière étonnante les travaux les plus contemporains en écologie, en psychologie, en philosophie, en anthropologie et en art. Le chant participe activement dans l'organisation sociale des communautés de montagne, et il est en quelque sorte emblématique de leurs modes de fonctionnement. Chaque chant dans son contexte va donc nous permettre non seulement de comprendre les différentes relations qui constituent le quotidien des montagnards, mais aussi de voir en quoi ces communautés nous tendent un miroir ancien dans lequel on voit reflété la possibilité d'un futur.

J'aborde ce sujet avec les outils de ma pratique artistique, et qui font je pense la

spécificité de la recherche artistique. L'écriture s'accompagne d'une pratique de chant ainsi que d'une production filmique, et ces deux procédés aident à transmettre ce que les mots seuls ne peuvent pas. Dans la tradition orale la parole est geste et le savoir s'incorpore par la pratique. Transcrire ce qui est dit en texte ou ce qui est chanté en partition, c'est passer à côté d'une part essentielle de cette forme de connaissance. J'espère que l'image et le son, le montage et l'écriture filmique permettront un accès complémentaire à ce savoir sensible, à cette relation intime au lieu, à l'autre, et à soi que les pratiques de chant engendrent au sein des communautés de montagne. L'organisation d'ateliers de chant ouvrira la possibilité de comprendre par la pratique les techniques corporelles spécifiques développées en interaction avec l'espace montagnard.

Mais la pratique artistique est plus qu'un ensemble de média. C'est aussi une façon de relier les choses, qui cherche à faire voir autrement, à faire comprendre *des* vérités et non pas *la* vérité, et à mettre en valeur une connaissance qui, faute de preuves scientifiques ou de documentation historique, est souvent considérée comme incertaine.

Quand on parle de chant ancestral, de chants très anciens, il y a une part importante d'imaginaire collectif. Il n'y a pas beaucoup de traces des pratiques vocales montagnardes quand on commence à remonter plus loin que l'enregistrement, et les rares descriptions écrites faites par les voyageurs des siècles passés ne peuvent nous donner qu'une idée très vague de comment était le chant. Chercher les preuves dans les faits documentés est donc largement insuffisant pour comprendre ces chants qui se passent de partition et les sociétés dont ils sortent qui, jusqu'à il y a peu, se passaient d'écriture. D'où l'importance dans cette étude, comme dans la tradition orale, de faire confiance à ces vérités souples qui sont l'héritage oral et l'imaginaire collectif. Les preuves à l'appui de cette réalité sont toutes subjectives, et la vérité dans ce type de travail est active : elle n'existe pas en dehors de ses détenteurs et devient vraie par l'application qu'en font les personnes concernées par cette vérité dans leur vie. Mais c'est justement en cela qu'elle devient un outil très puissant.

La tradition, pour ceux qui s'en servent vraiment, pour qui l'intègre dans son quotidien et dans sa réflexion, est obligatoirement une chose changeante, dont les racines s'accrochent aux savoirs des anciens mais dont chaque saison apporte des nouvelles

branches et ramifications, de nouvelles fleurs et fruits. La tradition, pour survivre et poursuivre son chemin, doit être constamment renouvelée, adaptée aux contextes actuels et aux besoins de chaque nouvelle génération. La tradition est un repère, mais un repère mobile et évolutif. Le passé ramené au présent qui est la tradition vivante permet aussi de projeter un futur commun qui renforce et prolonge l'ici-et-maintenant, et qui permet à chacun et au groupe de se positionner face au monde. Ce positionnement n'est pas une fermeture vis-à-vis des personnes extérieures au groupe, mais un ancrage qui permet l'ouverture sans le risque d'une dérive dissipatrice, permettant au groupe de s'hybrider doucement et de réfléchir à sa propre culture grâce à ses interactions avec les cultures des autres.

Dans les relations qui s'ouvrent par le chant entre une communauté et ses voisins, entre les membres d'une même communauté, et entre les individus et le lieu qu'ils habitent, dans la manière dont ces relations sont gérées, le milieu joue un rôle important auquel on ne prête pas forcément assez d'attention. Dans le cadre de cette étude, ce milieu est la montagne.

D'une part, les communautés de montagnes ont pu préserver leurs traditions en fuyant le contact et en limitant l'assimilation avec les civilisations dominatrices qui sont passées près de chez eux. La tradition du chant, qui incarne les coutumes de l'organisation sociale et les croyances des religions autochtones, ainsi qu'un certain pouvoir de transformation ou d'émancipation, pouvait dans ces lieux reculés se pratiquer sans trop de danger, même si certaines pratiques ont migré vers les endroits où l'Église et l'État ne pouvaient les atteindre quand ceux-ci ont commencé à interdire des chants considérés comme païens, hérétiques, contestataires ou révolutionnaires. Il n'est pas étonnant de constater que beaucoup des chants les plus anciens sont des chants de bergers, qui dans les pâturages de la haute montagne, où les prêtres des villages et les représentants de l'État ne venaient que très rarement, se sentaient libres de chanter.

D'autre part, le syncrétisme a permis de cacher le chant traditionnel sous l'apparence d'une assimilation. En intégrant des louanges à Dieu ou aux saints, en assimilant les saints chrétiens à des dieux locaux, et parfois en adoptant la langue de l'envahisseur, choix risqué mais parfois inévitable, les communautés de montagne ont pu protéger leur tradition, vocale mais aussi pratique et philosophique, pour qu'elle puisse survivre

jusqu'à nos jours, encourageant une certaine tolérance de la part du pouvoir dominant.

Les chanteurs utilisent, parfois consciemment et parfois inconsciemment, les spécificités de l'environnement de la montagne pour moduler et intensifier leur chant. Cela ne veut pas dire que seuls les chants de montagnes prennent en compte le lieu dans lesquels il sont chantés. Mais la présence de la montagne est une présence forte aussi bien pour ses caractéristiques physiques de réflexion et de résonance que pour son influence sur les psychés des humains en tant que masse imposante et dominante, entrant dans les mythologies et les croyances des peuples montagnards. Aussi bien par le fonctionnement de l'appareil vocal dans cet environnement précis que par l'intention psychique du chanteur vis-à-vis de la montagne, le chant opère des changements dans la relation qui relie le chanteur à son monde.

Valorisant l'identité locale mais aussi le partage entre communautés, servant d'outil pour nouer des relations et résoudre des conflits, ramenant toutes les personnes présentes sur un même plan d'égalité, et faisant exister physiquement le lien sonore et donc corporel entre chanteurs, c'est-à-dire entre tous les membres du groupe, le chant participe au bon fonctionnement des communautés de montagnes et devient même représentatif du bon fonctionnement des communautés. Cela n'est bien sûr pas exclusivement un signe distinctif des peuples montagnards, on retrouve ces qualités aussi chez d'autres peuples. Mais ajoutées aux particularités historiques de la montagne qui ont aidé à maintenir vivante la tradition locale, ces qualités du chant sont aujourd'hui en position de défendre et de promouvoir par sa pratique, qui est toujours l'extension de racines profondes, une forme de vivre-ensemble dont on ferait bien de s'inspirer face aux impasses générées par le modèle occidental dominant, hautement hiérarchisé, déséquilibré, et qui est en train de s'avérer insoutenable dans le temps.

Dans ma pratique artistique et donc dans ma recherche je cherche les résonances, les points de rencontre qui peuvent créer des ponts et faire émerger des formes. Je cherche à relier une réalité locale à d'autres réalités locales, à relier une culture à d'autres cultures, pour en tirer une structure à plus grande échelle qui permet une réflexion globale et l'élaboration d'outils au service des contextes locaux. Les cultures qui se rassemblent dans mon travail incluent forcément la mienne, je ne reste pas en dehors de ce que j'étudie et je ne prétend pas un instant être objective. Au contraire, je

voudrais que mon travail puisse encourager cet apprentissage par immersion qui est la pratique, et cette réception active qui engage pleinement à la fois la perception et les convictions, la subjectivité de chacun. En cela je rejoins non seulement les modalités de la tradition orale, mais aussi la pensée de chercheurs comme Arne Naess, Donna Haraway, Edouard Glissant, Tim Ingold, James Gibson et Antonio Damasio¹.

Le projet *Chant Terrestre* se décline en films, en ateliers et en textes. Ces trois approches ne se superposent que partiellement, chacune apportent un savoir qui lui est propre, qui n'est pas transmissible par les autres. Faire l'expérience des trois est le meilleur moyen de plonger dans les vastes connaissances ouvertes par le chant dans les communautés de montagne des Pyrénées et des Andes, connaissances qui à partir d'un corps dans un espace s'étendent pour construire un monde.

¹ Venant de domaines de réflexion aussi variés que la philosophie, l'anthropologie, l'écologie, le féminisme, la psychologie et la neuroscience, ces chercheurs ont en commun d'avoir proposé des changements radicaux dans la manière qu'on aborde la perception, la pensée, la communication et l'apprentissage, mettant en avant l'in situ, le mouvement et le faire.

LA RECHERCHE ARTISTIQUE ET LA TRADITION ORALE

Chapitre 1

La tradition orale : dé-muséifier l'incorporation du savoir

« Une tradition orale est, sous beaucoup d'aspects, intrinsèquement plus démocratique qu'une tradition écrite pour au moins deux raisons. D'abord, la capacité de lire et écrire est typiquement moins étendue que celle de raconter des histoires. Deuxièmement, il y a rarement une façon simple de "statuer" sur les différents récits de l'Histoire orale ; il n'y a certainement pas de texte écrit figé auquel les variantes peuvent être comparés pour établir leur véracité. La communication orale, même par les bardes "officiels", est par définition limitée à la taille de l'audience présente rassemblée pour l'écouter. La parole dite, comme le langage en soi, est une activité collective en cela que "ses conventions doivent être partagés par de groupes entiers de sociétés de taille variable avant que quelconque de ses 'significations' devient disponible aux individus de la société" au moment de sa transmission. » (James C. Scott, Zomia, ou l'art de ne pas être gouverné)²

On a longtemps considéré les communautés à tradition orale comme forcément en développement vers l'écriture, comme s'il manquait quelque chose à l'oralité pour être complète. Mais cette vision des choses, issue d'un monde occidental pour qui l'écriture est devenue inséparable de l'organisation sociale, se trouve aujourd'hui mise à mal par le travail de chercheurs qui ont su mettre en avant les choix stratégiques inhérents à l'oralité, et les conséquences de ces choix sur les sociétés orales. La tradition orale implique une approche spécifique de l'éducation, de l'Histoire, et de l'organisation sociale, pour ne citer que trois grands axes, qui diffère considérablement des sociétés à tradition écrite. Ainsi, quand on commence à regarder la tradition orale dans sa spécificité, elle apparaît comme une alternative à la tradition écrite et non pas comme une étape préliminaire à l'écriture.

Maintenant, tout en admettant qu'il est possible d'étudier ces deux modèles comme des systèmes distincts, il faut aussi avoir bien à l'esprit que tradition orale et tradition écrite

²SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.229 (ma traduction)

se sont entremêlées dans la plupart des sociétés, à commencer par la société occidentale moderne. Il reste des traces de l'oralité dans les sociétés à écriture, et l'écriture a intégré les communautés à tradition orale un peu partout dans le monde. L'alternative orale ou écrite n'est donc pas un choix exclusif, mais une base qui va encourager certaines tendances.

Cette étude ne propose pas d'étudier tous les aspects de la tradition orale, mais d'aborder certaines de ses spécificités par un de ses composants : le chant. Le chant, même dans les communautés à tradition écrite, s'apprend souvent de manière orale, et il nous permet, en tant qu'occidentaux, à saisir avec plus de facilité certains caractéristiques de l'oralité.

Le travail de Walter Ong sur l'oralité³ nous aide à définir ces caractéristiques, en soulignant à la fois la corporalité de l'oralité et la compréhension de la parole en tant qu'événement. Le corps entier devient le support d'inscription du savoir et de la mémoire, et devient également l'outil de sa restitution. Ong écrit :

*La parole (...) n'existe jamais dans un contexte uniquement verbal comme c'est le cas d'un mot écrit. Les mots énoncés sont toujours des modifications d'une situation totale, existentielle, qui engage systématiquement le corps. L'action du corps au-delà de la simple vocalisation n'est ni gratuite ni inventée, mais naturelle et même inévitable. Dans l'articulation verbale orale, particulièrement en public, l'immobilité absolue est en soi un geste puissant.*⁴

Pour se souvenir d'un chant, qui est le réceptacle d'un savoir prêt à devenir un message, le chanteur doit activer bien plus que son appareil vocal et son cerveau. Il puise dans le souvenir d'un état, d'une situation, et donc d'un corps dans un espace à un moment donné, qui fera revenir un geste dont il n'a besoin que d'amorcer le début pour qu'il se découle, la mémoire du corps qui fait revivre prenant le relai de la mémoire intellectuelle qui ne sait que re-considérer.

Le chant est ainsi un mouvement, ou plutôt, il est une danse, dont chaque geste est impulsé par le corps et effectué par la voix. Dans le chant ancestral des Andes du nord-

³ ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002

⁴ ibid, p.65, ma traduction.

ouest argentin, on dit que chanter, c'est « peindre dans l'air » : la voix effectue en son ce que la main peut effectuer en maniant le pinceau, le chant est projeté dans le ciel comme la peinture sur une toile⁵. C'est une toute autre manière d'amener la parole vers le visuel, et qui maintient l'idée du mouvement, de la souplesse, que le texte écrit tend à perdre.

Un chanteur basque m'a dit un jour que s'il se trompait en chantant un *basa ahaide* (chant que nous allons voir en détail plus loin), il devait recommencer au tout début de la chanson, puisqu'il était impossible de ressaisir le fil de la mélodie en essayant de reprendre au milieu⁶. Il était impossible de fragmenter ou de décortiquer la mélodie pour isoler une note qui permettrait de s'insérer dans le processus en cours, comme il est impossible de rejoindre le mouvement d'un saut vers l'avant en faisant un saut sur place. Ainsi la mémoire est une mémoire du chemin, d'un mouvement continu, et non pas une mémoire de points sur une carte.

Le chanteur ne transmet pas « de l'information » dans le sens ordinaire d'un « transfert de données » depuis le chanteur vers l'auditeur. En gros, le chanteur se souvient d'une manière curieusement publique - il ne se rappelle pas d'un texte mémorisé, puisque le texte n'existe pas, ni d'une succession de phrases mot pour mot, mais des thèmes et formules qu'il a entendu chez d'autres chanteurs. Il s'en souvient toujours différemment, selon comment il tisse ces éléments ensemble à sa manière, pour un contexte et un public particuliers. « Le chant est l'acte de se souvenir de chansons chantées » (Peabody, 1975, p.216)⁷

La parole est un événement parce que la vocalisation n'existe que pendant la durée de son émission. Ce n'est que parce que nous avons l'habitude de transcrire, et d'enregistrer, que nous imaginons une parole ou un chant comme étant une chose, un objet, sous forme de texte écrit ou de support d'enregistrement. La tradition orale s'organise indépendamment de la transcription. La vocalisation a lieu, faisant surgir son sens et son message, mais elle doit s'effacer au fur et à mesure qu'elle avance, elle « n'existe qu'en abandonnant l'existence »⁸. Sans trace visuelle ou tactile qui reste dans

5 Miriam Garcia, entretien personnel, septembre 2016

6 Julen Achiary, entretien personnel, mai 2017

7 ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002, p. 143, ma traduction.

8 ibid, p.31, ma traduction

le monde, l'interlocuteur doit rester avec le ressenti corporel de l'événement qui vient d'avoir lieu. Nous ne ressentons pas avec notre cerveau, mais avec notre corps, et le corps est donc le premier support de la mémoire. Le cerveau, ou l'intellect, intervient par la suite dans l'analyse de et la réflexion sur le sens de l'événement.

Le chant rend évidente la physicalité, mais elle est présente de manière plus générale dans la transmission orale et affecte particulièrement le système d'éducation. Le savoir est geste, on ne peut le maîtriser qu'à travers la pratique, l'incorporation de ce geste. Je pense qu'on ne saisit pas pleinement le savoir des communautés de tradition orale si on n'essaye pas de comprendre cet apprentissage par le corps, cette manière dont le corps devient mémoire et dont le corps valide l'histoire du groupe.

Dans la transmission, qui dépasse la simple réception d'une vocalisation, le corps de l'interlocuteur doit non seulement absorber l'événement du chant, il doit pouvoir le ré-enclencher. Cela est très différent de la reproduction, très différent de la récitation. Le chemin qui mène à la possibilité de redonner pleinement ce que l'on a reçu peut être long, et comporte une appropriation du savoir par la répétition, modulé par le caractère de la personne, par son contexte, et par son public. Contrairement à l'apprentissage à partir d'une partition ou d'un texte, qui permet de retrouver les notes et les mots par un simple coup d'oeil sur un papier qui n'est aucunement connecté à un contexte, passant directement de l'oeil au cerveau puis à l'appareil vocal, dans une transmission orale ces éléments doivent être recherchés en se remettant en situation, ce qui comporte la réactivation d'un moment du passé qui génère un état corporel dans le présent permettant au chant de ressurgir. La véritable substance du chant dans la tradition orale n'est pas la voix, ni les mots, mais l'émotion, le geste, l'idée et le vécu, qui sont appelés et canalisés par le chant. Cela implique une compréhension profonde, à strates multiples, de tout ce que comporte le chant, de tout ce qui *est comporté* par le chant, véhiculé par lui.

Que ce soit un conte, un poème ou un chant, cette manière de donner à entendre, de faire ressurgir, fonctionne sur les mêmes principes, et ces formes artistiques sont dans la tradition orale les réceptacles du savoir ancestral dans tous les domaines de la connaissance : religieux, juridique, agricole, botanique, médical, géographique,

zoologique, artisanal et artistique⁹. La musicalité, bien avant de devenir la musique, est un outil mnémotechnique permettant d'engranger savoir et savoir-faire.

De ce fait, dans les cultures orales, la différence entre parler et chanter est moins marquée que dans les cultures à écriture. Parler et chanter, c'est donner par la voix, tandis que dans les cultures modernes à écriture parler est principalement lié au passage des informations et chanter au plaisir émotionnel d'écouter la musique. Ces deux aspects ne sont pas scindés dans les cultures orales, au contraire, ils sont inséparables. D'ailleurs, le chemin qui mène à la séparation est long. L'écriture a longtemps été considérée comme une façon de faire parler la voix d'un autre par notre corps, de faire ressurgir un autre en nous par la lecture qui se faisait systématiquement à voix haute, même pour un lecteur seul.¹⁰ L'écrit était encore de l'ordre de l'événement, et ce n'est que petit à petit que le silence s'est instauré et que le mot, surtout une fois imprimé, s'est détaché du moment de son apparition dans la bouche, et plus tard simplement dans l'esprit, de son auteur.

Cette différence entre une tendance écrite et orale est de taille, puisqu'il change de manière radicale le rôle du corps et de l'émotion dans la transmission du savoir, et aussi le rôle de l'art comme gardien et passeur d'un héritage commun au sein de la communauté.

Dans les communautés à tradition orale qui font l'objet de cette étude, l'art du chant joue un rôle très important dans la manière dont les membres de la communauté entrent en relation avec leur environnement, avec les autres membres du groupe, et avec les personnes extérieures au groupe. Nous allons explorer en détail ces trois relations. Les multiples fonctions du chant sont autant de points d'entrée pour comprendre les tendances présentes dans la tradition orale, et dans la structure sociétale qui en émerge.

Dans ses recherches dans le sud-est de l'Asie, James C. Scott a mis en lumière certaines tendances des communautés à tradition orale des montagnes d'une zone nommée Zomia. Ces communautés ont notamment tendance à moins hiérarchiser

⁹ *ibid.* p.157

¹⁰ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p.23-25

l'organisation sociale du groupe ; les décisions sont en général prises sur les conseils d'un groupe d'ainés, le chef ne servant que de porte-parole du groupe. Les familles étant relativement autonomes et par moments nomades, le pouvoir du groupe décisionnel est donc limité. Scott associe cette organisation sociale en partie à l'oralité, dans la mesure où l'absence de référence absolue écrite empêche d'établir une sorte de vérité historique qui désignerait telle ou telle personne comme chef légitime, ou telle ou telle version des faits comme incontestable, et rend la vérité du groupe dépendant des membres du groupe. La vérité émerge donc de l'accord du plus grand nombre sur la version des faits considérée comme vraie, et elle peut s'ajuster pour s'accorder à l'opinion publique du moment, si cela aide à soutenir le désir de la communauté.

Dans les deux zones où j'ai mené mes propres recherches, la structure sociale traditionnelle reprend la forme décrite par Scott. Les communautés montagnardes du nord-ouest argentin s'organisent autour d'un conseil des anciens, qui eux vont conseiller le chef, nommé *cacique*, qui est un membre respecté du groupe. Le *cacique* implémente les décisions du conseil pour tout ce qui concerne la communauté dans son ensemble. Dans les Pyrénées vasconnes, les décisions étaient traditionnellement prises par l'assemblée des aînés, hommes et femmes chefs de maison qui organisaient la vie de la communauté. Il n'y avait pas de chef désigné de l'assemblée, et des représentants des assemblées ne sont apparus qu'au moment où il fallait négocier avec des puissances extérieures à la communauté.¹¹

Une certaine mobilité est aussi caractéristique des deux communautés de montagne concernées par cette étude. Dans les Pyrénées la tradition pastorale compte 7000 ans d'histoire¹² et la montagne est parsemée d'abris et de cabanes que les bergers utilisent encore aujourd'hui. Transhumer fait partie de la vie des montagnards et fait qu'ils connaissent parfaitement tous les recoins du relief. Cette connaissance ainsi que cette possibilité de se déplacer et s'abriter a servi cette communauté dans des temps conflictuels pour résister, se cacher et échapper aux pouvoirs dominants. L'espace des estives, même en temps de paix, représente un espace de liberté, échappant aux contraintes morales et judiciaires qui régissent la vie dans les villages.

¹¹LEFEBVRE Henri, *Les communautés paysannes pyrénéennes* (1954), Orthez, Cercle historique de l'Arribère, 2014
¹²RENDU Christine, CALASTRENC Carine, LE COUÉDIC Mélanie, BERDOY Anne, *Estives d'Ossau, 7000 ans de pastoralisme dans les Pyrénées*, Toulouse, Le pas de l'oiseau, 2016

Dans les Andes, un ancien système nommé *ayllu* reliait les différents étages de la montagne en créant une circulation de biens et de personnes qui répartissait les familles et rendait les étages interdépendants. La mobilité entre ces niveaux d'altitude a pu servir des déplacements stratégiques, et la vie pastorale des hauts étages témoignent de la même souplesse de mouvement que l'on retrouve dans les Pyrénées.

Que ce soit dans les Pyrénées ou dans les Andes, l'histoire s'est très longtemps transmis oralement de génération en génération. L'écriture fait aussi depuis longtemps partie de la vie des montagnards, bien qu'il soit relativement récent dans les deux cas que tous les habitants sachent lire et écrire. La transmission orale a perduré très tard et perdure encore pour certaines choses, notamment pour le chant. Beaucoup d'informations qui sont aujourd'hui disponibles sous forme d'écrits continuent à se transmettre largement oralement, que ce soit les mythes et légendes, le savoir botanique, culinaire ou artisanal, ou l'histoire de la communauté locale.

Ce rapport à un passé intangible a pour effet d'instaurer une souplesse vis-à-vis de la vérité historique, et à permettre d'ajuster le passé par rapport aux exigences du présent. Le passé pèse sur le présent, mais seulement jusqu'à une certaine distance, tandis que dans la tradition écrite le passé, même lointain, a le pouvoir de figer le présent, servant de référence incontestable auquel il faut se tenir.

La tradition orale a donc, par son caractère intangible, des effets sur l'organisation sociale. Mais la nature physique de l'oralité, d'une passation par la voix et d'une réception par l'oreille, a aussi des conséquences sur cette organisation sociale. La pratique du chant met en exergue ce que la transmission orale comporte dans son ensemble. Elle implique une conscience du corps, une conscience de l'espace et une conscience des autres qui ramène à un ici-et-maintenant tout en s'ancrant dans une histoire partagée à travers le temps, une histoire du lieu, de la communauté, de la culture. Elle exige de l'auditeur une écoute attentive, une présence concentrée, et une incorporation de messages qui activent à la fois les réflexes physiques, les réactions émotionnelles et la production intellectuelle. Ces caractéristiques, qui demandent à celui qui s'exprime comme à celui qui écoute un engagement, ne peuvent qu'affecter la manière dont chacun s'implique dans la vie de la communauté. En cela la tradition orale est responsabilisante, dans la mesure où sans la participation de tous au maintien

du savoir du groupe, ce savoir perdrait en détail et en fiabilité, et remettrait en question l'existence du groupe en tant que communauté.

*Puisque, du fait de sa constitution physique en tant que son, la parole procède de l'intérieur de l'humain et manifeste les êtres humains les uns aux autres en tant qu'intérieurs conscients, en tant que personnes, la parole rassemble les êtres humains en groupes soudés. Quand un orateur s'adresse à un public, les membres du public devient un ensemble, qui inclut l'orateur. Si l'orateur demande au public de lire un texte qui leur est distribué, l'unité du groupe est brisée par l'entrée de chacun dans sa lecture privée, et n'est rétablie qu'au moment que la parole reprend.*¹³

¹³ ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002, p.72, ma traduction.

Chapitre 2

La recherche artistique : revendiquer sa spécificité

« Je ne suggère pas que mon attitude était ou pouvait être une de totale passivité. C'était plutôt une discrétion volontaire, reflétant un fort dégoût pour l'interrogation agressive, pour le voyeurisme, et qui résultait de et fut récompensé par un sens de lien humain que je ne compris pleinement avant d'être retournée aux Etats-Unis. C'est à ce moment-là que je devins pleinement consciente d'une situation à laquelle j'étais devenue ignorante : que dans une culture industrielle moderne, les artistes constituent en fait un "groupe ethnique", soumis au traitement "indigène" complet. Nous aussi nous sommes exposés comme des curiosités touristiques le lundi, loués comme culture mardi, dénoncés comme immoraux et insalubres mercredi, récupérés pour une étude scientifique jeudi, fêtés pour une quelconque prétexte à la mode vendredi, oubliés samedi, et re-visités comme pittoresques le dimanche. Nous aussi nous sommes mal représentés par des évaluateurs professionnels et soumis à l'impérialisme spirituel, nos efforts les plus sacrés sont plagiés pour vendre des produits de bricolage, nos antécédents passent sous investigation, nos psychés sont analysées, et quand tout le monde a profité de nous à sa façon nous sommes expulsés de nos lieux de prédilection, nos habitations modestes sont condamnées et remplacées par un gratte-ciel en chrome. » (Maya Deren, Divine Horsemen)¹⁴

La recherche artistique est une recherche subjective et sensible. L'objet de la recherche artistique naît de la pratique de l'artiste, et ce qu'il cherche à vérifier est ce qu'il ressent dans sa pratique. En allant à la rencontre des autres, en étudiant la manière dont d'autres personnes et d'autres cultures travaillent la voix et la mettent en relation avec les différents aspects de la vie, je vais pouvoir vérifier, mais aussi affiner, enrichir et complexifier ma propre compréhension de ce que je fais. Et en apportant ma pratique vocale dans la vie des personnes et des cultures que j'étudie, j'espère pouvoir contribuer à ce qu'ils puissent vérifier, affiner, enrichir et complexifier la compréhension qu'ils ont de ce qu'ils font.

L'artiste chercheur n'arrive donc pas chez les autres comme une page vierge qui attend d'être remplie. Il arrive avec ses bagages, il projette sur les autres ce qu'il aimerait y

¹⁴DEREN Maya, *Divine Horsemen*, New York, Thames & Hudson, 1953, p.7, ma traduction

trouver. Mais il ne peut pas tricher pour autant, il doit accepter ce que les autres lui donnent en échange, et se laisser influencer par le monde réel qui vient à la rencontre de l'idée qu'il se fait de ce monde.

L'artiste qui arrive dans une autre culture cherche les points de rencontre entre lui-même, avec sa pratique et sa culture, et ce nouveau monde. Il cherche à rejoindre la situation, à reconnaître les ponts par lesquels deux cultures différentes peuvent se rencontrer. Cela se fait souvent par une pratique partagée. Je travaille dans ma culture avec le son, avec la voix, je peux comprendre quelque chose des pratiques sonores et vocales des autres cultures, et les personnes de ces autres cultures peuvent comprendre quelque chose de mes pratiques, par le simple fait que nous partageons cette pratique, aussi différente soit-elle dans le détail. De la même manière, quand la chorégraphe et cinéaste Maya Deren part en Haïti étudier la danse des Haïtiens, elle comprend cette danse par sa danse à elle, et elle peut donner à comprendre quelque chose d'elle-même en entrant dans la danse des Haïtiens avec sa danse.

Ainsi la recherche artistique est une rencontre qui n'efface pas la présence du chercheur. Là où le chercheur scientifique essaye de minimiser son impact pour observer autant que possible comme s'il n'était pas là, l'artiste chercheur assume son impact, il est là, sans pour autant exagérer sa présence. L'artiste ne prétend pas se positionner en observateur neutre, restant sur les bords d'une situation d'où il rapportera une description précise des faits. Il s'immerge, vit à l'intérieur de la situation et interprète ce qu'il ressent, le traduisant dans son propre langage. Nous retrouvons une méthodologie similaire dans l'anthropologie contemporaine, dans la tentative de comprendre une culture depuis l'intérieur et de la lire avec les codes qui lui sont inhérents et internes, avant de traduire cela vers la culture et les codes de la culture du chercheur, que l'on reconnaît être une perspective parmi d'autres. Le travail en anthropologie mené par Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola ou bien Eduardo Kohn résonne fortement avec la recherche artistique, bien que le type et la forme de savoir que ces deux domaines vont produire sont distincts.

C'est le travail de l'artiste de voir la forme cachée dans la matière du monde et d'essayer de faire en sorte qu'elle émerge. L'artiste a moins pour objectif de prouver ce qui est, que de proposer ce qui pourrait être. Il fait apparaître le potentiel de son terrain de

recherche, qui ressort bien sûr des faits du passé et du présent, mais qui vise un avenir, avenir de la réflexion et avenir de l'action. Et c'est peut-être en cela qu'il se distingue nettement du travail anthropologique.

Les situations que nous vivons sont le résultat de ce que nous avons vécu, mais leur devenir est toujours potentiellement multiple. Dans n'importe quelle situation, le choix de ce que nous mettons en valeur, de ce que nous choisissons de regarder, va affecter la suite de cette situation dans le futur. Je pense que l'artiste chercheur travaille sur la charnière entre présent et futur, qu'il est conscient de son choix de valoriser telle ou telle chose, conscient que ce n'est qu'un choix possible parmi d'autres, et conscient des effets qu'il souhaite encourager par ce choix dans la situation qu'il étudie. Nous sommes loin de la neutralité du regard, mais nous savons que cette neutralité n'existe pas.

Cette manière de travailler permet de stimuler un engagement et un regard critique sur une situation vécue mais aussi d'activer un potentiel qui à première vue pourrait sembler faible, minoritaire, voire utopique. L'art peut être un vecteur d'émancipation qui couple le rêve à l'action, la décision de croire à un devenir-puissant, et la recherche artistique aurait tort de se priver de ce pouvoir d'affecter le sujet de sa recherche sous prétexte que la recherche doit rester neutre. Ainsi, tout au long de cette étude nous allons activer le potentiel bien réel mais souvent sous-estimé des pratiques vocales dans le milieu montagnard.

L'artiste travaille à aiguïser sa perception, et à l'étendre à la fois vers l'extérieur et vers l'intérieur. Il tente de ressentir les effets de la vue, de l'ouïe, du toucher, du mouvement, de l'odorat et du goût de la manière la plus extensive possible dans le corps, dans l'affect et dans l'intellect, et il essaye de sonder par ces mêmes outils aussi profondément que possible le monde qui l'entoure. Ainsi les données collectées physiquement par le corps et émotionnellement par l'affect ont autant de valeur pour la recherche artistique que les données enregistrées par l'intellect. L'expérience personnelle de l'artiste fait partie des outils d'analyse ; plutôt que de dire "les choses sont comme ça" il dirait "j'ai ressenti les choses comme ça".

Cette forme de recherche permet de toucher à ce qui ne se dit pas avec des mots, mais

qui s'exprime par les gestes, par le timbre d'une voix, par un positionnement dans l'espace, et par mille autres subtilités de la communication qui sous-tendent la parole. Et de toucher aussi à ce que cela veut dire de savoir au-delà des mots, de savoir avec son corps, de savoir avec les relations que l'on tisse avec le monde dans lequel on habite. Ce savoir est sûrement plus conséquent que ce que l'on a tendance à penser, il nous affecte constamment et nous le construisons constamment. C'est par lui que nous glissons dans le monde, que nous allons à sa rencontre, que nous interagissons avec ses innombrables éléments. Les mots instaurent automatiquement une petite distance et une petite hésitation qui nous détachent de ce fond mouvant qui est notre environnement. Pour mieux nous y glisser de nouveau, certes. Mais le mot même n'est que la pointe de l'iceberg, et la recherche artistique a les outils pour sonder cet autre savoir qui se manifeste en dessous et au-delà de la parole. C'est justement la valorisation de cette extension de sens qui redonne à la parole énoncée sa force d'action, qui le reconnaît comme geste.

Ce mélange de sentiments, de sensations, d'informations et de pensées dessine un réseau d'interactions complexe qui rend difficile la délimitation d'un champ précis pour en faire une analyse exhaustive. Mais il me semble que l'analyse exhaustif d'un champ délimité n'est pas l'objectif de la recherche artistique, et tout cas pas dans le sens d'un chercheur scientifique qui isolerait son objet pour le décortiquer. L'art est un constructeur de ponts, un tisseur de liens, un assembleur d'éléments qu'auparavant n'allaient pas ensemble. L'artiste crée des filtres par lesquels regarder la complexité du monde, dans le but de créer du possible et pour générer des actions et de la réflexion autour de ce possible. Il embrasse, comme dirait Edgar Morin, "une connaissance à la fois plus riche et moins certaine".¹⁵

Ces spécificités de la recherche artistique font sa valeur. Si l'artiste devait de se plier à la méthodologie scientifique il ne deviendrait qu'un pseudo-scientifique, et il serait coupé de la plus grande partie de ses outils de travail. Le savoir que la recherche artistique peut faire émerger et transmettre est d'un autre type que le savoir scientifique. Cela ne veut pas dire que ces différentes formes de recherche ne peuvent pas se croiser, s'emprunter mutuellement des données, s'enrichir les uns les autres. Mais on gagnerait à valoriser la recherche non-scientifique et les méthodologies autres qu'elle génère, à

15 MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris, Seuil, 2005.

encourager le développement de ses outils spécifiques au lieu d'essayer de la ramener dans le cadre d'un travail scientifique.

Surtout quand on voit à quel point la recherche se restreint aujourd'hui à des questions à potentiel économique, amputant à la curiosité humaine la possibilité de connaître pour la joie de connaître, d'inventer sans obligation d'utilité, ce qui d'ailleurs a toujours été une source d'applications inouïes. La recherche artistique échappe plus souvent à ce que Isabelle Stengers décrit si justement comme une « *économie de la connaissance qui voue désormais la recherche scientifique à un asservissement direct à l'économie spéculative, à l'empire des brevets, à l'industrialisation à marche forcée de l'agriculture, aux réformes 'néo-managériales' qui, partout, fabriquent de l'impuissance, du cynisme et du désespoir* »¹⁶.

L'art, au contraire, réintroduit du jeu, jeux d'idées et jeux de formes, il recherche le style plutôt que l'utile et produit l'utilité malgré lui. C'est ce que Brian Massumi appelle « l'esquété », ce quelque chose qui différencie « jouer à faire » de « faire », et qui souvent devient une source de renouvellement pour le « faire ».¹⁷ Jouer suppose une attention particulière à sa source d'inspiration, pour discerner les aspects que le jeu mettra en exergue, amplifiera, sublimera, pour passer de la chose réelle à une sorte de *devenir plus* que le jeu en extrait. C'est une manière d'allier recherche et pratique, de faire du geste le lieu de leur rencontre.

D'ailleurs, je ne pense pas que la recherche artistique peut se faire sans l'appui de la pratique, et je pense que la pratique artistique est une forme de recherche en soi. Ainsi les mots pratique et recherche vont se côtoyer de près dans l'étude qui suit. Je mettrais l'accent sur le côté pratique de la réflexion et le côté réflexif de la pratique, pour montrer non seulement que pour réfléchir je passe par la pratique, mais aussi que les pratiques que j'étudie sont elles aussi des réflexions.

L'alliance entre pratique et réflexion comme étant les deux faces d'une même monnaie

16 STENGERS Isabelle « Penser à partir du ravage écologique », dans HACHE Emile (dir.), *De l'univers clos au mode infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p.152.

17 MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019, p.27-32. Massumi prend l'exemple des jeux de combat chez les louveteaux, qui transforment les gestes du combats en gestes « combatesques ». L'invention de gestes qui débordent par leur enthousiasme joueur les limites du geste habituel qui inspire ces débordements, sont en fait la source d'une évolution du combat chez les loups.

est quelque chose à prendre en compte aussi lors de la restitution du travail, puisque les résultats du processus doivent pouvoir inciter aux deux. La présentation de ce qui est issu du processus doit en quelque sorte ramener au processus, inviter à reprendre le chemin de la connaissance qui se manifeste sous une forme ou une autre à différents moments d'un parcours qui n'a pas véritablement de fin. Les conclusions, les résultats des analyses de données, les oeuvres réalisées, n'ont pas plus d'importance que ce qui est mis en oeuvre pour les atteindre, puisque ce qui reste durablement empreint sur celui qui les a fait naître comme sur celui qui les reçoit est une manière de voir les choses, une manière de percevoir et d'appréhender, une façon de porter l'attention, dont l'implémentation dépasse le sujet vers lequel elles ont été dirigées. Cela dit, les conclusions, résultats et oeuvres doivent être travaillés pour devenir capables de donner accès au mouvement qui les sous-tend, ils sont les points d'accès pour rejoindre le processus. Ainsi, la restitution du travail est une invitation à chercher ensemble, à réfléchir et à pratiquer ensemble, à se rendre compte ensemble.

Cela n'est pas anodin. La réflexion menée par l'anthropologue Tim Ingold sur la pédagogie et l'apprentissage qu'il pratique avec ses étudiants¹⁸ ressemble fortement à une pratique artistique telle qu'elle pourrait être développée en danse, en musique ou en arts plastiques. Cette manière de transmettre pousse à comprendre par soi-même au lieu de mémoriser des données, et comprendre par soi-même implique toujours un cheminement, qui implique toujours, d'une manière plus ou moins évidente, le corps. Je ne prétend pas que ce cheminement est le propre de l'art, exclus des autres domaines de la connaissance, loin de là. Mais l'importance que l'on y accorde, l'espace et le temps qu'occupe cette répétition d'un parcours vis-à-vis de l'assimilation des résultats finals, est peut-être proportionnellement inverse à beaucoup d'autres domaines.

Cela permet de considérer recherche et résultats de recherche comme une seule entité, dans une sorte de boucle infinie où les résultats sont la recherche et la recherche les résultats. Nous allons voir que dans les cultures orales, cette immanence de ce que l'on cherche dans la façon que l'on le cherche est aussi primordiale que dans l'art.

18 INGOLD, Tim, *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture* (2013), trad. Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2017. Dans ces cours, Ingold intègre un apprentissage par la reprise du geste, par exemple, en initiant ses étudiants à la fabrication de paniers, fabrication qui permet de comprendre non seulement les différents facteurs qui forgent la technique mais aussi le contexte, l'environnement dans lequel ces techniques sont nées.

Chapitre 3

Tradition orale et recherche artistique : une rencontre

« On connaît la formule rituelle par laquelle les conteurs haïtiens terminent leurs récits : 'Se sa mwen t' al wè, yo ban mwen yon ti kout pye, yo voye mwen tonbe jouk isit rakonte nou sa.' (C'est ce à quoi j'assistais, quand d'un coup de pied on m'a projeté jusqu'ici pour vous raconter ce que j'ai vu.)

Dans la formule de conclusion du kont, il y a une double référence à des voix collectives. Mwen, yo, nou. Mwen, c'est à la fois je et moi qui parlent. Yo, c'est eux qui me délèguent. Et nou, c'est nous tous, moi compris, mais c'est aussi, en créole haïtien, vous autres à qui je m'adresse. Il y a donc référence du discours à eux, un collectif, et adresse de ce discours à un autre collectif : nous. À noter que mwen faisant la liaison entre ces deux collectifs tout en faisant partie de chacun d'eux la communication plutôt que bipolaire serait circulaire. » (Maximilien Laroche, Le non-dit du discours haïtien¹⁹)

Cela peut sembler étrange de rapprocher la tradition orale à la recherche artistique, mais je pense qu'il y a un certain nombre de choses qui permet de le faire. Si je me suis intéressée à la tradition orale, c'est que j'y ai reconnu des fonctionnements, des manières de faire et des qualités qui résonnaient avec ma propre pratique artistique. Et non seulement avec ma pratique, mais avec la vision du monde ou la philosophie que cette pratique génère.

D'abord, dans un certain rapport à la vérité. Avant d'aborder ce rapport il faudrait adresser quelques problématiques liés à la terminologie. La vérité, le réel, le vrai, le juste, la connaissance, le savoir et le savoir-faire sont intimement liés à la fois dans la tradition orale et dans la recherche artistique, et ceci parce qu'ils sont intimement liés au corps. Là où la tradition écrite a la possibilité d'extérioriser et donc de mettre de la distance entre ce qui est représenté par chacun de ces termes, la tradition orale et la pratique artistique vont les rendre plus perméables les uns aux autres. Tout en gardant chacun leur nuance, ils peuvent par moments se fondre ensemble ; ils sont en quelque sorte les facettes d'une même relation au monde, toujours ancré dans le corps. Ces termes vont donc circuler dans le discours que propose cette étude, bien que j'essayerai de les adresser dans leurs spécificités à différents moments et dans différents

19 LAROCHE Maximilien, *Mythologie haïtienne*, Sainte-Foy, GRELCA, 2002, p.89

contextes.

Dans la tradition orale (considérée comme un ensemble de tendances et non pas un ensemble de règles), chacun est porteur de la vérité qu'il a reçu en héritage et qu'il transmet, le vrai est inscrit dans le corps et non sur un papier (ou de nos jours dans un fichier). Ce point est très important ; nous allons voir tout au long de cette étude l'importance de l'expérience somatique du savoir, auquel le chant participe pleinement.

Dans notre modernité occidentale la vérité est considérée comme étant extérieure au corps et donc indépendante des individus. La science occidentale a contribué à la constitution d'une notion de vérité absolue, le réel, qui non seulement existe indépendamment de nos interprétations et nos croyances individuelles, mais qui invalide, ou en tout cas diminue la pertinence de la prise singulière que chacun peut avoir sur le monde. En ce qui concerne le vrai, on nous apprend à faire confiance à ce qui est écrit et à se méfier de ce que l'on ressent.

Cela est très différent de la manière dont la vérité fonctionne dans la tradition orale, où le vrai doit s'incorporer. La notion de vérité absolue n'existe pas comme condition extérieure à toute pensée individuelle comme nous le propose la science occidentale (cette objectivité est remise en cause depuis longtemps entre autre par la physique quantique, mais notre société fonctionne toujours sur la confiance en la preuve "objectivement" établie). On peut parler de vérité supérieure détenue par une conscience divine, mais elle sera toujours liée à un "soi", pour reprendre le terme d'Eduardo Kohn²⁰, à un point de vue qui se perçoit en tant que tel. On peut parler de vérité ultime qui marque la fin d'un chemin de vie mais qui est un état final (comme pourrait l'être le nirvana ou l'illumination) qui représente une sortie de la condition humaine. Dans la tradition orale, pour connaître le vrai dans le vivant humain, on doit le ressentir, et bien que l'on puisse se tromper (ou être trompé), le ressenti personnel est le moyen le plus sûr de savoir en quoi on doit faire confiance. Ressentir le vrai est une capacité qui s'affine par le travail de la réflexion et qui s'éprouve par son application dans l'activité quotidienne²¹. Cette double pratique n'opère pas de scission entre corps et esprit, entre affecte et intellect ; au contraire, elle alimente une circulation fluide qui

20 KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts* (2013), Bruxelles, Zones sensibles, 2017, p.25-26

21 Ce qui n'est pas sans rapport avec le *gnōthi seauton* ou *connais-toi toi-même* des Grecs, voir FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du Sujet*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, 2001.

renforce ces éléments que la pensée occidentale a séparé.

L'art est aussi un travail sur le ressenti d'une certaine vérité. On recherche l'expression juste, le geste juste, l'assemblage juste, le déroulé juste, l'ensemble juste. Les critères de cette justesse sont autant physiques qu'intellectuels, autant émotionnels que rationnels. On la ressent dans le corps avant qu'elle ne se formule par la pensée. On la ressent en faisant, elle naît et se confirme dans le corps et par le geste. La description objective de ce qui est en train de se faire ne nous est d'aucune aide pour savoir si ce qui est en train de se faire est juste. En cela la justesse est une vérité qui n'a rien à voir avec le réel tel que nous le propose la pensée scientifique, mais qui est pourtant du vrai, une vérité qui existe et qui produit des effets concrets dans le monde.

Art et tradition orale font confiance en cette forme de vérité. Le fait est que sans elle ni l'un ni l'autre ne pourrait exister. Dans la société occidentale moderne très peu d'importance est donnée à cette manière de ressentir le vrai, qui se trouve relégué à une incertitude devenue insupportable dans un monde qui demande à ce que tout soit prouvé scientifiquement. Pourtant, nous avons tous fait l'expérience de ressentir le vrai "dans ses tripes", ou de ressentir un geste comme étant juste, comme s'effectuant avec précision sans qu'on ait à réfléchir à comment il se fait. Pourquoi ce vrai si évident à un niveau individuel est-il rechassé du fonctionnement collectif de la société occidentale?

Dans la tradition orale et dans la pratique artistique, ce ressenti corporel et individuel se confirme (ou du moins s'éprouve) auprès du groupe, qu'on appellerait communauté dans la tradition orale et public (ou paires) dans l'art. Sans la possibilité qu'un autre puisse recevoir et partager nos découvertes, il n'y aurait pas de sens à chercher à connaître le vrai ou le juste. Cet autre est la plupart du temps un être humain, mais d'autres interlocuteurs sont possibles chez les non humains et chez les intangibles selon des contextes que nous allons étudier plus loin. Mais la communauté est en général ce premier cercle extérieur à l'individu qui reçoit ce que l'on communique, et qu'on peut sonder pour confirmer notre propre ressenti. Ce qui s'échange entre les membres d'un groupe va établir un commun qui constitue le vrai du groupe, ce à quoi le groupe fait confiance collectivement et qui permet son fonctionnement. Le commun dont je parle ici et que l'on va explorer dans cette étude par la pratique du chant ne se réduit pas à l'ensemble de règles explicitées par une communauté pour la gestion de la vie

collective. Le commun fondé par un ressenti partagé est quelque chose de plus sous-terrain, lié à une certaine relation au monde et à la connaissance d'un certain milieu, alimenté par un passé, un présent et une culture partagés. Dans l'art entre artistes et entre artiste et spectateurs comme dans la tradition orale entre membres de la communauté, ce sentiment intime de reconnaissance mutuelle est ce qui construit et affirme en profondeur la vérité à la fois de chacun et du groupe.

La vérité du groupe se trouve quelque part entre les vérités de chacun, qui vont différer légèrement d'une personne à une autre, selon ce que chaque individu met en valeur, selon ce à quoi il prête attention, ou comme dirait Bruno Latour, selon les critères de vérité qui sont propres aux activités qui constituent ses choix de vie²². On essaye de reconnaître chez l'autre ce que l'on ressent, on essaye de faire reconnaître ce que l'on ressent auprès de l'autre. Dans ce processus d'échange la vérité de chacun se module, s'affine, s'affirme, à la fois en accord avec et en contre à ce que propose les autres membres de la communauté. La vérité commune est une sorte de nébuleuse, elle comporte une grande souplesse tout en gravitant autour d'un noyau.

Dans la tradition orale, comme il n'y a pas d'écrit qui pourrait servir de référence fixe, cette souplesse permet de construire ce que l'on croit en rapport avec les autres et par rapport à une situation actuelle, de moduler en douceur l'héritage oral pour le rendre fonctionnel auprès des vivants, pour qu'il appuie et ancre les choix de la communauté. Dans une certaine mesure on définit la vérité par rapport à ce qu'elle peut nous apporter en effets concrets, et elle devient par là un outil au lieu d'être un simple référent. Cela ne veut pas dire qu'on invente n'importe quoi. Les différences surgissent au travers l'attention qu'on porte à certains éléments d'un ensemble, à des choses qu'on va amplifier ou faire taire, et qui dans la transmission que l'on fait de personne en personne et de génération en génération va ancrer progressivement les changements. S'opère au sein du groupe une subtile orientation de l'attention qui va renouveler le lien entre passé et présent. Ce processus a lieu aussi dans la tradition écrite, par la révision des textes et l'apport de nouvelles preuves, mais dans la tradition orale ces modulations sont plus fluides et moins intentionnelles, elles surgissent de manière organique, souvent inconsciemment, en réaction au contexte et aux conditions d'un vivre-ensemble. Nous allons étudier plus en détail et en s'appuyant sur le chant comment ces ajustements

²² LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

surviennent au sein du groupe, et comment ce processus permet, à partir du renouvellement du lien entre passé et présent, l'invention d'un futur.

Cette souplesse dans la manière de relier les choses dans le but de produire un sens toujours actualisé, toujours pertinent, un sens qui crée du possible dans l'action et dans la réflexion, est quelque chose que l'on va retrouver aussi dans la pratique artistique. Les artistes sont des créateurs de ponts entre des choses à première vue hétéroclites, l'artiste mélange, déconstruit et reconstruit autrement, ré-agence et relie sans respecter les frontières que la convention érige entre domaines, disciplines, cultures, entre fiction et réalité, entre rêve et éveil. L'artiste redirige l'attention, il croit en ce qui génère une réaction, en ce qui fait bouger, en ce qui fait réfléchir, en ce qui fait ressentir. En cela il invente le début d'une suite, un futur possible, un changement potentiel qui pourrait déclencher une série de modifications, une réaction en chaîne, un bouleversement. Qui n'a pas été un jour marqué par une oeuvre d'art ?

Le sentiment qui accompagne l'état d'être marqué est un sentiment profond, intime, et indélébile. Cette marque est la marque d'un changement irréversible chez la personne qui la reçoit, elle est physique dans le sens où elle ne se reçoit pas comme une simple information, mais comme la conséquence d'un geste impactant. Le souvenir de ce qui nous a marqué est en général extrêmement précis, on arrive à revivre le moment, à le ressentir comme si on y était encore.

Et c'est là où on rejoint de nouveau la tradition orale, parce que la parole a aussi le pouvoir de marquer. Qui n'a pas été un jour marqué par une phrase qui lui a été adressée ? On se souvient du son de la voix qui nous a parlé, du lieu et du contexte dans lesquels on l'a écouté, de chaque mot de la phrase qu'on retient comme une ritournelle. La parole qui marque est geste, elle a un impact physique sur le corps de celui qui écoute, qui est très différent d'une phrase lue dans un texte.

Je ne prétend pas que chaque parole dite dans la transmission orale ou chaque oeuvre d'art présentée au public bouleverse son interlocuteur. D'évoquer ces moments de réception exceptionnels qui laissent un vif souvenir en nous est une manière de faire comprendre comment une parole, ou une oeuvre, s'inscrit dans un corps. La plupart du temps cela se fait de manière plus atténuée, mais reste le fait que dans l'art comme

dans la tradition orale la transmission passe par la stimulation non seulement de l'intellect, mais de l'ensemble des sens qui constituent la relation d'un corps à ce qu'il reçoit de son environnement. Le souvenir qui va évoquer de nouveau ce savoir acquis ressemble plus à une remise en situation qu'à un rappel d'informations, c'est la réactivation d'une manière d'entrer en relation avec le monde.

Le bon fonctionnement de la mémoire tient donc à une conscience fine et vigilante du contexte, mais cette sensibilité traduit aussi une manière plus large d'interagir avec le monde, dans un ici et maintenant, qui caractérise aussi bien de nombreuses pratiques artistiques que des traditions orales. Plutôt que d'imposer une volonté sur les matières, sur les êtres et sur les sources d'énergie qui composent le milieu, il y a à la place une tentative d'aménager les conditions propices à un événement, ou mieux, à un avènement²³, à une naissance. Au lieu d'enclencher une causalité, on permet un surgissement. Au lieu de s'attendre à un résultat, on attend une réponse. Ces différences pourraient faire penser à un manque de maîtrise, mais en vérité ils laissent place à l'émergence d'une relation, de cette relation que la science dite objective essaye d'éviter à tout prix, pour ne pas « fausser les données », et que l'art comme la tradition orale essaient d'instaurer à tout prix, pour permettre l'apparition d'un sens. Ce sens dépend à la fois de l'individu et de son environnement, du lieu et de l'instant, du passé et du désir. Il s'exprime par le geste, qui peut prendre des formes infinies et laisser des traces innombrables. Il n'est pas reproductible, seulement réactivable.

Cette façon de faire a des conséquences sur l'image que se fait l'humain de lui-même, de la place qu'il s'accorde au sein (et parfois vis-à-vis) du monde, du regard qu'il a pour les autres êtres et éléments qui partagent et composent son milieu. En reconnaissant qu'un geste se fait toujours envers et grâce à quelque chose, qu'il établit toujours une relation d'interdépendance, et que la nature du geste façonne la nature de la relation, chacun prend conscience à la fois de la force et de la fragilité de la connaissance, de l'inspiration, de la communication et de l'identité. S'instaure une vigilance, une attention qui, tout en n'étant pas une égalité, témoigne d'une interconnexion complexe entre les choses, et qui rend irraisonnable l'ambition de contrôler depuis l'extérieur une situation dont on se serait, comme par magie, extrait.

23 MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, édition Folio essais, 1960, p.99

De la même façon, on ne peut pas communiquer sans prendre en compte à qui on s'adresse. On ne peut pas énoncer des informations comme si ces informations seraient les mêmes dans tous les contextes et pour tous les interlocuteurs, comme si on allumait une radio. Une attention à l'environnement et aux êtres qui le peuplent permet d'établir les codes avec lesquelles on s'adresse selon des situations diverses à des interlocuteurs variés. Une expression très concrète de cela nous est donnée par Eduardo Kohn dans ses études sur une communauté de l'Amazonie équatorienne, où les habitants administrent des plantes hallucinogènes à leurs chiens pour que les chiens puissent les comprendre, et prennent eux-mêmes des plantes hallucinogènes pour pouvoir comprendre les esprits de la forêt²⁴. La nature de ce que l'on voudrait transmettre correspond à une forme qui se module selon à qui on le destine. On choisit donc son médium avec soin, puisque savoir communiquer n'est pas la capacité d'informer, mais la capacité de comprendre *comment* transmettre.

Donna J. Haraway reprend et poursuit le chemin ouvert par Marilyn Strathern, partant de cette phrase fondamentale prononcée par l'anthropologue : « *Les idées que l'on utilise pour penser d'autres idées **comptent**.* » Haraway poursuit, en soulignant que ce qui compte également, c'est « *quelles pensées pensent les pensées? Quelles connaissances connaissent des connaissances? Quels liens lient les liens? Quels mondes forment d'autres mondes? Quelles histoires racontent des histoires?* »²⁵ Cela implique non seulement la reconnaissance du fait que notre propre culture influe irrémédiablement sur la manière dont on perçoit et comprend le monde, mais aussi que le choix que nous faisons des modes, formes et manières de communiquer change ce à quoi on donne accès, ainsi que ce à quoi on accède. Ce que l'on comprend en écoutant l'enregistrement d'un chant n'a rien à voir avec ce que l'on comprend en apprenant à chanter ce chant, qui n'a que peu à voir avec ce que l'on comprend en chantant en contexte ce chant avec ceux qui le pratiquent au sein de leur culture. Et de la même manière, de faire écouter un chant enregistré ne transmet pas le même savoir que d'enseigner ce chant, ou de montrer un film du chant dans son contexte, et ainsi de suite.

Il est essentiel de saisir la nature relationnelle de l'art et de la tradition orale pour

24 KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts* (2013), Bruxelles, Zones sensibles, 2017, p.185, p.195

25 HARAWAY Donna, *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016, p.34-35, c'est moi qui souligne.

comprendre les spécificités du savoir que ces deux formes permettent d'explorer et de transmettre. Ce savoir n'est pas une information qui s'applique à une relation, ce savoir est une relation. Ce que l'on comprend se comprend toujours dans l'entre, dans l'espace qui relie un "soi" à un autre, un "soi" à une chose, un "soi" à un passé et à un présent. Aucun autre, aucune chose, aucun passé ni aucun présent n'existe indépendamment de la relation qui les relie à celui qui les perçoit. La relation est vivante et changeante, et donc en mouvement, et le savoir relationnel ne se distingue pas de l'action. Dans l'art comme dans la tradition orale la perception est geste, comme le souligne, dans un tout autre domaine, James Gibson dans ses travaux sur la perception visuelle²⁶.

Dans cette étude nous allons traiter surtout de l'ouïe, mais ce que propose Gibson concernant la perception visuelle, et que nous verrons plus explicitement plus loin, peut s'appliquer en grande partie à la perception auditive, la seconde étant tout aussi concernée par l'espace et le mouvement que la première. Nous entrerons plus en détail sur les particularités de la voix, de la vocalisation et de l'écoute au chapitre 11, notons pour l'heure que l'utilisation de la voix telle qu'elle se fait dans la tradition orale comporte des spécificités que l'on va retrouver dans une utilisation artistique, et que cette compréhension du vocal va permettre de fusionner son et sens, musicalité et transmission du savoir, action et réflexion.

J'ai souligné au début de ce chapitre l'importance d'un lien intime au corps omniprésent dans l'art comme dans la tradition orale. Nous sommes dans le subjectif et nous n'en sortirons pas. Ma subjectivité artistique, mon corps percevant donc, explore les multiples subjectivités qui constituent la pratique des chants à transmission orale dans des contextes qui foisonnent de similarités mais aussi de différences. Le savoir qui se dégage de ces pratiques comporte une part de flou, il est nébuleux, parce que ce que je cherche à mettre en lumière n'est pas séparable de la manière dont il est vécu et nuancé par chaque être singulier qui a prise dessus. Mais une nébuleuse a toujours un noyau auquel nous pouvons nous raccrocher, et c'est à travers le questionnement permanent et le renouvellement régulier que nous voyons se dessiner dans le temps les tendances, traditions, identités, et racines qui constituent les pratiques vocales dans le milieu montagnard.

26 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014.

Chapitre 4

Les objectifs artistiques de Chant Terrestre

« Nous retrouvons là encore la leçon d'Epstein pour une anthropologie contemporaine qui ferait sienne l'expérience de ce cinéma d'invention où le regard apprenait peu à peu à être le constituant d'une réalité sans cesse à faire. Non seulement la réalité est multiple de par la multiplicité des regards qui la décrivent mais encore, interrogeant chacun de ces regards qui l'informent, elle les modifie par ce qu'ils dévoilent. »

(Marc Piault, Anthropologie et Cinéma²⁷)

Vous êtes en train de lire la partie rédigée de la recherche que je mène sur les pratiques vocales en milieu montagnard. Mais l'écrit n'est qu'un parmi plusieurs vecteurs de la restitution de cette recherche, qui ne peut être complète sans les autres formes dont nous allons parler dans ce chapitre.

La recherche artistique passe par la pratique, il est donc logique que le savoir collecté dans le cadre de la recherche ait aussi la possibilité d'être transmis par la pratique. Ainsi, la restitution de ce travail comprend une invitation à participer à des ateliers de pratique vocale, organisés en parallèle à toutes les manifestations dont je suis l'initiatrice ainsi que dans d'autres cadres qui le permettent. Ces ateliers ont pour objectif d'initier le participant à une connaissance de l'appareil vocal, une conscience du son tel qu'il investit le corps et l'espace, les techniques vocales spécifiques des chants qui font partie de l'étude et certains éléments du répertoire de ces chants. Certains ateliers ont lieu à la montagne, pour intégrer une interaction avec l'espace qui optimise la compréhension des racines du chant et de sa technique vocale. Les ateliers sont menés en partie par moi-même et en partie par d'autres chanteurs pratiquant le chant traditionnel des Pyrénées et des Andes, et permettent au participants de ressentir pour eux-mêmes certains aspects des chants dont ils peuvent approfondir leur connaissance par les autres voies de transmission de la recherche.

Le langage filmique présente d'autres possibilités de compréhension, notamment dans ce que le cinéma apporte d'immersion dans un contexte. Là où les ateliers ne peuvent se faire en montagne, les films permettent au spectateur de ressentir les contextes qui

²⁷ PIAULT Marc, *Anthropologie et cinéma*, (2000) Paris, Téraèdre, 2012.

donnent naissance aux chants, de diriger l'attention vers un ensemble d'éléments sensoriels qui alimentent la préparation et l'invention du chant et d'accompagner un chanteur dans la préparation et l'exécution du chant. Le film communique des éléments que les mots ne peuvent pas communiquer, et comme les ateliers il crée un ici-et-maintenant essentiel pour saisir les subtilités liés au corps et à l'espace. Les films permettent aussi d'entendre la parole de personnes qui sont les héritiers de ces pratiques vocales et qui font le lien entre ces traditions et la vie quotidienne qu'ils mènent aujourd'hui dans des contextes contemporains. Les films ont l'avantage d'être partageables avec un très grand public et de donner, dans des épisodes d'une quinzaine de minutes, une introduction au sujet qui pourrait stimuler la curiosité du spectateur et le motiver à lire la forme rédigée de la recherche, ou de participer aux ateliers.

Pour permettre une circulation la plus fluide possible entre les différents média de la recherche, j'envisage de créer une structure virtuelle qui reprend les principes du web-doc, c'est-à-dire l'augmentation d'un fil conducteur filmique par la possibilité d'accéder à des informations complémentaires ou de naviguer entre différentes parties de l'ensemble filmique. J'ai voulu par cette structure mélanger des données filmiques, audio, photographique et écrite, et donner ainsi accès à des entretiens et des informations qui n'apparaissent pas dans les films. Cette navigation propose à l'internaute d'approfondir progressivement et jusqu'où il le souhaite ses connaissances du sujet, ou de telle ou telle partie du sujet, et de rendre ainsi la recherche accessible au plus grand nombre. Le site web assurerait aussi de la souplesse dans la continuation des recherches. L'objet filmique comme l'objet rédigé suppose qu'à un moment donné l'expression de la recherche se fixe et devient reproductible et distribuable sous un titre pérenne. L'objet internet a la possibilité d'être facilement augmenté et modifié, rendant possible l'intégration de nouvelles données ou de nouveaux volets de la recherche. Effectivement, l'envie ne manque pas de poursuivre Chant Terrestre dans d'autres contextes montagnards à travers le monde, ce qui n'a pas été possible dans la temporalité qui concerne cette étude mais qui ne pourrait qu'enrichir dans l'avenir la recherche déjà effectuée.

Aucune de ces formes ne remplace les autres. Elles ne se superposent que partiellement et permettent chacune une approche différente du corpus constitué. L'ensemble des formes constitue la recherche artistique dans ce qu'elle a de spécifique,

la distinguant de la recherche faite dans d'autres domaines et de la méthodologie d'autres disciplines.

La restitution de la recherche vise à proposer des outils dont l'application possible dépasse le terrain de l'art, à la fois par des pratiques qu'il est possible d'adopter et implémenter à des fins multiples, par des rapprochements entre des courants de pensée contemporains et ceux de la pensée traditionnelle qui permettent le développement et l'évolution des deux, et par la mise en évidence de modes de fonctionnement et d'organisations techniques et sociales qui ont un grand potentiel d'application pratique en vue de concrétiser ce que la pensée préconise. En cela je souhaite montrer que l'art n'est pas seulement la vitrine d'une culture, n'est pas seulement la production d'une culture, mais est de fait un outil puissant dans la création, le maintien et le renouvellement des liens qui *constituent* la culture.

J'insiste sur la nature active et effective des pratiques artistiques traditionnelles pour contrer une tendance répandue qui est de muséifier la tradition. En figeant les formes qui deviennent ainsi des représentations stéréotypées, immuables et intouchables (et souvent fausses²⁸) de pratiques ancestrales, cette tendance coupe les pratiques traditionnelles de leur potentiel d'action dans le monde contemporain, traçant une ligne infranchissable entre des temps révolus et notre réalité actuelle. Cela va à l'encontre de la tradition à transmission orale qui refuse la référence fixe et défend le savoir porté par les corps en action dans et en relation avec leur présent. Cette fixité peut engendrer aussi une forme d'exclusion identitaire que l'on peut voir à l'oeuvre dans les mouvements politiques d'extrême droite en Europe, pour définir ce qui oui ou non fait partie d'une culture autochtone et pour ensuite invalider et exclure ce qui ne rentre pas dans la caricature ainsi constituée²⁹. Et elle sert tout aussi bien à neutraliser les revendications des communautés qui pratiquent ces modes de vie traditionnelles, comme nous allons le voir dans les Andes, en transformant la tradition en image sacrée et respectée qui sert le commerce touristique tout en accolant aux membres de ces communautés l'étiquette de passéiste, voire en sous-entendant qu'ils soient restés

28 Ainsi les chanteurs et danseurs pyrénéens s'affichent souvent pendant leurs nombreuses représentations d'été dans une costume composé d'un mélange d'habits d'hiver issus d'époques très différentes, et dansent en lourds sabots, chose qui aurait été inconcevable pour leurs ancêtres qui se seraient mis à l'aise, pieds nus ou en chaussures légères. (entretien personnel avec Pascal Caumont, 2017).

29 voir l'article de Jean-Michel Lucas : http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/culturev4_fn_droits_culturels.pdf, où il cite un manifeste culturel du Rassemblement (anciennement Front) National, se proclamant : « les conservateurs scrupuleux des patrimoines matériels et immatériels nationaux. »

« primitifs » et donc inaptes au pouvoir décisionnel politique.

Nous avons donc tout intérêt à valoriser l'effectivité des pratiques traditionnelles et à tenter de les extirper de la prise pétrifiante de ceux qui, depuis l'intérieur et depuis l'extérieur de ces communautés, minent le potentiel d'action qu'elles comportent, potentiel qui pourrait être décisif dans l'émancipation des leurs membres et dans leur capacité à agir sur le futur de la communauté, voire de la société.

Chapitre 5

Le terrain : les Pyrénées et les Andes

*« Fernand Braudel reconnaissait l'autonomie politique des collines lorsqu'il citait le Baron de Tott en disant que 'les lieux les plus abruptes ont toujours été l'asile de la liberté'. Mais il est allé plus loin en affirmant l'existence d'une brèche culturelle infranchissable entre plaines et montagnes. Il écrit : 'La montagne est en règle générale un monde à part des civilisations, qui elles sont des exploits urbains de terres basses. Son Histoire est de ne pas en avoir, de rester toujours sur les marges des grandes vagues des civilisations, mêmes les plus longues et persistantes, qui s'étendent sur de grandes distances dans la plaine horizontale, mais qui sont impuissantes à franchir verticalement un obstacle de quelques centaines de mètres.' » (James C. Scott, *Zomia, ou l'art de ne pas être gouverné*)³⁰*

Le terrain de cette recherche s'est défini en lien à la fois avec mon travail artistique et avec mes choix de vie. Le projet Chant Terrestre est né de la rencontre entre ma pratique vocale et sonore, que je développe depuis de nombreuses années, et la montagne, que j'ai choisi d'habiter. Il se trouve que, peu après que cette première rencontre ait eu lieu, mon travail m'a amené à participer à un projet artistique à Buenos Aires, où une deuxième rencontre m'a mis en contact avec le chant ancestral des Andes, par le biais de la chanteuse Miriam Garcia. J'ai eu la chance de pouvoir développer mes premières intuitions grâce à une résidence d'artiste à Buenos Aires proposé par Daniela Trajtenberg du lieu de création Espacio Eclético, et de commencer à creuser mon sujet au Pays basque grâce à la rencontre avec la chanteuse Maddi Oihenart.

Dans les Pyrénées la recherche s'est concentrée sur la Haute-Soule et les Arbailles, qui composent la partie la plus élevée et le plus à l'est des Pyrénées basques, où la présence de plusieurs chants de montagne et pratiques vocales très anciens a attiré mon attention, d'autant plus que je ne trouvais pas beaucoup d'information à leur égard dans les études existantes sur le chant basque. Ces chants sont traités en détail dans leur contexte, mais ils servent aussi de base à une réflexion sur le chant dans les Pyrénées qui s'étend au-delà des frontières basques, pour inclure toute la zone des Pyrénées dites vasconnes. Je me permets cette extension du terrain pour plusieurs

³⁰ SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.20, ma traduction.

raisons. D'abord parce que les chants et pratiques vocales qui entrent dans cette recherche sont très anciens, et bien qu'on ne puisse pas les dater avec précision, faute de documentation, on peut spéculer sur la présence de chants similaires sur toute l'aire des Pyrénées vasconnes, qui rassemblait jusqu'au onzième siècle au moins une population unie par leurs coutumes et modes de vie sur un territoire qui s'étendait de la côte atlantique jusqu'à l'actuelle Ariège³¹. La langue basque s'est resserrée aujourd'hui sur la partie ouest de la chaîne, mais on trouve ses traces dans la toponymie jusqu'en Catalogne³², et on retrouve sur toute la partie vasconne une même forme d'organisation sociale qui témoigne de l'appartenance de ces villages éparpillés à une même grande culture de montagne. Cela nous permet de réfléchir à comment le chant a évolué dans d'autres parties de la chaîne, et aux fonctions qu'il aurait pu avoir dans la vie collective de la Vasconie avant son progressif morcèlement par les événements de l'Histoire.



Figure 1 : La Soule avec ses cantons, et sa situation au sein de l'ancien territoire de la Vasconie.

31 voir entre autres SOULET Jean-François, *La vie dans les Pyrénées du XVIe au XVIIIe siècle* (1974), Pau, Éditions Cairn, 2011, LEFEBVRE Henri, *Les communautés paysannes pyrénéennes* (1954), Orthez, Cercle historique de l'Arribère, 2014, et GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987.

32MORVAN Michel, *Les origines linguistiques du basque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

Dans les Andes la recherche a eu lieu dans la partie nord-ouest de l'Argentine, dans ce qui est aujourd'hui les provinces de Salta et de Jujuy. Ce vaste territoire partage une pratique de chant appelé la "copla" ou le "canto con caja", qui relie des communautés issues de nombreux tribus qui habitent la zone depuis des millénaires, et qui témoigne de leur interaction depuis fort longtemps³³. Ces peuples ont fait partie de l'empire inca mais ils le pré-existaient, et on trouve dans le "canto con caja" les traces de langues pré-incaïques qui ont disparu depuis mais qui permettent d'affirmer l'ancienneté de ces pratiques vocales dans les Andes argentines. Ici, comme dans les Pyrénées, on peut spéculer sur une présence plus étendue de ces chants, à la fois vers la plaine au sud, vers la forêt tropicale à l'est, vers les hauts sommets au nord en allant vers la Bolivie et le Pérou et vers le versant opposé à l'ouest en direction du Chili. Les études sur la civilisation Inca montrent qu'une importante circulation de biens et de personnes fut pratiquée dans toute cette zone, et le chant apporte des indications que cette circulation avait déjà lieu avant l'arrivée des Incas.

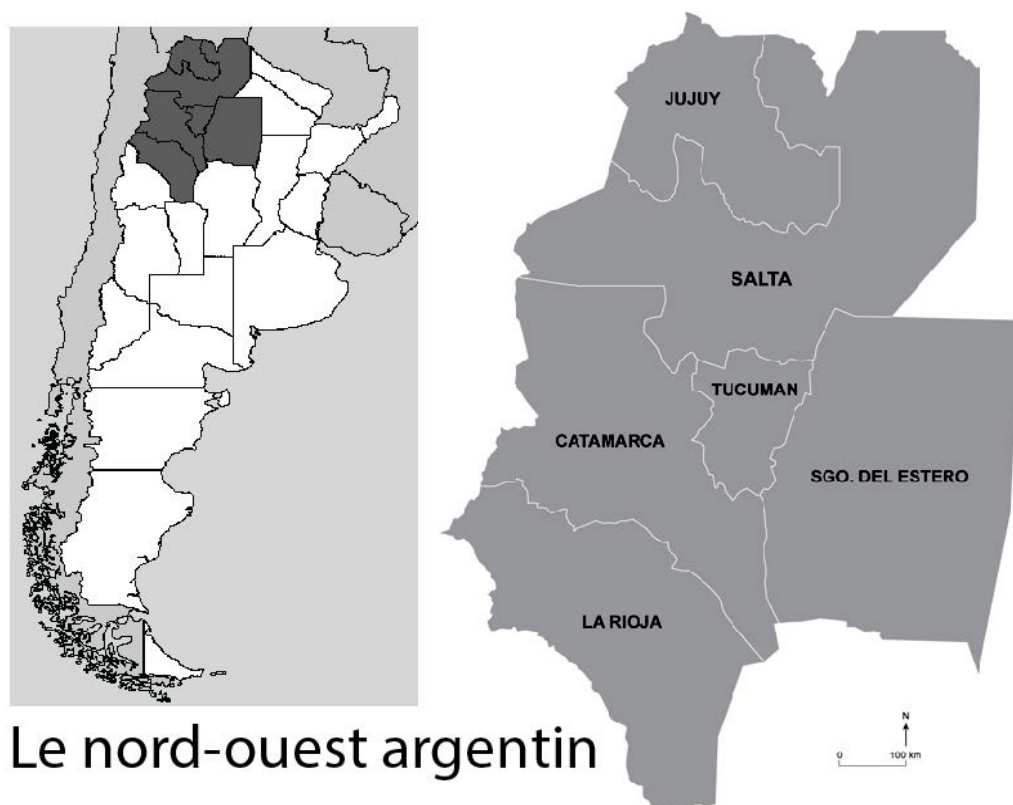


Figure 2 : Le nord-ouest argentin, et sa situation en Argentine

³³ voir entre autres MARQUEZ MIRANDA Fernando, *La antigua provincia de los Diaguitas*, dans *Historia de la Nacion Argentina, Vol.1 Tiempos Prehistoricos y Protohistoricos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1939, GENTILE Margarita, "Evidencias e hipotesis sobre los Atacamas en la Puna de Jujuy y Quebrada de Humahuaca", *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 74, 1988, p.87-103, LUSSAGNET Suzanne, "Civilisations précolombiennes en territoire argentin", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 3e année, N.4, 1948. p. 510-518

Ainsi, quand on parle du Pays basque français ou du nord-ouest argentin il faut maintenir à l'esprit que ces zones ne s'arrêtent pas aux frontières administratives, et qu'en vérité nous parlons plutôt de territoires de montagne qui se délimitent autrement. En montagne le territoire se déploie à partir des sommets et sur les deux versants, et il pose en général ses frontières au début de la plaine. Il y a une sorte d'unité de lieu et une forme d'identité qui relient les montagnards entre eux et les opposent au gens du "plat pays", bien qu'une distinction se fait aussi entre les populations de versants opposés d'une chaîne³⁴. Nous allons voir dans cette étude le rapport fondamental au lieu tel qu'il est intégré par le chant, et à quel point l'identité d'une communauté se définit par le paysage qu'elle habite.

De la même manière que l'étude tend vers une extension incluant des territoires plus larges, elle doit aussi mettre en garde contre une excessive généralisation qui ignorerait les spécificités de chaque communauté, de chaque bassin-versant. Ce qui est proposé par la présente étude concerne des communautés qui font partie d'entités géographiques et culturelles plus grandes, mais les données collectées localement ne sont pas applicables à une plus grande échelle et ne peuvent que suggérer des pistes à explorer dans d'autres parties de ces ensembles. Les résultats de mes recherches sont le reflet d'un présent ancré dans un passé, modulé à la fois par les avancées de la recherche, par l'évolution des traditions locales, et par le contexte socio-politique de chaque bassin versant.

Je voudrais également souligner l'ancrage de mes propres recherches dans la réalité des personnes qui habitent ces territoires. Ma réflexion part de leur contexte socio-politique quotidien et de leurs croyances vis-à-vis de leur propre histoire et de leur propre culture, qui sont parfois en décalage avec les dernières études scientifiques, ethnologiques ou historiques les concernant. Les études citées vont venir appuyer la façon dont les communautés se perçoivent eux-mêmes, mais ils vont aussi faire émerger les éléments de leur histoire et de leur culture, qu'ils méconnaissent parfois eux-mêmes, qui ont un potentiel de renfort ou d'effectivité vis-à-vis de leur présent et donc de leur futur. J'essayerai néanmoins d'indiquer l'existence d'éventuelles remises en question qui émergeraient d'études contradictoires ou récemment parues.

³⁴ GAL Stéphane, *Histoires verticales, Les usages politiques et culturels de la montagne*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018.

Ainsi est-il intéressant de comparer la présente étude à d'autres recherches effectuées de l'autre côté des nombreuses frontières qui se dessinent : d'autres bassins versants, l'autre versant de chaque chaîne, d'autres parties d'empires disparues, l'autre côté des frontières administratives actuelles.

Mais les deux terrains choisis permettent déjà d'explorer beaucoup d'aspects des pratiques vocales en milieu montagnard, bien qu'il serait intéressant de poursuivre les recherches dans d'autres montagnes encore. Le but n'est pas de montrer que les pratiques vocales se font toujours, ou même souvent, de la même façon dans toutes les montagnes du monde, mais plutôt de montrer l'éventail d'usages de la voix dans la création des liens qui fondent l'organisation sociale de ces peuples montagnards. Cependant, nous allons voir se dégager des similarités qui créent des ponts entre ces deux cultures montagnardes éloignées, tout en mettant en valeur les spécificités qui rendent chacune unique. Depuis l'échelle du bassin versant jusqu'à l'échelle trans-atlantique nous allons laisser filtrer, niveau par niveau, ce qui relie ces communautés qui sont en soi extrêmement différentes.

Chapitre 6

Quelques précisions de vocabulaire

« La pensée orale est indifférente aux définitions... Les mots acquièrent leurs significations uniquement de leur contexte présent et réel, qui ne consiste pas simplement, comme dans un dictionnaire, d'autres mots, mais de gestes, de modulations vocales, d'expressions faciales et de tout le cadre humain et existentiel au sein duquel la parole dite et réelle se produit toujours. Les acceptations des mots surgissent continuellement du présent ; bien que, évidemment, des significations antérieures ont façonné l'actuelle en des formes nombreuses et variées qui ne sont déjà plus perceptibles. » (Walter Ong, Oralité et écriture)³⁵

Pour pouvoir assurer une certaine précision il nous faut prendre le temps de mieux cerner le sens de certains termes qui vont apparaître tout au long de cet étude.

Commençons par un trio d'adjectifs pour le moins problématique : ancestral, traditionnel et folklorique. Dans les Andes, le *canto con caja*, ou chant avec tambour, est considéré comme un chant ancestral. Ce terme distingue cette forme de chant d'autres chants ou musiques qui seraient considérés comme traditionnels, et qui incluent la *chacarera*, la *zamba*, ou le tango, introduits relativement tard dans la zone. Certaines de ces formes traditionnelles ont des origines qui pourraient en faire le chant ancestral d'un autre lieu, mais dans cette partie des Andes elles restent étrangères à la pratique ancestrale, tout en étant très populaires et répandues, et même reprises et mélangées au chant ancestral. Ancestral désigne en quelque sorte une pratique qui se fait "depuis la nuit des temps", et qui représente les racines et l'identité profondes des communautés se revendiquant d'une terre, dans ce cas la terre des vallées andines du nord-ouest argentin.

Cependant, le chant ancestral et le chant traditionnel sont inclus tous les deux dans le folklore argentin, compris comme l'ensemble de pratiques traditionnelles qui composent l'identité culturelle, reconnue comme multiple, de l'Argentine. Ces traditions sont originaires d'un endroit mais peuvent se pratiquer dans le pays tout entier, avec plus de facilité peut-être que cela ne serait le cas en France, où il est plus rare qu'une danse ou

³⁵ ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002, p.46, ma traduction.

chant régional se pratique en dehors de la région par des personnes qui ne sont pas originaires de la région (des exceptions existent évidemment). En Argentine il y a un engouement pour ces musiques, chants et danses traditionnels qui connaissent un renouveau notable, comportant de effets positifs et négatifs que nous allons discuter plus loin.

Ce même trio de mots n'a pas tout à fait le même sens en France. D'abord parce que le mot ancestral n'est pas d'un usage courant et peut avoir des connotations mystiques. Il a peut-être été rejeté aussi pour son manque de précision, renvoyant à un passé lointain mais que l'on ne peut pas dater avec certitude. En France, et en occident plus généralement, nous ne sommes pas à l'aise avec les choses dont l'histoire précise nous échappe, faute de documentation. Pourtant, certaines pratiques traditionnelles en France pourraient très bien être définies comme étant ancestrales, puisque nous pouvons constater la présence de certaines cultures sur le territoire français depuis des milliers d'années, grâce aux traces linguistiques, toponymiques ou architecturales. La culture basque (et vasconne) en fait partie.

De même, le traditionnel renvoie souvent à quelque chose de figée, qui peut être reprise dans le présent mais qui cesse d'être traditionnel au moment où l'on apporte un changement. Une rupture temporelle garde à distance ces pratiques et en quelque sorte les sacralise. Dans cet étude je défends un usage du mot traditionnel comme quelque chose de continue, renouvelée et modulée par la pratique, tout en s'ancrant dans l'héritage d'une culture, définition qui correspond à une vision du traditionnel telle qu'elle est vécue par un grand nombre de ses pratiquants actuels.

Folklorique est encore un mot problématique en France, faisant référence soit à l'ensemble des pratiques de sociétés dites traditionnelles (ce qui sous-entend "pas la notre"), soit qui indique quelque chose de peu sûr, qui tient de la légende. Un usage plus récent veut que le folklore soit une pratique traditionnelle apprise sans la transmission directe d'une personne appartenant à la culture, et donc sans les codes et le bagage culturel de la pratique³⁶.

Ces trois mots sont en train d'évoluer en France avec l'intérêt croissant que l'on peut

³⁶LE GOVIC Tristan, "Folklorique ou traditionnel?" *HarpeCeltiqueBlog.com*, <http://harpeceltiqueblog.com/folklorique-ou-traditionnel/>, 2013.

constater pour les pratiques traditionnelles, ce qui fait qu'il est difficile de trancher parmi les différentes interprétations qui circulent. Les définitions argentines ont le mérite d'être plus claires, et nous les reprenons en grande partie : le folklore comprend les traditions qui comprennent les pratiques ancestrales. Toutes les pratiques ancestrales sont des traditions mais toutes les traditions ne sont pas des pratiques ancestrales.

Il nous faut aussi considérer les termes de chanteur professionnel, chanteur amateur, et chanteur. Les personnes qui nous intéressent dans cette étude sont des chanteurs, point. Ils chantent dans des contextes de la vie quotidienne et dans les chants collectifs qui rassemblent différents groupes. Ils ne se considèrent ni comme amateurs ni comme professionnels. Le chant fait partie des choses qu'ils ont reçu en héritage, et pas des choses qu'ils ont appris dans des formations, bien que certains peuvent choisir de suivre des formations pour développer leur chant. Ces chants, traditionnellement, ne sont pas chantés devant un public, les personnes présentes pendant le chant participent tous au chant. Ceci est quelque chose qui a beaucoup changé, à cause de ou grâce à l'industrie de la musique et du tourisme, qui ont contribué à ce que ces chants soient enregistrés et distribués commercialement, associés à des personnalités publiques, reproduits sur scène ou transformés en objet de concours. Ce sont ces transformations qui ont généré l'apparition des termes professionnel ou amateur. Certains chanteurs qui participent à Chant Terrestre sont des chanteurs professionnels, d'autres sont des chanteurs amateurs, et encore d'autres sont des chanteurs, mais ils sont tous considérés dans le cadre de cette étude comme des chanteurs, c'est-à-dire que le chant qui nous intéresse est celui qui a lieu dans les contextes qui ne sont pas ceux de la représentation publique. Cela nous permet non seulement de retrouver les conditions et les fonctions du chant au sein des communautés qui les partagent et pour qui ils sont utiles, mais aussi de considérer ces pratiques vocales comme des processus plutôt que comme des oeuvres.

Et enfin, il faut adresser le foisonnement de termes qui désignent le monde naturel, dont il va être question tout au long de cette étude : environnement, milieu, écosystème, biosphère, et bien sûr la Nature. J'utilise le plus souvent les termes de milieu, de milieu naturel ou de monde naturel, qui à mon sens insèrent et incluent l'observateur humain plus efficacement que les termes d'environnement ou d'écosystème. La biosphère est un terme que j'aurais du mal à appliquer à un territoire précis, tandis que le mot milieu

implique quelque chose d'assez vaste tout en s'ancrant par son syllabe localisateur, « lieu », autre terme d'une importance fondamentale pour mes recherches. Il va aussi être question de la Nature, mais je préfère réserver ce mot pour désigner une certaine conception bien occidentale du monde naturel. Ainsi quand j'utilise le mot Nature avec un majuscule je me réfère au monde naturel tel qu'il a été extériorisé par la pensée occidentale dans le but de le maîtriser, que ce soit en vue de son exploitation, ou en vue de sa sanctuarisation. Ce choix reflète une prise de conscience qui est en train de s'opérer lentement au sein de la société occidentale, grâce notamment au travail d'anthropologues comme Viveiros de Castro³⁷ ou Descola³⁸, et qui met en lumière la distanciation que la pensée occidentale a instauré entre l'humain et le reste du vivant, distanciation qui n'existe pas forcément dans d'autres cultures et qui peut fausser notre interprétation des interactions entre les communautés de tradition non-occidentale et leur milieu.

37 VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *La mirada del jaguar, introduccion al perspectivismo*, Buenos Aires, Tinta Limon, 2000.

38 DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

LA VOIX COMME INSTRUMENT

Chapitre 7

Un parcours vocal.

« Maintenant, du fait du progrès de la civilisation, la passion ou, tout au moins, l'expression de la passion, est modérée, et nous devons en conclure que le langage de l'homme non civilisé et primitif était plus passionnément agité que le notre, qu'il se rapprochait davantage de la musique ou du chant (...) Bien que l'on considère aujourd'hui la communication de la pensée comme l'objectif principal du langage (...) il est tout à fait possible que le langage se soit développé à partir de quelque chose qui n'avait d'autre but que celui d'exercer les muscles de la bouche et de la gorge, de s'amuser et d'amuser les autres, en produisant des sons plaisants ou peut-être simplement étranges. » (Otto Jespersen cité par R. Murray Schafer, Le Paysage Sonore³⁹)

Je suis bilingue depuis ma petite enfance, étant née à Vancouver de parents suédois. Je parlais anglais à l'école, et comme la plupart de mes camarades dans ce pays relativement nouveau qui est le Canada, je parlais une autre langue à la maison.

Plus tard j'appris le français en France, puis l'espagnol au Chili, en Espagne, et en Argentine. Chaque nouvelle langue était comme une nouvelle extension de mon moi, j'apprenais que j'étais plus que je ne l'étais avant, puisque chaque langue me permettait de penser des choses que dans les autres j'étais incapable de concevoir. Mon identité grandissait, et je me rendais compte que je n'étais pas tout à fait la même personne dans chacune des langues que je parlais.

Même ma voix changeait : en anglais et en espagnol elle était plus grave, plus imposante, en français et en suédois plus aiguë, plus timide. Et le même mot traduit d'une langue à l'autre évoquait des sensations et des images tout à fait différentes. Parler d'un chien en français n'évoquait pas du tout le même chien que le « hund » du suédois, le « perro » de l'espagnol, le « dog » de l'anglais. Plusieurs façons d'interpréter le monde cohabitaient en moi, et elles ne pouvaient pas se traduire parfaitement entre

39 SCHAFFER R. Murray, *Le paysage sonore* (1977), trad. Sylvette Gleize (1979) Paris, Wildproject, 2010

elles.

Il me semblait que les différences de sensation et d'image étaient en partie liées au son, à la sonorité des mots. Et je me suis mise à travailler ces sonorités, à toucher leur côté bruit pour m'interroger sur les sons qui ont pu inspirer les mots, à voir si je pouvais rapprocher les mots de ce seuil qui les séparait des sons, à recréer des sons à partir des mots. Cela a donné lieu à des installations sonores qui superposaient et spatialisaient mes quatre langues pour créer des paysages sonores de pluie, de mer, de vent. Il y avait quelque chose de naturel à rapprocher la voix de ces phénomènes forts, constitués de strates sonores multiples, de mouvements et de rythmes. D'ailleurs, d'autres artistes ont fait des expériences similaires, notamment Jack Kerouac qui faisait des « retranscriptions » des vagues qui se brisaient sur la côte californienne⁴⁰. Ces travaux transformaient tous les mots en onomatopées, mais dans l'expérience de l'écoute, les mots que l'auditeur reconnaissait de sa langue surgissaient du fond pour livrer leur sens, le maintenant dans un vacillement entre sensation et signification. Pour le polyglotte, ce vacillement s'opérait sur d'autres frontières, celles qui le faisaient basculer d'un moi à un autre, qui activaient toutes ses facettes. Enfin, la spatialisation qui permettait le mouvement du son dans l'espace apportait encore une autre compréhension, celle d'un corps dans un environnement composé de flux, d'appels, d'informations à organiser et interpréter.

Je me suis rendue compte à travers ces expérimentations que la voix, même en la rendant incompréhensible au niveau significatif, ne se transforme jamais vraiment en bruit. La voix humaine active une forme d'attention chez l'auditeur qui est très spécifique, une excitation, une émotion, une tension, qui est ni celle provoquée par les bruits ni celle suscitée par la musique⁴¹. Les mots peuvent disparaître, on continue à chercher le sens contenu dans la voix. J'ai donc laissé les mots se disperser et je me suis focalisé sur la voix, sa matière, sa source, sa circulation, sa grande souplesse et son étendu dans le corps.

40 KEROUAC, Jack, *SEA, sound of the Pacific ocean at Big Sur*, 1960.

41 *Lorsque l'on entend un son, le cerveau distingue automatiquement s'il s'agit d'un son provenant d'une voix humaine ou d'une autre source; ensuite si ce son « humain » est une syllabe ou non; enfin si c'est un véritable mot ou un pseudo-mot (groupe de son n'ayant pas de sens). L'écoute de ces différents sons en imagerie cérébrale permet de distinguer entre les aires impliquées dans la simple écoute de sons de celles intervenant dans leur compréhension.*

DUBUC Bruno, http://lecerveau.mcgill.ca/flash/i/i_10/i_10_cr/i_10_cr_lan/i_10_cr_lan.html, Instituts de Recherche en Santé du Canada (IRSC)

Spinoza affirme que « *nous n'avons pas conscience des idées qui composent notre âme, ni de nous-mêmes et de notre durée ; nous n'avons conscience que des idées qui expriment l'effet des corps extérieurs sur le nôtre, idées d'affections* »⁴² Aucune pensée, aussi abstraite soit-elle, n'est détachée de la perception physique du monde, de l'interaction entre notre corps et notre environnement, des affects suscités par le monde à l'intérieur du corps. C'est de la reconnaissance du corps des effets positifs ou négatifs d'autres corps extérieurs sur l'organisme que découlent le jugement, le raisonnement, et éventuellement la morale.

*« Le passage à une perfection plus grande ou l'augmentation de la puissance d'agir s'appelle affect, ou sentiment de joie ; le passage à une perfection moindre ou la diminution de la puissance d'agir, tristesse. C'est ainsi que la puissance d'agir varie sous des causes extérieures, pour un même pouvoir d'être affecté. L'affect-sentiment (joie ou tristesse) découle bien d'une affection-image ou idée qu'elle suppose (idée du corps qui convient avec le nôtre ou ne convient pas) ; et, quand l'affect se retourne sur l'idée d'où il procède, la joie devient amour, et la tristesse, haine. »*⁴³

La voix, en tant que vibration physique émanant de cette jonction clé entre tête et torse, nous rappelle efficacement que la pensée est d'abord l'expression d'un corps. Par la sonorité, le sens se connecte au corps, la pensée à la sensation, et la voix, si imprégnée de l'émotion qui traduit la rencontre entre ces deux pôles, est un puissant vecteur à la fois de prise de conscience individuelle et de communication complexe, à plusieurs strates. Ces fonctions sont d'autant plus efficaces que la voix est un phénomène physique qui se manifeste dans le monde, avec des effets tangibles sur le corps, l'environnement, et les autres.

La voix fait donc naître, dans l'instant même, une action du corps dans l'espace, une émotion à l'intérieur du corps, et une pensée dans l'esprit. Ces trois choses sont intimement liées, et Gilbert Simondon est peut-être celui qui a le mieux exprimé cette interdépendance *hic et nunc*, quand il dit :

« L'émotion se prolonge dans le monde sous forme d'action comme l'action se prolonge dans le sujet sous forme d'émotion : une série transductive va de l'action pure à l'émotion pure ; ce ne sont pas des espèces psychiques, des opérations ou

⁴² DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p.80

⁴³ *ibid.* p.68

des états isolés ; c'est la même réalité que nous saisissons abstraitement à ses deux termes extrêmes en croyant qu'ils se suffisent à eux-mêmes et peuvent être étudiés. En fait il faudrait pouvoir saisir l'émotion-action en son centre, à la limite entre le sujet et le monde, à la limite entre l'être individuel et le collectif. Alors on comprendrait que la spiritualité est la réunion de ces deux versants opposés et montant vers le même faite, celui de l'action et celui de l'émotion. Celui de l'action exprime la spiritualité en tant qu'elle sort du sujet et s'institue en éternité objective, en monument plus durable que l'airain, en langage, institution, art, oeuvre. Celui de l'émotion exprime la spiritualité en tant qu'elle pénètre le sujet, reflue en lui et l'emplit dans l'instant, le rendant symbolique par rapport à lui-même, réciproque par rapport à lui-même, se comprenant lui-même par référence à ce qui l'envahit. »⁴⁴

La voix, et plus particulièrement le chant, nous permet effectivement de *saisir l'émotion-action en son centre*, et de comprendre comment l'esprit habite l'espace ainsi ouvert sur le dedans et le dehors, sur soi et sur l'autre, sur une temporalité qui s'étend vers l'immémorial et sur celle qui se concentre dans l'instant. La voix génère à la fois une immanence et une distance, on peut se sentir exister à l'intérieur du son et se laisser porter par lui, comme on peut s'écouter en instaurant cet infime écart qui permet de *se comprendre soi-même par référence à ce qui nous envahit*. On peut aussi laisser la voix dissoudre notre corps dans l'espace, dans le collectif. Elle ne perdra pas pour autant son sens, au contraire, sa signification ne sera que plus profonde et plus humaine qu'elle se joigne à d'autres sons ou à d'autres voix.

La voix, même quand elle ne s'exprime pas par des mots, induit une forme de narration latente, surtout peut-être quand elle puise dans des sonorités plus proches d'un bruitage que des notes d'une gamme musicale. L'auditeur dans son écoute génère des associations d'idées et d'images qui racontent, ou qui, au moins, fait ressentir une narration possible, même s'il n'est pas obligatoire que le fil de cette narration remonte à la surface pour se dessiner clairement. Les sons se connectent aux souvenirs propres à chacun, et la narration latente puise dans le vécu de l'auditeur pour raconter une histoire qui lui correspond, en générant des émotions qui relèvent de situations vécues. Cela se fait plus ou moins consciemment selon l'attention que l'on porte à l'imaginaire activé par

44 SIMONDON Gilbert, *L'individuation psychique et collective* (1958), Paris, Éditions Aubier, 1989, p.109-110

l'écoute.

La voix est souvent mélodique, elle se positionne dans sa production le plus souvent dans une zone sonore liée à l'agréable, bien que la définition de ce qui est agréable varie d'une culture à l'autre. Mais la voix est aussi sonore, dans le sens où elle sait produire toute une gamme de sons qui a priori n'entreraient pas dans une composition musicale (et là aussi, chaque culture produit les conventions de sa composition), elle sait imiter les sons de son environnement et elle sait exprimer des émotions, souvent plus obscures ou troublantes que celles exprimées par une musicalité axée sur l'agréable, avec une clarté que les mots seuls n'atteignent pas. Des sonorités plus denses, plus granuleuses, ou au contraire plus aériennes, plus instables, difficilement définissables en termes de ton, parfois dissonantes et parfois désagréables, sont autant d'outils potentiels pour l'exploration vocale.

En quittant la parole pour puiser dans des vocalisations purement sonores, la voix abolit la distance qu'impose l'esprit et nous plonge dans une compréhension sans analyse, dans un mouvement qu'il faut suivre sans poser de questions. Cela apparaît clairement dans la production collective de vocalisations sans paroles, ou celles dont les paroles, en boucle infinie, incessamment répétées, ne servent plus, ou de manière très secondaires, à signifier en tant que mots : les prières telles que les mantras, les lamentations, les cris de guerriers. La voix assume des fonctions spécifiques, souvent régulatrices, au sein des communautés ou des groupes qui vocalisent ensemble. Par des purges, des canalisations, des intensifications, la voix est capable de catalyser jusqu'au catharsis, de faire naître une force surhumaine, de fusionner des corps en un corps. Ces pratiques collectives sont bien connues des sociétés à tradition orale, mais elles ont été largement étouffées dans les sociétés occidentales à écriture. Nous verrons les conséquences de cette disparition plus loin, il suffit pour le moment de souligner la puissance effective, mais aussi esthétique, de ces chœurs dont le sens viennent du son.

La voix permet une exploration particulière du corps, qui passe par une forme d'amplification par l'attention : on se concentrant sur une partie du corps on arrive à y sentir la vibration sonore, et l'attention peut donner du mouvement à cette vibration. Des cordes vocales la voix peut voyager vers la poitrine, le ventre, le dos, ou sinon

vers le crâne et ses résonateurs. Elle peut vibrer jusque dans nos extrémités, selon comment nous la dirigeons, et nous avons la capacité de la guider, de nous servir de cette vibration pour explorer l'intérieur du corps. La concentration et la respiration nécessaires au travail instaurent un grand calme et un ancrage du corps dans l'espace, et le mouvement de la voix aiguise la perception du corps, muscles, os, organes, circulation de l'air et du sang, tandis que la vibration vocale maintient le corps en éveil, dans une certaine tonicité. Ce processus peut initier des mouvements à partir de la voix, à explorer l'espace dans lequel le corps se situe par la voix, à entrer en contact avec d'autres corps par la voix, et à créer des liens avec ces personnes par la voix, sans jamais prononcer la moindre parole. En variant les sons émis, il est possible de communiquer une multitude d'états émotionnels, plaisir, colère, calme, excitation, hésitation, désir, tristesse, etc. La recherche linguistique a d'ailleurs tenté de démontrer le sens des sonorités et les états émotionnels différents suscités par des sonorités différentes, à commencer par Edward Sapir à qui on doit le terme de symbolisme phonétique⁴⁵. Comme le souligne Josette Larue-Tondeur,

*une personne explosive utilise des consonnes dures dans ses colères avec des accents d'intensité plus marqués, tandis qu'une maman parle à son bébé avec des sonorités douces. Cette dernière exprime une fusion avec l'enfant par des sonorités presque sans interruption d'air, tandis que les discours furibonds font appel à la spécificité séparatrice des occlusives.*⁴⁶

Même avant de connaître la signification d'un mot, sa sonorité nous incite à lui imaginer un sens, reprenant à la fois les associations d'un son avec des choses dont on a fait l'expérience dans le monde, et les ouvertures, fermetures, tensions et directions des flux opérés par le corps en reproduisant les sonorités des mots.

En reprenant le travail de Humboldt, Larue-Tondeur nous suggère que les mots par leurs sonorités restituent un lien émotionnel, la perception affective de ce que les mots désignent, et qui est à la fois l'héritage d'un lien culturel spécifique à la langue et variant d'une langue à l'autre, et l'appropriation d'un sentiment personnel attaché aux mots. Elle cite Humboldt :

⁴⁵ SAPIR Edward, *Selected Writings of Edward Sapir*, Oakland, University of California Press, 1986.

⁴⁶ LARUE-TONDEUR Josette, "Saussure et les anagrammes ou Le symbolisme phonétique", *Saussure et la psychanalyse*, Aug 2010, Cerisy-la-Salle (50), France

« En prononçant le mot Wolke (nuage), on ne se réfère ni à la définition ni à une image imposée une fois pour toutes, de ce phénomène naturel. Les concepts et les images qui font corps avec sa perception, tout ce qui, enfin, de près ou de loin, en nous ou hors de nous, entretient quelque rapport avec lui, tout cela peut se retrouver à l'état condensé et concentré dans l'esprit sans risquer l'émiettement, parce que c'est un seul et même écho sonore qui en opère la convergence et la fixation. »⁴⁷

Ainsi par la vocalisation nous pouvons déjà communiquer une grande quantité d'informations, et cela même en l'absence d'une langue partagée. Plus les cultures des personnes participant à l'échange sont éloignées, plus il y aura de l'ambiguïté dans l'interprétation des sons, mais pour des personnes de cultures proches les sonorités correspondent avec beaucoup d'exactitude, et quiconque s'est retrouvé dans un pays étranger sans connaître la langue a pu constater à quel point les petits sons qui accompagnent les gestes et les expressions du visage sont utiles à la communication.

La voix par les vibrations qu'elle envoie dans les multiples volumes du corps, permet de reconnaître les limites de celui-ci, et par un processus d'émission vocale et de réception auditive connu sous le nom d'écholocalisation, elle permet aussi de sonder l'espace environnant, pour identifier les objets et les autres corps qui l'habitent.

« lors de leurs déplacements, la plupart des handicapés visuels génèrent spontanément et de manière intuitive des sons tels que des claquements de la langue ou des doigts et des huées afin de mieux s'orienter dans l'environnement. De même, il faut souligner que l'écholocalisation semble bien correspondre à une capacité «naturelle» des êtres humains. En effet, une personne normale ayant une perception auditive correcte, au moins dans une oreille, peut être capable de se servir de l'écholocalisation après avoir reçu un bref entraînement »⁴⁸

Ce processus est étonnamment précis. L'oreille entraînée arrive à déterminer la distance qui la sépare d'un objet par les variations infimes de temps entre le son émis et celui qui revient en écho, et réussit à identifier des formes carrées, rectangulaires, et circulaires, ainsi qu'un certain nombre de textures⁴⁹. Cela met en évidence la quantité

⁴⁷ ibid.

⁴⁸ ARIAS Claudia, "L'écholocalisation humaine chez les handicapés visuels", *L'année psychologique*, vol. 96, n°4, 1996, p. 705

⁴⁹ ibid.

importante d'information auditive que nous recevons de notre environnement ainsi que notre capacité à l'interpréter pour appréhender la forme et les caractéristiques des éléments qui composent le milieu. Cette capacité s'affine et s'améliore dans la pratique, et les personnes qui ont l'habitude de travailler la voix en dialogue avec l'espace ont certainement développé une grande aptitude à l'écholocalisation.

Dans ces processus la voix, le corps et l'espace forment une sorte de structure capable de se déplacer, nébuleuse dont l'étendu est défini par la portée de la voix et par les contraintes de l'espace. Quand plusieurs structures se rencontrent, ils se superposent partiellement, créant des relations qui s'avèrent ou non compatibles (les critères de cette compatibilité sont très variables). Les relations compatibles peuvent devenir partenaires, puis communautés. Les exercices vocaux en atelier simplifient et exagèrent les étapes d'un processus qui dans la vie de tous les jours opère constamment, bien qu'en arrière-plan de la conscience, celle de la perception par un corps possédant une voix de la forme et les qualités de l'espace et des autres êtres dans cet espace. Mais en prenant le temps d'explorer pleinement ces étapes et de prendre conscience de la nature concrète et physique des actions, il devient possible de saisir plusieurs fonctions essentielles du vocal : connaître son corps et son état psychique, connaître l'espace dans lequel ce corps se meut, rencontrer et sonder à distance l'état physique et psychique des autres êtres dans cet espace, et établir des liens avec ces êtres.

De porter l'attention de cette manière permet de rendre présente et tangible la physicalité de la voix, et de rendre compte des liens puissants qu'elle établit par cette physicalité. Cela permet également de mieux cerner la capacité d'expression contenue dans la vocalisation, et de pouvoir, à partir de là, réintroduire les mots.

Si l'on considère qu'une grande partie du message réside dans la sonorité comme force physique, les mots peuvent revenir avec moins de toute-puissance et plus de profondeur, avec des fonctions de précision et de concentration de sens, comme autant de magnifiques pointes d'iceberg ancrés dans la masse du message. Cela se manifeste avec clarté dans la parole poétique : peu de mots, mais chaque mot chargé de sens, chaque mot impliquant et déclenchant une vaste réflexion, chaque mot pesé et posé.

Des phrases, des formules et des rythmes peuvent se répéter tout en permettant une infinie variation à l'intérieur. Chaque variation module le sens des mots et montre à quelle point ils ont des significations nuancées, à quel point ils portent, bien plus qu'un sens, une véritable situation.

En cela les mots réactivent un contexte passé, le ramènent au présent pour y immerger les auditeurs, et le sculptent pour qu'il puisse épouser les nouveaux contours du présent.

Dans la citation mise en exergue au début du chapitre 3, le conteur décrit par Maximilien Laroche incarne bien cette passation, en ramenant par son corps le contexte qu'il va en quelque sorte remettre en place par sa voix pour son auditoire. Puisqu'il appartient au premier contexte, qu'il a vu, mais qu'il appartient aussi au deuxième contexte, dans lequel il redéploie le premier, ces deux contextes vont se superposer à l'endroit de son corps, et tout l'art du conte est d'ajuster le premier pour qu'il puisse avoir du sens dans le deuxième. Du premier contexte, il reçoit un « coup de pied », qui présuppose pour Laroche la domination du premier groupe sur le conteur, mais qui marque aussi la « marque » de ce premier contexte, ainsi que l'urgence de le transmettre au deuxième.

Dans les contextes souvent dramatiques de l'Histoire du Haïti, dont parle Laroche, le non-dit est presque un refoulement, une « auto-aliénation » qui fait apparaître un « facteur fantôme » dans le discours⁵⁰. Je pense que c'est aussi une décision, certes prise par nécessité, de développer le message qui gronde sous les mots pour qu'une forme de dialogue et de discussion souterraine puisse avoir lieu. Les mots sont enracinés dans une situation qui se comprend par une culture commune, et non seulement les jeux de mots, mais la façon dont ils sont dits, évoquent une quantité d'information qui dépasse largement le signifié des signifiants. Ainsi les tabous peuvent être évoqués, mais aussi les leçons profondes, parfois dures, que tous peuvent recevoir mais que seul le vécu permet de comprendre pleinement, et qui demandent un accès complexe et préparé, moins directe que l'explicitation verbale.

Cette parole qui fait des détours, qui suggère, qui laisse filtrer, qui puise dans la sonorité et le rythme, cette parole poétique est active, elle fait acte, elle agit à la fois sur le passé

50 LAROCHE Maximilien, *Mythologie haïtienne*, Sainte-Foy, GRELCA, 2002, p.91

et sur le présent, et donc aussi sur le futur. Elle agit sur les corps et sur l'espace. Loin d'être un simple passeur d'informations, elle est un geste qui transforme.

On doit à John Langshaw Austin d'avoir redonné, dans son formidable étude sur le discours performatif⁵¹, une juste importance au pouvoir effectif de la parole, pouvoir qu'elle a eu, et qu'elle a encore, traditionnellement pour la plupart des sociétés. Cette fonction de la langue devient évidente en considérant l'action effective produite par des phrases comme, « je promets », « je vous déclare » ou « je vous pardonne ». Mais, comme nous le rappelle Matteo Capponi, pour beaucoup de civilisations la parole est tout aussi effective dans les actes de prière, de guérison et de malédiction.

« Face au discours médical moderne, guérir un homme ou apaiser les douleurs d'une parturiente par la seule force des mots relève de la magie. En revanche, s'engager soi-même par un serment, à ses propres yeux et aux yeux de la communauté, et se retrouver l'instant d'après lié par sa promesse, n'a rien d'irrationnel. (...) Que les effets soient visibles ou non, le principe est le même. Il existe une puissance du langage que l'appellation de "magie" dissimule plus qu'elle n'explique. De fait, l'idée de magie se développe en contraste avec les pratiques officielles. »⁵²

Il serait donc imprudent de reléguer les pratiques vocales touchant à la prière, à la guérison et à la malédiction à des superstitions sans effets réels sur les êtres humains qui les emploient. L'efficacité de la parole tient à la foi qu'y prêtent les membres de la communauté concernée, et peut, comme l'a montré Marcel Mauss dans ses études sur les populations autochtones en Australie, Nouvelle Zélande et Polynésie⁵³, mener, aussi bien qu'à la guérison, jusqu'à la mort.

Au delà de l'acte strictement verbal, par lequel le sens des mots effectue une action, l'acte vocal, proprement sonore, opère aussi un changement de situation. Le cri nous donne un exemple frappant et qui apparaît sous des formes diverses avec des fonctions diverses partout dans le monde. Le cri peut exprimer la joie, la violence, l'extase ou la tristesse, et parfois plusieurs de ces sentiments se mélangent dans l'intensité du cri. C'est le cas des cris de combats, qui canalisent et amplifient la joie d'une solidarité entre

51 AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962.

52 CAPPONI Matteo, *La parole comme geste, La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique*. Université de Neuchâtel, Faculté des lettres, Institut des sciences de l'Antiquité, 2008, p.25

53 « Dans le district de Kennedy, en 1865, chez les Eden, une vieille servante irlandaise reproche à une servante noire son égoïsme et dit, 'Tu mourras bientôt d'être si cruelle'. La femme regarda une minute, ses mains tombèrent, elle pâlit...et, désespérant, sous l'effet des mots, elle se consuma et, en moins d'un mois, elle mourut.' » MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.319. Il cite C.H.Eden, *My wife and I in Queensland*, 1872, p.110-111.

les membres d'un groupe, la soif de sang que ce groupe va déchaîner sur ses adversaires, et l'appel sacré aux forces en présence capables d'appuyer l'action du groupe. Le cri vient parfois des combattants eux-mêmes, et parfois d'autres membres de la communauté, des femmes ou des observateurs.

C'est le cas de l'*ololugê*, qui dans l'Antiquité grecque désignait un cri « *poussé par les femmes, destiné à effrayer l'ennemi comme à marquer la joie* »⁵⁴, mais aussi de l'*irrintzina* basque, que nous allons voir en détail plus loin, qui est à la fois l'expression d'une joie festive et d'un défi moqueur lancé aux adversaires. Jean Casenave nous dit de ce cri qui résonne dans les montagnes basques, que « *au-delà des marques classiques du cri de guerre, sa tonalité moqueuse atteste que (l'éventuel) repli des guerriers n'est pas un acte de lâcheté mais bien la preuve d'un indéfectible attachement à leur liberté, donc à leur différence.* »⁵⁵

Ces deux exemples ont aussi une dimension spirituelle, et le cri, en attirant l'attention sur son émetteur et en aspirant l'énergie du milieu, est à la fois « un hommage rendu rituellement au dieu et un témoignage émotionnel de sa présence »⁵⁶.

Il ne faut pas oublier que la voix crée des ondes sonores dont les fréquences affectent physiquement les matières environnantes, au-delà de ce que l'ouïe perçoit consciemment. Nous acceptons sans hésiter l'idée que les ultrasons agissent concrètement sur le corps humain lors d'interventions non-invasives, et la médecine occidentale, longtemps sceptiques face aux traitements « alternatifs » utilisant le son, admet aujourd'hui l'effet thérapeutique de toute une gamme de fréquences et de musiques.

Un cas intéressant est celui des chamanes d'Amazonie. On retrouve des pratiques similaires chez un grand nombre de communautés différentes, consistant en une alliance entre le sonore et le visuel, le premier servant à générer et à guider le deuxième. Par sa voix, le chamane amène les participants du rite dans l'état de transe induit le plus souvent par l'ingestion de plantes hallucinogènes, et influe sur les visions qui surgissent, pour à la fois guider les initiés sous sa responsabilité dans l'expérience de leurs visions, et assurer qu'ils puissent revenir dans leur monde habituel⁵⁷. Lors des guérisons, le chamane utilise sa voix pour trouver et réparer les failles dans le corps du

54 CAPPONI Matteo, *La parole comme geste, La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique*. Université de Neuchâtel, Faculté des lettres, Institut des sciences de l'Antiquité, 2008, p.36

55 CASENAVE Jean, "L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffectation", *Lapurdum* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 01 septembre 2010, URL : <http://lapurdum.revues.org/1802> ; DOI : 10.4000/lapurdum.1802

56 CAPPONI Matteo, *La parole comme geste, La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique*. Université de Neuchâtel, Faculté des lettres, Institut des sciences de l'Antiquité, 2008, p.36

57 GARCIA MOLINO Andrés Jacobo, *The Sound Tactics of Upper Putumayo Shamans*, University of California, Berkeley, Latin American Studies, 2014.

malade. Chez les Shipibo-Conibo au Pérou par exemple, lors des guérisons chamaniques, la lumière trace sous l'effet de la transe des dessins géométriques qui en touchant les lèvres du chamane se transforment en chant. Le chant du chamane projette à son tour des dessins sur le corps du malade qui les absorbe, leurs traits s'affirmant au fur et à mesure de la cure⁵⁸. En ce sens, l'intervention vocale du chamane consiste en quelque sorte à « lire » la situation par la voix, et ensuite à « réécrire » vocalement dans le corps du malade pour rétablir la santé du patient.

Ces exemples de guérison vocale, plutôt spectaculaires pour un observateur occidental, témoignent d'une capacité transformatrice de la voix qui, on va le voir plus loin, opère aussi dans les chants qui sont concernés par cette étude, bien que de manière plus subtile, avec des visées moins directement thérapeutiques.

Dans mes propres expérimentations en atelier vocal, j'ai pu constater l'état légèrement « autre » produit par l'immersion relativement prolongée dans une vocalisation mobile et mobilisante. La voix focalise et exige, elle maintient le corps dans la présence toute en permettant une sorte d'expansion, physique et mentale, par l'émission sonore. Le travail de concentration et d'attention inhérent à une vocalisation en relation avec l'espace a pour résultat d'altérer la perception que nous avons de notre environnement une fois sortie de l'atelier, puisque nous continuons à appliquer cette attention à ce qui nous entoure, le temps qu'elle s'estompe dans la reprise d'une interaction ordinaire.

Toutes les utilisations de la voix que nous introduisons ici ont en commun de mettre en avant la *forme* vocale, les *qualités* de la vocalisation, qui par leur différence d'avec le langage quotidien permettent d'atteindre d'autres objectifs que ceux de nos discours habituels, et qui contribuent à, même qui constituent, leur efficacité⁵⁹.

En suivant le fil de la parole poétique liée à la physicalité de la voix, nous pouvons maintenant aborder plus en détail la voix telle qu'elle est utilisée dans le chant ancestral, qui embrasse tout le spectre des fonctions que la voix est capable d'assumer, et qui fait de la voix un puissant outil d'organisation et de cohésion sociales.

58 INGOLD Tim, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Abingdon, Routledge, 2011.

59 CAPPONI Matteo, *La parole comme geste, La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique*. Université de Neuchâtel, Faculté des lettres, Institut des sciences de l'Antiquité, 2008, p. 44-46

Chapitre 8

La voix dans le chant ancestral

"...on doit se défaire de la tendance occidentale dominante de "enserrer", qui limite la signification musicale aux "notes" proprement dit, et s'approcher davantage de l'expérience non-occidentale de "déplier" la musique pour embrasser le monde, en ce sens que la musique "fait partie du monde", selon qu'elle s'expérimente et se constitue socialement (...) De cette manière, on peut commencer à comprendre comment les phénomènes acoustiques simples, tels que les chansons aux animaux, ne peuvent se saisir que par les réalités sociales complexes, dans lesquelles le son même constitue un système symbolique." (Denise Arnold et Juan Yapita, Río de vellón río de canto)⁶⁰

Ma rencontre avec les chants anciens des Andes et des Pyrénées a été une surprenante confirmation de quelque chose qui avait été jusque-là une intuition, le souhait de trouver là, dans ces paysages montagneux, des voix en équilibre fragile entre le bruit et la musique, entre la sonorité et la signification. J'ai tout de suite reconnu dans ces chants les qualités que je cherchais à développer dans mon propre travail sonore. Musicalement, les voix sonnaient de manière étrange à mes oreilles trop habituées au solfège, la suite des notes avait quelque chose d'illogique, difficile à suivre et encore plus difficile à reproduire. La voix incorporait des tensions, des frictions, des dissonances et des instabilités qui la rendaient précaire, comme si le chanteur pouvait en perdre le contrôle à tout moment. Le son semblait sortir de la personne toute entière et frôlait le non-humain en devenant cri, en vibrant d'un timbre métallique, en plongeant dans des notes graves et gutturales ou en se volatilissant dans le son aérien d'une flûte. Dans ces chants, l'appareil vocal se révélait être un instrument d'une grande versatilité, capable d'absorber et de transformer le monde sonore dans lequel le chanteur prenait place, et de le redonner à entendre, sculpté par la sensibilité de ce corps attentif.

En Amérique du Sud ces sons particuliers portent des noms. Dans le nord-ouest de l'Argentine ainsi qu'en Bolivie et au Pérou, les chanteurs de montagne peuvent parler d'une sonorité particulière nommé « tarr »⁶¹. Ce terme fait référence à un son granuleux et dense, qui crée une certaine friction dans la voix et qui interpréterait le son du vent

60 ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.

61 SANCHEZ Radek, entretien personnel, août 2017.

transportant du sable, bruit emblématique des hauts plateaux des Andes. Mais il peut aussi s'approcher du son des pierres qui roulent dans le lit de la rivière, ou des bêlements rauques des vaches, des brebis et des chèvres. Les chanteurs intègrent le son « tarr » dans les mélodies de leurs chants, c'est une sonorité recherchée comme critère d'un chant qui sonne comme il faut. Selon les lieux le terme de « tarr » est plus ou moins connu, mais la sonorité qu'il représente est tout de suite reconnu par les chanteurs de toute la zone.

Le « bagual » est une autre sonorité caractéristique d'une partie du nord-ouest argentin. On le retrouve un peu plus bas que le « tarr » qui est plus répandu dans l'altiplano. Le « bagual », aussi appelé « kenku », qui est le son d'un chant appelé *baguala*, chanté par des *bagualeros*, est une sonorité des vallées et des gorges qui dessinent les chemins de descente de la montagne vers la plaine⁶². Il prend la forme d'une envolée vocale qui saute subitement une octave et trace des fioritures au-dessus de la mélodie principale, qui passe d'une voix de poitrine à une voix de tête, et qui peut ou revenir aussi abruptement à la ligne principale, ou se perdre dans les airs en terminaison d'une phrase. À l'oreille on a l'impression d'une radio qui vacille entre deux fréquences, une sorte d'interférence qui entrecoupe un son pour y insérer un autre. Chaque chanteur développe sa manière de faire jouer le « bagual » dans son chant, et une utilisation habile est le signe d'un chanteur talentueux. Les chanteurs disent que, lorsqu'ils chantent les *bagualas*, ils sont en train de « peindre dans l'air », « *pintar en el aire* »⁶³, ce qui témoigne à la fois de la corporalité du geste chanté, et de la marque laissée par la voix sur et dans son environnement. On retrouve ici l'étroite relation entre le visuel et le sonore, s'engendrant mutuellement, caractéristique de beaucoup de chants du continent sud-américain⁶⁴, ainsi que la notion du chant comme mouvement, mouvement qui traverse en quelque sorte le corps du chanteur, sous forme d'un flux présent dans le milieu et modulé lors de son passage par le corps.

Le mot « bagual » veut dire sauvage. Il traduit une relation intime au milieu naturel que l'on va retrouver aussi dans les chants pyrénéens, et dont on va discuter en détail plus

62 GARCIA Miriam, entretien personnel, septembre 2016.

63 *ibid.*

64 voir par exemple GARCIA MOLINO Andrés Jacobo, *The Sound Tactics of Upper Putumayo Shamans*, University of California, Berkeley, Latin American Studies, 2014, INGOLD Tim, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Abingdon, Routledge, 2011, ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.

loin. Mais ce rapport au sauvage est aussi une manière de céder à une forme de non-maîtrise, de se laisser emporter par quelque chose qui traverse le corps et qui s'exprime par la voix, quelque chose que l'on ne contrôle qu'à moitié, comme la vague sur laquelle le surfeur fait glisser sa planche, image emblématique mise en exergue par Deleuze⁶⁵. Le chanteur, comme le surfeur, doit appréhender le mouvement qui l'emporte, « *en y insérant un geste de déséquilibre qui ne trouve alors d'équilibre que dans le mouvement qui le sous-tend* »⁶⁶

La voix devient par là une chose qui appartient à la fois au chanteur et au monde, elle prend une certaine indépendance et instaure une relation particulière entre le chanteur et sa propre voix⁶⁷. Le chanteur doit maîtriser la non-maîtrise, il s'engage dans une prise de risque, en laissant entrer dans son corps quelque chose de ce milieu sauvage qui l'entoure. La manière dont le « bagual » va opérer dans le chant est très en lien avec l'écoute qu'a le chanteur de son environnement, et avec lequel il dialogue tout au long du chant.

Ces formes de glissements sont aussi caractéristiques du chant basque. Dans les Pyrénées on les retrouve dans des légers écarts effectués au sein des notes chantées, qui créent la sensation d'un début de dissonance qui finalement ne s'accomplit pas, qui reste en équilibre précaire sur le fil du chant. Il pourrait s'agir, selon certaines études musicologiques, de quarts de ton⁶⁸, fait rare en musique traditionnelle. Par la subtilité d'écoute et l'élasticité d'exécution qu'elle demande, c'est une forme de prise de risque vocale, qui intègre l'impossibilité de tout contrôler, et qui crée une relation particulière entre le chanteur et son lieu, entre le corps et l'espace. Dans les *basa ahaide* basques, que nous allons voir en détail plus loin, chaque chant est une continuité ininterrompue et ininterrompable, bien qu'acceptant une certaine souplesse dans l'exécution. Le mouvement du chant, on doit le prendre au début et le déplier, en se laissant déplier, jusqu'à la fin. Commencer ou reprendre au milieu n'est pas envisageable, et s'avère d'ailleurs extrêmement difficile pour celui qui le tenterait⁶⁹. Cependant, une fois le chant engagé, et tout au long du voyage, le chanteur peut expérimenter d'innombrables

65 DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

66 DE SOULTRAIT Gibus, « La question du rythme (de la vague) », *Rhuthmos*, 27 décembre 2012 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article775>

67 JUNZO Kawada, *La voix, étude d'ethno-linguistique comparative*, trad. Sylvie Jeanne, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

68 HIRIGOYEN BIDART Marie, *Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales*. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012.

69 ACHIARY Julien, entretien personnel, mai 2017.

variations subtiles d'appui, de glissement, d'intensité, qui épousent les circonstances particulières du contexte au sein duquel le chant évolue.

Cette élasticité affecte aussi le rythme du chant, qui est irrégulier aussi bien dans les Pyrénées que dans les Andes. Le rythme est corporel et prend en compte à la fois la respiration et l'écoute, la réflexion et l'émotion, le battement du coeur et les rythmes proposés par les sons environnants. Il n'est donc pas lié à un tempo de métronome, et nous retrouvons ici cette intuition de ce qui est juste et qui ne peut être mesuré uniquement avec les données objectives disponibles. Même en Argentine, où le chant ancestral est accompagné d'un tambour, la présence de la percussion ne contraint pas le chant à un rythme cadencé. Le tambour ponctue, accentue, fait avancer la voix, crée des temps de résonance ou de réflexion entre les phrases, mais c'est le tambour qui suit le rythme du corps, et non pas le corps qui se cale sur le rythme du tambour. Cette relation peut s'inverser dans une certaine mesure dans le cas des chants collectifs, mais nous allons voir que là aussi, il y a des variations de rythme qui s'opèrent au sein du groupe et qui sont en relation avec des facteurs corporels et environnementaux.

D'où l'importance d'une transmission orale, de personne à personne, de corps à corps. La partition la plus détaillée et annotée ne pourrait être fidèle à ces chants, dont le noyau constant qui fait son identité est entouré de toutes les nuances de son exécution, qui est à son tour dépendante d'une multitude de détails liés à son contexte. Le noyau seul est insuffisant pour reproduire le chant. Suivre le « mode d'emploi » du chant ancestral dépasse de beaucoup la lecture d'une écriture musicale, et fait appel à une perception qui embrasse bien plus que les notes émis, leur durée et leur cadence. Nous pouvons le constater en écoutant des versions de chants anciens reproduites à partir d'une partition (ou suivant les principes d'une partition), qui dénature l'original au point de le rendre méconnaissable.⁷⁰

On devine une évolution de la partition qui est parallèle à l'évolution de l'écriture, la partition servant au départ d'aide-mémoire constitué de signes rappelant une progression vers l'aigu ou vers le grave, une pression tendue ou relâchée, une durée

⁷⁰ comme certains *basa ahaide* sur lesquels on a écrit des paroles ou qu'on a retranscrits en partition, ou auxquels on a rajouté des voix pour pouvoir les chanter en chœur polyphonique. Voir certaines enregistrements de « Bedatsearen heltzean » ou « aspaldiko denboretan », archives Sù Azia, merci à Maddi Oihenart pour son aide à trouver ces exemples. Un exemple pyrénéen, enregistré en Bigorre par Xavier Ravier, se trouve en deux versions bien différentes, CAUMONT Pascal (sous la direction de), *Mémoria en partatge, chants collectés en Bigorre par Xavier Ravier entre 1956 et 1962, Volume 1*. Tarbes, Piréna Immatèria, 2014.

soutenue ou brève⁷¹, pour arriver à une partition qui découpe la voix en notes précises et instaure un tempo régulier, cadrant et limitant non seulement la composition et l'exécution, mais la mémoire elle-même, la trace écrite fixant l'identité du chant pour les générations à venir. On finit par composer la musique selon les possibilités de l'écriture musicale, et par considérer que tout ce qui ne rentrerait pas dans cette écriture serait en quelque sorte « faux ». Une marge de manoeuvre persiste dans l'exécution, rendant possible le style personnel, mais encore une fois, nous nous retrouvons devant deux tendances opposées qui font pencher la balance vers une prédominance. Dans le cas de la tradition orale on va trouver une souplesse liée à un contexte, et dans le cas de la tradition écrite une précision liée à un absolu. Ces tendances produisent des musiques difficilement traduisibles de l'une à l'autre, chacune « perdant son âme » au passage.

La respiration est peut-être le noeud central du chant. Elle rend évidente la perméabilité qui existe entre le corps et l'espace, faisant entrer l'extérieur à l'intérieur du corps qui le transforme et le restitue à l'extérieur. La respiration ne s'arrête pas aux poumons, elle affecte le corps entier, la posture, la circulation, l'ancrage dans l'espace. Elle ne s'arrête pas non plus à la zone juste devant la bouche du chanteur, mais circule librement dans l'espace pour entrer en interaction avec les éléments vivants et inertes qui le composent. La voix matérialise en quelque sorte cet échange. Elle permet de suivre avec les oreilles ce qui est invisible aux yeux. La respiration comporte aussi maîtrise et non-maîtrise, nous pouvons la contrôler jusqu'à une certaine mesure, mais elle nous impose aussi sa volonté, dans une lecture des besoins de notre corps et de ses états émotionnels, mais aussi de la composition de l'air environnant.

Le *canto con caja* a développé une technique respiratoire particulière, qui repose sur une réserve d'air dans le bas des poumons sur laquelle le chanteur s'appuie pour chanter et qu'il remplit dès qu'une pause entre les phrases musicales le permet. Il utilise la cage thoracique pour comprimer et diriger l'air des poumons en puisant en cas de besoin dans la réserve pour terminer une phrase. Cette technique transforme le corps en une sorte de cornemuse en créant la possibilité d'une alimentation continue des poumons exploités dans leur pleine capacité. Le chanteur n'arrive jamais à bout de souffle et l'inspiration ne fait que compléter la réserve, la respiration reste donc douce et détendue.

71 INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p.30

L'air est acheminé vers les résonateurs de la tête, en passant par les cordes vocales. Le *canto con caja* a une utilisation très complète des cavités de la tête pour la propagation du son, la bouche reste à peine ouverte pendant le chant et les lèvres n'articule pas le son comme ce serait le cas dans le chant dont on est habitué en occident. Le son est articulé par le palais mou ou voile du palais, partie étonnamment mobile située derrière le palais osseux, servant à former les voyelles. Là où dans la tradition occidentale l'envoi de la voix s'ouvre du menton jusqu'au-dessus du nez dans une zone qui se concentre sur l'angle d'environ 45° de l'ouverture buccale, l'envoi dans le chant ancestral des Andes s'ouvre sur presque 90°, arrivant jusqu'au sommet du crâne⁷². Cela est dû à une visée verticale de la voix que le chanteur dirige vers les trompes d'Eustache, canaux reliant le fond de la gorge aux oreilles, et le fond des cavités nasales. La voix ainsi diffusée change de nature, elle se teinte d'une vibration presque métallique et s'amplifie considérablement. Dans une bonne utilisation de cette technique la voix n'est jamais forcée, les cordes vocales ne sont pas sur-sollicitées, et le chanteur peut continuer à chanter des heures durant, ce qui est souvent le cas lors des rencontres de chant collectif.

La grande majorité des chanteurs n'ont bien sûr pas une conscience précise de cette technique de chant qu'ils utilisent naturellement, ayant appris à chanter de cette manière depuis leur enfance. On peut constater aussi l'apparition d'une articulation labiale plus mobile et une ouverture de la bouche plus conséquente, dues à l'influence du chant occidental. Si nous connaissons aujourd'hui le fonctionnement de l'appareil vocal dans le chant ancestral, c'est grâce aux chanteurs-chercheurs, et je pense particulièrement au travail exhaustif de Miriam Garcia, qui se sont intéressés à cette pratique vocale et qui ont traduit ce fonctionnement dans un langage plus scientifique⁷³.

Les caractéristiques du chant ancestral des Andes et des Pyrénées que nous relevons ici ne sont pas exclusivement le propre du chant ancestral. Nous retrouvons ces usages et fonctions, en tout cas en partie, aussi parfois dans le chant occidental tel que nous avons l'habitude de l'entendre et le pratiquer. Mais dans la tradition occidentale ces particularités du rythme, du ton et du timbre, des sonorités s'approchant du bruitage sont

⁷² GARCIA Miriam, entretien personnel, septembre 2016.

⁷³ Il est intéressant de noter que la transmission orale reste prédominante, malgré le vocabulaire qui change. Miriam Garcia n'a jamais publié d'ouvrage sur ses recherches, elle communique son savoir par des ateliers et des entretiens.

des exceptions, tandis que dans les chants anciens concernés par cette étude ils constituent la norme.

Je pense que le milieu naturel participe grandement au développement de ces différents aspects du chant, et que certaines similarités entre les chants pyrénéens et les chants andins pourraient s'expliquer par le fait que tous les deux sont nés à la montagne, dans des communautés pastorales. Nous allons voir dans le prochain chapitre quels sont les spécificités de ce milieu en tant qu'espace acoustique, mais aussi en tant que contexte expérientiel suscitant croyances, émotions et réflexions.

LA MONTAGNE COMME ESPACE ACOUSTIQUE

Chapitre 9

Un parcours spatial.

« ...comprendre la notion de milieu mène à un renouvellement de notre conception de la perception et du comportement. Le milieu où les animaux peuvent se déplacer (et où se trouvent les objets parmi lesquels ils se déplacent) est en même temps le milieu de la lumière, du son et de l'odeur en provenance de sources dans l'environnement. Un milieu clos peut être "rempli" de lumière, de son, et même d'odeur. Tout point dans le milieu est un point d'observation possible pour tout observateur capable de regarder, d'écouter ou de flairer. Et ces points d'observation sont continuellement connectés les uns aux autres par des chemins de locomotion possibles. Au lieu de points et de lignes géométriques, nous sommes donc en présence de points d'observation et de lignes de locomotion. » (James J. Gibson, Approche Écologique de la Perception Visuelle)

Aussi bien dans le cinéma que dans le spectacle vivant, nous travaillons à la récréation d'un espace sonore à partir d'une boîte noire, la salle, plus ou moins bien conçue acoustiquement, plus ou moins neutre comme point de départ. La voix des comédiens est le premier élément sonore à être mise à l'épreuve par cet espace, et là où le cinéma va apporter des solutions techniques pour que la voix soit audible et compréhensible, pour qu'elle soit bien enregistrée et bien retravaillée en post-production, le théâtre doit parfois travailler sur des techniques vocales spécifiques pour s'adapter à des espaces variés. Cet effort se décuple avec le théâtre hors salle conventionnelle.

J'ai eu la chance de travailler avec des metteurs en scène qui développent un travail poussé sur la voix dans des espaces inhabituels, vastes lieux mal isolés au niveau phonique ou espaces extérieurs déjà remplis de bruits. Grâce à eux j'ai été confrontée assez tôt aux enjeux du vocal non seulement au niveau corporel, mais aussi au niveau de la relation de ce corps avec un environnement sonore et avec un espace pas toujours adapté à la propagation vocale.

Le travail autour de la voix et le corps dans l'espace de la metteuse en scène Claudia Bosse, basée à Vienne, et avec qui j'ai travaillé en tant qu'accompagnatrice vocale et

interprète, est particulièrement méticuleux et ambitieux, impliquant souvent des chœurs de plusieurs centaines de personnes⁷⁴ sur des périodes de plusieurs mois. Voix et mouvement sont intimement liés tout en étant souvent diamétralement opposés dans leur dynamique, leur rythme, et leur sens. La metteuse en scène joue sur le contraste troublant entre un corps qui exécute, par exemple, une chorégraphie de claquettes sortie d'une revue hollywoodienne, tout en proclamant un texte philosophique d'Agambem⁷⁵, ou un texte de Racine prononcé sur les gestes d'un combat de boxe⁷⁶. Une rencontre a lieu non seulement entre une voix et un corps, un texte et une danse, mais entre deux contextes historiques, politiques, sociaux, et esthétiques représentés par chaque élément qui compose le moment théâtral, créant une explosion de sens qui est complexe et tentaculaire. Corps et voix sont encore amplifiés et ramifiés par la relation qu'ils tissent avec l'espace, espaces qui dans le travail de Bosse sont la plupart du temps urbains, inhabituels, vastes et sonores⁷⁷. Pour amener les interprètes, souvent des amateurs pour les chœurs composés, à incorporer les textes et chorégraphies, et à maîtriser l'émission vocale et l'exécution dansée dans des conditions spatiales difficiles, Bosse fait preuve d'une grande détermination et d'une pédagogie précise, qui met l'accent sur la plasticité des mots et sur la liaison entre dire et bouger. Dans un entretien à l'occasion de sa mise en scène en 2006 de la tragédie d'Eschyle, *Les Perses*, elle dit à propos de son travail vocal :

« la plupart du temps, les mots que nous utilisons sont des mots d'information, ils sont plats. En me plaçant dans une certaine relation avec l'un des premiers textes contemporains, que je ne peux pas traiter comme une simple information, j'ai besoin de l'idée qu'il existe une pensée phonétique, corporelle. Lorsque le texte est dit, je recherche la synchronisation du travail du cerveau (qui pense le sens du texte), d'un travail organique (les sons que produit la bouche, le souffle) et de la réception. On assiste à la formation d'un corpus phonétique, où la forme et le sens deviennent plastiques, tridimensionnels. Les mots qui se construisent dans la bouche de celui qui les dit se propagent dans l'espace autour d'eux dans une sorte d'écho, c'est comme cela qu'ils parviennent au récepteur qui est à son tour inclus dans le processus. Le spectateur devrait être ainsi marqué par la plasticité des mots, par la façon dont ils occupent l'espace. »⁷⁸

74 voir particulièrement Claudia Bosse, theatercombinat, *Les Perses*, création 2006, et *Coriolan*, création 2007.

75 *Coriolan*, création 2007. C'est moi qui a eu l'honneur d'interpréter cet exploit particulier...

76 *Phèdre*, création 2008.

77 *Coriolan* (2007) a été créé et joué dans un ancien dépôt de tramway à Vienne, et *Turn Terror Into Sport* (2007) dans un parc viennois et sur un rond-point genevois.

78 entretien avec Claudia Bosse, Communiqué de presse, Théâtre du Grütli, Genève, saison Logos, 2006.

La plupart du temps, le chant occidental a lieu dans un environnement silencieux, où les autres sons présents sont conçus pour accompagner ce chant, que ce soit une composition instrumentale ou une résonance générée par l'interaction entre une architecture et la voix. En général on ne travaille pas avec ni en fonction des bruits environnants. Cela est différent dans le théâtre quand il est confronté à des espaces urbains ou naturels déjà peuplé d'une multitude de sons. Dans ces contextes il faut trouver la manière de diriger, concentrer et amplifier la voix, d'articuler les mots pour qu'ils arrivent intacts aux oreilles des spectateurs malgré le bruit ambiant. Certains metteurs en scène vont opter pour l'utilisation de microphones et d'une sonorisation électrique, mais d'autres, comme c'est le cas chez Claudia Bosse, vont s'appuyer sur le corps et sa capacité à optimiser l'appareil vocal. Une conscience de la direction et de la portée de la voix, du rythme et de la cadence, des appuis pour la voix dans le dos, le ventre, les pieds, la tête et même dans le regard, affectent parfois l'efficacité de la voix avec une puissance étonnante. Plus rares sont ceux qui essayent d'être en dialogue avec l'environnement sonore, plutôt que d'essayer de le dominer, ceux qui sont prêts à laisser la voix se fondre ou se perdre dans les bruits du lieu, mais il y a en tout cas dans cette forme de théâtre une relation à l'espace sonore que l'on ne retrouve que très rarement dans le chant, mais que nous allons retrouver, et de manière encore plus développée, dans le chant ancestral.

En cinéma, comme en théâtre, on essaye de faciliter la compréhension des mots. Les sons ambiants sont diminués par rapport aux voix des acteurs, quitte à remettre du volume dès la fin de la parole. Une des rares exceptions à cette règle peut se trouver dans certains films de Godard, où des bruits de l'environnement sonore viennent perturber la clarté d'une phrase⁷⁹, où la musique peut engloutir la voix⁸⁰. Cela crée instantanément une irritation chez le spectateur, qui l'oblige à se concentrer pour comprendre, mais qui peut se transformer en réflexion sur le sens de ce son qui vient effacer, censurer la voix, et qui peut exprimer l'impuissance ou la confusion du personnage, ou le caractère moqueur ou désespéré d'une situation, comme si tout d'un coup on « donnait la parole » au contexte. La logique de Godard est limpide :

79 Je pense notamment aux cris de corbeau dans *Le Roi Lear*.

80 CASTANT Alexandre, *Planètes sonores : Radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik éditions, 2010. Il mentionne notamment une musique d'accordéon sortant d'une radio de voiture qui couvre complètement le dialogue des acteurs dans le film *Week-end*.

« Assis à la table de montage, je commence par visionner les images sans le son. Puis je fais passer le son sans les images. C'est seulement ensuite que je mets les deux ensemble comme ils ont été tournés. J'ai parfois le sentiment que quelque chose ne va pas dans une scène — peut-être irait-elle avec un autre son. Alors je remplace un dialogue par des aboiements, par exemple. Ou j'essaie avec une sonate. »⁸¹

Ainsi la relation entre la voix et le milieu peut être prise en compte et réfléchie selon différents critères, que ce soit dans un contexte réel de corps en présence dans un milieu, comme c'est le cas du théâtre, ou dans un montage artificiel entre son et image tel que le permet le cinéma. Notons au passage que les techniques et caractéristiques de chacun de ces domaines se retrouve dans l'autre, le théâtre empruntant volontiers au cinéma et vice-versa.

Le spectacle vivant et le cinéma nous éclairent sur les liens entre voix et mouvement, sur le fait que la voix puisse impulser des mouvements et que des mouvements puissent impulser la voix. Dans le milieu de la danse, la voix apparaît avec force depuis les années 2000, émergeant du corps du danseur d'une manière très singulière, propre à la danse, qui développe le travail vocal tout à fait différemment du théâtre. Cela va plus loin que de simplement effectuer le mouvement d'une chorégraphie en même temps que de chanter ou dire les phrases d'un texte ou d'une chanson. Au delà de la superposition, au delà même de la prise en compte des effets de cette superposition, on peut explorer une génération mutuelle entre voix et mouvement, pour que les deux s'écrivent ensemble, l'un par rapport à l'autre. Là où dans le théâtre de metteurs en scène comme Claudia Bosse le choc produit par la collision entre voix, corps et espace permet une troublante remise en question des contextes réunis dans ce mouvement, en danse l'élan semble procéder en sens inverse, partant du corps de l'interprète dans une forme de développement organique du potentiel corps, voix et espace. Dans ce travail, l'espace affecte d'une autre manière la voix, par le biais du mouvement qui en génère une conscience et une interaction particulières⁸².

J'ai eu la chance d'expérimenter ces différentes formes de circulation et de impulsion

⁸¹ ibid., citant l'ouvrage « Peintres, poubelles et découpage. Conversation avec Jean-Luc Godard » in *La Vérité des images*, texte français de Dominique Petit, L'Arche, Paris, 1992, p. 242

⁸² voir par exemple le travail de Lisbeth Gruwez, « It's going to get worse and worse and worse my friend ».

réciroques en collaboration avec le chorégraphe Loïc Touzé lors de la création en 2013 de sa pièce *Ô Montagne*. Au fil de ses créations, ce chorégraphe basé aujourd'hui à Nantes a su cerner et exprimer avec une grande précision, à la fois par son travail chorégraphique et par des recherches pratiques et théoriques en collaboration avec d'autres chercheurs, les subtilités de la naissance d'une danse, l'émergence du geste et l'apparition de la figure⁸³.

Dans *Ô Montagne*, la voix sert de tremplin pour une plongée dans la mythologie grecque. Lors des répétitions, partant d'intensités émotionnelles basiques telles que la colère, la tristesse, la joie et l'extase, voix et corps s'activaient à amplifier, parfois jusqu'au grotesque ou au burlesque, les gestes et les vocalisations nés d'une concentration sur le ressenti, lui-même provoqué par une mise en état par l'imaginaire. La matière ainsi générée a servi de base pour l'écriture vocale et chorégraphique, permettant une sorte d'étirement des vocalisations et des gestes pour qu'ils puissent vaciller entre éruption et expression, entre effondrement et construction, entre maîtrise et non-maîtrise. L'espace se déployait à partir du son et du geste, en extension au corps, pour faire naître le milieu du mythe sur le plateau.

Dans les chants que nous allons interroger dans le cadre de cette étude, les relations voix-corps-espace font écho aux interrogations du théâtre et de la danse contemporains et de l'expérimentation cinématographique, à la fois dans la propagation de la voix selon la configuration de l'espace et les sons ambiants, dans la prise en compte et l'utilisation des sonorités présentes, et dans le mouvement corporel en étroite liaison avec le vocal. Par contre, nous allons voir que la relation au milieu dans lequel se crée et se chante les chants de montagne va plus loin qu'une adaptation ou d'une alternance, pour entrer en dialogue et en composition avec les éléments qui composent l'environnement du chanteur. Ce sont les mouvements de la vie quotidienne des communautés de montagne, les mouvements qui les font interagir avec l'espace montagnard, qui vont participer à la naissance du chant.

La montagne est un amphithéâtre exceptionnel pour la voix. L'homme a depuis des temps préhistoriques été fasciné par l'écho, par les résonances parfois étranges des parois et des cavités de la roche qu'il a appris à maîtriser et interpréter pour intégrer ces

⁸³ voir, entre autre, la pièce *La Chance*, et le site *pourunatlasdesfigures.net* issu d'une collaboration de longue date avec Mathieu Bouvier

spécificités acoustiques dans des usages à la fois pratiques (écholocalisation) et spirituels⁸⁴. La figure colossale et imposante de la montagne, qui par sa réponse nous parle et devient en quelque sorte un être conscient, affecte et inspire la composition vocale. La verticalité de la montagne, sa connexion au ciel, l'air qui monte par les thermiques et qui emporte la voix vers les cimes guident et amplifient le chant, sculptent les mélodies et aiguïsent l'écoute. La sonorité profonde des grottes, gouffres et cavernes souvent considérées comme des accès à une sorte de ventre maternelle ou comme le demeure d'êtres extraordinaires, permettent au chanteur de descendre dans la gravité vocale, souterraine et charnelle, introspective et initiatique.

Habitant moi-même la montagne, j'ai pu expérimenter lors de mes randonnées les différentes qualités acoustiques des reliefs des Pyrénées. Il m'est arrivé de me retrouver à des endroits dont je n'arrivais pas à expliquer l'acoustique singulier, des échos et résonances, des qualités de réverbération pour lesquels il n'y avait pas dans ce que je pouvais constater par la vue une configuration logique. Ces lieux magiques donne envie de chanter, ils prennent un sens particulier pour ceux qui les fréquentent. Il n'est pas étonnant que les communautés de montagne, qui connaissent tous les recoins de leur territoire, aient des lieux privilégiés pour la voix.

84 « Une étude systématique de plusieurs grottes [à peinture pariétale] montre que ces coïncidences ne sont pas dues au hasard, particulièrement en ce qui concerne les points rouges (...), les rapports de probabilités sont très élevés car ces points sont en corrélation précise avec les maxima de résonance (...) Ceci démontre l'acuité de la perception sonore des tribus qui ont décoré les grottes et leur utilisation des effets de la résonance. En fait, on peut montrer que dans l'exploration et la découverte d'une grotte, dans la quasi obscurité, le son de la voix et une fine perception de la résonance sont nécessaires » REZNIKOFF Iégor. La Dimension Sonore des Grottes Préhistoriques à Peintures. 10ème Congrès Français d'Acoustique, Apr 2010, Lyon, France.

Chapitre 10

La montagne dans le chant ancestral

« Les gens eux-mêmes ne classifient cependant pas la vallée qui traverse le centre de leur communauté comme étant une vallée (ibarr). Selon eux, la vallée est trop haute et trop étroite pour être qualifié de ibarr ; elle est, pour eux, la partie la plus basse du cercle des montagnes (bortüko üngürü) dans laquelle ils habitent, mais qui n'est pas assez haute pour être classée dans la rubrique générale de bortiak, ou montagnes. La vallée est souvent désignée en tant que üngürünea, ce qui comporte la notion d'une région circulaire. La partie intermédiaire du cercle des montagnes consiste en des mendiak, pentes raides qui s'élèvent depuis le fond de la vallée ; tandis que la troisième partie, la plus haute du cercle, consistent en les bortiak, ou montagnes. ...Selon plusieurs bergers expérimentés, le cercle entier des montagnes était jadis appelé par un seul nom, Ünhürüz, dont le sens a été perdu. » (Sandra Ott, Le cercle des montagnes)

L'espace montagnard propose une multitude de contextes à la fois physiques et sonores, et chaque contexte fait naître une relation particulière entre le chanteur et son environnement. Il est très différent de chanter dans une gorge et sur un sommet, dans un vallon protégé et silencieux et sur la rive d'un torrent de montagne. Ce qui relie ces contextes variés et qui fait la particularité des chants est la conscience que le chanteur a de ces lieux et l'adaptation de la voix au contexte qui s'effectue dans des buts différents.

L'écho est la manifestation la plus évidente et souvent la plus spectaculaire de l'acoustique montagnard. Plus les autres sons sont absents, plus le chemin de la voix se poursuit. Autant un cri isolé qui se répète à l'infini fait naître le sentiment d'une grande solitude, autant un chant continu fait naître un chœur en canon où la voix multipliée se superpose à elle-même, créant au contraire le sentiment d'une foule, comme si chaque roche, chaque paroi, chaque pic se joignait au chanteur. Le spectre qui s'étend entre l'individu seul, tout petit dans un espace qui le domine, et l'individu multiplié par ce même espace pour devenir foule ou pour devenir géant, ouvre des possibilités pour la composition vocale qui, au-delà de la musicalité, touchent au sens véhiculé par le chant et à l'émotion qu'il suscite.

La réverbération amplifie la voix, fait grandir le chanteur, faisant extension de

l'enveloppe corporelle pour que le chanteur s'étend dans l'espace. La recherche d'une belle résonance ou réverbération est une des préoccupations principales du chanteur, même quand il se trouve loin de la montagne. L'amphithéâtre du théâtre antique et la cathédrale du chant grégorien ne sont-ils pas au final une tentative de recréer le relief montagnard dans un contexte urbain, le premier reprenant le cirque et la deuxième la caverne?

Tout en haut de la montagne où rien n'arrête l'onde sonore la voix se fait avaler par l'air et transporter très loin. Pour le chanteur, la voix se détache du corps pour rejoindre l'autre : berger, oiseau, animal ou esprit selon à qui il s'adresse, dans quel but et dans quel contexte. Les sommets, les hauts versants sont les lieux privilégiés de la communication à distance, et des techniques vocales se sont développées pour amplifier la voix et pour la rendre compréhensible pour celui qui le reçoit. Au delà de l'articulation des mots, la mélodie des phrases porte tout aussi bien les informations, et d'autres sons présentent le chanteur pour qu'il soit reconnu par son interlocuteur, ou interpellent une personne en particulier.

Citons comme exemple les célèbres siffleurs du petit village d'Aas en vallée d'Ossau, dans les Pyrénées Atlantiques, qui avaient développé un vocabulaire sifflé très étendu avec lequel ils communiquaient de versant en versant mais aussi des estives à la vallée, à jusqu'à 2500m de distance⁸⁵. La compréhension semble tenir à la fois à la mélodie des phrases qui reprend en l'exagérant les intonations de la phrase dite, et à l'habitude qu'on les montagnards de parler des certains sujets communs dont on cherche à reconnaître les mots clés, et qui concernent en général le lait, le fromage, le bétail, les travaux agricoles, la météo, et la santé⁸⁶. Chaque phrase commençait avec une interpellation et le nom de la personne interpellée, puis exprimait le plus souvent un besoin ou un avertissement. Cette langue a presque disparu, mais retrouve aujourd'hui un nouvel élan dans les écoles bilingues français-occitan ainsi qu'à l'Université de Pau⁸⁷.

La montagne est parfois étonnamment silencieuse, mais la plupart du temps elle est remplie de sons. Le bruissement du vent dans la végétation, l'eau qui chante dans les ruisseaux et hurle dans les torrents et cascades, gouttes qui résonnent dans les grottes

85 ARRIPE René, *Les siffleurs d'Aas*, Andoain, Leitzaran Grafikak, 2012.

86 voir le film *Documents sur une langue sifflée pyrénéenne*, BUSNEL René-Guy, Institut national de la recherche agronomique, 1960.

87 voir le reportage de France 3, *Le langage sifflé d'Aas*, 2015.

et crépitent en averses, tonnerre et tremblements de séismes, pierres qui éboulent et terre qui glisse. Mais aussi oiseaux, insectes et animaux sauvages, le troupeau avec ses bêlements, ses cloches et ses courses folles, le chien du berger qui aboie et halète. Le berger qui vit enveloppé de son environnement sonore absorbe et reproduit par sa voix ces sonorités, imite ce qu'il entend comme cela se ferait pour n'importe quel langage humain que l'on essaye d'apprendre.

Le berger est très souvent un être solitaire, c'est la condition de son métier, mais ce n'est pas pour autant qu'il ne soit pas sociable. Quand les amis, les amours et la famille manquent, le berger communique à sa façon avec les êtres qui partagent son espace. Sa voix est à la fois le rappel de son humanité et son lien avec le non-humain, et dans ses compositions il prend en compte les sonorités, les langages, qui constituent le monde sonore qui l'entoure. La voix qui chante peut imiter, mais aussi se fondre dans les sons ambiants, pour rejoindre ou devenir en quelque sorte cette autre chose que l'humain, pour converser avec le milieu.

Cette relation s'exprime différemment selon la culture ou le contexte, elle comporte une part consciente et une part inconsciente. Elle se forge avec le temps, naturellement et sans stratégies ou idées préconçues, sans but précis. Ainsi tout ce que je relève ici et qui peut paraître dans un regard rétrospectif sur le chant ancestral comme étant calculé consciemment est en fait le produit d'abord spontané et ensuite travaillé d'une cohabitation au quotidien au fil des siècles.

Dans les Andes du nord-ouest argentin les communautés pastorales vivent aussi bien sur les vastes plateaux de l'altiplano que dans les gorges et canyons étroites qui descendent vers la plaine. La rareté de l'eau fait de ces montagnes des étendus de roche et de sable où la végétation est éparse, permettant une grande portée sonore et des résonances fortes contre les parois de pierre nue. Le vent est peu freiné et s'engouffre dans les chemins du relief, sifflant ou hurlant, brassant sable et poussière et secouant les feuilles des petits arbustes. Chèvres, brebis et vaches parcourent les versants et emplissent la montagne de leurs plaintes, et les grandes rapaces ponctuent le paysage sonore de leurs cris perçants. Les bergers des communautés montagnardes vivent et se déplacent à des altitudes dépassant souvent les 5000 mètres, exigeant de la respiration et la circulation sanguine des efforts considérables et conditionnant la

vocalisation.

Par la voix les chanteurs explorent les résonances et les sons de l'environnement autour de leur habitat, territoire étendu par la vie pastorale. Ils se laissent affectés par la sensation qu'évoquent le paysage, la végétation et les conditions météorologiques. Ainsi, ils créent par la voix l'image sonore du lieu auquel ils s'identifient et auquel ils sont attachés. Les mélodies qui naissent de cette relation complexe à la montagne prennent en compte les possibilités acoustiques, l'accompagnement sonore et les impressions dégagés par le milieu, et en ce sens les chants dépendent directement du milieu. Dans les Andes, on peut se faire une idée de la topologie du lieu d'origine d'un chanteur en écoutant son chant. Les mélodies plus lentes, les notes qui s'étendent et qui laissent une place au silence sont souvent issues des gorges et des vallées encaissées qui relient l'altiplano à la plaine, là où la voix rebondit de paroi en paroi, là où elle est renvoyée en écho. L'existence de la voix s'étend bien au-delà du moment où elle quitte le corps du chanteur, et crée une continuité dans les phrases entre les moments de vocalisation. Les chants plus rythmés et continus viennent souvent de l'altiplano, où rien ne renvoie la voix au chanteur, où le son se propage dans l'espace ouvert sans obstacle⁸⁸. Dès que le chanteur arrête de vocaliser le son s'arrête, et pour créer une continuité dans la phrase musicale il est donc obligé de vocaliser avec moins d'interruption.

En plus des effets du relief, les conditions de vie créées par le lieu affecte les mélodies. Dans les paysages les plus arides, qui sont souvent l'habitat des communautés pauvres, le chant s'étire souvent en lamentation, tandis que dans les vallées fertiles il est plus allègre. Au fil de l'an les saisons peuvent affecter ce caractère émotionnel des mélodies, plus lentes en hiver et plus enjouées en été⁸⁹. Les événements météorologiques souvent dramatiques des Andes, pluies torrentielles et inondations, tempêtes de sable et vents glacials, vagues de chaleur intenses et sécheresses, participent au sentiments qui troublent le bien-être des habitants, modulant l'expression créative.

C'est la combinaison de ces différents facteurs qui donnent forme et contenu au chant

⁸⁸ TOCONAZ Leocardio, entretien personnel, août 2017.

⁸⁹ SANCHEZ Radek, entretien personnel, août 2017, mais aussi TOCONAZ Leocardio, entretien personnel, août 2017.

ancestral, et pour une oreille avisée les différentes mélodies sont des indicateurs du contexte topologique, écologique, social et économique du chanteur. Aujourd'hui, malgré la promotion culturelle et commerciale qui tendent à faire de ces mélodies spécifiques au lieu une sorte de répertoire rassemblé et partagé par des chanteurs venant de partout, on identifie encore chaque mélodie comme étant celle de telle ou telle région, et les chanteurs qui savent aujourd'hui chanter les mélodies diverses sont encore particulièrement attachés à et émus par les chants de leur terre natale⁹⁰.

Dans les Pyrénées, les villages se trouvent dans les vallées de montagne jusqu'à une certaine altitude, au-delà de laquelle commencent la zone des granges ou bordes, suivie par celle des estives ou hauts-pâturages avec leurs cabanes de bergers. Les Pyrénées vasconnes sont des montagnes enneigées en hiver et pluvieuses pendant une bonne partie de l'année, les torrents et cascades foisonnent dans une végétation dense et verdoyante emplies d'une faune abondante. Seuls les hauts sommets présentent un paysage aride de roche nue et d'éboulis de pierres. Par contre, ce sont des montagnes karstiques trouées de grottes, de gouffres et de cavernes, et entaillées par des gorges étroites creusées par les cours d'eau, créant des reliefs variés et des acoustiques spécifiques. L'environnement sonore est plutôt bruyant, peuplé d'oiseaux, d'insectes, de ruisseaux et de rivières, de bruissements de feuilles et d'herbes, et le chanteur doit composer avec ces sons ambiants dont l'intensité varie selon les lieux et les moments de la journée. Les textures du paysage, le plus souvent faits d'une épaisse matière végétale, sont en général plus aptes à absorber le son que à le renvoyer, et les chanteurs doivent chercher les lieux spécifiques qui amplifient et portent la voix, et travailler les techniques vocales qui optimisent la voix dans des ambiances déjà sonores. Les pentes escarpées de la montagne, bien que moins hautes que dans les Andes, exigent et développent une forte capacité pulmonaire qui est mise au service du chant.

Les bergers subissent le brouillard, la pluie et les tempêtes qu'ils expérimentent souvent en extérieur avec leurs troupeaux. La vie alterne entre le bonheur et la liberté des estives sous le soleil et la solitude et le froid des estives sous les averses. Dans le chant, on retrouve ces deux extrêmes, ainsi que l'émerveillement devant la beauté du milieu naturel et l'admiration des animaux, notamment des oiseaux qui maîtrisent les courants thermiques et volent libres comme l'air vers les sommets majestueux.

90 TARITOLAY Cirila, entretien personnel, septembre 2016.

Les chants pyrénéens sont tout aussi liés au lieu que les chants andins, ils prennent racine dans des zones bien précises des montagnes, et, comme en Argentine, ils gardent cette référence topologique même quand ils se retrouvent chantés loin de leur point d'origine, dans des contextes de représentation publique. C'est le cas des *basa ahaide* basques, tous originaires d'une zone de la Soule, les Arbailles. D'autres chants ont connu une reprise et une adaptation aux toponymes locaux. Ainsi on chante la même histoire mais en remplaçant les personnages et les lieux par des personnes et des lieux locaux, et dans ce cas il peut être difficile de savoir quelle version du chant est l'originale⁹¹. Par contre, on trouve dans le répertoire pyrénéen des chants plus secrets, très intimes, qui témoignent des spécificités du monde à part que constituent les estives et la vie du berger. Aujourd'hui on partage avec plus de facilité ces musiques solitaires, parfois presque initiatiques, mais elles portent encore quelque chose de vif, de fleur de peau, de profondément émotionnel qui les relie encore à leur contexte d'origine, à cette montagne et ses habitants. Ces chants sont la conversation quotidienne que le berger poursuit jour après jour avec son milieu.

91 RAVIER Xavier, SÉGUY Jean, *Chants folkloriques gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées*, Toulouse, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1960.

PREMIÈRE PARTIE :
LE CHANT DANS LA RELATION AU LIEU

Chapitre 11

La voix et le milieu

« Alors, la terre se réjouit et se met à rire de tous ses volcans.

C'est à ce moment-là que le drame fait son deuxième bond et que le Sarde termine avec un simple geste. Il quitte son personnage terre, il redevient ce qu'il est : un homme. Plus : un berger. Plus : un chef des bêtes, un de ces chefs que la terre redoute. Et c'est la vérité.

Il fait trois pas, il se dégage de ce demi-cercle des éléments. Lentement, il s'agenouille; il se couche à plat ventre sur la terre; il embrasse la terre de ses bras écartés. On l'entend qui dit :

"Terre!

Terre!

Nous sommes là, nous, les chefs des bêtes!

Nous sommes là, nous, les hommes premiers!

Il y en a qui ont conservé la pureté du coeur.

Nous sommes là.

Tu sens notre poids?

Tu sens que nous pesons plus que les autres?

Ils sont là, les hommes qui voient les deux côtés de l'arbre et l'intérieur de la pierre, ceux qui marchent dans la pensée de la bête comme dans les grands près du Dévoluy dessus des herbes de famille.

Ils sont là, ceux qui ont sauté la barrière!" »

(Jean Giono, Le serpent d'étoile)

La montagne a donné naissance au montagnard. Cela peut sembler une évidence, mais est-ce qu'on prend bien en compte ce que cela signifie, la profondeur de cette identification avec le milieu, l'extension des effets de cet environnement sur ceux qui l'habitent? Ce lien n'est pas uniquement un lien de subsistance, celui d'une exploitation des ressources par l'homme, d'une maîtrise de l'environnement, et il serait erroné de s'arrêter à une telle vision unidirectionnelle de l'activité humaine. La relation qui relie les montagnards à la montagne est plus proche d'un échange que d'une exploitation, dans la mesure où la difficulté voire l'impossibilité de faire venir les matériaux nécessaires à la vie d'une autre région met les hommes dans l'obligation de maintenir les ressources

locales, de ne pas gaspiller, et de prévoir des réserves en cas de mauvaise récolte, de catastrophe naturelle, de maladie ou perte de membres de la communauté. L'acte de prendre est dépendant de celui de donner, donner du temps et du soin, nourrir et nettoyer, participer à élever ce qu'on va prélever par la suite, même en milieu sauvage. Cela tient à une bonne gestion des pâturages, des forêts, des cours d'eau et des cultures, ainsi que de la population des humains et des animaux, mais cela active aussi les gestes rituels, les offrandes qui accompagnent l'espoir de voir les entreprises humaines réussir et la peur de les voir échouer, des comportements respectueux des forces supérieures à l'homme, quelle que soit la forme qu'elles prennent dans son imaginaire.

Les éléments qui composent le milieu naturel sont plus souvent des êtres que des choses, et les choses sont rattachées aux êtres. Les montagnards, bien que concentrés sur leurs besoins propres, ont une conscience de l'usage qu'ont d'autres animaux, ainsi que les végétaux, des matériaux dont se servent les humains. Ils savent très bien que la forêt fournit bien plus que du bois, et qu'ils profiteront plus tard de laisser d'autres profiter de cette ressource, le gibier, les champignons et les plantes à baies pour ne citer que quelques exemples évidents.

Cependant, il ne faut ni trop sacraliser cette perspective, ni trop l'idéaliser ; ce n'est pas parce que l'on reconnaît la valeur en soi ou la valeur au-delà de l'humain de chaque chose que l'on va donner à chaque chose une âme, ou que l'on va porter de l'amour à tous les êtres de la terre. C'est plutôt que les montagnards intègrent naturellement l'idée de James J. Gibson des « affordances », ou « invites », et qu'ils s'intègrent dans le réseau de relations que cela implique avec les autres usagers du milieu. Gibson propose la notion d'« invites » dans son analyse de la perception visuelle, et elle comprend une forme de reconnaissance au sens plein du terme, à la fois d'identification et d'obligation, puisque l'identification visuelle se fait selon ce qu'offre la chose regardée à celui qui le regarde :

Peut-être la composition et la disposition des surfaces constituent-elles ce à quoi elles invitent ; dans ce cas, les percevoir, c'est percevoir ce à quoi elles invitent. C'est là une hypothèse radicale, car elle implique que les "valeurs" et les "significations" des choses dans l'environnement peuvent être directement

perçues - elle expliquerait de surcroît en quel sens les valeurs et les significations sont extérieures au sujet percevant.

Les invites de l'environnement sont ce qu'il offre à l'animal, ce qu'il supplée ou fournit, que ce soit bon ou mauvais. Le verbe inviter et le nom invite se trouvent dans le dictionnaire, mais ils n'y ont pas le sens spécifique que je leur donnerai ici. Je désigne par le mot d'invite quelque chose qui renvoie à la fois à l'environnement et à l'animal, d'une manière qu'aucun terme existant ne désigne. Ce terme explique la complémentarité de l'animal et de l'environnement.⁹²

Gibson parle d'animaux, mais il inclut l'humain dans cette désignation. Les montagnards qui partagent en permanence le milieu montagnard avec d'autres espèces ont intérêt à connaître et à respecter les usages que font celles-ci du milieu, puisque de les connaître et de les respecter les humains assurent l'usage qu'ils pourraient eux-mêmes faire de ces espèces. Les liens qui relient les différentes espèces aux mêmes objets, matériaux, animaux et végétaux que l'humain, relient aussi l'humain à ces différentes espèces, et le réseau de relations que révèle Gibson dans son étude reflète celui du quotidien des communautés de montagne, dans lequel il est évident sans être explicite. Les montagnards, qui sont toujours à la recherche de matières utiles et de signes dont ils peuvent tirer profit, qui apprennent des autres animaux des usages qu'ils appliquent par la suite, n'auraient pas de mal à saisir la vision de Gibson, qui par contre apparaît comme radicale pour la logique d'exploitation qui régit l'industrie à l'occidentale, selon laquelle les humains donnent aux matières premières, inertes et isolées de leur contexte ainsi que de leur interaction avec d'autres êtres, une forme et un usage inventés par la seule technologie humaine.

Par le fonctionnement même de la vision, Gibson réinsère l'humain dans le milieu et rééquilibre les rapports qu'il entretient avec les éléments qui le constituent. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de hiérarchie. Il y a toujours de la hiérarchie, mais c'est une hiérarchie multiple, muable, métastable, au sein de laquelle les acteurs se repositionnent sans cesse. À la montagne, la nature même du terrain redistribue en permanence les avantages et les handicaps au sein de toute la population animale et végétale. Des prairies ouvertes aux marécages, aux forêts, aux broussailles, aux pâturages d'estive, aux éboulis et aux parois escarpés, chaque espèce est plus ou moins agile, plus ou moins exposée. Les conditions météorologiques, souvent

92 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014, p.211

changeantes, abruptes et violentes, participent activement aux rapports entre les espèces. L'humain dans ces territoires parfois hostiles n'est donc pas toujours en haut de la pyramide, et même la modernité, qui transforme profondément les relations d'interdépendance en ouvrant au sein de ces relations la vaste brèche de l'argent, n'a pas effacé tous les liens directes qui attachent le montagnard aux habitants de la montagne, humains, animaux, végétaux, minéraux.

Les communautés de montagne sont très majoritairement de tradition pastorale. Cela donne parfois lieu à l'installation des hameaux en altitude, où les bergers peuvent sortir leurs bêtes sur un long parcours dans la journée tout en rentrant à la maison familiale le soir. Ailleurs, c'est la transhumance qui domine, où les pâtures de haute montagne ne sont accessibles qu'à la belle saison, et les villages construits plus bas, obligeant le berger de partir de chez lui pendant plusieurs mois pour s'installer dans une cabane de montagne plus rudimentaire. Ailleurs encore, les hommes suivent les bêtes et les saisons en nomade, amenant leur maison avec eux sur un parcours cyclique.

Dans tous les cas, les montagnards sont des êtres en mouvement, le mouvement régulier et endurant de celui qui suit seul son troupeau dans les pentes parfois raides de la montagne, à longueur de journée tous les jours pendant des mois, voire toute l'année.

La marche est la base d'une perception efficace du milieu. C'est parce que nous sommes en mouvement que nous réussissons à percevoir notre environnement. Pour Gibson, « *Le chemin d'observation représente le cas normal de perception, court pour les courtes périodes d'observation, et long pour les heures, les jours, et les années d'observation; le milieu n'est pas composé de points mais de chemins.* »⁹³ S'immobiliser pour regarder est un réflexe de défense, qui permet de mieux percevoir les autres corps qui bougent dans nos alentours, et de les obliger à bouger pour nous voir, mais c'est notre propre mouvement qui nous permet de saisir avec précision tous les détails de notre environnement. Cette perception et cet analyse par le mouvement à travers un espace s'inscrit dans un savoir du corps, un savoir par le corps, dont le chant tire parti et qui reflète l'apprentissage caractéristique de la tradition orale.

93 *ibid.*, p. 306

Le lien entre la marche en solitaire et la pensée méditative n'est plus à prouver, nombreux sont les grands penseurs, artistes et écrivains qui ont prôné la promenade ou la randonnée pour mettre les idées au clair. Dans l'Antiquité grecque les philosophes réfléchissaient en marchant, mais aussi enseignaient en marchant en compagnie de petits groupes d'élèves ; Aristote était surnommé *peripatetikos*, « le promeneur », et ses élèves les péripatéticiens, Diogène ne quittait jamais son bâton de marche, qui avec sa besace et son écueil constituaient ses seules possessions⁹⁴. Pour Nietzsche, « *seules les pensées qui vous viennent en marchant sont valables* »⁹⁵. Henry David Thoreau marchait au moins quatre heures par jour et a consacré une conférence à cette activité⁹⁶. Le grand « nature writer » feu Jim Harrison cite son ami Gary Snyder, pour qui « *la marche est l'équilibre exact entre l'esprit et l'humilité* »⁹⁷, et enchaîne que « *au cours d'une marche de deux ou trois heures la première demi-heure est saturée de banalités mentales sans intérêt, puis on émerge soudain dans le paysage et l'on est simplement un bipède humanoïde qui avance dans les collines et les forêts enneigées, ou le long des plages gelées du lac Supérieur. On n'essaie même pas de comprendre cet immense plan d'eau, car on n'est pas censé le faire.* »⁹⁸ La marche démêle donc la pensée, que ce soit pour comprendre ou se rendre compte qu'on ne doit pas comprendre...

Le berger ne se donne pas forcément d'objectif philosophique quand il sort le matin, mais son activité est souvent propice à la contemplation, à la réflexion, et à l'inspiration, qui engendrent, nous le verrons, la poésie et la musique, l'expression artistique de la vie pastorale. Le rythme de la marche est le point de départ du chant, que ce soit le rythme des pas ou l'ouverture que permet la pause, et d'un point de vue purement physiologique, la marche entraîne et amplifie la respiration, renforce les poumons, stabilise et ancre le corps sur ses deux pieds, créant la base solide d'une expression vocale puissante.

L'acte de marcher génère et ordonne les idées, mais les itinéraires répétés au fil des saisons et des années transforment le milieu en véritable école. Les montagnards connaissent leur territoire par coeur, dans tous ses recoins à toutes les saisons. Ils

94 DROIT Roger-Pol, *Comment marchent les philosophes*, Paris, Paulsen, 2016.

95 NIETZSCHE Friedrich, *La crépuscule des idoles* (1888), trad. J-C Hémerly, Paris, Folio essais, 1988.

96 THOREAU Henry David, *De la marche* (1862), trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, 1001 Nuits, 2003.

97 SNYDER Gary, *La pratique sauvage* (1990), trad. O. Delbard, Monaco, Éd. du Rocher, 1999.

98 HARRISON Jim, *Grand Maître* (2011), trad. Brice Mathieussent, Paris, Flammarion, 2012, p.284.

voient les changements, cycliques ou d'usure, qui travaillent le paysage, le transforment, l'embellissent ou le dévastent, et ils prennent note des anomalies qu'ils sont les premiers à remarquer. Ils savent quelles plantes poussent à tel endroit à tel moment de l'année, où trouver les ressources nécessaires à l'animal et à l'homme, eau et nourriture, abris et plantes médicinales. Ils connaissent aussi les dangers qui guettent le berger et son troupeau, précipices, éboulis, tempêtes et avalanches, sécheresses et fortes gelées, torrents en crue et animaux sauvages. Ce savoir leur donnent une compréhension profonde de leur milieu, et c'est la montagne qui enseigne, non seulement les propriétés de ce qui la compose, mais la valeur de la relation qui relie les humains à elle, l'échange, le don et la privation, le soin et l'attention à soi, aux bêtes, aux plantes et à l'eau, et à cette force de destin dont la montagne décide, que l'on choisit de la personnifier ou pas. Cette relation forte entre les hommes et la terre qu'ils habitent a donné lieu à des chants précis, qui mobilisent non seulement l'imaginaire des hommes mais qui expérimente la virtuosité que la physicalité de ce milieu leur donne.

Celui qui chante aiguise sa perception et de son propre corps, et de son environnement. Cela se fait de manière très extensive, bien au-delà de ce qu'on considère que les sens peuvent physiquement recevoir, puisque cette extension s'accompagne d'un imaginaire qui sonde ciel et terre jusqu'à leur signification profonde de centres de puissance et de création. Être en connexion (ou, si l'on préfère, s'imaginer être en connexion) avec ces centres d'énergie affecte très concrètement l'état du corps de la personne qui dirige son attention ainsi, et qui tire ou alimente son énergie de ces centres éloignés. La perception dans ce processus est action, et non pas simple réception. Si on veut en saisir les subtilités il est important de porter attention à l'attention, de prêter attention à *par où* passe l'attention du chanteur.

En cela, les chants de montagne rejoignent encore une fois le travail incontournable fait par James J. Gibson sur la perception, et permettent de pousser plus loin cette pensée en explorant le fonctionnement expansif de la culture, et plus précisément de l'art, à l'intérieur de la structure qu'il propose. Gibson écrit :

Percevoir est une réalisation de l'individu, et non une apparition sur le théâtre de sa conscience introspective. Percevoir, c'est être en contact avec le monde, faire l'expérience des choses plutôt qu'avoir des expériences. Percevoir implique une

*conscience de quelque chose, au lieu d'une conscience simple ; il peut s'agir d'une conscience de quelque chose dans l'environnement, dans l'observateur, ou des deux à la fois, mais la conscience perceptive n'a pas de contenu mis à part ce dont elle est consciente. Cette proposition est proche de la psychologie du XIXème siècle, à ceci près que la perception n'est pas un acte mental, ni d'ailleurs un acte corporel: c'est un acte psychosomatique, non de l'esprit ou du corps mais d'un observateur vivant.*⁹⁹

On retrouve dans cette citation une allusion à Spinoza, qui avait bien compris que « nous n'avons conscience que des idées qui expriment l'effet des corps extérieurs sur le nôtre »¹⁰⁰, que la conscience est toujours conscience *de*, et non pas conscience tout court. La conscience de soi se construit à partir d'une conscience perceptive des milieux intérieur et extérieur au corps, permettant de ressentir et de situer la limite, plus floue et changeante que l'on n'aurait tendance à le croire, qui sépare les deux, et de définir l'espace du soi, qui rassemble sensations physiques, émotions et pensées.

À travers le chant, le chanteur explore physiquement l'intérieur de son corps, sonde les parois de son crâne, de son torse et jusque dans ses extrémités. Quand le son sort du corps du chanteur, commence un véritable échange avec l'environnement. Le chanteur reçoit son propre chant au même temps qu'il le produit, il peut écouter de l'intérieur mais aussi de l'extérieur, et noter les particularités de l'espace dans lequel il se trouve par les résonances particulières produites par les surfaces et les ouvertures qui l'entourent. La forme du paysage, gorges serrés ou hauts plateaux ouverts, et sa texture, forêts, plaines, roche dure ou sablonneuse, créent différents comportements acoustiques qui modifient le chant. L'ouïe fonctionne de la même manière que la vision dans l'analyse de Gibson ; l'environnement offre au chanteur des outils pour développer son chant, et il apprend à les reconnaître et à les utiliser.

Mais l'ouïe a la particularité d'être totalement immersive, ce qui n'est pas le cas de la vision. Comme le remarque Walter Ong, « la vision isole, l'ouïe incorpore. Là où la vision situe l'observateur en dehors de ce qu'il voit, l'ouïe remplit celui qui écoute. (...) La vision arrive d'une direction à la fois : pour regarder une salle ou un paysage, je dois bouger mes yeux d'un côté à l'autre. Quand j'entends, je collecte du son simultanément dans toutes les directions. »¹⁰¹ Ce qui n'enlève pas bien sûr l'importance du mouvement

99 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014, p.365

100 DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p.80.

101 ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002, p.70, ma

dans l'acte d'écouter. Le son rend perméable les limites du corps et permet de relier extérieur et intérieur, mettant celui qui écoute en contact direct avec l'environnement, au lieu d'instaurer la distance qu'impose forcément la vision, du simple fait que nous ne pouvons pas faire le point, et voir donc, ce qui est juste devant la surface de nos yeux. Les chemins de locomotion dont parle Gibson et qui remplacent les points et les lignes immuables de la cartographie par les mouvements réels prenant en compte le relief et le détail de l'environnement, sont parcourus de manière exhaustive par la diffusion de la voix et par la réception auditive, faisant du chant un véritable mouvement d'exploration, de reconnaissance du terrain, et du chanteur une source en expansion, irriguant le milieu.

Mais le sens profond du chant et de l'acte de chanter qui sont les produits d'une culture et d'une création artistique sont eux aussi issus de cet environnement auquel ils restent fortement attachés. D'ailleurs, Gibson affirme clairement qu'il ne peut y avoir séparation entre culture et nature¹⁰². Mais bien que l'auteur met en avant ce qui relie un observateur et ce qu'il observe dans la découverte par le parcours d'un espace, il ne s'attarde pas sur les effets de la répétition de ce passage, sur l'effet de la familiarité. La familiarité de tous les membres d'une communauté avec le milieu qu'ils habitent, avec tous les *invités* qui le constituent, est, je pense, la condition de la naissance d'une culture. Cela vaut tout aussi bien pour des cultures nomades, qui parcourent de grandes distances mais qui ont tendance à suivre un itinéraire cyclique leur faisant passer par les mêmes zones. C'est parce que la montagne, par le jeu des reliefs et des pressions atmosphériques, affecte la direction des vents et le mouvement des nuages qu'elle s'invite dans l'imaginaire des hommes à devenir la source des tempêtes, c'est parce que les sources qui abreuvent les hommes sortent des profondeurs de la roche et parce que les cavernes ouvrent des antres dans le corps sans fond de la terre que la montagne s'invite à devenir la déesse mère du monde. C'est la connaissance intime du milieu, non seulement par l'observation mais par l'interaction et l'usage pratique prolongés, ainsi que par l'héritage des fruits de l'interaction et de l'usage pratique des générations précédentes, qui permet la concrétion des strates de sens qui construisent une culture, qui à son tour permet les formes de plus en plus diversifiées de la production artistique. Dans les communautés qui vivent encore au sein d'un environnement naturel dont elles

traduction.

102 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014, p.215.

tirent une partie conséquente de leurs ressources, ces liens sont plus évidents que dans les cultures qui évoluent aujourd'hui en milieu urbain, ce qui n'empêche pas la culture urbaine d'être tout aussi dépendante du milieu urbain que la « culture régionale » de sa région.

La pensée fait des liens entre et à partir des choses auxquelles l'individu choisi de faire attention, et ce choix se fait selon les besoins, pas toujours les mêmes, qui génère la recherche, ainsi que les différences ou anomalies dans l'environnement qui proposent une nouvelle information à celui qui perçoit. L'analyse des informations collectées, associé, d'une part, à l'espoir d'une bénéfice à tirer pour l'humain, et d'autre part, à la projection d'un « soi »¹⁰³, et donc d'une conscience et d'une volonté, sur les éléments constitutifs du milieu qui offrent quelque chose à celui qui les perçoit, sont une des bases de la mythologie et du personnage mythologique. L'espoir de pouvoir négocier sa bonne fortune par des signes adressés à une puissance extérieure à soi, et ensuite l'effet potentiellement moralisateur et équilibrant de cette puissance extérieure sur la communauté des humains, sont des moteurs qui intègrent les humains au monde, à la fois leur donnant une place et les remettant à leur place. La production artistique est la matérialisation de la relation mutuellement transformatrice entre un observateur et ce qu'il observe, passé par les filtres de son héritage culturel. Le monde n'est pas la somme de ses parties isolées, il est constitué des relations entre les observateurs et ce à quoi ils portent attention.

Ces relations vont des plus petits éléments au plus grands, les uns s'imbriquant dans les autres. La relation de nécessité et de jeu de combat qui relie le chasseur au gibier s'ouvre sur une relation avec des forces plus puissantes qui se manifestent au travers le corps de l'animal, le danger que représente le loup pour le troupeau se gère à la fois dans une relation de piégeage et de défense armée, et par une relation avec les forces supérieures maîtres du loup.

Ainsi se crée des relations d'attache aux éléments individuels du milieu, qui prennent place au sein d'une relation d'attache au milieu à plus grande échelle, permettant la personnification à plusieurs niveaux, sous forme d'esprits ou de dieux et déesses, qui

103 dans le sens qu'Eduardo Kohn donne à la notion de soi, cf *Comment pensent les forêts* (2013), Bruxelles, Zones sensibles, 2017

peuvent être invisibles, anthropomorphes, animaux ou thérianthropes.

Les chants se peuplent de ces éléments devenus symboles et s'adressent aux forces physiques et du destin qui se trouvent derrière. La musique est souvent considérée comme un langage qui transcende l'incompréhension mutuelle entre les humains et les animaux, entre les humains et les esprits, permettant la transmission d'une intention ou d'un désir, d'un hommage ou d'une prière¹⁰⁴. Ils sont aussi souvent considérés comme permettant aux esprits de communiquer à travers le corps humain ainsi transformé en l'instrument des forces naturelles¹⁰⁵. Les chants pour les animaux communiquent à la fois avec les animaux eux-mêmes et les forces protectrices et fructifiantes qui peuvent agir sur eux, exprimant le désir des humains de voir les conditions naturelles se montrer clémentes.

Il n'est pas étonnant que les deux grandes communautés qui font l'objet de cette étude soient issues de cosmovisions¹⁰⁶ ancrées dans une culte à la Terre-Mère, et que cet être tout-puissant soit la montagne même. Elle est traditionnellement redoutée et aimée, lunatique et omnisciente, on guette et espère ses manifestations à l'humain, mais toujours avec la peur au ventre. Elle est le bien et le mal, elle contient tous les contraires et travaille au maintien de leur nécessaire équilibre, tout en étant capable de lâcher le chaos qu'elle est seule à pouvoir maîtriser de nouveau.

Les anciennes croyances basques survivent aujourd'hui sous forme de contes mythologiques et de vestiges cachées sous des rites chrétiens. Mais la cosmovision qu'elles traduisent est pré-indoeuropéenne et en cela elles sont de précieux témoignages d'un temps très reculé, quand des cultes matricielles existaient à travers l'Europe et dont témoignent entre autres les nombreuses statuettes de "Venus" paléolithiques ou la mythologie crétoise¹⁰⁷.

104 ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.

105 INGOLD Tim, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Abingdon, Routledge, 2011.

106 La *cosmovision* se réfère à la perception d'un univers ordonné par une pensée. C'est un terme de plus en plus courant en anthropologie, chez, entre autres, Philippe Descola, et Eduardo Viveiros de Castro, pour désigner une conception du monde (*Weltanschauung* en allemand, *worldview* en anglais), prenant en compte la relation à autrui, à l'être et à la réalité. Voir DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005, VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *La mirada del jaguar, introducción al perspectivismo*, Buenos Aires, Tinta Limon, 2000.

107 ORTIZ-OSÉS Andrés, GARAGALZA Luis, *Mitología Vasca, todo lo que tiene nombre es*, San Sebastian, Kutka, 2006.

Dans l'ancienne cosmovision basque la Terre-Mère, *Ama-Lur*, est le grand tout dont l'univers entier émane sans jamais s'extérioriser de ce tout qui réabsorbe ce qu'il crée. La terre est le centre de l'univers, elle est le corps de cette immense figure maternelle. L'esprit d'*Ama-Lur* s'incarne sous forme humaine, sémi-humaine ou animal¹⁰⁸ en la personne de la déesse *Mari*. Nous retrouvons ici un aspect récurrent dans beaucoup de sociétés traditionnelles, où les puissances supérieures à l'homme se manifestent sous forme humaine pour que les humains puissent les comprendre et recevoir leurs messages¹⁰⁹. Ainsi on pourrait considérer que la Terre-Mère *Ama-Lur* se transforme en *Mari* pour communiquer avec les humains.

La demeure de Mari est dans les grottes ou en haut des montagnes, et les forces régissant le monde viennent donc de l'intérieur de la terre, et non pas du ciel. Ainsi l'obscurité n'est pas associée au mal, et les gouffres et cavernes qui mènent à l'intérieur de la terre sont vénérées comme des portes d'entrée au monde sacré de Mari. La lune et le soleil, tous deux féminins dans la mythologie basque, sont les filles de Mari, et la figure masculine la plus puissante est Aker, le dieu-bouc, symbole de sexualité, de fête et de force créatrice. Dans la cosmovision basque la nuit et la mort sont des éléments qui équilibrent le jour et la vie, ils sont tous générés par la Terre-Mère et ne sont pas considérés comme étant mal en soi. Il n'y a donc pas comme dans la religion chrétienne l'impératif d'éradiquer le mal personnifié dans le Diable, mais plutôt d'équilibrer les forces multiples de l'univers qui tirent dans des directions différentes. Un dicton basque dit que Mari vit de la négation de ce qui est et de l'affirmation de ce qui n'est pas¹¹⁰, ce qui indique non seulement sa soif de renouvellement et de créativité, mais aussi son pouvoir rééquilibrant, capable d'effacer ce qui est de trop et de générer ce qui manque.

Longtemps après l'introduction des croyances indo-européennes, avec leurs dieux célestes masculins, la cosmovision pyrénéenne a persisté. Tout au long de la chaîne, les êtres féminins bienveillants habitant des grottes ou des sources ont fait partie des croyances locales. Les *hadas* ou fées pyrénéennes étaient de petites femmes bienveillantes (mais qui exigeaient le respect) habillées de blanc, qui lavaient leur linge

108 avec des pieds de chèvre ou d'oiseau, par exemple, ou sous forme de bouc ou de cheval, BARANDIARAN José Miguel, *Mitologia vasca* (1989), Donostia, Editorial Txertoa, 2014, p. 87.

109 KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts* (2013), Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

110 ORTIZ-OSÉS Andrés, GARAGALZA Luis, *Mitologia Vasca, todo lo que tiene nombre es*, San Sebastian, Kutka, 2006, p. 151.

dans les sources la nuit et étalaient les draps devant leurs grottes au clair de lune¹¹¹. Mari était souvent appelée simplement la Dame, et la Dame blanche est une apparition connue des habitants de toutes les Pyrénées (et d'ailleurs, sous de formes diverses, d'une grande partie de l'Europe), qui peut se présenter seule en tant que dame majestueuse, plus proche de la figure de Mari, ou en groupe de petits êtres nommés *hadas*, qu'on associerait plutôt aux êtres féminins de l'eau basques, les *laminak*¹¹². Le plus souvent Mari apparaît devant une grotte, et elle peut être annonciatrice de bonheur ou de malheur selon devant qui elle se présente, et comment celui-ci se comporte à son égard. L'Église a su absorber et dompter cette déesse tellurique en l'associant à la Vierge Marie ; Bernadette Soubirou n'a pas dit qu'elle avait vu la Vierge, mais « era dama », et ce n'est que dans ses témoignages tardifs, après plusieurs interrogations de l'Église, qu'elle parle d'Immaculée Conception¹¹³.

Les Pyrénéens de leur côté ont ajusté leur cosmovision pour accueillir cette nouvelle religion qu'était le Christianisme. En témoignent l'apparition tardive d'un dieu du firmament chez les Basques, Jaungoikoa¹¹⁴, ainsi que des légendes annonçant le début d'un nouvel ère, celle de Milharis par exemple, berger plusieurs fois centenaire qui cède sa place à l'arrivée de la première neige sur les Pyrénées, ou des Gentils, race originelle disparue pour faire place aux hommes nouveaux annoncés par une étoile.

Les signes de ce syncrétisme pyrénéen sont innombrables et nous n'avons donné ici que quelques exemples. Les mythes liés aux croyances anciennes des Pyrénées ont aujourd'hui le statut de contes et ne font l'objet d'aucun culte, mais des gestes et coutumes perdurent dans le quotidien et dans les célébrations des gens du pays. Le travail de chercheurs tels que Sandra Ott pour la Haute-Soule¹¹⁵ et Isaure Gratacos pour le Comminges et le Couserans, et plus largement pour les Pyrénées vasconnes¹¹⁶, ont mis en évidence une persistance très tardive, jusque dans les années 1980, de coutumes, de rites et de croyances dont on a souvent perdu le sens originel mais qui sont clairement pré-chrétiens. L'héritage d'une relation forte avec le milieu naturel,

111 GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987.

112 *ibid.*, p.146

113 *ibid.*, p.177

114 ORTIZ-OSÉS Andrés, GARAGALZA Luis, *Mitologia Vasca, todo lo que tiene nombre es*, San Sebastian, Kutka, 2006, p.127.

115 OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

116 GRATACOS Isaure, *Calendrier pyrénéen, Rites, coutumes et croyances dans la tradition orale en Comminges et Couserans*, Toulouse, Éditions Privat, 1995.

particulièrement avec la montagne et par le pastoralisme, définit encore l'identité des Pyrénéens, et témoigne peut-être en sourdine d'un ancien lien de culte avec des éléments naturels, aujourd'hui perdu. Les chants pyrénéens ne font que rarement explicitement référence aux mythes¹¹⁷, mais emploient souvent les symboles du milieu naturel, la montagne, les animaux et les végétaux. Les chants liés à certaines célébrations pré-chrétiennes comme le solstice d'été, aujourd'hui la fête de la Saint-Jean, reflètent un caractère initiatique ou cathartique, s'étirant sur de longues durées dans un mouvement et une phrasée répétitifs, s'intensifiant avec l'augmentation du chœur et l'approche du mise-à-feu du brandon traditionnel¹¹⁸. Ces traces tenues mais indéniables d'une relation religieuse avec le milieu naturel tangible et intangible vont nous aider à comprendre la naissance de certains chants que nous verrons en détail plus loin. Laissons pour l'instant les Pyrénées et tournons-nous vers les Andes, où la cosmovision ancienne fait encore intégralement partie de la vie d'une tranche conséquente de la population, et gagne même du terrain.

Dans le nord-ouest argentin, la Terre-Mère, ou Pachamama, fait encore aujourd'hui l'objet d'importantes célébrations et occupe une place aussi centrale pour les communautés traditionnelles que le Dieu et la Vierge chrétiens avec lesquels elle cohabite. La distinction entre la Pachamama et la Vierge est parfois difficile à cerner, et on pourrait presque rapprocher la relation Pachamama Vierge à celle entre l'Ama-Lur et la Mari basques, dans le sens où la Vierge pourrait être considérée comme une sorte d'incarnation ou personnification de la Pachamama, qui elle n'a pas traditionnellement une forme humaine récurrente. Mais la réalité est plus complexe puisqu'il s'agit d'un syncrétisme particulier qui mélange et ménage deux visions spirituelles distinctes voire opposées, laissant à chacune un droit d'existence, plutôt que le scénario habituel du Christianisme qui s'impose en absorbant et transformant les croyances locales.

Le mot *pacha* signifie en quechua un cycle de l'espace-temps, un monde dans une série de mondes, une existence dans une série d'existences. La Pachamama est la maîtresse de ces cycles, celle qui génère et qui résorbe. Le quechua est la langue des Incas, dont la cosmovision se basait sur un dieu masculin céleste, Viracocha. Il est

117 pour ne citer qu'une exception, la *Cançon de Milharis*, parmi les versions de laquelle certaines font résonner une voix plus proche des chants anciens basques, élastique et légèrement dissonnante. Vestige d'époque réculée ? Voir CAUMONT Pascal (sous la direction de), *Mémoria en partatge, chants collectés en Bigorre par Xavier Ravier entre 1956 et 1962, Volume 1*. Tarbes, Pirèna Immatèria, 2014.

118 GRATACOS Isaure, communication personnelle, mai 2019

probable que la Pachamama soit issue de croyances plus anciennes, matricielles¹¹⁹, que les Incas ont intégré dans leur système de croyances plutôt patriarcal, ce qui a certainement facilité leur prise de pouvoir sur des populations très étendus de la cordillère des Andes.

Comme dans les Pyrénées, la Terre-Mère des Andes est un être à la fois aimé et redouté. Rodolfo Kusch, philosophe et anthropologue qui a passé une grande partie de sa vie à étudier les communautés du nord-ouest argentin, devenues la base de sa réflexion philosophique, a souligné l'omniprésence de la peur dans les relations que les communautés des Andes entretenaient avec le milieu naturel¹²⁰. Le nord-ouest argentin est un environnement plutôt hostile, la terre est difficile à cultiver et les conditions météorologiques souvent extrêmes. À l'époque où Kusch faisait ses recherches de terrain, principalement dans les années 1950 et 60, les communautés de montagne vivaient très modestement, dans des zones encore très isolées de l'influence et de la technologie occidentales. Les habitants tiraient leur subsistance de l'élevage de chèvres et de llamas, capables de brouter les végétaux épineux et rêches des hauts plateaux, de la culture des fruits et légumes là où l'eau suffisait à irriguer les champs, et ils entreprenaient de longs voyages pour troquer, d'étage montagnard en étage montagnard, les produits des uns contre ceux des autres. Éboulis, sécheresses, pluies torrentielles, coulées de boue, gels et chaleurs dévastateurs, prédateurs sauvages redoutables, rendaient la vie de ces communautés très précaire. Leurs croyances se basaient sur la nécessité d'atténuer les dégâts, d'amadouer les forces plutôt colériques du monde naturel. Les rites et gestes rituels devaient servir à protéger les humains, le bétail et les récoltes, à contrer le mauvais sort. La Terre était aussi la source de tout ce qui réussissait, les bonnes récoltes, les naissances et la croissance des troupeaux, mais Kusch met le doigt sur la dure réalité du quotidien des montagnards andins, qu'il a pu constater sur le terrain mais aussi confirmer dans les témoignages des premiers européens arrivés dans le nord-ouest argentin. Ceux-ci étaient souvent des missionnaires chrétiens partis pour convertir les populations locales, mais qui se sont montrés curieux des croyances et des pratiques locales, et ont ainsi laissé une documentation écrite précieuse. Ce quotidien conditionnait la relation des habitants à la Terre-Mère, et Kusch suggère que cette relation devait être le lot des êtres humains partout dans le monde à un moment donné de leur histoire. Se basant sur ces données,

119 PYE Michael, *The Macmillan Dictionary of Religion*, London, Palgrave Macmillan UK, 1994, p.196.

120 KUSCH Rodolfo, *America Profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1962.

le philosophe argentin élabore une théorie de la civilisation occidentale comme une tentative d'évacuer et d'artificialiser ce milieu naturel dont on a peur pour pouvoir la contrôler, remplaçant ses éléments par des objets de plus en plus transformés, fabriqués par l'homme, et creusant ainsi l'écart entre l'homme et ce qu'il pourra désormais nommé « la Nature », allant jusqu'à évacuer même le corps humain, dans la mesure du possible, pour mieux se réfugier dans l'esprit.

Pour les peuples andins, la Pachamama contient le monde intérieur auquel on accède par le haut des montagnes, par les grottes ou par les sources, qui est le demeure de forces puissantes et potentiellement dangereuses nommés *saqra*. Les humains doivent se méfier, voire se protéger du *saqra*, mais ils peuvent aussi en bénéficier, et c'est notamment le cas des musiciens, qui en passant la nuit dans un lieu sacré ou en y laissant leurs instruments reçoivent une nouvelle musique à transmettre aux humains¹²¹. C'est une forme de possession par les esprits qui est souvent accompagnée de l'ingestion rituelle d'alcool ou d'autres substances altérantes¹²². En Argentine ces lieux se nomment *salamancas*, et sont souvent des amphithéâtres naturelles, grottes ou gorges, sculptées dans la roche de la montagne.

La musique, et peut-être particulièrement le chant qui produit de la musique depuis l'intérieur du corps, est dans la cosmovision traditionnelle andine l'expression de quelque chose qui dépasse l'humain, qui lui permet de canaliser des flux qui circulent au-delà de sa personne. Cela comporte un certain risque, et l'artiste est toujours proche du fou, il manie des puissances dont il peut perdre le contrôle. Dans la pensée andine il est question d'intensité et non pas du bien et du mal. Une force très intense peut être bénéfique ou néfaste selon la maîtrise que l'on en a et les objectifs que l'on vise. Ainsi un individu mal préparé peut se perdre en essayant d'attirer des puissances qui le dépassent, et pour ceux qui savent les maîtriser, la ligne de partage qui sépare le guérisseur du sorcier est mince. On retrouve ici la notion classique du *pharmakon* grec, la même substance étant à la fois poison et remède, exigeant une grande connaissance ainsi qu'une certaine humilité de celui qui la manipule. Les peuples andins l'ont bien intégré et l'étendent, comme le fait dans le cadre du monde occidental Bernard

121 SANCHEZ Radek, et TOCONAZ Leocardio, entretiens personnels, août 2017, mais aussi ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.

122 CRUZ Pablo, "El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)", Conicet-Fundandes, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2012.

Stiegler¹²³, à bien plus qu'au seul domaine de la médecine. Chanter est en cela une forme de symbiose respectueuse avec les puissances plus grandes que l'homme, une manière de les comprendre et de communiquer avec elles, et de solliciter leur bienveillance. La beauté d'une voix qui emplit l'espace de sa résonance est à la fois un cadeau reçu du monde par le chanteur et le plus beau cadeau que le chanteur puisse offrir à ce monde.

123 STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue : de la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010.

LES PYRÉNÉES : DEVENIR-AUTRE

Chapitre 12

Vers l'expérience du film : le *basa ahaide*.

Les films réalisés au Pays basque ont été envisagés comme des amplifications sensorielles, insistant doucement sur chaque élément qui compose l'environnement visuel et sonore du chanteur pour inciter le spectateur à saisir la relation complexe qui relie le chanteur à son monde. Ce monde est un lieu précis, avec une histoire précise, qui permet une interaction précise. C'est un contexte, mais aussi, incessamment, une situation.

Les chants basques étudiés dans cette étude sont originaires d'un territoire réduite, certains semblent avoir été pratiqué uniquement dans le secteur de haute montagne basque, la Soule, voire dans des cantons plus petits qui composent la Soule, la Haute-Soule ou les Arbailles (bien que l'on peut spéculer sur l'existence de chants similaires sur tout le territoire montagneux vascon). Nous allons voir plus loin que le contexte du chant andin est tout autre. Mais le fait que les traces historiques de ces chants basques soient rares pousse à resserrer le regard sur les spécificités d'un contexte culturel et géographique peu étendu, et de mettre en valeur chaque détail, pour faire émerger un processus qui donne naissance à ces chants particuliers et qui génère des effets à la fois sur le chanteur et sur son entourage, humain et non humain.

Le scénario est un travail de projection qui trace la cartographie d'un désir de création et de transmission. Mais tout comme la carte n'est pas le territoire, le scénario n'est pas le film, et l'expérience vécue module et transforme l'imaginaire, désormais empreint de rencontres, de lieux, et de ce surplus merveilleux que génère le hasard. Écriture, tournage et montage réinterrogent l'objet filmique et permettent de saisir le cheminement et le développement d'une pensée. Ainsi je trouve pertinent de partager les étapes de ce processus qui tente d'en transmettre un autre, celui du chant.

Voici donc le scénario du premier épisode de la série filmique Chant Terrestre : Le *basa ahaide*.

"Dans l'obscurité, seul le vent, léger, annonce la présence des arbres autour, les bruissements des feuilles, la plainte d'un tronc qui s'incline. Puis les craquements de quelques brindilles, le mouvement d'un animal au loin, les ailes d'un oiseau qui s'envole. Un silence qui n'en est pas un, qui aiguise l'écoute devant l'impuissance de la vision. A force de tendre l'oreille on a l'impression de distinguer des notes lointaines, sous le son de l'air, courants d'orchestre remontant des profondeurs de la terre.

L'air est épais d'une brume humide, un fond gris et mouvant que l'œil, s'adaptant à la nuit, commence à peine à distinguer. Une obscurité palpable qui tourbillonne, brassée par des mains invisibles qui tracent les courants de brume, gris sur noir, sans que nous puissions reconnaître plus que des formes vagues, le corps des arbres les plus proches. La végétation crépite et soupire comme si la terre se soulevait doucement, respiration de roche et de racine.

Un oiseau ose un cri isolé, peut-être voit-il depuis le haut de l'arbre l'horizon à l'est qui luit. En effet, la brume s'est faite plus claire, et ce soupçon de lumière suffit pour qu'une figure se dessine, tache opaque et immobile d'un corps d'homme parmi les arbres. Seul son regard apparaît clairement, absorbant l'arrivée de l'aube dans son reflet humide. L'homme qui est là respire à peine, ouvre grand les yeux, silencieusement écoute.

La brume semble absorber les premières lueurs du jour, elle passe d'un gris sombre à un gris clair et puis au blanc, détachant les arbres de l'obscurité tout en les enveloppant. Les oiseaux prennent courage, se répondent, s'élancent dans les cimes des hêtres qui se dessinent à traits flous contre le ciel. L'homme suit des yeux et des oreilles l'éveil des sons, il avance doucement, sondant avec son corps les contours de la forêt. Chaque pas envoie une onde sonore à la ronde, drôlement bruyante, la tension élastique et grave du tapis de feuilles profond sous l'effritement de la première couche plus sèche, le coup de feu d'une branche qui cède, qui se brise. Un fond plus grave encore monte à mesure que l'homme s'approche de la clarté qui marque la lisière de la forêt, signalant l'ouverture du vide, la voix du gouffre que les arbres et la brume étouffaient. L'homme sursaute à la détente soudaine d'un cerf qui s'enfuit vers le haut, roulement de sabots frappant la terre de tout leur poids, s'éloignant vers les sommets. Puis il avance de nouveau et passe le seuil des arbres au moment même où le soleil entre d'un pas

majestueux par dessus les crêtes de la haute montagne, révélant le bord d'un abîme taillé dans la roche. Ici, l'homme ancre son poids comme un vieil arbre enlaçant la pierre.

Les premiers rayons percent la brume et dévoilent les milliers de gouttelettes en diamant tissées ensemble dans l'air et drapant la forêt d'éclats de lumière. Tous les vivants retiennent un instant leur souffle, puis inspirent à pleins poumons, un soupçon aérien d'accord triomphant résonne sous le réveil soudain des insectes, des oiseaux, du vent. L'épaisseur de la brume se dissipe dans la transparence de la rosée. La couleur est advenue, on ne sait pas à quel moment. Les parois nus du gouffre semblent vibrer, et la nuit disparaît, comme avalée par ce vide.

Un premier bruissement d'ailes sombres surgit d'en bas, abrupte aimant engageant pleinement l'attention de l'homme. Comme une ombre arrachée des profondeurs de la pierre le premier chocard apparaît, une silhouette noire qui se pose sur une branche de sorbier, juste en face du vieil homme. Leurs regards se rencontrent, et tiennent un instant qui semble s'étirer et ralentir. L'affirmation silencieuse d'un accord sans parole.

Mais le cri liquide d'un deuxième chocard brise cette communion étrange et le bruissement de nouveaux ailes balaie l'oiseau vers le vol de ses confrères qui tournent et montent du gouffre comme les restes de la nuit dispersés par une rafale montagnarde.

Les chocards décrivent des cercles en prenant de la hauteur, tourbillonnent et s'interpellent, et dans le cœur de l'homme un désir apparaît, de les suivre vers le ciel, de les rejoindre dans leur jeu. Pour ce corps sans ailes il n'y a qu'un seul moyen d'emprunter le chemin sinueuse tracé par le vol des chocards.

Nous entrons dans le chant, le basa ahaïde, le chant sauvage. La voix s'élève, s'offre à la montagne qui domine le fond de l'air, saisit la queue du vol et commence son ascension. La masse rocheuse réfléchit la lumière du soleil sur les arbres encore dans l'ombre ainsi que le son du chant qui emplit le bleu éclatant du ciel. Les mouvements qui traversent le paysage, la lente et liquide arrivée de la lumière, les gestes étincelles des gouttes et des feuilles, des oiseaux et des insectes, semblent répondre au

mouvement de la voix, de l'onde sonore qui brouille les limites de ce corps d'homme devenu lui aussi paysage, ce même paysage.

Le chant se met à croître, des notes graves dans le ventre de l'homme vers les sonorités plus rondes qui caressent les parois de sa poitrine, remplissant chaque poche vide de son, étirant le territoire interne du corps pour arrondir ses contours. Les notes montent, remplissent la gorge et débordent dans le crâne qui vibre et amplifie l'onde sonore, et qui finit par percer le ciel. Où est la voix maintenant ? Elle semble chanter quelque part au-dessus de la tête de l'homme, n'appartient plus seulement à lui mais aussi au paysage, accord devenu corde nouant les deux ensemble, ne tenant plus compte de ces frontières que le son ignore.

Le chant finit sans finir, sa résonance demeure et il se peut que la voix continue loin au-dessus des pics, tournant avec les chocards. Le vieil homme revient lentement à lui. Combien de temps est passé ? Son regard rencontre celui du paysage. L'affirmation silencieuse d'un accord sans parole.

Après un long moment, le vieil homme se retourne et amorce la descente."¹²⁴

Au fil des rencontres, le vieil homme imaginaire du scénario est devenu un jeune homme exceptionnel bien réel, Julien Achiary, dont le travail musical embrasse pleinement sa culture basque d'origine tout en la faisant résonner avec des musiques issues d'autres traditions ainsi qu'avec la composition contemporaine. Julien m'a permis d'intégrer au film un aspect essentiel de ma recherche : la tradition face à l'histoire, c'est-à-dire, le sens et les modalités d'une pratique ancestrale dans un monde moderne. Julien est un jeune homme dont la musique est le métier. Contrairement à la plupart de ses ancêtres, il fréquente les grandes villes, voyage dans de lointains pays, communique par les réseaux virtuels qui maillent le monde d'aujourd'hui. Mais il reste profondément attaché à sa culture et ancré dans son pays, le Pays basque, et chanter les chants traditionnels basques n'est à aucun moment détaché des valeurs, de la cosmovision, de ce territoire. Malgré une vie très différente de celle des chanteurs des siècles passés, une relation essentielle perdure au travers du chant. Cette relation est faite de temps et d'espace, de lieux et de corps, de situations et de souvenirs, qui tous

124 pour voir le film, rendez-vous au lien suivant : <http://cargocollective.com/jenniferbonn/FILM>

passent par le prisme d'une culture, d'une tradition, et qui s'appliquent aussi bien au monde d'aujourd'hui qu'au monde d'hier.

Nous allons voir dans le chapitre qui suit à quel point cette relation est encore vive, et à quel point elle gagne en sens et en pertinence face aux défis du monde actuel.

Chapitre 13

Le *basa ahaide* : une réflexion sur la relation entre chant et espace

« Le brusque mouvement de la tête en réponse à un cri, la sensation de vertige face au précipice, la gorge nouée dans un moment de danger, le souffle coupé, les moments de quiétude quand on se détend, qu'on a le regard fixe et qu'on réfléchit : voilà les réponses universelles de nos corps de mammifères. On peut les observer quel que soit le milieu. Le corps n'a pas besoin de l'intervention de quelque intellect conscient pour respirer, ou pour maintenir les pulsations cardiaques. Il se régule largement tout seul, il est sa propre vie. La sensation de la perception ne viennent pas tout à fait de l'extérieur, tout comme la pensée tenace et le flot de l'imagination ne viennent pas vraiment de l'intérieur. Notre conscience, c'est le monde qui nous entoure. L'esprit et l'imagination contiennent plus d'éléments que ce dont le "je" peut conserver la trace. : pensées, souvenirs, images, peurs et plaisirs émergent sans qu'on leur demande. Les profondeurs de l'esprit , l'inconscient, sont nos propres étendus sauvages. »¹²⁵ (Gary Snyder, La pratique sauvage)

Le chant traditionnel basque, sans parole, appelé *basa ahaide*, au cours duquel le chanteur par sa voix se transforme en oiseau, est bien plus qu'une belle et étrange mélodie chantée dans les communautés de montagne de la Haute-Soule et des Arbailles, qui représentent une partie de la province de la Soule au Pays basque. C'est l'expression d'une relation profonde et vitale reliant les Basques à leur terre, l'expression des échanges complexes qui ont lieu entre humains et non-humains, l'expression de comment ces liens et ces rencontres entrent dans la construction d'identités sociales et culturelles dans cette région des Pyrénées. Le chant participe à forger, nourrir et soigner ces relations vitales, à maintenir une attention à leur égard, et à renouveler de manière frappante et concrète malgré la nature intangible du son, la compréhension qu'a chaque personne de sa place dans le lieu qu'elle habite.

Au Pays basque, le chant est une belle synthèse des valeurs fondamentaux de la communauté. Il est aussi un outil puissant pour aiguïser une conscience de ces mêmes valeurs. Dans le monde d'aujourd'hui, nous avons moins recours à ces outils, nous avons oublié comment les utiliser pour autre chose que le divertissement. Mais si l'on fait l'effort d'éclairer le processus complexe impliqué dans l'acte de chanter tel qu'il a été vécu, et tel qu'il est encore vécu par des communautés traditionnelles, au travers

¹²⁵ SNYDER Gary, *La pratique sauvage* (1990), trad. O. Delbard, Monaco, Éd. du Rocher, 1999, p.75

d'exemples de chants particuliers dans des contextes spécifiques, on peut redonner une juste valeur à ces pratiques vocales et leur redonner leur puissance effective.

Le *basa ahaide*, et encore plus, *l'acte de chanter un basa ahaide*, est une belle entrée en matière.

La plupart du temps, *basa ahaide* se traduit par "chant sauvage". Mais *basa* est sauvage dans le sens de l'indompté, du "non-civilisé", il est la forêt ou la montagne où rodent le loup et l'ours, où habitent les esprits invisibles, où l'avalanche, le glissement de terrain, la tempête menacent, où l'homme est vulnérable. Il est l'opposé du village, sécurisant et sous contrôle humain, le milieu naturel telle il était au moment de la scission opérée par les humains entre le monde sauvage et la civilisation, quand les premières cités ont érigé les premiers remparts.

Entrer dans le *basa* c'est donc passer un seuil, c'est prendre un risque. C'est abandonner quelque chose de son "humanité", quitter l'humain pour rejoindre le terrien comme dirait Bruno Latour¹²⁶, et réaffirmer des liens avec un parent plus ancien, plus enfoui. C'est accepter l'imprévisible et s'approcher de l'inconnu, c'est faire confiance à son corps, c'est écouter le cerveau du ventre plutôt que celui de la tête. C'est lâcher prise sur le contrôle pour permettre un effacement de frontières, pour laisser le corps se fondre dans le monde.

Le *basa ahaide* n'est pas une ode à la Nature vue de loin. Il est le moyen de recréer une continuité entre un individu et son environnement. En ce sens il est une métamorphose qui ne s'achève pas, un processus d'ouverture des formes qui ne se referment jamais complètement dans une forme nouvelle bien définie, bien qu'au retour du voyage la forme originelle du chanteur retienne les traces de ce processus.

Pour chanter un *basa ahaide*, le chanteur doit être prêt, même "chaud" comme disent les anciens¹²⁷. Le *basa ahaide* est une affaire joyeuse, mais pas légère. C'est un engagement envers la montagne, un précieux cadeau qui lui est offert, et une demande, d'avoir la chance de voler. La chanson est l'occasion de prendre le temps d'absorber l'environnement, de charger le corps de son énergie, de devenir sensible à l'air qui

¹²⁶ LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015.

¹²⁷ entretien 107BED-02.mp3, Association Su Azia

circule entre l'intérieur et l'extérieur. Et de choisir un passeur temporaire, un oiseau capable de s'envoler sur les courants de montagne, un chocard, un aigle, un faucon, un passeur qui accepte de transporter ce chanteur-voyageur.

Le *basa ahaide* est un flux vertical et tourbillonnant ancré dans la roche de la montagne et faisant son ascension vers l'air raréfié au-dessus des sommets. La cage thoracique s'ouvre et se remplit jusqu'à sa capacité maximale, puis se vide, entièrement. La respiration est profonde et fluide mais extrême, poussant doucement les limites des poumons.

Le chanteur aiguise sa perception de son propre corps ainsi que de son environnement, s'étendant au-delà de ce que ses cinq sens peuvent physiquement recevoir. Il active l'historique de sa relation avec le lieu où il se trouve, puisant dans son souvenir au même temps qu'il se connecte intensément au présent, et creusant plus loin, dans la profondeur de l'imaginaire collectif, dans quelque chose d' ancestrale, absorbant des traces laissées par le passage des générations sur cette même terre. Cette connexion affecte très concrètement l'état du corps de la personne qui dirige son attention ainsi, et qui tire ou alimente son énergie de ces sources éloignées, créant à la fois mouvement et stabilité.

Le *basa ahaide* commence bas, explorant les tonalités graves de la voix qui résonne dans le torse, et puis, petit à petit, monte pour rejoindre les notes plus aiguës, poussant la voix vers les cavités de la tête. Cependant, le chanteur ne passe jamais en voix de tête, et la tension créée en forçant la voix de poitrine à entrer dans le territoire habituelle de la voix de tête est ce qui crée le son perçant caractéristique du *basa ahaide*, une voix qui porte haut et loin dans un jeu de reflets avec les contours de la montagne, jusqu'à ce qu'elle semble se libérer des contraintes du corps pour voler avec les oiseaux qu'elle tente de suivre.

La voix ouvre un canal de communication à double sens avec l'environnement. Le son de la voix se mêle aux sonorités du milieu et revient aux oreilles du chanteur, au même temps qu'il entend aussi sa production vocale à l'intérieur de son corps. Les différences entre ces deux écoutes permettent une analyse, fait inconsciemment la plupart du temps, de l'espace, des matières qui s'y trouvent, des distances qui sépare le chanteur

des différentes surfaces. Ce sont les messages que lui envoie son environnement. Ce qu'il reçoit, il ne le reçoit que parce qu'il produit, ce qui fait de la voix un exemple frappant de ce que James Gibson décrit quand il dit que la perception est un acte et non un réflexe, qui engage le corps dans un mouvement à travers l'espace, et non seulement le cerveau en récepteur et interprète¹²⁸.

Le *basa ahaide* n'a pas de paroles. Les *basa ahaide* auxquels on a rajouté des paroles ne s'appellent plus *basa ahaide*¹²⁹. Ici, la communication est d'une autre nature. Ce qui est échangé et compris a lieu sur une strate sous les mots, au-delà de leur portée, car les mots mettent de la distance entre le sujet et l'expérience, et le *basa ahaide* est immédiat.

A qui s'adresse ce chant ? La tradition ancienne au Pays basque embrassait l'idée que l'intelligence était présente chez le non-humain, que ce soit chez les déités, les arbres et les animaux, les sources et rivières, les tempêtes et les tremblements de terre. Une intelligence parfaitement capable de comprendre l'intention humaine, de prendre note de l'action des hommes, et de réagir à leur conduite. Le monde s'exprimait en continu, produisant du sens qu'un humain attentif pouvait déchiffrer. Ce savoir à moitié enterré persiste encore, bien qu'aujourd'hui il ne sert que comme terreau pour un imaginaire collectif.

La société basque traditionnelle, et peut-être plus particulièrement les communautés de montagne, peut être considérée selon le classement que propose Philippe Descola comme étant une société analogique, tout en étant issue d'une forme d'animisme. En effet, les chercheurs qui se sont intéressés aux croyances et à la mythologie anciennes du Pays basque ont tendance à classer cette cosmovision dans la catégorie animiste, puisqu'elle dote toute chose d'un esprit et permet à un ensemble d'êtres ou de phénomènes de s'incarner sous forme de dieu, de déesse ou de créature, et de se mettre ainsi en relation avec les humains. Cette interprétation est valable pour tout le panthéon de personnages mythologiques et de créatures de légende comme par exemple la déesse Mari dont nous avons fait la description plus haut, ou les êtres féminins de l'eau, les *laminaks*. Mais en s'approchant des gestes du quotidien qui

128 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014, p.241.

129 on soupçonne certains chansons d'être des *basa ahaide* auxquels on aurait rajouté des paroles, mais cela reste assez incertain. Les indices se trouvent dans la forme de la mélodie, comme cela pourrait être le cas de « aspaldiko denboretan », archives Su Azia, fichier *aspaldiko denboretan St Sauveur.mp3*.

régulent, ou en tout cas qui régulaient jusqu'à une période récente les interactions entre les humains et entre les humains et les non-humains dans les montagnes basques, on voit émerger une autre forme de cosmovision, de type analogique.

Descola définit les quatre tendances de son classement, l'animisme, le totémisme, l'analogisme, et naturalisme, selon la continuité ou la discontinuité qu'un groupe d'humains accorde, d'une part, à la physicalité des choses, et d'autre part, à l'intériorité des choses. Pour les communautés animistes, nous partageons un même esprit avec les éléments du milieu, chaque chose a une conscience propre et un point de vue, tandis que nous sommes physiquement de natures différentes. Pour les communautés totémistes, des groupes d'êtres humains et non-humains partagent une intériorité qui les distinguent d'autres groupes d'humains et de non-humains. Les communautés naturalistes considèrent qu'eux seuls ont une véritable conscience, une âme, tandis qu'ils partagent une même organisation physiologique avec le reste des éléments du monde (on reconnaît les occidentaux modernes...). Pour les communautés analogistes, chaque chose a une intériorité propre, et une physicalité propre, et les éléments du milieu interagissent en se mettant en parallèle, un système pouvant être le miroir d'un autre système. Un geste qui affecte un de ces systèmes produit des effets aussi sur l'autre.

Dans la remarquable étude menée par Sandra Ott au sein du village de Sainte-Engrâce en Haute-Soule dans les années 1970¹³⁰, l'auteur met en évidence la récurrence de systèmes cycliques qui concerne aussi bien le monde physique que l'intériorité des choses. Ainsi le village prend place dans le cercle des montagnes, ou *bortüko üngürü*, les bergers en estive s'insèrent dans une rotation de tâches pour faire le fromage, un cycle de don de pain entre voisins suit un sens immuable, et les obligations liées aux corvées, aux naissances et aux décès relient toutes les maisons dans un fonctionnement cyclique. L'harmonie de la communauté et la réussite des entreprises des habitants dépendent du bon déroulement de ce mouvement de rotation, et bien qu'on ne parle pas tellement de ce qui se passerait si le cercle se brisait, une vague menace de chaos, de poisse, plane sur cet horizon. Il y a une forme de correspondance entre les différents cercles qui s'imbriquent les uns dans les autres, et une tendance à appliquer la forme de la rotation à toute manifestation des forces qui gèrent le destin de

130 OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

la communauté. Pour retrouver un disparu qu'on soupçonne de s'être noyé, par exemple, on place le pain béni du dimanche de Pâques dans le courant de la rivière, et là où le pain se met à tourner sur lui-même, dans le sens des aiguilles d'une montre, sans plus descendre, il faut sonder l'eau pour chercher le corps¹³¹.

Cette tendance à connecter des choses qui ont chacune une physicalité propre et une intériorité propre dans des structures cycliques, et de faire résonner et s'imbriquer ces différents cycles dans la composition du milieu pris dans son ensemble et incluant les humains et le village, me semble plus proche d'un fonctionnement analogique que d'un fonctionnement animiste. Comme le souligne Descola, la plupart des sociétés sont des hybrides de plusieurs catégories, une tendance étant dominante mais pouvant glisser vers une autre sur des temporalités longues, faisant évoluer la cosmovision.

On retrouve dans les *basa ahaide* ces motifs de rotation et de cercle. Le spirale tracé par l'oiseau qui monte avec les courants thermiques est aussi celui que le chanteur va emprunter par la voix. La voix prend son envol, tourne et monte, mais les phrases du chant permettent aussi une boucle qui fait revenir la voix vers le chanteur, pour repartir, chaque fois plus haut, avec la phrase suivante. La forme globale du chant inclut l'atterrissage, le retour sur terre. Parfois c'est la dernière phrase qui ramène le chanteur vers le sol, parfois c'est un silence, les dernières notes lâchant la voix dans le ciel et laissant au chanteur le soin d'atterrir par lui-même. Il y a donc déjà au sein du chant une imbrication de plusieurs cercles : le spirale montant, le cycle des phrases, et la grande boucle du chant en tant que voyage. En s'insérant dans ces mouvements circulaires le chanteur se conforme à une juste organisation du monde et se connecte en parallèle aux autres cercles présents dans le milieu, permettant une influence mutuelle bénéfique entre les différentes échelles structurelles.

Les oiseaux, dans l'imaginaire basque, sont d'une signification spéciale, ils sont des messagers entre amants ou bien les amants eux-mêmes métamorphosés, ils révèlent la fragilité de la liberté et font preuve d'une patiente mais agile résistance qui a trouvé écho dans l'attachement des Basques à leur culture et à leur langue. Dans *Uso zuria*, l'oiseau représente l'être aimé qu'on aimerait garder avec soi mais dont l'âme voyageuse pousse à repartir. Il faut donc se contenter d'un moment passé ensemble, et

131 *ibid.*, p.100

attendre fidèlement et patiemment son retour. Ce thème est repris dans ce qui est certainement la plus emblématique des chansons basques, *Txoria txori*, ou *Hegoak* (au Pays basque on se réfère souvent aux chansons par le premier mot de la lettre), de Mikel Laboa, composée en 1968 à partir d'un poème de Joxean Artze et devenu un véritable hymne du peuple basque :

« *Hegoak ebaki banizkio*
nerea izango zen,
ez zuen aldegingo.

Bainan, honela
ez zen gehiago txoria izango
eta nik...
*txoria nuen maite. »*¹³²

L'oiseau représente la liberté et la liberté est la valeur suprême. C'est elle que les basques revendiquent face au monde, face aux puissances extérieures qui jamais ne les dompteraient. C'est d'elle aussi que rêvent les membres des communautés basques, contraints par une organisation sociale plutôt stricte... Le berger en estive est à la fois contraint et libre, il intègre un cycle de tâches liées aux brebis et à la fabrication du fromage, mais il échappe, le temps de la belle saison, à beaucoup d'obligations qu'il doit subir au village, il marche à l'air libre en maître du troupeau, et comme nous allons le voir plus loin, il peut s'exprimer sans réserve et sans tabou.

Pas surprenant alors que le *basa ahaide*, qui surgit au seuil de l'espace sauvage et libre, choisisse un guide ailé. L'oiseau est l'expression ultime du désir humain, et le *basa ahaide* est la mise en oeuvre d'un devenir-animal tel que Gilles Deleuze et Félix Guattari l'ont si bien cerné :

« *Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. (...) Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard.*

¹³² Si je lui avais coupé les ailes / il aurait été à moi / il ne serait jamais reparti / Mais, ainsi, / il n'aurait plus été un oiseau, / et moi... / j'aimais l'oiseau ! Traduction : <https://lyricstranslate.com/en/txoria-txori-loiseau.html>

*Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. »*¹³³

Nous voilà ailleurs que dans l'animisme, ailleurs que dans l'analogisme, dans une strate qui semble dissoudre momentanément la subjectivité, dans le « vaste domaine des symbioses »¹³⁴ qui fait naître autre chose entre les termes de la relation qu'un simple hybride. En attrapant par son désir l'oiseau dans son ascension, le chanteur du *basa ahaide* dissout et l'homme et l'animal dans un dynamique libre qui n'a plus de « point de vue », qui est une multiplicité. Deleuze et Guattari soulignent que dans le devenir-animal il est toujours question de meute, et la meute est un mouvement, « d'expansion, de propagation, d'occupation, de contagion, de peuplement »¹³⁵. Une manière de remplir l'espace, de s'étendre dans le milieu. Le *basa ahaide* lie et relie donc au sens large, infiltre tous les éléments qui composent le paysage. La notion du paysage doit ici prendre un sens nouveau, car les frontières inhérentes à l'idée du paysage, séparant et mettant de la distance entre observateur et observé, sont précisément celles que le *basa ahaide* abolit.

Ce devenir-perméable au paysage n'est pas un processus imaginaire. Le son pénètre, la voix commence à l'intérieur du corps et finit en dehors de lui et au loin, après avoir traversé ou été réfléchi par des substances innombrables, vivantes ou inertes. Il revient à sa source transformé par son voyage, résonant dans les oreilles de celui qui écoute avec une mine d'informations collectées sur son chemin. La chanson est un tout, chaque note liée à la précédente et à la suivante, bouclant le chant et l'écoute dans un cycle ininterrompu. Le chant est une extension du corps dans l'espace, et l'écoute est

¹³³ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 291.

¹³⁴ *ibid.*, p.291.

¹³⁵ *ibid.*, p.292-93.

une extension de l'espace dans le corps. Comme ces deux pôles sont actifs simultanément, le chanteur se trouve sur le seuil entre lui-même et l'environnement, ni seulement en lui ni seulement hors de lui, mais les deux à la fois. Cela lui donne parfois l'impression que sa voix se trouve à l'extérieur de son corps, en suspension quelque part au-dessus de sa tête.

Mais il ne faut pas réduire cette expérience à un retour sentimental à la Nature, une idéalisation lyrique d'harmonie et de liberté dans une sorte de jardin d'Eden retrouvé. Il s'agit d'une conversation, même d'une négociation, du renouvellement d'un pacte. C'est le temps nécessaire pour *apprendre à connaître* le monde, comme on apprend à connaître les gens en les rencontrant, en passant du temps avec eux. C'est effectivement ce qui manque à beaucoup de citadins dans la relation qu'ils entretiennent avec le milieu naturel, et qui passe par une forme de dégustation que l'on appelle « se ressourcer », et qui le plus souvent fait en sorte que chaque individu passe des temps très courts dans des lieux toujours différents, sans aucune interaction autre que l'observation. C'est une façon de faire qui apporte certainement une forme de prise de conscience de la beauté du milieu naturel et de la nécessité de la préserver, mais qui maintient ce milieu à distance, dans la contemplation du paysage.

Tout autre est la relation qu'entretient le montagnard à son environnement. La montagne ne permet pas aux montagnards de la mettre à distance, ni de la dominer, ni de l'échanger contre un autre paysage. Ainsi les montagnards sont parfois mal à l'aise avec l'enthousiasme inconditionnel des étrangers venus « prendre l'air » chez eux. Arne Naess pointe cette nécessité de maintenir son milieu à son hauteur, de garder une relation, dans la mesure du possible, d'égalité avec les éléments de l'environnement avec lesquels on interagit quotidiennement :

« Une description du milieu domestique contenant les prédicats de valeur "beau", "bon", "ennuyeux", "sain", "familier", etc., semblera artificielle à toutes les personnes qui ne quittent leur domicile que pour de courtes durées, parce qu'elles estiment ce vocabulaire hors de propos. Une description à l'aide de désignations neutres leur semblera plus correcte. Ce point est important car, dans une certaine mesure, il explique pourquoi nombre de personnes vivant dans un lieu auquel elles sont bien habituées trouvent inappropriée la glorification de la nature ou de l'environnement. Il y a là un léger goût de tautologie - ce qui est bien, c'est d'y

Dans un entretien avec deux montagnards chanteurs basques autour des *basa ahaide*, Benat Achiary, lui-même chanteur et qui connaît très bien les chants traditionnels de son pays ainsi que du monde entier, pose la question de l'importance de la Nature, de la beauté de la Nature dans l'exécution du *basa ahaide*. Les deux chanteurs vont nier cette importance et sont gênés par la question¹³⁷. Pourtant, tout le monde sait à quel point le milieu naturel, les oiseaux et la montagne, sont au coeur des *basa ahaide*. Mais les termes de « beauté » et même de « Nature » avec un majuscule, sont inappropriés pour décrire cette relation qui est à la fois quotidienne et exceptionnelle, et même, ils s'approchent de trop près de quelque chose d'intime. De la même manière que de trop remarquer la beauté d'une femme ou d'un homme on se positionne dans une ambiguïté relationnelle avec elle ou lui, de trop vanter la beauté du milieu naturel on fausse le rapport qu'on a établi avec elle, on le déséquilibre là où il est primordial qu'il soit équilibré. Les superlatifs qui ressortent d'une description de la beauté de la Nature ont aussi pour effet de mettre à distance le milieu naturel, et les chanteurs, au contraire, s'y insèrent. Ainsi les deux chanteurs montagnards remarquent que c'est au printemps que l'envie de chanter leur vient, et que l'hiver ils chantent peu. Ils intègrent le chant, et s'intègrent eux-mêmes, dans le cycle annuel des saisons, et opèrent ce faisant la fusion entre la banalité de la cours des choses, surgissant et disparaissant chaque année, et le privilège de la communion, état exceptionnel permis et provoqué par le chant. Si le *basa ahaide* n'a pas de paroles, c'est peut-être alors pour éviter de mettre des mots qui gênent et qui figent sur l'innommable franchise, sur l'ouverture à vif de ce contact par la voix.

Parce qu'il y a aussi un facteur de risque dans la relation qu'on suscite avec le milieu naturel. Comme Isabelle Stengers nous le rappelle, notre relation avec la terre n'a rien de stable, et il ne faut pas se leurrer, notre environnement n'est pas une mère nourricière prête à nous pardonner nos erreurs¹³⁸. Au contraire, ce n'est pas parce qu'il y a interdépendance qu'il y a amour et harmonie. Ce qui est bien pour l'humain n'est pas toujours bien pour les autres vivants, et le contraire et tout aussi vrai, nous sommes donc en négociation permanente avec ce qui nous entoure. En ce sens, le *basa ahaide*

¹³⁶ NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie* (1989), trad. H. Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2013, p.113.

¹³⁷ entretien 107BED-02.mp3, Association Su Azia.

¹³⁸ STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La découverte, 2009.

est un rééquilibrage et un hommage, mais aussi une assertion et une séduction : il négocie la place de l'homme au sein de son milieu naturel.

L'émotion joue un rôle essentiel dans cette négociation. Comme nous le rappelle Arne Naess¹³⁹, l'émotion n'est pas un superflu qu'il faudrait écarter de tout débat dit « réaliste » ou « sérieux » pour pouvoir prendre des décisions. Au contraire, l'émotion et l'intuition sont la base même de tout positionnement et de toute action politiques. Le chant, ainsi que d'autres pratiques artistiques, n'ont jamais hésité à mélanger émotion et politique, et le *basa ahaide* est en ce sens un vecteur de prise de conscience et de prise de position.

Stengers parle, reprenant Deleuze, d'un devenir-sensible, processus urgent quand on considère le désastre écologique préparé par l'homme dans son utilisation anthropocentrique de la planète, désastre aujourd'hui capable de nous mener littéralement à la fin du monde.

Le *basa ahaide* exprime ce devenir-sensible, et le nourrit. Il le fait depuis bien longtemps déjà, dans son langage propre. Depuis exactement combien de temps est impossible à dire, vu que ce chant a capella sans paroles chanté par les bergers en montagne, dont la mélodie sinueuse semble improvisée (elle ne l'est pas), n'a pas été écrit comme partition musicale, mais transmis comme tradition orale. Mais n'importe qui vous dira que c'est une forme très ancienne, malgré le manque de preuve qu'il existait avant l'avènement de l'enregistrement. Car c'est cette vérité-là qui persiste dans l'imaginaire collectif des Basques, c'est comme ça que le *basa ahaide* a survécu de génération en génération. Que cela puisse être prouvé ou non est finalement sans importance, puisque le *basa ahaide* joue son rôle dans la tradition contemporaine basque basé sur cet identité constamment réaffirmé et renouvelé en tant que vérité *praticable et pratiquée*. Comme le travail de James C. Scott l'a souligné, les histoires non-écrites des communautés traditionnelles ont cet avantage de pouvoir être ajustées pour mieux servir le fonctionnement d'une communauté vivante, comme une manière de sonder l'opinion publique et d'influencer avec douceur l'organisation sociale en réponse à l'actuelle distribution de croyances, et non pas en référence à un absolu sous forme d'un texte incontestable et dépassé¹⁴⁰. L'histoire orale est un outil qui est toujours à la pointe.

139 NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie* (1989), trad. H. Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2013.

140 SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.229-30.

Chanter un *basa ahaide* aujourd'hui n'est donc pas un retour en arrière. C'est la reprise d'une fonction ancienne, celle précisément qui incite chacun de nous à réfléchir sur sa manière d'être-dans-le-monde, à reconnaître le lieu qu'il habite comme étant son lieu, non pas dans le sens de la propriété, mais dans le sens de l'appartenance.

La reprise ne veut pas forcément dire qu'il faudrait inventer un nouveau *basa ahaide*. Chanter un *basa ahaide* que d'autres ont chanté, c'est étendre ce désir d'appartenance non seulement à travers l'espace, mais aussi à travers le temps. Cependant, chaque nouveau chanteur apporte sa touche personnelle à la chanson, nuance à sa manière le rythme élastique du *basa ahaide*, le glissement d'une note à l'autre, la dynamique de l'ascension, et cela empêche le chant de devenir une répétition rigide. Comme Edouard Glissant l'a si bien compris, la répétition fait partie du processus d'*apprendre à connaître* :

« ...quand celle-ci aménage les infimes (infinies) variations qui chaque fois distinguent cette même répétition comme un moment de connaissance. Les poètes et les conteurs se donnent instinctivement à cet art du listage (par variations accumulées), qui nous fait voir que la répétition n'est pas un inutile doublement. »¹⁴¹

De la même manière que le *basa ahaide* tisse l'existence du chanteur dans les mailles du milieu naturel, il le lie aussi à la chanson même, et aux chanteurs qui sont passés avant lui. Quelques unes de ces figures sont devenues légende, et les performances exceptionnelles s'inscrivent dans la mémoire et sont transmises. Mais elles sont toujours enracinées dans les innombrables voix des anonymes pour qui le *basa ahaide* a été ou est une communion solitaire.

Nous nous intéressons ici à un champ du savoir humain particulier et vaste, celui de ce qui ne peut pas être prouvé scientifiquement, mais qui peut être vérifié *sensiblement*, par l'expérience de la reproduction et de la reprise d'une pratique ancienne, par l'expression d'un imaginaire collectif qui surgit à travers une multitude de corps humains. C'est un processus d'ajustement des histoires non-écrites pour mieux servir des

141 GLISSANT Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p.61.

communautés vivantes. Cela veut dire éclairer la pleine complexité de l'acte de chanter, d'éclairer par les mots, mais aussi par le mouvement, le corps, le son et l'image. Cela veut dire embrasser le fait qu'il existe des savoirs pour lesquels les mots ne suffisent pas.

Donna Haraway, dans son livre *Staying with the trouble*¹⁴², insiste sur l'importance du choix des histoires avec lesquelles on raconte d'autres histoires, des pensées avec lesquelles on pense d'autres pensées, les perspectives avec lesquelles on aborde d'autres perspectives. L'image, le son et la pratique du chant, autant que l'écriture, sont des choix qui change la manière dont on raconte, mais aussi la manière dont on comprend, et ce que l'on comprend. Ces langages sont complémentaires mais ne se superposent dans ce qu'ils transmettent que partiellement.

Le *basa ahaide* est un travail sur l'attention, sur une perception active, sur un devenir sensible. Le *basa ahaide* crée des ponts, entre humains, entre humains et non-humains, entre un corps et son lieu. Il s'adapte, s'insère et se sert des flux environnants et temporels du milieu pour créer son mouvement. Il reprend le fil d'une pensée ancienne et l'amène plus loin, en suivant son intuition de ce qui est juste, sans trop décortiquer le pourquoi de cette justesse. En cela, le *basa ahaide* nous propose de mettre de côté notre habitude intellectuelle de devoir pouvoir dire, classer, et fixer les choses, et il rejoint la subtile porosité de la « *pensée du tremblement* » de Glissant :

« *accordée aux vibrations et aux séismes de ce monde, aux modes cataclysmiques de rapport entre les sensibilités et les intuitions, et qui peut-être nous met à même de connaître l'inextricable sans en être embarrassés.* »¹⁴³

Connaître l'inextricable sans en être embarrassés, voici le risque et la liberté d'un saut dans le vide, et la nécessité de s'allier à l'oiseau. Dans le *basa ahaide* la voix permet au chanteur de s'élancer hors de lui-même, soutenu et porté vers le haut par son lieu, par tout ce réseau de relations tangibles et intangibles, passées et présentes, qui composent le lieu.

142 HARAWAY Donna, *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016.

143 GLISSANT Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p.54.

Le *basa ahaide* nous permet d'élargir le sens d'une réflexion sur l'écologie, pour qu'elle puisse passer par et construire avec le sensible, le non-dit, le juste. Le *basa ahaide* est bien plus qu'un prétexte à cette réflexion. C'est l'implémentation concrète d'un savoir-faire qui forge, nourrit, et soigne une structure sensible qui connecte les humains à l'endroit où ils habitent. Lien qui aujourd'hui, à tant d'endroits, est défait, ou détérioré, et que le *basa ahaide* nous apprend à reconsidérer pour potentiellement le refaire.

LES ANDES : APPARTENIR AU LIEU

Chapitre 14

Vers l'expérience du film : Pachamama, Santa Tierra.

Les films réalisés dans les Andes proviennent d'un tournage intensif sur deux mois qui a suivi les premières missions de recherche sur le terrain dans le nord-ouest argentin. Tandis que les chants basques se pratiquent sur un territoire relativement petit, le *canto con caja* andin couvre un territoire immense qui s'étend sur plusieurs provinces argentines et dépasse parfois les frontières administratives de la Bolivie, du Chili et du Pérou, selon les critères que l'on choisit pour définir cette forme ancestrale de chant. Là où le processus filmique dans les Pyrénées se concentrait sur une toute petite parcelle de terre et se donnait pour objectif de déplier et éclairer chaque recoin d'un ici-et-maintenant, le contexte andin exigeait une forme de multiplicité ou d'écho qui est venu remettre en question le scénario initial. Une vaste déambulation, des actes qui se répétaient en se déclinant toujours un peu différemment, des voix surgissant d'une multitude de rencontres pour raconter ce qui relie et ce qui sépare, ce qui rassemble et ce qui distingue les communautés de ce réseau traditionnel étendu.

Ainsi les épisodes argentins, qui devaient suivre le même protocole que les épisodes basques, se sont pliés à la réalité du terrain ainsi qu'aux conditions du tournage. Équipement léger et minimal, mobilité intense, situations multiples et temps restreint ont déconstruit le scénario initial pour donner un espace d'expression à des voix dont l'urgence d'être entendues a fait glisser le film vers un ton plus journalistique.

Cela ne rend pas le scénario superflu ; il exprime une réalité qui s'est avérée plus aisée à décrire en mots qu'en images et en sons composés, et qui se trouve fragmentée et repartie autrement dans le film. Ainsi les reportages réalisés en Argentine servent de repérages pour un film qui reste à faire, mais qui demanderait un temps que les périodes de recherche sur le terrain n'ont pas permis. Voici donc le scénario avec sa forme unie, attentive au ressenti des lieux et des gestes, à la perception des sons, une première manifestation d'une réflexion qui s'est complexifiée aux détours d'un voyage fascinant.

L'air est encore glacé de la nuit et les premiers lueurs du jour font juste rougir l'horizon. On voit loin et net, les détails de la roche se découpent dans le premier soupçon du soleil qui esquisse le chemin de l'aube, et les arbustes squelettiques dessinent une frêle écriture à travers le désert. De surprenantes traces blanches témoignent de la présence de l'eau, figée en poudre gelée sur les pierres et les végétaux, parfois en feuille lisse sur le sol sous laquelle un mince filet cours toujours.

Des oiseaux invisibles trillent depuis les broussailles, d'autres lancent des cris plaintifs depuis les branches des arbres éparses, et le coq ponctue l'orchestre matinal de sa voix puissante. Une odeur de fumée se mêle à celle du bétail et les bêlements se font plus nombreux avec la montée de la lumière. On entend un distant remue-ménage venant de derrière les murs en terre recouvert de chaux d'une petite maison blanche et craquelée.

Un homme ressort avec une pelle à la main, sa carrure amplifiée et arrondie par plusieurs couches de vêtements, un bonnet en laine enfoncé jusqu'aux yeux. Il marche du pas lourd de celui qui n'est pas encore tout à fait réveillé, et se dirige vers le fond de sa vaste cour en terre battue, où un vieux caroubier se dresse au-dessus du désert, étirant ses larges branches pour ombrager le sol de ses feuilles en forme de plumes vertes.

L'homme se pose devant son vieil ami et lève le regard, les mains l'une sur l'autre sur le haut de la manche de sa pelle. Il inspire comme pour sentir le parfum d'une fleur, le réveil et l'apaisement dans l'air matinal. Et puis son regard descend, et entre deux immenses racines qui partent en triangle sur le sol il plante la lame de la pelle et commence à creuser.

La terre sablonneuse se détache facilement, elle coule de la pelle pour former un tas à côté du trou qui grandit. Les premiers rayons horizontaux du soleil percent à travers la broussaille et tirent les ombres en lignes effilées. L'homme creuse, pose sa pelle pour enlever une veste, et creuse encore. Le trou est profond et large entre les deux grosses racines.

Un son étrange résonne, la pelle a touché autre chose que du sable. L'homme

s'accroupit et fouille avec sa main. Il s'agrippe à quelque chose, et tire du trou une bouteille à l'envers, qu'il pose à côté du tas de terre. Il y retourne, et sort une autre bouteille, puis une autre, et une autre, jusqu'à ce qu'autour du trou se dessine une couronne d'une vingtaine de bouteilles de vins et de liqueurs colorés.

Le son de plusieurs voix, hommes et femmes, et le bruit d'objets qui s'entrechoquent arrivent de loin. L'homme se lève et se retourne. Depuis la maison au loin, un groupe de personnes s'approche, portant une grande planche et des tréteaux, quelques chaises, bouquets de fleurs et tissus colorés. Derrière eux un autre groupe suit avec des plats et des casseroles fumantes, des bouteilles et des paniers.

Les silhouettes grandissent, l'homme pose sa pelle contre le tronc du caroubier et va à leur rencontre. Sa voix se mêle aux leurs, salutations et rires se lèvent dans l'air qui se réchauffe et tous se mettent à installer la grande table près de l'arbre et du trou. De la viande grillée, un potage de courge et de maïs, des pommes de terre et des épis de maïs, une salade de tomates et d'oignons, des tranches épaisses de pain moelleux, fruits et gâteaux s'étalent sur la grande planche recouverte d'un tissu rouge et décorée de fleurs et de quelques photos encadrées, ancêtres venus assister à la célébration.

Pendant l'installation l'homme qui a creusé le trou disparaît, et le voilà qui revient, habillé de fête comme ses convives, chemise, pantalon, foulard et chapeau de paysan éleveur et homme de cheval, un ample poncho de laine rouge plié sur l'épaule. Il porte un tambour en peau tendue sur un cerclage de bois et une baguette simple. Le cerclage est gravé avec des dessins et des symboles, et des pompons en laine rouge et blanc sont accrochés aux fils tendeurs.

Une jeune femme apparaît portant un encensoir. Elle saupoudre le charbon ardent d'herbes séchées sorties d'un sac en tissu à sa ceinture, et une odeur à la fois douce et âcre, épicée et fleurie se mélange aux parfums de la nourriture. La jeune femme est accompagnée d'un couple portant chacun un tambour, et quand elle arrive devant le trou l'homme entonne un chant puissant.

"Terre Mère, Sainte Terre, ne me manges pas encore"

Les trois tambours résonnent en unisson et les voix de tous reprennent la première phrase de la mélodie. L'homme chante seul la deuxième, accompagné des tambours.

"Tu vois bien que je suis jeune, et que je voudrais semer une nouvelle récolte"

Sa voix est à la fois ample et perçante, elle domine le battement grave et vibrant des tambours et semble émaner du corps entier du chanteur, se diffusant tout autour. Par moments sa voix saute une octave et se dessine plus haut au dessus de sa tête, pour aussitôt redescendre dans sa poitrine et rejoindre la mélodie plus grave, comme s'il oscillait abruptement entre deux fréquences. Sur certaines notes étirées un grésillement dense s'introduit dans la voix comme une friction, donnant une épaisseur étrange à la mélodie.

Quand les autres reprennent toutes les voix bouillonnent ensemble, ce n'est pas une voix de chœur lisse et unie mais bien une foule, voix singulières qui suivent toutes le même chemin mais avec chacune sa démarche. La mélodie du chant se dessine, forte et claire, et à partir d'elle des voix isolées débordent, tracent des fioritures et des textures autour et à travers la musique.

Une femme entonne en solo le prochain vers, puis le groupe reprend, suivi d'une autre convive, et ainsi de suite. Pendant ce temps, l'encensoir fait des aller-retour au-dessus du trou, avant d'être posé à côté. Les bouteilles sorties de la terre sont débouchées, et on verse un premier jet de liquide dans le trou avant de les faire circuler de main en main, chacun dégustant à son tour ces crus des profondeurs, interrompant momentanément son chant pour reprendre de plus belle ensuite. Les convives offrent des cigarettes, des feuilles de coca, des alcools et de la nourriture à la terre, tout ce qu'ils ont de meilleur, préparé avec soin pour le festin de cette figure maternelle et nourricière à qui on rend hommage, cette figure nommé Pachamama.

Le chant continue, ritournelle répétée à l'infini avançant sur le pas du tambour, les phrases puisées dans le répertoire connu de tous ou dans l'inspiration du moment. La voix collective est plus dense et rassemblée à mesure que le chant avance. Les convives baignent dans ce son épais, presque tangible, porté par tous, il accompagne les gestes et couvre les mots intimes adressés par chacun à la terre au moment de leur

offrande. Ce son participe autant que le vin à l'enivrement collectif, il n'a ni début ni fin, il peut ralentir ou accélérer le temps, il porte l'attention précise d'un ici-et-maintenant tout en permettant un glissement vers quelque chose d'onirique.

Une fois que la terre a bien mangé et bien bu, les chanteurs, qui se balançaient déjà d'un pied à l'autre, se mettent à marcher du pas du tambour autour du grand caroubier, poursuivant d'un chanteur à l'autre le fil d'une longue conversation avec le milieu. Personne ne sait combien de temps ce chant durera, parfois une heure, parfois plusieurs heures. Petit à petit, la faim gagnera les participants et ils iront se rassasier auprès des plats et casseroles qui entretemps ont été de nouveau remplis. Mais avant le couché du soleil le chant reprendra pour accompagner la mise en terre des bouteilles pour l'année prochaine et la fermeture de la cavité sacrée sous le caroubier, par qui les hommes demandent une année clémente et généreuse à la Terre Mère.¹⁴⁴

Ce scénario rassemble et mêle les récits et les rites que nous avons partagé avec nos différents interlocuteurs dans les communautés diverses qui nous ont accueilli. Tous n'apparaissent pas dans le reportage filmé, et à la célébration de grande ampleur qui est mis en avant dans le reportage, et qui rassemble des centaines de personnes, répond un foisonnement de rites et rituels plus intimes et plus quotidiens, de lieux sacrés qu'on ne manque jamais d'honorer quand on passe devant, et qui peuvent se trouver aussi bien dans un recoin de jardin familial que sur un chemin de montagne. Nous allons voir plus en détail dans le chapitre qui suit comment la perception du monde naturel et la place qu'occupe l'humain dans son sein posent les bases de la pensée andine.

144 pour voir le reportage : <http://cargocollective.com/jenniferbonn/FILM>

Chapitre 15

Le chant à la Pachamama : une réflexion sur la relation entre l'homme et sa terre

« Une pomme tombe parce qu'elle se réintègre au sol. Elle a été pépin, a mûri et s'est détachée de l'arbre, pour se réintégrer au sol. Ceci est une vérité et peut-être la première.

Mais cela advient parce que la réalité est un animal monstrueux, au sein duquel tout ce qui arrive suit les lois de la vie : naître, mûrir et mourir. Ainsi Newton était un menteur. Il a vu tomber une pomme et a cru découvrir les lois de la gravité. Il a menti parce qu'il a dit que la réalité n'était pas un animal mais un mécanisme. Mais en Amérique nous savons qu'il a eu tort.

(...)

La réalité n'est pas démontable, ses détails ne se conjuguent pas en accord avec les critères de cause et effet mais en accord avec la gestation organique. Une idée, un salaire, une maison, une plate-forme politique, tout s'engendre, mûrit et meurt, comme la pomme. » (Rodolfo Kusch, America Profunda)¹⁴⁵

Dans le nord-ouest argentin, le mois d'août est consacré à la Pachamama. Nous sommes au coeur de l'hiver, ce qui se traduit par une grande sécheresse et un ampleur thermique extrême, passant d'un soleil brûlant la journée à un fort gel la nuit. C'est un moment où les réserves de nourriture sont bien entamées, où la pâture pour les bêtes se fait rare et où l'on n'a pas encore semé pour la nouvelle saison. C'est une période d'une grande vulnérabilité pour les communautés de montagne, et ce n'est pas étonnant qu'elle soit choisie pour rendre hommage aux forces qui amèneront les hommes vers une nouvelle abondance, et qui sont personnifiées dans la figure de la Terre Mère, la Pachamama.

La Pachamama est la terre même, la terre fertile qui fera pousser les plantes cultivées par les communautés andines, la pâture pour les troupeaux et les plantes sauvages médicinales. Elle est aussi maîtresse des phénomènes météorologiques, les pluies à la fois espérées et redoutées et le soleil qui fait croître mais qui peut aussi faire dessécher. Les humains, ainsi que tous les êtres vivants, sont dépendants de sa bonne volonté, et les cérémonies en son honneur servent à la fois à la remercier pour ce qu'elle donne et

¹⁴⁵ KUSCH Rodolfo, *America Profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1962, p.146.

à négocier une prochaine saison heureuse. Le monde naturel n'est pas toujours bienveillant, l'environnement des Andes est même plutôt hostile, et la Pachamama n'est pas une sainte qui pardonne tout et veille au bonheur des hommes comme pourrait l'être la Sainte Vierge chrétienne à laquelle elle est parfois associée par synchrétisme ou par souci de conversion. Elle ne délègue pas non plus un pouvoir à l'homme pour dominer les autres espèces comme le fait le Dieu de la Bible¹⁴⁶, mais elle est, comme l'est ce Dieu chrétien, le reflet de la place que l'homme se donne au sein de son milieu naturel, nettement moins prétentieux dans les communautés andines que dans la société occidentale à héritage judéo-chrétien.

La Pachamama nous présente donc une structure plutôt horizontale et englobante basée sur la métastabilité, un équilibre qui perdure si on maintient les bonnes conditions, mais dont le tout peut basculer de manière soudaine et brutale si on néglige ce maintien. Quand la Pachamama plonge dans le chaos, elle s'y trouve aussi, même si elle sait mieux que les humains s'en sortir indemne. Cela est très différent de la structure occidentale qui serait plutôt pyramidale et surveillante, basée sur la stabilité, et dont les occupants des hauts niveaux récompensent et punissent ceux des niveaux plus bas. Quand le Dieu chrétien punit les hommes il reste au-dessus de et intouché par les effets de cette punition. On peut voir dans cet écart entre deux visions structurantes à la fois l'opposition entre des tendances patriarcales et matricielles, et celle entre le besoin d'identifier une source unique à toute chose dans un temps linéaire et le besoin d'un retour cyclique à un tout plus ou moins stable. Encore une fois, nous ne pouvons parler que de tendances qui font ressortir des caractéristiques dominants, puisqu'il existe la notion de retour à la poussière dans le modèle patriarcal, ainsi que une forme de personnification du tout dans le modèle matriciel.

En ce qui concerne la Pachamama, de rassembler les facteurs de dépendance dans une figure vaguement anthropomorphe permet de créer un interlocuteur à qui adresser ses espoirs, et un vecteur pour l'éducation des générations futures quant à l'utilisation et le renouvellement des ressources pour la survie de la communauté à long terme. L'introduction du personnage de la Vierge Marie, apporté par les colons européens, a certainement contribué à fixer une forme humaine pour la Terre Mère, qu'on peut

¹⁴⁶« Puis Dieu dit : Faisons les hommes de sorte qu'ils soient notre image, qu'ils nous ressemblent. Qu'ils dominent sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur les bestiaux sur toute la terre et sur tous les reptiles et les insectes. » (Genèse 1:26)

soupçonner d'avoir eu une forme plus changeante et hybride, bien qu'incarnée par moments, pour les sociétés précolombiennes. Tous les membres de la communauté sont collectivement responsables des caractéristiques et des enseignements de la Pachamama, qui sont issus des besoins de la vie quotidienne et des méthodes développées par les humains pour y répondre.

Tout comme les communautés pyrénéennes, les communautés andines font partie des cosmovisions analogistes, elles sont même à l'origine de cette quatrième catégorie établie par l'anthropologue Philippe Descola, qui dans ses recherches américanistes voyait bien qu'elles n'étaient ni vraiment animistes, ni totémiques, ni naturalistes¹⁴⁷. En effet, on retrouve dans l'organisation sociale et dans les croyances andines ce même jeu de correspondances en miroir, reproduisant à différentes échelles des systèmes similaires composés d'éléments distincts. Là où dans les Pyrénées apparaît une forme cyclique, de cercles et de rotations, dans les Andes on voit émerger une forme atomique, un noyau à partir duquel rayonne un cercle d'extensions qui lui sont liées, et le tout prenant place en tant qu'extension d'un autre noyau à une échelle plus grande. Ainsi on passe du foyer familial organisé autour de la figure du père, au village qui organise les foyers autour de la figure du cacique (lui-même entouré du conseil des anciens), aux villages complémentaires de la structure nommé *ayllu* rayonnant d'un village ou ville centrale. Cela peut paraître à nos yeux d'occidentaux comme une organisation similaire à ce qu'on trouve en Europe, mais l'imbrication de l'*ayllu* est plus complexe, dans la mesure où il est enraciné à la fois dans la cosmovision et les croyances des communautés andines, et au même temps dans les rapports de subsistance qui relient les peuples andins aux différents milieux naturels qui constituent les étages de la montagne. Cette forme oscille du centre vers les bords et des bords vers le centre. On la retrouve dans la figure centrale de la Pachamama qui concentre la puissance créatrice du monde naturel tout en rayonnant sur tous les éléments qui composent le milieu, qui se déploie dans la croissance des plantes et des animaux qui foisonnent à la surface de la terre, et se replie dans les profondeurs des cavernes souterraines liées à la fois à la naissance et à la mort. En ce sens il y a comme un va-et-vient entre rassemblement et dissémination, entre un noeud central et un réseau actif, entre la figure de la Pachamama et son expression à travers le monde naturel.

147 DESCOLA Philippe, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 214.

Cette forme atomique comporte une verticalité qui n'a pas la connotation hiérarchique de domination que peut avoir la pyramide. Le cacique, on l'a vu, n'a pas un pouvoir absolu. Il est le vecteur du conseil des anciens et son pouvoir est déclenché pour légiférer et organiser, mais pas pour dominer. Il n'est pas au-dessus de mais englobé dans le système qu'il gère, et ce n'est qu'en temps de guerre que son pouvoir peut paraître plus dominant. La verticalité vient de la montagne elle-même, elle est géographique, puisque l'*ayllu* relie des villages situés dans les basses terres à ceux situés en haute montagne, avec un centre reconnu comme l'origine ancestrale de la communauté et l'habitat des esprits protecteurs du groupe, et qui se trouve en général à une altitude intermédiaire, autour des 3000m, là où on cultive le maïs et la pomme de terre qui constituent la base de l'alimentation andine¹⁴⁸.

L'*ayllu* est préincaïque, mais il a été mis au profit par les Incas pour instaurer une hiérarchie forte, rassemblant des centaines d'*ayllus* dans un super-*ayllu* immense avec pour centre Cuzco et le Sapa Inca, distribuant des privilèges aux chefs loyaux des *ayllus* existants et installant des factions militaires dans les *ayllus* récalcitrants. Les Incas maintenaient de façon fictive la notion d'échange qui est à la base de l'*ayllu*¹⁴⁹. On peut tout de même estimer que la hiérarchie douce, englobante plutôt que dominante, basée sur l'échange plutôt que sur le prélèvement, est celle qui prévalait dans la plupart des communautés malgré la domination inca. Ce fonctionnement reflète mieux l'idée d'un équilibre métastable tissé d'interdépendances qui garantit l'ordre et la paix, et qui exige une attention continue de la part des humains.

Dans les rites et célébrations dédiés à la Terre-Mère dans le nord-ouest argentin, on retrouve le miroir analogiste qui fait correspondre des choses hétéroclites dans le processus d'offrandes. Les humains, la Terre, mais aussi les animaux partagent ornements, nourriture, mouvements et chants. On crée une bouche pour la Pachamama en creusant un trou profond. Chaque famille a un emplacement pour un trou quelque part près de leur maison qu'elle rouvre et referme tous les ans, chaque village a un trou pour la célébration communale, et d'autres trous et cavités naturels éparpillés sur le territoire reçoivent également des offrandes. On donne à la Pachamama ce qu'elle donne de meilleur aux humains : nourriture, mais aussi alcool,

148 DESCOLA Philippe, "Les usages de la terre, Cosmopolitiques de la territorialité(6/9), Un archipel vertical, l'*ayllu* de Macha", *Les cours du Collège de France*, France culture, 19/09/2017.

149 *ibid.*

tabac et coca, et herbes médicinales sous forme de fumée d'encens. Les animaux domestiques, brebis, chèvres et llamas, reçoivent aussi des libations et des décorations, on accroche des pompons de laine colorés aux oreilles du bétail et aux vêtements des humains, et on verse dans la bouche des bêtes un jet d'alcool. De la bouche de la Terre-Mère on sort des bouteilles de vin et de liqueur enterrées depuis la dernière célébration et censées apporter la santé à ceux qui le boivent. Ainsi on réunit par la circulation et la consommation de mets, de boissons et de plantes médicinales les différentes strates du monde, permettant une communication et un rééquilibrage entre structures parallèles et imbriquées. Le chant, rythmique et répétitif, appuyé par les tambours, se contracte et se dilate, se concentre et s'étale, alternant entre une voix de soliste qui propose et annonce les vers à suivre, la voix du chœur qui entonne les vers, et la voix d'un chœur augmenté qui répète entre les vers ou entre les strophes le refrain connu de tous. Ce va-et-vient entre soliste et chœur reflète la forme atomique du noyau entouré, et crée un mouvement de bords en rotation vers un centre, mouvement qu'exécutent les participants de la célébration en s'approchant de la bouche centrale de la Pachamama pour y verser leurs offrandes, mouvement qu'exécutent également les animaux que l'on fait tourner le long de la clôture circulaire du corral.

Ce centre est à la fois un plein et un vide, un début et une fin, une naissance et une mort, il est l'endroit d'une suspension de toute opposition. C'est la dynamique qui l'entoure qui le fait exister et le maintient, comme le roulement de l'eau qui fait naître le tunnel de la vague ou l'œil du siphon. Le chant instaure cette dynamique, et la voix fluide immerge et emporte les participants, s'écoule par toutes les interstices et cimente les strates en communication. Une stabilité émerge dans le tourbillon, et les humains apprennent à appréhender la manière juste de se mouvoir dans le monde.

Il est important de saisir cette structure pour comprendre comment le chant fonctionne en tant que dialogue avec l'environnement naturel. Rappelons ce que le philosophe Rodolfo Kusch dit de la relation fondamentale à la peur, qui est gérée totalement différemment par les sociétés occidentales et par les sociétés andines du nord-ouest argentin. On a vu que selon Kusch, les peuples de ce secteur vivent avec la peur toujours présente des forces capricieuses du monde naturel qui les domine et à qui il faut faire très attention. Ainsi ils entourent leurs tâches quotidiennes de gestes rituels, d'une attention portée à cet autre toujours présent et sensible et aux signes lisibles dans

leur environnement, pour maintenir l'équilibre fragile garante de paix entre les composants du monde. L'homme occidental, au contraire, a évacué de sa vie le milieu naturel, le transformant en la Nature, et a remplacé les éléments naturels avec lesquels il interagissait par des objets de sa propre fabrication, dans une tentative de neutraliser la peur suscitée par le monde et ses dangers et de stabiliser son existence¹⁵⁰. L'homme occidental a longtemps fait confiance, et continue à le faire, en l'immuable ordre des choses réglées comme les pièces d'un horloge dont il suffit de comprendre le fonctionnement. Dans les Andes du nord-ouest argentin chaque chose est influençable et peut potentiellement dévier de son fonctionnement habituel, exigeant une plus grande attention au contexte dans lequel la chose se trouve. Ces deux visions du monde définissent différemment le pouvoir de l'humain vis-à-vis de son environnement : d'un côté, le monde est rempli d'objets ayant des caractéristiques et des comportements fixes que les humains ne peuvent pas changer mais qu'ils peuvent manipuler pour produire ce dont ils ont besoin. De l'autre, le monde est peuplé de choses ayant des habitudes mais pas des certitudes, avec lesquelles la relation est en partie négociable, donnant aux humains la possibilité d'influencer leur comportement. D'où l'importance primordiale d'un équilibre à l'intérieur même du chaos, d'une métastabilité qui demande des réajustements réguliers pour se maintenir.

Dans les communautés andines du nord-ouest argentin il est donc très important de gérer *comment* on fait et *comment* on communique avec le non-humain, puisqu'il est possible non seulement d'encourager les choses à fonctionner de telle ou telle manière, mais aussi de les brusquer et provoquer un tout autre fonctionnement. Même si ce que Kusch a constaté sur la peur dans les communautés andines s'est beaucoup estompé, on voit encore l'héritage de cette idée que tout faux-pas puisse entraîner le chaos, qui s'est transformée en un respect envers un milieu naturel puissant mais moins capricieux, dont il faut maintenir les ressources par une équilibre qui est toujours à rechercher et jamais atteinte une fois pour toutes. Ces changements sont dus peut-être à une meilleure qualité de vie générale, moins précaire et moins soumise aux aléas des conditions environnementales, mais aussi à l'influence de l'Eglise et de l'immense popularité de la Vierge qui a adouci le caractère de la Pachamama, et qui a d'ailleurs peut-être participé à concrétiser cette figure unique représentant la terre, là où les forces naturelles étaient souvent incarnées par des esprits multiples. Toujours est-il que

150 KUSCH Rodolfo, *America Profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1962.

chanter est le choix d'une forme de faire et de communiquer qui n'est pas anodin ni purement esthétique.

Le chant est une communication plus complète et plus complexe que la simple parole. Il précise l'intention et le ressenti du chanteur, il exprime une sincérité qu'il est impossible de feindre, parce que cette sincérité est à la fois une des conditions et un des effets de bien chanter. Ainsi le fait de chanter quand on s'adresse à la Pachamama est le gage d'une forme de clarté, de transparence sans ruse possible, qui montre l'être humain tel qu'il est. Cette exposition de soi, qui est beaucoup plus le courage de se montrer vulnérable que l'orgueil de se montrer talentueux (ce qui serait l'équivalent de mal chanter), se rapproche en quelque sorte de cette vérité qui est la *parrêsia* selon l'interprétation qu'en donne Foucault dans *L'Herméneutique du sujet*¹⁵¹. Comme dans la *parrêsia*, les chants comportent un certain danger, puisque le chanteur s'adresse à des forces qui le dominent. Mais dans le chant à la Pachamama c'est l'acte même de chanter qui correspond à ce franc-parler, encore plus que les mots que l'on insert dans le chant. La franchise se communique par le sens qui passe par-delà les paroles, bien que les paroles participent aussi au message. Mais c'est presque comme si les mots étaient destinés aux hommes qui écoutent et que le cœur du message destiné à la Terre Mère passait par les autres caractéristiques du chant, les sonorités qui portent l'émotion et le désir profond du chanteur, les résonances qui font fondre le chanteur dans son environnement.

La capacité du chant à relier le chanteur à son environnement, par l'écho qui renvoie sa voix en passant par les matières avec lesquelles elle entre en contact, par l'imitation des bruits qui brouillent les frontières entre lui et les autres éléments sonores de son environnement, est fondamentale pour la relation qu'il entretient avec la figure de la Pachamama. Cette capacité produit des effets que l'on peut considérer comme faisant partie des fonctions du chant, et qui visent certains objectifs, bien qu'ils ne soient pas calculés consciemment par le chanteur. En effet, d'intégrer physiquement par le chant le monde qui l'entoure permet au chanteur de renouer avec ce corps maternel qui a permis sa naissance et qui assure sa subsistance et de refaire partie de ce corps, ce qui le fait entrer en quelque sorte dans son cercle de protection, apaisant la peur que l'humain ressent pour les dangers de la vie et le menace du chaos dont parle Kusch.

151 FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du Sujet*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, 2001.

La nature répétitive de la mélodie des chants pour la Pachamama, et le fait qu'ils soient accompagnés par le rythme du tambour, le fait aussi que souvent les cercles de chanteurs se mettent à marcher en cercle à ce même rythme, participent à forger un état de transe. Cet état n'est pas spectaculaire comme il peut l'être dans d'autres cultures, mais à mesure que le chant continue, parfois pendant des heures et des heures, les chanteurs atteignent tout de même une conscience altérée qui peut se traduire par une sensation de flottement, d'euphorie, de séparation ou d'augmentation du corps, d'atemporalité ou de perception aiguë¹⁵². Il est étonnant de noter que pendant ces chants de très longue durée, la voix ne s'épuise pas, et le ton du chant a tendance à devenir progressivement plus aigu, ce qui est le contraire de l'effet de la fatigue sur les cordes vocales, qui fait descendre la voix dans des tons plus graves¹⁵³. Cela est dû en partie à la technique particulière du chant ancestral dans cette partie des Andes, mais aussi à cet état d'éveil particulier qui écarte la fatigue et qui puise dans les ressources cachées du corps humain, et qui en quelque sorte sort l'individu de sa condition de faiblesse et de solitude, pour qu'il puisse devenir plus grand que lui-même ou entrer en extension dans autre chose que lui-même.

Le chant collectif permet au groupe de se sentir comme faisant partie d'une entité indivisée, la voix de chacun se fond dans la voix collective qui n'appartient plus à des corps particuliers mais à un corps partagé par tous. Dans les chants à la Pachamama ce corps inclut les éléments de l'environnement et devient ainsi en quelque sorte le corps partagé de tout le vivant et de la Terre Mère elle-même. C'est une forme de transcendance qui est extrêmement physique, où il y a continuité entre le monde tangible et l'intangible, où ce qui serait considéré comme spirituel et séparé du monde réel dans la pensée occidentale est plutôt une augmentation du monde physique dans les cosmovisions traditionnelles des communautés du nord-ouest argentin.

En ce qui concerne les paroles des chants à la Pachamama, on peut reconnaître plusieurs catégories. Le plus souvent, les premiers chants sont directement adressés à la Terre Mère, ou en hommage, décrivant la bonté et la générosité de la terre, ou en demande, priant la terre de continuer à faire vivre le chanteur et sa communauté. Parmi ces chants, nombreux sont ceux qui font partie d'un répertoire commun, permettant à

¹⁵² SANCHEZ Radek, entretien personnel, août 2017.

¹⁵³ GARCIA Miriam, entretien personnel, septembre 2016.

tous de reconnaître dès les premiers mots ce que le chanteur va chanter. Voici plusieurs exemples typiques :

« *Pachamama, santa Tierra,
no me comas todavía,
mira que soy jovencita,
yo quiero dejar semillas.* »¹⁵⁴

« *Somos hijos de la Tierra,
por eso la respetamos,
porque ella nos dio la vida,
por eso la agradecemos.* »¹⁵⁵

« *Yo te pido Madre Tierra
que nos puedas perdonar
para lo mal que te hacemos
por no saberte cuidar.* »¹⁵⁶

« *Pachamama Santa Tierra,
no me lleves todavía,
déjame cantar esta noche
y mañana todito el día.* »¹⁵⁷

On constate dans ces exemples la nature complexe de la relation avec la Terre Mère : la présence de la mort sous-tend la célébration de la vie, mettant en avant le caractère cyclique de la culture de la terre qui reflète la vie des humains et le désir de poursuivre son existence à travers sa descendance, à travers l'héritage que l'on laisse. On demande à la Pachamama le droit de jouir de la vie sachant qu'elle nous fera un jour entrer dans la mort. Les *coplas* font appel à la clémence de la Terre en avouant les maladresses et les erreurs des humains qui ébranlent le fragile équilibre d'un univers

154 « *Terre Mère, sainte Terre / ne me mange pas encore / Regarde, je suis toute jeune / je voudrais planter des graines* » collecté auprès d'Eulalia Arjona, août 2017.

155 « *Nous sommes des fils de la Terre / c'est pour cela que nous la respectons / parce qu'elle nous donne la vie / pour cela nous la remercions* » collecté auprès de Léocardio Toconaz, août 2017.

156 « *Je te prie, Terre Mère / que tu pourras nous pardonner / pour tout le mal que l'on te fait / en ne sachant pas prendre soin de toi.* » collecté auprès de Léocardio Toconaz, août 2017.

157 « *Terre Mère, Sainte Terre / ne m'enlève pas encore / Laisse-moi chanter cette nuit / et demain toute la journée.* » collecté auprès de Huayra Condori, août 2017.

métastable. La peur est donc bien présente malgré la nature festive des célébrations.

En général, un chanteur soliste chante un vers qui est ensuite repris par tous. Souvent, un refrain chanté par tous, appelé le plus souvent « la tonada », est intercalé ou à la fin du deuxième vers ou à la fin de la strophe, ce qui fait intervenir régulièrement le chœur et renforce le groupe. Même quand on ne connaît pas les paroles des vers ou de la strophe choisis, ou que l'on a mal entendu ou compris les mots du soliste, le refrain, qui est souvent un refrain typique de la région, associé au lieu, permet à tous de donner de la voix pleinement. Le refrain donne aussi du temps aux chanteurs pour réfléchir au prochain vers. N'importe qui peut prendre l'initiative de chanter en solo pour lancer un chant, et il est rare que deux voix se superposent, chacun étant attentif à cette première indication du chant qui fait attendre les autres. Voici quelques exemples de « tonada » :

« *Linda fiesta, no hay como esta, no hay como esta.* »

« *Esto canta, mi garganta, mi garganta.* »

« *Soy de Salta, y hago falta, y hago falta.* »¹⁵⁸

Au fur et à mesure, les paroles du chant peuvent s'éloigner de l'adresse directe à la Pachamama, pour décrire la vie de la communauté. Cela montre à la Terre Mère les efforts et les occupations des hommes, les difficultés qu'ils rencontrent et les moments qu'ils célèbrent, la nourriture qu'ils aiment et qui provient de la générosité de la terre, et la tristesse que peuvent provoquer le manque et la solitude. Les chanteurs, par ces vers, se présentent à la fois à la Terre Mère et au groupe, tout en se reliant à un lieu, à un environnement naturel et à une condition sociale.

« *Entre cerros y antiguales
tuvo la suerte de nacer.
En Pueblviejo me han visto
en el rastrojo crecer.* »¹⁵⁹

158 « *Jolie fête, il n'y en pas d'autres comme celle-là* », « *C'est ce que chante ma gorge* », « *Je suis de Salta et je manque* (quand je ne suis pas là) », collecté respectivement auprès de Miguel Condori, Bernardo Alarcon, et Tomas Vazquez, août 2017.

159 « *Entre collines et terres anciennes / j'ai eu la chance de naître / à Pueblviejo on m'a vu / grandir dans les champs de chaume* » collecté auprès de Leocadio Toconaz, août 2017.

« *Arjonita soy señores,
y otra vez no quiero ser.
Voy a borrar de mi nombre
este mucho padecer.* »¹⁶⁰

« *Del cerro vengo señores,
igual que el condor andino.
Vengo mirando en el aire
la suerte de mi destino.* »¹⁶¹

Rien que dans ces trois exemples on constate une grande variété de situations et de sentiments, qui sont inséparables du lieu. Le chanteur définit, questionne et affirme le lien qui l'attache à sa terre de naissance, et donc à la Terre, à la Pachamama. Dans la première strophe, le chanteur évoque une terre cultivée et ancestrale dont il est fier, mais qui est représentative d'une condition modeste : l'enfant du paysan qui joue dans les champs de chaume, c'est-à-dire, de tiges qui restent après la récolte du grain, est une image teintée de mélancolie. Une expression hispanique, « sacar à alguien de los rastros », signifie sortir quelqu'un d'une basse condition. Le chanteur se positionne donc avec humilité et gratitude devant la Terre Mère. Cette *copla* est issue de la région de Humahuaca, dans une zone où la terre est cultivée en maintes terrasses par une population relativement nombreuse.

Dans la deuxième strophe, la chanteuse exprime devant la Terre sa souffrance d'être née là où elle est née, questionnant ainsi le pourquoi de sa condition et de la difficulté de la vie. J'ai collecté cette *copla* dans l'altiplano désertique de la Puna salteña, environnement effectivement hostile, difficile à cultiver et dangereux pour le bétail. La figure de la Pachamama se montre ici dans toute sa complexité, révérée pour ce qu'elle donne mais énigmatique et lunatique dans son comportement.

Enfin, dans le troisième exemple que nous donnons ici, le chanteur exprime sa fierté d'appartenir à la montagne et le sentiment de puissance qu'il reçoit de sa terre natale. Il

160 « *Je suis petite fille de Arjona / et je ne voudrais pas le renaître / Je vais effacer de mon nom / cette grande souffrance.* » collecté auprès d'Eulalia Arjona, août 2017.

161 « *Je viens de la montagne messieurs / comme le condor des Andes / Je regarde depuis les airs / la chance de mon destin.* » collecté auprès de Miguel Condori, août 2017.

s'identifie au condor, libre et fort, et reconnaît la chance qu'il a de vivre là. Le chanteur qui m'a appris cette *copla* vient de la gorge abrupte d'une rivière qui descend de l'altiplano en irriguant une culture très diversifiée et en abreuvant le bétail.

Ainsi nous voyons se tisser grâce à ces strophes une relation à chaque fois singulière avec le milieu naturel, chacune modulant le rapport et les attentes qui orientent et colorent la célébration à la Pachamama. Dans le nord-ouest argentin, comme tout le mois d'août est dédié à ces célébrations, des cérémonies ont lieu à l'échelle du foyer, du village, et de la région, à chaque fois agrandissant l'échelle de l'appartenance. Le recueillement intime de chacun devant la bouche ouverte de la terre est entouré d'une grande festivité, d'un échange de vœux et de gestes propitiatoires qui relient les humains entre eux autant qu'ils les relient à la Pachamama. Le chant, une fois commencé, peut durer des heures, et participe à une forme d'ivresse sonore, tout en créant l'espace d'une communication franche et sincère avec les forces divines.

Un fil conducteur se tisse de vers en vers. Chaque nouveau soliste essaye de reprendre quelque chose du vers précédent, pour amener petit à petit le chant à aborder de nouveaux sujets. Les vers peuvent être totalement improvisés ou sinon puisés dans l'immense répertoire commun. Il est aussi possible de modifier un vers connu pour mieux l'adapter au contexte, et beaucoup de vers font référence au lieu, que ce soit l'endroit où le chant s'exécute ou celui de la provenance d'un des chanteurs. D'ailleurs, beaucoup de ces vers vont se retrouver dans d'autres contextes de chant. Bien qu'il y ait des vers plus spécifiquement liés à la célébration de la Terre Mère, nous allons voir qu'il n'y a pas de délimitation fixe de l'utilisation d'un répertoire qui couvre énormément des situations différentes.

La *copla* relie l'homme à la terre en passant par de multiples vecteurs. Par la sonorité, le chanteur se fond dans son environnement, reprenant par sa voix les qualités sonores qui définissent son lieu, que ce soit le vent apportant du sable, les pierres qui roulent au fond de la rivière, les animaux domestiques qui bêlent ou les oiseaux qui chantent. Ces sons du milieu se traduisent moins par une imitation que par l'introduction d'une certaine vibrato, d'une variation de vitesse ou d'un aspect plus rauque qui reflète la présence des éléments naturels. Par le chant en unisson avec le groupe il ancre sa communauté dans cette même terre et l'intègre, par une sorte de dissolution dans la vibration du son,

dans les différentes strates qui composent le monde naturel. Et par les paroles il communique non seulement à la Terre Mère mais aussi à son groupe, se positionnant en fonction de son propre vécu et exprimant ses désirs pour l'avenir.

Ainsi naît une attache forte à un lieu qui devient une extension du soi. Le corps individuel est plusieurs fois augmenté : nous retrouvons, à l'échelle de l'individu, puis de sa communauté, puis de son environnement, puis de l'univers, l'image de l'atome. Un noyau relié à un réseau fait lui-même partie du réseau d'un noyau plus grand, qui fait partie du réseau d'un noyau encore plus grand, et ainsi de suite. Chaque niveau est le reflet des autres malgré la différence de ses composants spécifiques, et fonctionne à la fois en parallèle et en symbiose avec les autres. Les humains, dans cette imbrication infinie, ne sont pas les maîtres de la Terre, et cette vision du monde, nous allons le voir au prochain chapitre, rejoint les courants de pensée écologiques les plus actuels des chercheurs occidentaux.

DANS L'AIR DU TEMPS, PISTES POUR UN MONDE À VENIR

Chapitre 16

L'écologie et le chant ancestral

"Et c'est un sens privilégié que prend la Nature dans l'Éthique : cette composition de rapports ou cette unité de composition variable, qui va montrer ce qu'il y a de commun entre tous les corps, entre un certain nombre ou un certain type de corps, entre tel corps et tel autre... Les notions communes, c'est toujours l'idée de ce en quoi conviennent les corps : ils conviennent sous tel ou tel rapport, le rapport s'effectuant entre plus ou moins de corps. Il y a bien dans ce sens un ordre de la Nature, puisque n'importe quel rapport ne se compose pas avec n'importe quel autre : il y a un ordre de composition des rapports, à partir des notions les plus universelles jusqu'aux moins universelles, et inversement." (Gilles Deleuze, Spinoza philosophie pratique)¹⁶²

La pensée occidentale s'est énormément éloignée des pensées de type pyrénéen ou andin, des pensées traditionnelles en général, ce qui a généré au fil du temps un monde qui est aux antipodes des modes de vie traditionnelles qui sont au coeur de cette étude. Il paraît aujourd'hui évident que la vie à l'occidentale est insoutenable dans le temps et que les humains vivent au détriment non seulement des autres espèces et des ressources disponibles sur Terre, mais au détriment de leur propre survie¹⁶³.

Mais on peut reconnaître dans la pensée de certains chercheurs modernes ou contemporains les prémisses d'un retour à la pensée traditionnelle, non pas pour "revenir en arrière", mais pour aller de l'avant en s'inspirant des systèmes qui ont maintenu l'espèce humaine pendant les millénaires qui ont précédé l'arrivée de l'homme occidental. Ces courants accompagnent les modes de vie dites "alternatifs" qui commencent à prendre de l'importance au sein même des sociétés occidentales.

En étudiant les différentes fonctions et contextes du chant dans les communautés de montagne traditionnelles nous allons pouvoir aborder les ponts qui relient la pensée et les pratiques traditionnelles à celles de notre monde contemporain en pleine mutation.

¹⁶² DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

¹⁶³ Les rapports du GIEC (par exemple https://fr.wikisource.org/wiki/Rapport_du_GIEC:_R%C3%A9chauffement_climatique_de_1,5%C2%B0C) sont aussi alarmants que ceux de Human Rights watch : <https://www.hrw.org/fr/world-report/2019>.

Nous avons vu à quel point les chants des Pyrénées vasconnes comme ceux des Andes du nord-ouest argentin situent le chanteur dans un milieu précis, qui prend en compte les caractéristiques physiques mais aussi l'effet des sensations et émotions provoquées par ces caractéristiques physiques sur la personne du chanteur. Bien que la Terre comme être personnifié est reconnue et respectée dans sa globalité, les chants entre en contact avec le monde naturel par un endroit précis qui est celui habité et fréquenté par le chanteur. Ce n'est donc pas tellement la « Nature » ou la « Terre » en tant que notion abstraite auquel les communautés traditionnelles s'attachent, mais *cette terre-là*, la leur, avec ses spécificités. Cette terre-là est en quelque sorte une extension des corps humains, les hommes sont en échange constant avec les éléments qui la composent et en dépendance totale sur ce qu'elle leur offre. Cette relation est concrète avant d'être affective ou spirituelle.

Gary Snyder souligne que cette conscience du lieu redessine le territoire ; les frontières administratives cèdent la place aux bassins-versants, qui rassemblent dans une même entité des terres partageant et composant un écosystème, dépendantes d'un même cours d'eau¹⁶⁴. C'est le cas des Pyrénées comme des Andes, où chaque vallée a son identité, et peut-être plus particulièrement de la cordillère où le système de l'*ayllu* s'étend souvent tout au long d'une rivière, de sa source en altitude à son arrivée en plaine, parfois jusqu'à son embouchure. L'identité d'une communauté se forge dans un relationnel complexe qui relie les ressources naturelles aux habitants, de leur utilisation et leur gestion à l'organisation sociale qui les répartit, au travail qui les transforme, au commerce qui les distribue et aux croyances qui modifient ou amplifient leur valeur. Cette manière de définir l'espace qui concerne la communauté, et qui relie l'espace immédiat de l'ici et maintenant à son extension naturelle, biologique, permet à chacun de comprendre l'interdépendance qui se tisse entre tous les êtres qui bénéficient du voyage de l'eau. Nous savons que l'eau, surtout les sources mais aussi les cascades, les trous d'eau, les rivières souterraines, a toujours été sacrée pour l'homme, quelle que soit sa religion. Les Pyrénéens amenaient leurs troupeaux boire dans des sources sacrées avant les transhumances et ont transféré ce rite à l'Église en exigeant du prêtre qu'il verse de l'eau bénite sur la tête de chaque brebis¹⁶⁵. Certaines sources étaient

164 SNYDER Gary, *Le sens des lieux : Ethique, esthétique et bassins-versants* (2018), trad. de C. Roncato Tounsi, Paris, Wildproject, 2018.

165 OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

réputées guérir des maladies et on trempait les pieds de Saint-Laurent (sous forme de statuette) dans les cours d'eau pour faire venir la pluie. Le tout était accompagné par la voix qui proférait les formules appropriées, qui n'étaient pas toujours des prières¹⁶⁶. Dans les Andes les musiciens laissaient leurs instruments près d'une source pour qu'il en absorbe la musique¹⁶⁷ et les chanteurs y allaient écouter et apprendre les chants de l'année¹⁶⁸. Mais la relation d'interdépendance entre les humains et leur bassin-versant rend ce sacré concret, quotidien, indispensable, bien plus que l'eau du bénitier qui n'en a que le symbole. La voix apparaît comme quelque chose qui est de même nature que l'eau : fluide, transparente et puissante, vecteur d'énergies effectives et de la volonté des esprits.

Comme l'écrit Arne Naess, *"Se contenter de jeter un coup d'oeil sur la nature, en passant, est une manière bien curieuse d'agir. On ne fait véritablement l'expérience d'un environnement que lorsqu'on y fait quelque chose, lorsqu'on y vit, lorsqu'on y médite et que l'on y agit. Les concepts même de "nature" et d'"environnement/milieu" ne peuvent être définis écosophiquement sans références aux interactions entre les éléments dont nous sommes partie intégrante."*¹⁶⁹

Et c'est peut-être cela qui manque à la relation nouvelle que les sociétés occidentales essaient de nouer avec la Nature par les mouvements de défense de l'environnement et de retour à la Nature qui connaissent un engouement sans précédent. L'Environnement, la Terre, la Nature sont des notions qui englobent des milieux tellement divers et des étendus tellement vastes qu'elles en viennent à devenir abstraites. En couvrant des territoires trop larges, sans voir les lieux qui les composent, elles se coupent d'une certaine effectivité, à la fois au niveau d'une compréhension incorporée, c'est-à-dire réellement ressentie et vécue par l'individu, et au niveau d'une implémentation réelle dans un contexte physique. La plupart des membres des sociétés occidentales sont fournis en eau, en électricité, en nourriture et en médicaments par des réseaux composés de milliers d'intermédiaires, et ils sont donc très loin de ressentir leur dépendance sur un milieu naturel spécifique. La mobilité croissante des êtres humains

166 GRATACOS Isaure, *Calendrier pyrénéen, Rites, coutumes et croyances dans la tradition orale en Comminges et Couserans*, Toulouse, Éditions Privat, 1995, p.201, p.220.

167 CRUZ Pablo, "El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)", Conicet-Fundandes, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2012.

168 ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.

169 NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie* (1989), trad. H. Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2013, p.115.

coupent le lien que peuvent avoir des individus avec un lieu précis auquel ils ont le sentiment d'appartenir, et on exige des populations un amour et un respect pour la Terre sans qu'ils aient eu l'expérience d'un lien concret avec un milieu naturel quelconque. Ces liens d'interaction, d'échange et d'interdépendance survivent sous des formes finalement assez superficielles, dont témoignent les pratiques pleines de bonne volonté mais assez inefficaces telle que les bains de forêt ou les stages de survie.

Les chants qui rendent compte de cette relation essentielle à un milieu naturel sont aussi des outils pour renforcer, renouveler, soigner et maintenir ce lien. Ils agissent non seulement sur la rationalité de l'individu qui reconnaît les aspects pratiques et subsistanciers qui le lient à son environnement, mais aussi sur les liens affectifs qui génèrent le sentiment d'un chez soi qui prend place au sein d'un grand tout personnifié en la figure de la Terre-Mère.

La société occidentale sort petit à petit de la vision mécaniste de l'univers dans laquelle elle fonctionne depuis Newton, et de l'idée d'une séparation entre corps et âme qui l'accompagne, dont la pensée de Descartes est emblématique. Un nouvel agencement de la pensée, qui prend en compte les progrès de la physique quantique ainsi que de la biologie et la neurologie, fait ressurgir une réflexion plus complexe de réseaux interdépendants face auxquels il est insuffisant de connaître les fragments isolés pour comprendre le fonctionnement d'une structure à plus grande échelle. Nous passons du nom au verbe, d'une pensée de l'objet fixe et isolé à celle de la relation en mouvement. Il n'est pas étonnant de voir que la philosophie de Spinoza revient sur le devant de la scène après avoir passé des siècles en marge.

Le neurologue Antonio Damasio reprend l'affirmation de Spinoza que la perception, l'affecte et même la pensée sont toutes des états du corps provoqués par l'interaction entre le corps et son environnement, entre le corps et d'autres corps, et que toute interaction produit, à une intensité plus ou moins forte, de l'émotion, positive ou négative, qui est la base de la production de ces états¹⁷⁰. Les expressions comme « sentir dans son cœur » ou « dans ses tripes » témoignent de la mémoire du corps de son interaction passée avec son environnement, et nous savons aujourd'hui, grâce aux chercheurs comme Damasio, que la nouvelle interaction qui déclenche cette

170 DAMASIO Antonio, *Looking for Spinoza : Joy, sorrow and the feeling brain*, London, Vintage Books, 2004

remémoration corporelle et qui stimule fortement l'organisme « *produit des modifications dans la mémoire de travail, l'attention et le raisonnement pour que le processus de prise de décision soit orienté vers la sélection de l'action susceptible de mener au meilleur résultat, selon l'expérience de l'individu, qui lui n'est pas forcément conscient de l'opération.* »¹⁷¹ Le chant, qui stimule les émotions et permet leur expression, est un exemple très démonstratif de ce processus, puisque son exécution convoque la mémoire, individuelle mais aussi collective, tout en intégrant les données d'un contexte présent qui vient moduler l'interprétation. Il exige une écoute d'un corps en écoute de son milieu. Comme nous l'avons déjà évoqué, le chanteur est plus ou moins conscient des effets de son geste, de ces multiples processus déclenchés par son chant, mais d'émouvoir ceux qui écoutent et que cette émotion soit ressentie et reconnue comme bienfaisante est déjà la preuve des effets puissants du chant.

Gilles Deleuze et Arne Naess avaient, chacun de leur côté et chacun à sa manière, déjà pressenti l'importance de la pensée de Spinoza pour le monde à venir, ce retour de l'esprit au corps qui remet en question et relativise la prédominance de la Loi morale et sociale, qui valorise ce corps pensant qui par son intuition nous porte vers la joie, vers la puissance d'agir comme indication suprême du Bon, et qui est la base non seulement de toute action mais aussi de tout engagement.

Pour Deleuze, Spinoza montre que « *le corps dépasse la connaissance qu'on en a, et que la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu'on en a* »¹⁷². Mais au-delà de ce constat, chacun de ces pôles est capable, si on y prête attention, d'éclairer la part d'ombre de l'autre. Ainsi la pensée peut certes nous permettre d'appréhender les subtilités des phénomènes qui transitent par le corps, mais le corps peut aussi nous aider à appréhender ce qui se cache sous la pensée, c'est-à-dire, l'inconscient. Les deux ne sont en effet que deux perspectives sur une même chose, une immédiate, immanente et manifeste, et l'autre revenante, développée en interne, re-mémorisée. Cette même chose, c'est notre interaction avec notre environnement, et les effets positifs ou négatifs qu'il a sur nous. Dans le monde occidental, nous avons accordé à la pensée une supériorité sur le corps, en affirmant que le savoir était le domaine exclusif de la pensée. Le fait d'extérioriser ce savoir sous forme d'écriture, détachant en quelque sorte la pensée du corps et du moment présent, a contribué à ce qu'on ignore

¹⁷¹ *ibid*, p.148, ma traduction.

¹⁷² DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p.28.

ou dévalorise le savoir du corps. Et le fait de, petit à petit, commencer à considérer le savoir comme consistant en des informations objectives, existant en dehors des individus mais aussi en dehors de tout contexte, et d'ainsi écarter le savoir du vécu individuel, de la sensation et des émotions, nous avons fini par nous déresponsabiliser du monde : ainsi sont les choses, je n'y suis pour rien.

Pour les cultures orales, cette scission ne peut pas s'opérer de manière aussi nette, puisque le savoir se trouve à l'intérieur de l'individu qui le porte. Comme les actions, que l'on effectue avec plus ou moins d'habileté selon notre expérience, la pensée est un façon de se mouvoir dans le monde, c'est-à-dire, dans la vie, dans l'interaction qui nous met en contact avec d'autres substances et d'autres individus. Le savoir est le lien qui nous relie à ce monde, et non pas une information qui flotte dans une sorte de vide décontextualisé. La seule manière d'extérioriser, d'étendre et de pérenniser ce savoir, c'est de l'implanter dans un autre corps vivant.

Naess nous amène à voir comment la philosophie de Spinoza nous attache au milieu naturel, pour que l'on *tienne* à ce milieu, pour qu'il nous *tienne à coeur*. Effectivement, Spinoza trace une chaîne de réactions déclenchée par le contact entre un corps et son milieu et qui relie la sensation, l'émotion, l'affecte et la pensée dans une suite logique. Aucune étape ne peut se détacher des autres, et toutes participent à forger l'identité de l'individu, ses convictions et ses besoins. La pensée ne peut exister sans le milieu, et pour être plus précis, telle pensée singulière ne peut exister sans tel milieu précis. Il ne s'agit pas de notions abstraites, mais de liens de causalité tout à fait physiques. Naess nous encourage à prêter attention à ce savoir du corps que l'on associe au coeur, aux tripes, et qui exprime l'expérience vécue et remémorée par notre organisme tel que l'explique Damasio, qui s'exprime spontanément, sans que l'on ait à le chercher. Ces manifestations physiques de notre savoir incorporé, qui activent l'émotion, indiquent les liens de nécessité qui nous attachent à notre contexte, et elles sont à prendre en compte, à analyser et à interpréter dans tout processus de prise de décision concernant notre environnement. C'est par ces relations d'affinité profonde que nous affirmons et justifions notre engagement envers le milieu.

Le chant opère une incorporation efficace du savoir en jouant sur différents niveaux de compréhension : physique, intellectuel et émotionnel. En cela il rejoint la manière dont

Spinoza pensait la connaissance comme expérience active du monde et comme reconnaissance par le corps de ce qui est bénéfique (indiqué par la joie et générateur d'amour) et de ce qui est néfaste (indiqué par la tristesse et générateur de haine). Cette confiance en ce que sait le corps et l'importance du faire et du sentir dans la génération de la pensée, on le retrouve dans les chants dédiés au monde naturel que nous avons étudié dans les Pyrénées et dans les Andes, qui donnent naissance à des contextes qui permettent la réflexion tout en engageant l'affect dans une interaction physique avec le milieu naturel du chanteur.

Spinoza ramène notre attention à la distinction entre bon et mauvais, bénéfique et néfaste, qui est une base plus fondamentale de l'existence que le triomphe du Bien sur le Mal proposé par la loi morale des religions monothéistes. La pensée d'Isabelle Stengers fait écho à cette idée dans sa description d'une Gaia ni bonne ni mauvaise¹⁷³, une Terre-Mère qui pourrait bien être la Pachamama des Andes ou l'Ama-Lur des Pyrénées, si ce n'était que la philosophe dote sa Gaia d'une indifférence envers les humains qui est peut-être plus forte que l'attitude des Terre-Mères montagnardes, qui elles peuvent jouer avec les humains avec une certaine nonchalance mais qui travaillent globalement pour leur bien-être, en équilibre avec le bien-être de tous les vivants.

Nous voyons dans cette philosophie écologique une première tentative de défaire ou du moins questionner l'image un peu naïve promulguée par beaucoup de mouvements écologiques d'une Terre-Mère d'une bonté infinie, affaiblie et souffrante à cause des hommes, image qui s'inspire certainement de la Vierge Marie chrétienne. La Gaia de Stengers remet l'homme à sa place en lui montrant que celui qui périra de l'orgueil et la folie des humains c'est l'humanité (malheureusement en emportant avec lui une quantité phénoménale d'autres espèces), et que la vie continuera sous d'autres formes le jour où les hommes commettent l'erreur fatale qui scellera leur destin. Le message de Stengers est clair : si les humains veulent continuer à s'épanouir sur Terre, il va non seulement falloir qu'ils lèvent le nez de leur nombril, mais aussi qu'ils revoient à la baisse leur pouvoir réel face aux problèmes écologiques : le capitalisme « vert », qui prône la réparation de la planète grâce à la technologie tout en continuant à l'exploiter pour faire de plus en plus d'argent, n'est peut-être pas une solution viable¹⁷⁴. La Pachamama ou

173 STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La découverte, 2009.

174 STENGERS Isabelle, « Penser à partir du ravage écologique », dans HACHE Emile (dir.), *De l'univers clos au mode infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 152.

Mari auraient le pouvoir de punir intentionnellement les hommes, la Gaïa de Stengers laisse les hommes s'auto-punir, mais il y a tout de même un air de famille entre ces trois figures féminines qui les distinguent clairement de la pensée occidentale traditionnelle qui donne à l'homme le droit de dominer et d'exploiter la Nature sans considération pour l'équilibre entre les espèces et le bien-être des autres vivants.

La pensée traditionnelle trouve un écho dans le mouvement protéiforme dit d'écoféminisme, et qui dépasse la vision étroite d'une réparation de tel ou tel dégât pour montrer à quel point il faut agir sur le paradigme humain dans sa globalité, pour repenser et refonder le réseau relationnel qui fait interagir non seulement les humains et tous les éléments, vivants et inertes, de leur milieu naturel, mais aussi tous les groupes humains, minoritaires ou majoritaires. L'écologie englobe donc l'organisation sociale des humains, puisque sans une meilleure équilibre dans l'organisation sociale il ne peut avoir une répartition et une préservation responsables des ressources¹⁷⁵. Cela nous impose d'atténuer l'emprise de la « voix de la majorité » qui, nous le savons, est souvent majoritaire simplement parce qu'elle est la seule qu'on nous laisse entendre, pour ouvrir notre écoute à la diversité de contextes et à la diversité de solutions qui leur sont liées, qui elles ne peuvent surgir qu'en regardant *son lieu*, à une échelle locale. Il n'y aura pas une seule solution adaptée, même à des problèmes que nous considérons comme mondiaux. Il n'y aura que des multiples tentatives d'*aller dans le bon sens*, à partir de notre personne, à partir de notre communauté, en mélangeant les voies sinueuses des possibles, collectés certes à grande échelle, mais adaptés et appliqués à des réalités locales. Comment ne pas rejoindre Édouard Glissant quand il écrit :

*« Nous vivons cette vie bouleversée du monde, nous participons de sa complexité, nous nous habituons à penser dans son indéchiffrable, et nous concevons à ces fins des rassemblements d'intuitions et de générosités, qui certes sont souvent fragiles et tremblants, mais ce tremblement est une énergie qui nous rapproche des intensités de la Terre, et qui en tout cas nous préserve contre les assauts massifs des idéologies et des rugueux systèmes de pensée. Ce que tu perçois de la beauté du monde t'engage dans ton lieu. Ce que tu estimes de la beauté menacée du monde donne direction à ton geste et à ta voix. »*¹⁷⁶

175 pour un aperçu général de l'écoféminisme, voir LARRÈRE Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014.
URL : <http://traces.revues.org/5454>

176 GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 127.

Dans le chant, le geste et la voix trouvent une expression intense de ce que le chanteur *perçoit de la beauté du monde*, et l'acte vocal l'engage effectivement dans son lieu. Le chant se prête à une réflexion sur cette perception et sur sa manière de nous positionner, mais encore plus, et c'est peut-être de cela que l'on passe souvent à côté, le chant *est* une réflexion, chanter est une forme de réfléchir. Pour bien comprendre ce que cela veut dire, comment par le geste on réfléchit sans passer forcément par la cognition, et à quel point cette réflexion est riche et innovatrice, nous pouvons puiser dans l'excellent ouvrage de Brian Massumi, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique*¹⁷⁷. Ce qu'il expose dans sa pensée sur le corps animal, qui lui n'est pas encombré par la formulation systématique de la pensée par la traduction en langage articulé, nous éclaire sur notre propre capacité à générer des idées abstraites, créatrices de concepts, dans l'immédiateté du mouvement, sans le décalage temporel qu'impose la cognition du cerveau et de la prise de conscience. Dans l'exemple du jeu de combat que choisit Massumi, les gestes agressifs se doublent, sans pour autant se modifier, d'une différence qui indique le conditionnel : je te mords devient je te mordrais. Cela crée un possible, donc une projection dans l'avenir, qui est contenu dans l'immédiateté du geste, qui est une abstraction du combat simultanée au combat et qui met le vrai combat en suspens. Cette différence tient à peu de choses, et le jeu peut d'ailleurs rapidement basculer dans le vrai si elle vient à se perdre, mais cette différence permet aussi à ce que Massumi appelle « l'enthousiasme du corps » de proposer par le débordement de son énergie un style, un surplus créatif qui transforme le geste tel-qu'il-doit-être-effectué en geste innovateur.

Le geste artistique fonctionne souvent de la même manière : il double l'objet de son attention du conditionnel de son devenir possible, et exécute par le geste ce surplus qui innove par rapport à ce que le réel est censé être. En cela il transforme le réel de façon effective, il crée du nouveau qui s'injecte dans l'existence et peut ensuite être réfléchi de manière cognitive. Mais cela n'arrive qu'après que le corps ait produit une pensée immédiate, créatrice de savoir. L'intuition du geste tient moins à la cognition qu'à l'enthousiasme du corps, à ce laisser agir suivi de l'élan qui fait le style de l'artiste.

Les chanteurs qui chantent les *basa ahaide* ou les *coplas* dédiées à la Pachamama *ont conscience* qu'ils se mettent en relation avec leur milieu naturel, qu'ils s'inspirent pour

¹⁷⁷ MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019.

chanter des mouvements naturels, du vent, des oiseaux, de l'eau, qu'ils adressent une forme de demande aux forces en présence. Mais en chantant, ils sont amenés à *savoir* bien plus, puisque l'exécution de la mise en forme de ce-dont-ils-sont-conscients se double de l'élan de l'enthousiasme du corps, qui apporte une autre compréhension de *ce qui est en jeu*.

Ce processus permet au chanteur de savoir quand il est juste, non seulement concernant la qualité sonore de sa production vocale, mais aussi dans l'expression complète du réseau relationnel véhiculé par le chant, et qui concerne sa propre position, son positionnement tant intellectuel que physique. En chantant, « on ne peut pas tricher », le chant est juste quand on est juste soi-même dans la correspondance entre intention et expression, quand on est *au bon endroit*. Chanter, c'est vérifier une forme d'intégrité. Le chant permet aussi de savoir par où le chanteur peut amener sa démarche à se développer, par où *il faut aller*. En ce qui concerne les chants liés au milieu naturel, l'acte de chanter participe donc à poser les bases d'un engagement envers l'environnement exactement tel que le préconise les penseurs de l'écologie profonde : *en apprenant à connaître* son lieu par la relation interactive et interdépendante qui le relie au corps entier, dans des enjeux physiques, émotionnels et intellectuels.

Dans la nouvelle écologie initiée par des penseurs comme Aldo Leopold, Rachel Carson, Arne Naess ou Gary Snyder, l'humain revient en enfant prodigue pour vivre de nouveau dans leur milieu naturel au lieu de s'y extraire pour mieux l'exploiter. La hiérarchie des espèces créée par l'homme et qui plaçait l'homme tout en haut de la pyramide se horizontalise petit à petit, processus catalysé par les mouvements pour les droits des animaux et la sauvegarde des espèces, pour la défense de l'environnement, par les pratiques d'agriculture bio et de permaculture, et par un nouveau réinvestissement des zones ruraux par d'anciens citadins soucieux d'une utilisation intelligente de tout ce que la technologie nous permet désormais de réaliser. Une conscience de l'interdépendance et du relationnel inter-espèce se réveille chez les occidentaux, et cela donne lieu à des choses louables et d'autres critiquables, le temps que l'humanité trouve son chemin nouveau, si toutefois elle y arrive.

Cette conscience ne s'est jamais éteinte dans les communautés montagnardes du nord-

ouest argentin, malgré l'arrivée en force du capitalisme sous sa forme la plus virulente, et grâce, peut-être, à la relative inaccessibilité des hameaux de montagne. Dans cet environnement de haute-montagne particulièrement rude, aride et imprévisible la nécessité de préserver les ressources et de gérer leur bonne répartition entre les hommes, les bêtes et les végétaux est une question de survie. La modernité et le progrès promulgués par les compagnies minières, agricoles et plus récemment viticoles et l'industrialisation intensive qu'ils mettent en oeuvre ont transformé en profondeur le rapport effectif entre les humains et le milieu naturel, concentrant les ressources disponibles entre les mains des entreprises et obligeant par ce même geste les communautés traditionnellement agricoles et pastorales à abandonner leurs petites fermes familiales pour travailler en tant qu'employés de ces mêmes entreprises. La terre continue à être cultivée et de petits troupeaux élevés par les anciens et par les jeunes sur leur temps libre, mais l'accès aux ressources, notamment à l'eau mais aussi aux terres arables, a été considérablement restreint. Le lien puissant qui relie les communautés traditionnelles à la Pachamama et l'adaptation à l'exploitation à laquelle ils ont tous deux dû se soumettre rendent les humains solidaires au sort de la Terre. Aujourd'hui, le capitalisme ayant compris qu'il pouvait encore tirer du profit à revêtir des couleurs écologistes, et le gouvernement croyant que la valorisation touristique des modes de vie traditionnelles suffirait à rendre docile les communautés qui luttent pour leur autonomie, le défi de ces peuples andins est de réussir à se réapproprier véritablement la gestion des ressources et éviter ainsi d'être réduits à une main d'oeuvre bon marché pour le compte des entreprises dites « vertes ».¹⁷⁸

Les chants à la Pachamama permettent la consolidation d'une position juste, d'un appartenance au lieu ainsi que d'une connaissance profonde de l'interaction entre les espèces et la circulation des matériaux qui permettent un équilibre métastable du milieu. Ainsi, chanter affirme, réactive et justifie les droits des communautés traditionnelles sur la gestion de leurs terres.

Dans les Pyrénées, la modernité a apporté un confort qui a rendu les hommes moins dépendants des aléas d'un monde naturel qui, comparée à celle des Andes, était déjà relativement clémente. La montagne a été désenclavée, les routes atteignent les

¹⁷⁸ la capture et la tonte des vigognes sauvages pour la production d'une laine de luxe, la production de vin bio et de quinoa destiné à l'exportation et l'animation des séjours touristiques organisés par des tours opérateurs, pour ne citer que quelques exemples.

estives. Je pense qu'il n'est pas faux de dire que la beauté des chants de bergers a participé à maintenir un lien fort avec la montagne, et que, à défaut d'une grande dépendance vis-à-vis de ce milieu naturel (la dépendance existe toujours dans ces communautés qui sont restées très pastorales), une puissante attache affective perdure. Dire qu'on est montagnard signifie beaucoup plus que de simplement habiter à la montagne; les montagnards incarnent leur paysage, il leur insuffle force de caractère et robustesse, santé et esprit. Par l'activité pastorale et forestière, par la chasse, la pêche et la cueillette qui, malgré leur statut de loisirs, restent centrales dans la vie de beaucoup de Pyrénéens, les montagnards participent à une forme d'équilibre dont ils ont conscience, même si l'idée qu'ils se font de l'abondance réelle des ressources est parfois faussée par la propagande des institutions, et que la tendance générale est de prendre plus que l'on ne restitue...

Le chant est une manière très concrète d'expérimenter la continuité entre un corps et son environnement, et ce qui se produit dans la recherche de la beauté, dans la recherche de la joie, affecte aussi des aspects plus rationnels de cette relation. Sur le moment, les conséquences du chant sont perçues plus ou moins consciemment par celui qui chante ou qui entend chanter, mais dans une réflexion rétrospective, portant sur le long terme, il est indéniable que le chant dans les contextes du *basa ahaide* ou des chants à la Pachamama participe à une relation respectueuse du milieu naturel et de ses ressources. Il existe un effet du corps sur la conscience qui est plus difficile à cerner que les effets des exercices de l'intellect, et que la plupart du temps on ne met pas en mots. L'art a la capacité de développer cette connaissance par le corps, qui, comme Spinoza nous l'enseigne, est la seule connaissance, s'étendant sans interruption depuis la perception jusqu'au concept.

DEUXIÈME PARTIE :
LE CHANT DANS LA RELATION À SOI, À
L'AUTRE ET AU GROUPE

Chapitre 17

Le chant solitaire en anticipation de la rencontre

« L'essence même de la voix est de disparaître sans laisser de trace à l'instant précis où elle cesse d'être émise. C'est pourquoi son émission peut revêtir le caractère d'un événement. Le langage est avant tout vocal et c'est en effaçant la voix, le souffle du langage, que l'écriture a pu se fixer dans l'espace et s'approprier la continuité. (...) De toute évidence, la voix touche en ligne directe à une partie intime et délicate de la physiologie humaine. Par ailleurs, l'émission de la voix naît de l'interpellation entre les circonstances qui sous-tendent cette émission même par le locuteur, la présence physique de celui-ci et la spécificité de l'auditoire auquel la voix s'adresse. Bien que phénomène issu de mon propre corps, ma voix devient, dès qu'elle a franchi le seuil de ma bouche, une propriété commune qu'il me faut partager avec autrui. » (Kawada Junzo, La Voix)¹⁷⁹

Le berger passe beaucoup de temps tout seul avec son troupeau, dans des conditions qui ne sont pas toujours faciles : le brouillard, la pluie, le vent, la tempête, la présence de prédateurs et de précipices lui donnent souvent de quoi se plaindre de son sort. Quand la solitude devient trop oppressante, la voix peut être d'un précieux secours. Aux moments où l'absence de présence humaine fait douter de sa propre personne, où l'interaction avec les bêtes fait glisser l'humain vers cette autre pensée sauvage, la voix est le rappel de son appartenance à son espèce et aussi de sa singularité d'individu. Le chant est une réflexion sur la condition du berger, sur ce qui l'émeut et le rend heureux, sur ce qui le chagrine, sur le sens de son existence et ses rêves pour le futur.

Dans les Andes du nord-ouest argentin, l'hiver est la saison de la solitude, et les chants se font plus lents et plus tristes. La plainte de l'homme rejoint celle de l'animal, celle du vent qui se lamente le long des gorges et canyons. Dans les Pyrénées c'est plutôt l'inverse, le berger étant seul pendant les longues journées des estives à mener son troupeau sur leur parcours. L'été dans les Pyrénées n'est pas toujours garant de beau temps, et c'est le lot du berger de rester dehors sous la pluie et dans le brouillard, même s'il peut parfois retrouver la compagnie des hommes le soir, comme ce fut le cas au Pays basque où jusque dans les années 70 les bergers partageaient les cabanes des

¹⁷⁹ JUNZO Kawada, *La voix, étude d'ethno-linguistique comparative*, trad. Sylvie Jeanne, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.

estives à plusieurs ainsi que la garde à tour de rôle de leurs troupeaux rassemblés¹⁸⁰, ou dans les Pyrénées centrales où les *courtaus* pouvaient rassembler plusieurs cabanes en village d'estive.

Mais cette solitude peut aussi être une joie, et d'être maître du troupeau sur les hauts versants permet d'échapper aux contraintes de la vie en communauté, de retrouver une forme de liberté que les bergers revendiquent et qu'on leur envie au village. Quand le temps se fait beau et l'air cristallin, c'est un privilège que d'être perché en haut des crêtes, égal à l'aigle royale des Pyrénées ou au condor des Andes. La voix est l'expression de cette liberté et on développe sa puissance en la lançant haut et loin. Le célèbre cri basque, *l'irrintzina*, est une expression à la fois de joie, de liberté et de défi, concentrant en intensifiant ainsi les composants de l'identité basque, et il s'est développé en montagne chez les bergers¹⁸¹ avant de devenir le cri de ralliement de la foule basque devant les manifestations sportives. Le relief montagnard appelle ce cri et l'incite par le jeu de renvois, d'échos et de résonances qui sont autant d'*invites*, pour reprendre le mot de Gibson¹⁸², inhérentes à la roche et disponibles pour celui qui sait les reconnaître et les utiliser. Il y a une forme d'ivresse vocale, d'euphorie générée par la vocalisation, qui traduit le sentiment d'émancipation du berger en estive.

Si un autre berger répond, un dialogue peut s'initier, et se rajoute au pur plaisir de la vocalisation le défi, d'atteindre l'oreille de l'autre, et la nécessité, de transmettre un message, poussant le berger à développer des techniques vocales qui permettent une communication parfois à très grande distance. Ces échanges ont lieu entre bergers en altitude, mais aussi entre les bergers et les paysans qui se trouvent plus bas dans les vallées. Dans les Andes du nord-ouest argentin on lance des cris à l'intention des premiers voisins, qui sont souvent à plusieurs kilomètres, dont on repère les volutes de fumée du matin qui indiquent qu'ils sont debout et en train de se préparer à sortir les bêtes, ou le troupeau en journée quelque part sur le vaste altiplano ou sur les pentes abruptes qui redescendent vers les plaines, plusieurs milliers de mètres plus bas¹⁸³. Ces simples appels échangés permettent déjà de s'assurer que le voisin va bien, et s'il

180 OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

181 La définition de l'*irrintsi* que l'on trouve dans un des premiers dictionnaires de la langue basque, de Azkué, indique qu'il est « 1° Hennisement des bêtes. 2° Cri strident, sonore et prolongé, dont les pâtres aiment à faire résonner les flancs des montagnes, et que les Basques poussent volontiers en signe de joie. » CASENAVE Jean, "L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection", *Lapurdum* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 01 septembre 2010, URL : <http://lapurdum.revues.org/1802> ; DOI : 10.4000/lapurdum.1802

182 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014.

183 CONDORI Miguel, entretien personnel, août 2017.

ne répond pas, d'envisager qu'il a peut-être un souci. Si plusieurs tentatives d'appel restent sans réponse, on fait le déplacement jusqu'à chez lui pour éventuellement apporter son aide¹⁸⁴. Dans les Pyrénées, certaines communautés de montagne ont développé un langage sifflé, qui est particulièrement connu et documenté dans le village d'Aas en vallée d'Ossau¹⁸⁵, mais dont on retrouve quelques rares témoignages aussi au Pays basque¹⁸⁶, laissant penser qu'à une certaine époque il ait pu être plus répandu. On retrouve aussi dans les chants pyrénéens et andins cette puissance vocale nécessaire à la propagation de la voix sur de grandes distances, tout en constatant que les techniques vocales développées pour ce faire sont parfois très différentes. Ainsi, au-delà de la transmission des messages concernant les affaires pratiques, les bergers devaient aussi partager des chants à distance, se répondant avec des vers de leur composition ou initiant une chanson connue de tous pour des duos, voire des véritables chœurs montagnards.

De fait, à certaines époques les montagnes étaient plutôt peuplées, surtout peut-être dans les Pyrénées. Tandis qu'au Pays basque c'étaient les hommes qui occupaient à sept chaque cabane, et devaient se retrouver avec les bergers des cabanes voisins, distantes de quelques kilomètres, dans les Pyrénées centrales c'étaient les jeunes, filles et garçons, qui s'occupaient des troupeaux, créant une vie sociale animée et d'une liberté peu commune dans les cabanes d'altitude ou même dans les *courtaus* ou ensembles de cabanes formant de véritables villages d'estive. Les occasions ne manquaient pas de chanter ensemble et les montagnes faisaient résonner les voix parfois jusqu'en bas dans les vallées¹⁸⁷.

Mais même quand le berger se retrouve seul et qu'il chante devant personne la voix est toujours adressée à quelqu'un. Nous avons vu que certains chants sont destinés au monde naturel et aux êtres qui la peuplent. D'autres sont adressés à des êtres chers mais lointains, et d'autres encore à des êtres rêvés, ou à la communauté au sens large, incluant les générations à venir. Les chants sont souvent composés à l'intention d'un individu précis, mais ils sont tout aussi souvent repris et appliqués à d'autres individus, entrant dans le répertoire collectif pour se réadapter à des situations toujours nouvelles.

184 *ibid.*

185 ARRIPE René, *Les siffleurs d'Aas*, Andoain, Leitzaran Grafikak, 2012.

186 OIHENART Maddi, de ses collectes chez de personnes âgées, entretien personnel, juin 2019.

187 LEFEBVRE Henri, *Les communautés paysannes pyrénéennes* (1954), Orthez, Cercle historique de l'Arribère, 2014

Ainsi les chants d'amour circulent et passent par les lèvres d'innombrables amoureux, et se chantent encore collectivement, pour que chacun puisse se rappeler l'être cher auquel il associe tel chant particulier dans son souvenir¹⁸⁸. Ainsi aussi, on s'adresse aux amis pour leur raconter des anecdotes marquantes, drôles ou tragiques, de la vie de la famille ou de la communauté, et on retrouve parfois ces mêmes chants dans d'autres communautés, avec les noms ajustés aux personnages locaux¹⁸⁹. Et enfin, en s'adressant à ses enfants, déjà nés ou rêvés pour l'avenir, le chanteur transmet sous la forme du chant, imagé et facile à retenir, tout le savoir du pays, qui va de l'histoire à l'agriculture, de l'artisanat à la médecine¹⁹⁰.

Les temps de solitude servent ainsi à préparer la rencontre avec l'autre, qui peut prendre des formes diverses, plus ou moins formelles, plus ou moins fréquentes. Dans les Pyrénées basques les bergers vivaient en groupe et se retrouvaient tous les soirs, on pouvait donc rapidement partager de nouveaux chants ou chanter ensemble des chants du répertoire, du moment où l'ambiance du *cayolar* le permettait. Dans les Pyrénées centrales les bergers qui logeaient dans les *courtaus* se retrouvaient de la même manière. Mais même dans les secteurs où les cabanes étaient isolées et loin les unes des autres, les bergers en estives étaient prêts à faire des kilomètres, même après une longue journée de travail, pour retrouver un peu de compagnie. Dans les Andes comme dans les Pyrénées il n'est pas inhabituel qu'un voisin arrive de loin pour partager la soirée. Lors de ces rencontres le chant naît spontanément, il fait partie des soirées comme la musique enregistrée est venue à le faire avec l'arrivée de la radio et des systèmes de diffusion audio. Dans les Andes du nord-ouest argentin, les *caravanas*, groupes d'hommes et de femmes transportant les produits de leur étage montagnarde vers d'autres à dos d'âne, de mulet ou de cheval, descendaient et montaient

188 Les exemples sont innombrables, mais citons quelques classiques pyrénéens tels que « En som d'ua montahna » qui témoigne non seulement d'une amour dont se languit le chanteur mais aussi des dures conditions du berger qui se trouve en montagne l'hiver, voir CAUMONT Pascal (sous la direction de), *Mémoria en partatge, chants collectés en Bigorre par Xavier Ravier entre 1956 et 1962, Volume 1*. Tarbes, Pirèna Immatèria, 2014, ou « Urzo churia » où l'on retrouve l'association entre le bien-aimé et l'oiseau, voir POUEIGH Jean, "De la musique chez les Basques. Leurs chants et leurs danses populaires", VIIIème Congrès d'Etudes Basques, 8. 1954. Baiona, Uztaritz. – Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2003. – P. 35-43, ou encore dans la tradition andine les *contrapuntos* que nous allons voir en détail au chapitre suivant.

189 RAVIER Xavier, SÉGUY Jean, *Chants folkloriques gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées*, Toulouse, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1960.

190 Les coplas traditionnelles de la cordillère des Andes regorgent d'informations qui décrivent les coutumes des communautés, les usages des plantes, les dangers auxquels il faut faire attention. En voici deux exemples tirés du vaste répertoire : 1) *No hay planta como la parra, Que da fruto suficiente, Primero: pasas y arrope, Después vino y aguardiente / La vigne n'a pas son pareil, elle donne des fruits en abondance, d'abord raisins secs et sirop, et puis le vin et l'eau-de-vie.* 2) *El hombre que sale al campo, Sale forrado de cueros, Si llega a empacar un tigre Vuela a defender sus perros / L'homme qui sort à la campagne sort couvert de cuir. S'il croise un tigre il vol au secours de ses chiens.* CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.641 et 635.

traditionnellement en chantant, annonçant ainsi leur arrivée dans les villages et hameaux, où les habitants sortaient à leur rencontre en se joignant au chant¹⁹¹.

Mais le chant se partage aussi lors de rencontres plus formelles, liées aux célébrations du calendrier agricole et aux fêtes religieuses. Le chant fait partie des rites ancestraux qui par une petite structuration transforment les gestes, dont la parole, en gestes effectifs, magiques et sacrés. Ce glissement s'opère non seulement par le choix des chants ou des paroles, mais par une attention particulière qui change la nature de l'événement, la nature des échanges. Le sacré n'est pas séparé des choses du monde, mais vient plutôt recouvrir de sa peau fine les gestes du quotidien qui par leur répétition prennent de l'ampleur, génèrent une perception qui permet l'accès à un état de conscience autre, plus aiguë, plus fin. Que ce soit dans les Andes ou dans les Pyrénées, le sacré est une fête, et la communion solennelle que l'on peut certes expérimenter avec les forces en présence lors des célébrations, cède à la joie d'un partage de plaisirs avec ces mêmes forces, nourriture, chants, danses, jusqu'à la sensualité sexuelle qui n'est traditionnellement pas mise à l'écart. La fête de la Saint-Jean dans les Pyrénées et la fête du Carnaval dans les Andes, toutes deux de beaux exemples d'un syncrétisme qui a habillé les croyances anciennes liés respectivement au solstice d'été et à la venue des pluies (proche du solstice d'été), d'un léger voile catholique, étaient (et restent souvent, discrètement) des fêtes de fertilité qui donnaient libre cours à une sensualité autorisée à déborder les limites des contraintes sociales¹⁹². Les fêtes agricoles et pastorales comme celle de la Pachamama ou la *señalada*, moment où on marque les animaux de l'année, dans les Andes, ou la bénédiction des troupeaux avant la montée en estive dans les Pyrénées, rassemblent la communauté dans les plaisirs de la nourriture et de l'ivresse, que l'on ouvre au monde animal et végétal, et aux forces qui les protègent. Ces rites s'accompagnent le plus souvent de libations, d'offrandes de nourriture, et de mets préparés spécialement et qui se garde toute l'année en tant que porte-bonheur ou d'aliment médicinal¹⁹³.

191 TOCONAZ Leocadio, entretien personnel, août 2017.

192 pour les Pyrénées, voir GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987, et pour les Andes, GAVILAN VEGA, Vivian y CARRASCO G, Ana María. "Festividades Andinas y Religiosidad en el Norte Chileno", *Chungará (Arica)* [online]. 2009, vol.41, n.1, pp.101-112.

193 Pour les Pyrénées, voir ÖTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981 et GRATACOS Isaure, *Calendrier pyrénéen, Rites, coutumes et croyances dans la tradition orale en Comminges et Couserans*, Toulouse, Éditions Privat, 1995. Pour les Andes voir le chapitre « Le chant à la Pachamama : une réflexion sur la relation entre l'homme et sa terre » p.103.

Le chant est une exaltation du plaisir et une manière de le partager collectivement. Dans les rencontres entre membres d'une même communauté, ou entre différentes communautés, le chant est un accès privilégié à l'autre et une ouverture de soi, permettant une circulation de confiance, d'une intimité qui ne dit pas son nom. Les célébrations étaient et sont donc aussi vitales pour la cohésion des groupes et le maintien de la paix entre les différentes communautés que pour les relations inter-espèces et l'équilibre des forces naturelles.

En effet, le chant permet l'instauration d'une perméabilité entre les personnes présentes, perméabilité qui tient à la fois à la nature du son, qui selon Jacques Fontanille « *ne pénètre pas plus ou moins, comme l'odeur ; il affecte, voire il blesse la chair ; le son méconnaît les limites du corps propre. Il ne s'agit plus de savoir s'il franchit ou non l'enveloppe corporelle, mais en quoi et comment il modifie les tensions de la chair* »¹⁹⁴ mais aussi à la nature du chant, qui est un message que l'on reçoit mais que l'on s'approprie, qu'on reprend et répète tout en l'infusant de son sentiment propre, de sa situation et de son vécu.

Le son, et particulièrement la musique, affecte la tonicité des muscles, la respiration, le rythme cardiaque, et la production d'hormones¹⁹⁵. Il prépare le corps à percevoir et à recevoir, créant une forme de vigilance qui est une manière d'indiquer qu'il y a dans la situation quelque chose d'important à comprendre. Il apprête le corps à l'action, et cette action est peut-être le partage de soi qui s'opère quand on se joint au chant, quand celui qui écoute chante à son tour.

Le chant véhicule l'intimité de chacun tout en l'exposant et la mélangeant à l'intimité de tous, mais il le fait de manière à ce que l'intimité glisse et se diffuse dans le groupe, sans que l'on ait à le désigner, et même en ne le désignant surtout pas. Ce non-dit que tous voient du coin de l'oeil et que personne ne regarde en face, chacun y est relié par une attache racinaire qui s'étend au-delà de son être profond pour rejoindre les réseaux d'une culture commune. C'est bien cela, l'intime, tel que la sociologue et musicologue Cécile Prévost-Thomas le décrit :

194 FONTANILLE Jacques, *Soma et Sema, figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 63.

195 LEMARQUIS Pierre, *Sérénade pour un cerveau musicien*, Paris, Odile Jacob, 2009.

« L'intime peut en effet recouvrir plusieurs significations. Dans un premier temps l'intime, qui provient du latin intimus « ce qui est le plus en dedans », désigne la vie intérieure d'une personne : « ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel, de plus original chez une personne » mais aussi « la face cachée et secrète de l'individu » ou encore « le fond du fond ou le fond sans fond, cette racine mystérieuse de chacun de nous ». D'une manière plus précise encore, chez l'artiste, le créateur, « l'intime exprime la qualité de celui qui a la/sa vie intérieure profonde pour objet d'étude, pour inspiration », et plus encore, « l'art, quelle que soit sa forme, est par essence la symbolisation de l'intime du créateur ».

Mais l'intime peut aussi désigner dans un second temps, les relations de proximité entretenues au sein du cercle familial et/ou amical, où la vie privée d'une personne entre en résonance avec celle d'une autre ou de plusieurs autres. Ici l'intime, relié à la vie privée, s'oppose aux attitudes et comportements adoptés dans la sphère publique, que l'on soit ou non un personnage reconnu. (...)

Quelle qu'en soit l'acception et au-delà de la dimension individuelle ou interindividuelle qui le qualifie, l'intime est toujours tissé d'une part sociale et/ou collective (famille, communauté), d'une appartenance culturelle au groupe, puisque c'est la relation aux autres qui fait que l'on est soi-même. »¹⁹⁶

Le chanteur pose son énoncé à mi-chemin entre lui-même et son auditeur, il peut parler ouvertement de lui-même en bénéficiant de la distance protectrice de la poésie, et l'auditeur peut au contraire se rapprocher de ce même énoncé en s'y identifiant. Chanteur et auditeur sont reliés par le chant qui est à la fois extérieur et intérieur à eux-mêmes. L'auditeur peut repasser le chant par sa voix, en se joignant au chant, geste de reprise qui est en même temps le geste de redonner. Ainsi le chant passe de personne en personne en tissant une matière entre les corps. C'est effectivement ce qui se passe dans les rassemblements, aussi bien dans les Andes que dans les Pyrénées. Dans les Andes du nord-ouest argentin le chant s'accompagne de gestes plus formels, on respecte la forme du cercle que l'on peut éventuellement mettre en mouvement, marchant dans une lente rotation qui apporte au tambour la percussion sourde des pieds. Le chant n'est jamais un spectacle tel que nous avons aujourd'hui l'habitude de le recevoir. Bien qu'il y ait des personnes qui chantent et des personnes qui écoutent,

¹⁹⁶ PREVOST-THOMAS Cécile, « La mort et le deuil au prisme de la chanson », dans JULY Joël, *Chanson. Du collectif à l'intime et retour*, Paris, PUP, 2016, p.91. L'auteur cite l'ouvrage de SALES Cécile, « Les enjeux de l'intime », *Études*, Tome 416, 2012/6, et le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

chaque auditeur est un chanteur potentiel, on attend de lui qu'il chante, puisque on ne reçoit pas sans redonner.

Le chant prend en compte le contexte dans lequel il s'effectue, ou plutôt, la situation, pour reprendre la juste précision de Brian Massumi¹⁹⁷, puisque l'acte de chanter ensemble est beaucoup plus que de s'accorder aux conditions actuelles : il est aussi nourrir le potentiel créatrice de l'ici-et-maintenant, le nouveau qui peut naître de la reprise de l'ancien. Dans le chant, on retrouve ce qu'en sémiotique on appelle le *praxis énonciative*, qui réinsère l'énoncé dans sa situation et l'y rend profondément dépendant, mettant en lumière l'importance des relations temporelles et culturelles qui rassemblent les individus présents, ainsi que l'état des corps et les particularités des personnalités. Comme l'écrit la sémiologue Martine Groccia, « *la fonction sémiotique, la sémiose, ou pour le dire autrement, l'ensemble des opérations d'où émergent les significations des ensembles signifiants, intègre l'instance d'énonciation, énonciateur et énonciataire, comme l'un de ses fonctifs, c'est-à-dire comme instance nécessairement impliquée, et active, dans sa réalisation. Cette position fait émerger dans la problématique de la signification celles du corps et de la présence* »¹⁹⁸.

Et peut-être faudrait-il rajouter dans le cas du chant, et plus particulièrement du chant collectif, la signification d'un corps extraordinaire et d'une présence extraordinaire, autrement dit de le partage d'un état de conscience particulier qui advient aux chanteurs, la sensation presque onirique d'une puissance collective qui dépasse les corps tout en les fusionnant, et qui reste comme le souvenir d'un rêve, vestiges troubles et troublantes d'une ivresse vocale. Le chant est un geste rituel comme les mouvements qui souvent l'accompagnent, la vision passe au deuxième plan pour privilégier le ressentir des oreilles, mais aussi de la peaux et des os.

Le chant construit ainsi un espace qui se situe hors le territoire du quotidien, et cet espace a ses propres règles. Cet un espace immanent, dont on ne peut pas se distancier, dont on ne prend pas de recul, mais qui ouvre la possibilité d'un paradoxal franc-parler souterrain. Franc parce qu'on peut exprimer dans cet espace des choses que l'on ne pourrait dire dans une conversation quotidienne : éloges et critiques,

197 MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019.

198 GROCCIA Martine, « L'intime comme effet de la praxis énonciative », dans JULY Joël (dir.), *Chanson. Du collectif à l'intime et retour*, Paris, PUP, 2016, p.134.

déclarations d'amour et invitations au duel, le chant permet de sonder l'autre par sa propre sincérité, dans un cadre qui permet à l'autre de recevoir le message, de l'accepter ou le rejeter ou simplement l'avalier. C'est dit, mais par le langage du chant, de la poésie, qui recouvre ce franc-parler d'une fine peau qui le rend intouchable, glissant. On ne peut s'en prendre à l'autre que par ce même rapport souterrain, mais on bénéficie du même droit à la sincérité, et la présence d'autres oreilles, qui entendent et valident l'échange en cours, sont aussi les garde-fou qui empêchent les passions de s'enflammer hors de contrôle.

Le chant est composé à partir d'une matière commune au groupe, tirée d'une culture, une histoire et un mode de vie partagés, où parfois s'insère une matière qui ne concernent qu'une partie du groupe, allusions qui mettent en jeu des événements récents et/ou locaux, des faits divers, que l'on peut ainsi commenter publiquement. Et parfois s'insinuent des messages qui visent une personne en particulier, qui saurait se reconnaître et recevrait ainsi une communication secrète. C'est donc un espace à plusieurs strates, qui permet d'établir des positions et des relations diverses, sur lesquelles on ne revient pas en dehors du chant. Il serait gênant de questionner quelqu'un sur ce qu'il ou elle voulait dire en chantant tel ou tel vers. Ce qu'il y a à comprendre se comprend pendant le chant, et c'est à prendre ou à laisser.

Comme nous allons le voir en détail dans les chapitres qui suivent, cet espace d'expression privilégié qu'ouvre le chant sert des fonctions qui sont d'une importance primordiale à la fois pour les individus qui y prennent part et pour le groupe dans son ensemble. Il permet non seulement de réaffirmer les liens existants, mais aussi et surtout de les faire évoluer en douceur, de planter les graines qui peuvent germer ensuite dans la réflexion de chacun, d'avancer en sondant le terrain, d'émettre des idées sans toutefois les imposer. On reste dans le potentiel, à mi-chemin entre le présent et le futur, ou bien comme dans l'*événement*¹⁹⁹ de Deleuze, entre le passé et le futur sans jamais se poser dans le présent, dans un espace de rêve, d'espoir, de possibles, qui est un espace d'une puissance formidable, capable de générer l'insoupçonné qui est ce surplus qui dépasse le savoir porté par l'ensemble des corps présents. L'*esquité*, comme dirait Massumi²⁰⁰. Le *devenir*, comme dirait Deleuze²⁰¹. En tout cas quelque

199 DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

200 MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019.

201 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

chose qui n'appartient à personne en particulier tout en surgissant des corps et qui embarque tout le monde dans un mouvement auquel ils affirmeront plus tard avoir participé. Cela peut affecter le destin personnel d'un individu, mais aussi celui du groupe. L'effet peut être léger ou profond selon les circonstances, mais il n'est jamais inexistant, et ainsi le chant, l'acte de chanter ensemble, porte en lui la possibilité d'une construction sociale, d'un engagement politique, voire d'une émancipation.

Regardons maintenant de plus près deux exemples de chants qui agissent simultanément au niveau des individus et du groupe. Ils prennent chacun la forme d'un duo qui émerge du groupe, mais opèrent dans des sphères presque diamétralement opposés : le *contrapunto* andin explore le sentiment amoureux, et le *xikito* pyrénéen les tensions colériques. Tous deux puisent dans la poésie, l'humour et le tabou, et montrent à quel point l'individuel et le collectif se génèrent et se gèrent l'un l'autre dans les communautés traditionnelles montagnardes des Pyrénées et des Andes.

LES ANDES : ALLUMER LA FLAMME

Chapitre 18

Vers l'expérience du film: le *contrapunto*.

Les scénarios des films qui traitent de la relation à l'autre nous plongent dans le passé, un passé qui n'est pas pour autant lointain, mais que l'accélération du monde moderne a déconstruit et transformé. Ils nous permettent de questionner le modèle occidental qui s'est instauré aussi bien sur le territoire andin que sur le territoire pyrénéen, et qui tend à faire rentrer les pratiques traditionnelles dans un système marchand, ou sinon de les faire disparaître.

Ce qui suit aurait pu encore exister il y a trente ou quarante ans dans la cordillère, et faisait partie du quotidien des communautés de montagnes au début du 20ème siècle.

Le soir tombe sur la cordillère. Les ombres des grands cactus étirent leurs lignes épaisses sur l'étendu de sable et de roche coloré en rose, rouge et doré par le soleil qui rase l'horizon des crêtes lointaines.

Un homme mène son cheval chargé de sacoches en cuir et de couvertures en laine. Un tambour en peau décoré de festons de laine rouge, noir et blanc est accroché sur son flanc et bat le doux rythme de l'animal en mouvement. L'homme marche, un poncho rouge sombre sur les épaules et un chapeau à bord large sur la tête, silhouette commune dans ces montagnes. Le chemin est étroit mais bien tracé par des siècles de passage. Les sabots du cheval ainsi que les chaussures de son maître font crisser les petits cailloux et secouent par moments les brindilles sèches des petits arbustes qui osent dépasser le bord du chemin. Quelques oiseaux lancent encore leurs appels, le son de la solitude qui cherche compagnie dans ces parages hostiles.

Au fur et à mesure qu'il avance, d'autres chemins viennent se joindre à celui-ci, et petit à petit la trace s'élargit comme une rivière qui accueille ses confluent, signe que l'on s'approche d'un carrefour, peut-être d'un village. Le soleil est passé derrière les crêtes, c'est l'heure du loup qui estompe les couleurs et étire le silence sur le paysage.

Le premier signe du rassemblement arrive par un bourdonnement grave qui pourrait presque être la résonance des pas de l'homme qui marche, comme s'il entrait dans un couloir invisible de roche réfractaire. Mais le paysage est ouvert, et le rythme un peu plus lent que celui de ses pieds qui au contraire s'accélère à l'écoute de ce grand coeur qui bat au milieu du désert.

Le son des tambours est déjà fort quand on aperçoit les premières constructions basses qui annoncent le village, murs de petites maisons en brique de terre et murets en pierre sèche qui entourent les enclos pour les bêtes, les potagers maigres et les vergers de pêcheurs squelettiques dont les fleurs semblent éclairer l'entrée du village.

Cette vibration dense et grave traverse le corps de l'homme et le fait vibrer aussi, d'anticipation à la rencontre imminente. Les voix percent par dessus les tambours, chœur strident qui surgit comme l'écume de cette vague de graves impulsée par les tambours. Le voyageur sait que bientôt il entendra la voix du soliste entre les reprises du chœur, et qu'il reconnaîtra peut-être déjà un parent, un ami, mettant un par un des visages sur la foule de retrouvailles qui l'attend.

Il passe dans un enclos où plusieurs chevaux paissent les herbes sèches et éparses, attachés par des longes tressées en laine de lama. Ils lèvent la tête à son arrivée mais retournent vite à leurs occupations. L'homme décharge ses sacoches et ses couvertures qu'il pose à l'intérieur d'une petite cours fermée attenante à l'enclos, donnant accès à un cercle de maisons basses. Il passe la longe de sa monture autour d'un caroubier et ressort avec son tambour à la main, passant entre les murs des maisons en direction du son. Son coeur bat fort et joyeux dans sa poitrine, puisque la voix qui prend à l'instant la ligne solitaire du chant est celle qui le hante et qui résonne dans ses rêveries de berger solitaire depuis les mois qu'il n'est pas descendu de la montagne.

En entrant sur la petite place du village où le groupe est assemblé il bat déjà la rythme sur son tambour et ceux qui se trouvent du côté où il arrive se retournent pour rencontrer son regard avec des yeux étincelants. Ils sourient, rient et lancent des trilles de bienvenue qui annoncent son arrivée sans interrompre le chant. Le cercle s'écarte pour lui faire une place dans le rond des chanteurs. Ils sont une cinquantaine, et une

trentaine de tambours qui changent de mains de temps en temps. Personne n'est à l'extérieur du cercle, tous chantent le refrain et reprennent les vers chantés par les solistes qui tour à tour se lancent pour régaler la communauté de leur voix et de leur parole. Parfois le soliste n'a pas le temps de chanter quatre mots que la foule reprend un vers connu de tous.

La voix qu'il cherche n'est pas encore repassé en solo et son regard glisse de visage en visage autour du cercle. Au centre, un feu réchauffe l'assemblée et jette une lumière dansante sur les corps, la fumée tourne et les étincelles volent, brouillant la vision. Plusieurs bouteilles circulent et l'homme verse dans sa bouche une gorgée d'eau qui brûle et qui réveille son corps des lèvres jusqu'au tripes. Il se laisse porter par la légère oscillation du groupe, le poids du corps balançant d'un pied à l'autre, et joint sa voix à celle du chœur.

Soudain sa tête pivote à droite pour rencontrer un instant un regard qui le frôle aussi tangiblement qu'une main, qui déclenche le réflexe de son propre regard avant de fuir vers l'obscurité. Elle est là, elle ne le regarde plus mais il voit qu'elle sait qu'il la regarde, et ce savoir intime le remplit de joie.

Il se projette corps et âme dans le chant, il laisse sa voix sauter vers les fioritures d'une octave au-dessus de la mélodie, il ne sait plus d'ailleurs quelle part de cette voix collective l'appartient, le tout traverse son corps comme s'il respirait le son et que ce son était chaud et dense.

Et puis une voix perce à travers ce magma sonore, c'est elle qui reprend le fil solitaire, et son chant, il le sait, s'adresse à lui, à lui seul :

*« Les voilà tes beaux yeux noirs
mon cher ami, je n'ai plus peur
je vais te dire en chantant
ce que ressent mon coeur »*

Le groupe reprend en chœur son vers, laissant le temps à celui qui voudrait répondre pour qu'il prépare sa contrepartie. Tous ont compris, du moins il le vit comme tel, que

c'est à lui d'entrer dans la joute. Le chœur est suspendu sur la dernière note de la reprise, puis se tait, seuls les tambours continuent de battre au rythme de son cœur. Il se lance :

*« J'aimerais être une boucle d'or
suspendue à ton oreille
pour te chuchoter des mots doux
à longueur de journée »*

Le chœur fait gonfler ses paroles, il se sent soutenu et encouragé. Il ose rencontrer son regard qui cette fois-ci ne se détourne pas. Elle se trouve tout en face de lui mais même à cette distance il voit son œil qui pétillote, elle est déjà prête et attend à peine la fin de la reprise pour lui répondre :

*« J'aimerais te croire mon amour
mais je crains que tu aies une autre
et on ne peut jouir d'un plaisir
qui n'est pas pleinement le nôtre »*

*« N'as-tu crainte ma jolie palombe
nous sommes libres tous les deux
on picore par-ci par-là
mais on vole ensemble à travers les cieux »*

*« Ne t'inquiète pas mon chéri,
je sais rentabiliser
j'ai un gars à la montagne
et un autre dans la vallée »*

Il rit, et la foule de chanteurs aussi, quelques cris d'admiration ponctuent la reprise qui se fait de plus belle. Elle le taquine et c'est le but du jeu, il doit se montrer aussi vif d'esprit que sa désirée en trouvant la réponse adéquate :

« Filons donc sous la couette

*si tu m'aimes ma très chère,
quand ton autre chéri arrive
t'as qu'à lui dire que je suis ton frère »*

*« Des frères j'en ai cinq déjà,
et en plus je suis l'aînée
j'ai dû les soigner toute ma vie
qui n'a été qu'une longue corvée »*

*« Avec toute ta famille à charge
tu as beaucoup sur les bras
je ne voudrais t'être un poids en plus
qu'au final tu regretteras »*

*« Je vais me couper les bras
et les jeter dans la marée
À quoi me servent mes bras
Si je ne peux pas t'enlacer ? »*

*« Ne te coupe pas les bras
Je vais en faire appel
Pour enlacer le mien
Quand je t'amène devant l'autel »*

La foule cri son enthousiasme, et le doux rire de sa belle résonne jusqu'à ses oreilles en récompense à son adresse poétique. Elle esquisse une révérence pour s'avouer vaincue et séduite, et lui lance un clin d'oeil pour qu'il sache que leurs échanges ne sont pas terminés. Le chœur reprend et cette fois-ci il se met en mouvement, les pas avancent au rythme des tambours comme une lente mais joyeuse danse autour du feu. Leurs regards restent accrochés l'un à l'autre et il sait qu'il la retrouvera à la sortie du chant, qu'ils pourront manger, boire et parler ensemble dans le confort d'une flamme déclarée, dans la confiance d'une relation qui ne demande qu'à se construire²⁰².

202 pour voir le reportage : <http://cargocollective.com/jenniferbonn/FILM>

Le reportage réalisé en Argentine sur la relation à l'autre couvre d'autres situations que le seul *contrapunto*, et met en exergue la forme spécifique que prend les relations humaines dans un territoire de montagne qui tend à éparpiller les habitations et éloigner les foyers les uns des autres. Une attention aux signes qui indiquent ce qui se passe au loin, de longues distances à couvrir pour se rassembler, la joie intense de se voir aux rares moments où la rencontre devient possible et qui se prolonge en oubliant le temps qui passe et les obligations du lendemain, sont les caractéristiques qui ressortent des témoignages et qui expriment les valeurs fondamentales des communautés traditionnelles.

Chapitre 19

Le contrapunto.

« Le principe de complémentarité signifie que à chaque être et chaque action correspond un complément (élément complémentaire) qui forme avec lui un tout intégral.

Le contraire d'une chose n'est pas sa négation (negatio, contradiction), mais sa contrepartie, son complément et son correspondant nécessaires.

(...)

Selon le principe de complémentarité il n'y a pas de négation absolue, seulement relative.

Au niveau ontologique cela signifie le rejet de la conception de "substance" en tant qu'être qui existe en et de soi-même (ens ex se subsistants). Selon la pensée andine aucun être, même Dieu, est "substance" dans ce sens, parce que rien n'est autosuffisant et rien ne peut exister de manière absolue.

L'être devient complet et se réalise dans la relation. L'ab-solu est justement le déficient, l'incomplet, ce qui nécessite son complément.

Ainsi, dans la pensée andine, ciel et terre, soleil et lune, homme et femme, clair et obscur, jour et nuit - bien qu'opposés- viennent inséparablement ensemble.

Seul le lien complémentaire peut sortir l'être de son isolement total, pour le dynamiser et le remplir de vie. »²⁰³ (José Estermann, Antonio Pena, Filosofía Andina)

Quand on monte en altitude dans les Andes du nord-ouest argentin, on quitte très rapidement les routes goudronnées et même assez vite les pistes en terre praticables en véhicule. Les villes et villages se font rares et les populations sont dispersées en petits hameaux appelés *parajes*, accessibles à pied ou à cheval par des sentiers qu'il faut connaître pour reconnaître. On retrouve un mode de vie basé sur des pratiques traditionnelles, qui a bien sûr su intégrer bien des éléments de la modernité (dont les très utiles panneaux solaires et téléphones portables, et les plus douteux produits industriels agro-alimentaires...), mais dont la structuration et le fonctionnement restent fidèles aux philosophies amérindiennes de la zone.

Ce sont des communautés pastorales et paysannes regroupant des habitations

203 ESTERMANN José, PENA Antonio, "Filosofía Andina", Cuaderno de Investigación en Cultura y Tecnología Andina, N° 12, 1997.

éparpillées sur de vastes zones de montagne et sur différents étages montagnards allant de l'altiplano à la plaine. La gestion des affaires communes, qui concernent l'ensemble des *parajes* appartenant à une communauté, est fait par un chef appelé *cacique*, qui lui applique les décisions d'une assemblée constituée de membres respectés de la communauté, souvent les anciens. Le *cacique* peut gérer seul les affaires quotidiennes qui n'ont pas besoin d'être débattues parce qu'elles ne posent pas de problème particulier, mais dès qu'il y a le moindre conflit la communauté a recours à la sagesse de leurs aînés. Ceci dit, la plupart du temps les familles se gèrent seules, étant très éloignées les unes des autres. Avant de demander l'intervention du *cacique* il faut qu'il y ait un problème conséquent, et le *cacique* ne cherche pas à intervenir dans la vie quotidienne des gens sans avoir une bonne raison de le faire.

Les habitants alternent entre une relative isolation qui peut les amener à vivre de manière très solitaire pendant de longues périodes, et une très grande mobilité aux moments où ils partent échanger leurs produits contre d'autres, descendant ou gravissant la montagne sur des dénivelés de plus de deux milles mètres pour profiter des productions des différents étages montagnards. Ainsi, les retrouvailles à plusieurs sont des moments de fête très appréciés, et les célébrations annuelles, liées le plus souvent au calendrier agricole mais aussi aux saints patrons des différents lieux, attirent et rassemblent toute la communauté et souvent les communautés voisines également.

Le chant a longtemps été, et le reste plus particulièrement pour certaines communautés ou pour certaines célébrations, un élément fondamental de ces rencontres. D'une part pour les communautés les plus éloignées des routes et des agglomérations modernes plus industrialisées, qui n'ont jamais perdu leurs traditions de chant, mais également pour celles qui, après une période de grande stigmatisation de la part des pouvoirs dominants, ont retrouvé les pratiques du chant qui reviennent au devant de la scène, grâce à un intérêt renouvelé pour les cultures andines originaires et un tourisme folklorique grandissant. Pour ce deuxième groupe les dangers de l'altération par les objectifs commerciaux derrière certaines formes de "valorisation du patrimoine culturel" sont bien présents, nous y reviendrons plus loin. Pour l'heure, constatons que la pratique du chant ancestral est encore bien vivante dans le nord-ouest argentin.

La *copla* argentine est un vecteur de communication privilégié qui accompagne la

rencontre avec l'autre et permet une plus grande cohésion de groupe. Nous avons vu que les *coplas* de présentation annonçaient la présence d'un chanteur en le reliant à son lieu, à son milieu naturel et social. Elles sont l'amorce de l'échange chanté dans les grandes rondes de chanteurs nommés *ruedas* et auxquelles traditionnellement tous participent, qu'ils soient bons chanteurs ou non. Il faut dire que dans les communautés où tous les membres chantent dès leur plus jeune âge il est rare qu'il y ait des personnes qui chantent "faux", mais il n'y a surtout aucune exclusion des personnes qui chanteraient moins bien. Pour les plus timides, ils peuvent se joindre à la reprise des *coplas* des solistes ou au refrain, s'appuyant sur le chœur pour se sentir à l'aise.

Une fois les *coplas* de présentation effectuées, les *coplas* suivantes peuvent partir sur une grande variété de sujets, et elles servent effectivement à "rattraper les nouvelles". Pendant les périodes d'absence, chacun prépare les *coplas* qui racontent les événements de la vie, les changements et les nouveautés, que l'on communique aux autres en chantant. Rien de plus naturel que de s'inspirer de son vécu pour inventer des chants, mais les *coplas* ont cette particularité d'être un support de conversation entre les personnes qui se rencontrent²⁰⁴.

Se mêle à l'échange des nouvelles le savoir et la philosophie des communautés andines. La parole poétique est porteuse de signification profonde et permet plusieurs niveaux de lecture, à la fois pratique, sentimental, et moral, en même temps personnel et collectif, actuel et traditionnel. Ces différentes strates sont présentes aussi bien dans les *coplas* qui racontent la vie quotidienne que dans celles qui reprennent plus directement des sagesses anciennes puisées dans le répertoire passé de génération en génération et partagées par l'ensemble des communautés. Ce mélange de temporalités participe à réaffirmer l'ancrage de chacun et du groupe dans la tradition qui leur est commune.

Prenons comme exemple la *copla* suivante :

« *Yo no sé por qué será,
Todo aquel que ama, padece,
Donde reina el imposible,*

204 TOCONAZ Leocadio, entretien personnel, août 2017.

Le chanteur ou la chanteuse qui lance ce *copla* lors d'une rencontre ne la choisit pas au hasard. Ce chant témoigne d'une expérience vécue qui a façonné le regard que le chanteur porte sur l'amour. Selon le moment auquel elle est chantée, cette *copla* peut indiquer que le chanteur a été déçu en amour depuis la dernière fois que le groupe s'est rencontré (si elle est lancée pour initier un sujet), ou qu'il souhaite témoigner de son expérience générale en amour pour appuyer, mettre en garde, ou contrer une *copla* chantée par un autre participant (qui aurait initié le sujet des relations amoureuses), ou qu'il propose une sagesse ancienne liée au sujet en cours et dont il n'est que le vecteur.

Cette *copla* opère un glissement du personnel au collectif. Il commence à la première personne, en exprimant l'incompréhension du chanteur face au monde, et passe ensuite à son constat personnel de comment ce monde fonctionne, ce qui reflète son vécu personnel, pour terminer sur une forme proverbiale qui s'enracine dans un savoir commun.

Dans les *ruedas*, qui peuvent durer des heures, voire toute la nuit, il y a de la place pour une infinité de sujets, mais la relation amoureuse est un thème qui revient très souvent. Dans les communautés traditionnelles, les mariages sont l'affaire de tous, étant un élément structurant de la communauté dans son ensemble et tenant autant à la répartition des richesses, au statut social, et au maintien de la paix qu'à l'amour. D'ailleurs, à cause de ces contraintes, l'amour déborde très souvent des arrangements matrimoniaux, et le chant est un outil privilégié non seulement pour commenter les aventures et mésaventures amoureuses des autres et du chanteur lui-même, mais aussi pour en initier d'autres.

Ainsi, lors des rassemblements, on aménage un espace pour un jeu qui émerge de la continuité du chant, et qui s'appelle le *contrapunto*. Il prend la forme d'une joute entre un homme et une femme, qui peut avoir lieu au sein d'une *rueda* mais aussi dans d'autres contextes. Le *contrapunto* explore toutes les subtilités, les sentiments et les désirs, mais aussi les stéréotypes, les colères, les tabous et les interdits qui constituent

205 « Je ne sais pas pourquoi c'est ainsi / mais tout ce qui aime, souffre / Là où règne l'impossible / est là où l'amour croît le plus » (traduction de l'auteur), CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.467.

la réalité des relations entre les deux sexes. Ainsi, les adversaires deviennent les représentants de tous les membres de leur sexe et reçoivent le soutien et l'encouragement des leurs camps respectifs présents dans la ronde. Ils critiquent l'autre sexe mais aussi les contraintes des obligations liées au mariage et à la vie en communauté. Voici quelques exemples de ce type de coplas :

*« A los hombres hoy en día,
No se les puede mirar,
Porque en seguidita dicen:
Esta me quiere pescar »*²⁰⁶

*« Las mujeres son muy buenas
Antes de su matrimonio,
Luego después que se casan
Se vuelven como el demonio. »*²⁰⁷

*« Reniego todos los días,
Del maldito matrimonio,
Que sólo pudo ser
Inventado por el demonio. »*²⁰⁸

*« Todas las cosas son buenas,
Antes de echarse a perder,
La leche antes de agriarse,
Y lo mismo la mujer. »*²⁰⁹

*« Cuando se quieran casar,
Abran los ojos primero,
Porque el engaño siempre anda,*

206 « Les hommes d'aujourd'hui / on ne peut même pas les regarder / parce que en suivant ils disent / Celle-là elle veut me choper » (traduction de l'auteur) CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.461.

207 « Les femmes sont très bonnes / avant leur mariage / Plus tard quand elles sont mariées / elles deviennent comme le diable » (traduction de l'auteur) *ibid.*, p.236

208 « Je renie tous les jours / le maudit mariage / qui n'aurait pu être / inventé que par le diable » (traduction de l'auteur) VASQUEZ Tomas, entretien personnel, juillet 2016.

209 « Toutes les choses sont bonnes / avant qu'elles ne se perdent / le lait avant de tourner / et la femme de même » (traduction de l'auteur) CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.467.

Les hommes comme les femmes, ainsi que le mariage, sont le cible de critiques plutôt dures. Le *contrapunto* ouvre un espace d'expression qui permet une franchise qui serait mal vue ou incommode dans les échanges verbaux habituels d'une société où les rôles des deux sexes sont bien définis et leurs activités plutôt indépendantes, sans qu'il y ait pour autant une inégalité entre les sexes, du moins traditionnellement. En effet, avec l'arrivée des sociétés patriarcales (que ce soit les Incas ou les Espagnols) une importance démesurée a été donnée aux hommes par les pouvoirs dominants venus de l'extérieur, qui a pris de l'ampleur depuis. Les colons n'ont pas prêté attention aux domaines féminins des cosmovisions andines, dont le chant faisait partie tout comme le textile. Ces deux formes d'écriture sacrée tout aussi essentielles à l'organisation sociale que le discours public et politique traditionnellement réservé aux hommes, ont été reléguées à un statut de passe-temps ou, au mieux, d'artisanat ou de spectacle. Par la suite, les anthropologues, ethnologues et autres chercheurs venus étudier les cultures andines ont eux aussi souvent subordonné le chant des femmes au discours des hommes, et ce n'est que relativement récemment que la complexité réelle des modes d'expression genrés a été abordé, notamment par Denise Arnold et Juan de Dios Yapita :

« dans les Andes, la relation entre, d'une part, l'art oratoire (et l'écriture) chez l'homme, et d'autre part, le chant (et le textile) chez la femme, n'établit pas un ordre hiérarchique des activités selon le genre, et il n'est pas non plus possible de les considérer en termes d'une simple complémentarité. Une approche alternative à cet impasse théorique dans les études andines du genre serait de porter notre attention plutôt aux sources différentielles de pouvoir exprimées par chaque mode de communication : parler ou chanter, écrire ou tisser, et leurs valeurs relatives au sein de la société en question. En examinant ces sources de pouvoir dans les Andes, on découvre que les hommes et les femmes possèdent différentes classes de pouvoir, dérivées de sources distinctes et avec des modes d'accès et de communication distincts. »²¹¹.

210 « *Quand vous voudriez vous marier / ouvrez d'abord les yeux / parce que la tromperie accompagne toujours / le marié comme le célibataire* » (ma traduction) *ibid.*, p.463.

211 (traduction de l'auteur) ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998, p.79-80.

Les Européens ont imposé leur système de valeurs sur les activités des communautés andines, et les activités des femmes se sont retrouvées brutalement rabaisées au niveau des activités féminines en Europe. Depuis, elles ont dû remonter la pente comme leurs consœurs occidentales. Aujourd'hui, le *contrapunto* est donc plus l'occasion pour les femmes de reprendre et réaffirmer leur pouvoir, et d'exprimer leurs revendications, qu'il ne l'est pour les hommes. Mais traditionnellement, et c'est encore le cas même avec le déséquilibre des statuts, le jeu était et est l'occasion pour chacun d'entrer sur le territoire de l'autre pour le taquiner, et ainsi justement rééquilibrer la relation. D'ailleurs on constate que le chant est aujourd'hui, dans le nord-ouest argentin, autant une affaire d'hommes que de femmes. Cela est peut-être dû en partie à l'introduction de la forme poétique d'origine espagnole qui est la *copla*, et qui s'écrivait principalement par des hommes. Le fait d'avoir intégré cette forme au chant ancestral a peut-être opéré en quelque sorte une fusion entre le domaine de l'écriture, masculin, et celui du chant, traditionnellement féminin.

Quel que soit le message à faire passer, l'humour joue un rôle central dans le jeu du *contrapunto*. De pouvoir rire collectivement, de se moquer aussi bien d'un camp que de l'autre, et de purger ainsi dans un esprit ludique les tensions qui autrement pourrait miner les relations entre les sexes au sein de la communauté, est tout l'intérêt de la joute. Ainsi il est possible de toucher à des sujets sérieux et sensibles sous une forme de légèreté, forme toutefois structurée qui cantonne les échanges dans un espace-temps délimité, et qui canalise les sentiments dont l'intensité peut être explosive, que ce soit du côté du désir ou de la colère. Les *coplas* qui mêlent avec finesse humour et critique, ou humour et tabou, sont dites *picarescas*, ils contestent, comme leur nom indique, l'ordre social établi. À une *copla* moralisatrice telle que :

« *Para que me diste si,
traidora, teniendo dueño,
sabiendo que no se goza
con gusto lo que es ajeno* »²¹²

il est possible de riposter avec une *copla* picaresque, telle que :

212 « Pourquoi m'as-tu dit oui / traîtresse, ayant un maître / sachant qu'on ne peut jouir / pleinement des choses d'autrui » (traduction de l'auteur) JIJENA SANCHEZ Rafael, LOPEZ PENA Arturo, *Cancionero de Coplas. Antología de la copla en América*, Buenos Aires, Editorial Abies, 1959.

« *Quien dice que no se goza
con gusto lo que es ajeno,
sabiendo disimular,
se gusta mejor que el dueño.* »²¹³

D'autres exemples de *coplas picarescas* traitent d'autres tabous :

« *La mujer del amigo,
Le la debe enamorar,
Porque ayudarle a querer
Es obra de caridad.* »²¹⁴

« *Con viuda no me casara,
Nunca, por ningún asunto,
Por no ponerle la mano
Donde la puso el difunto.* »²¹⁵

« *Mi marido se murió,
Yo l'enterré en la cocina,
Y de pena que me dio,
Me puse a bailar encima* »²¹⁶

Ces *coplas* se moquent des obligations sociales, jouent avec les images évoquées par le langage, et font bifurquer le sens des mots en cours de route, pour le plus grand plaisir des auditeurs. Dans le premier exemple des *coplas picarescas*, le chanteur ose dire que l'interdiction est un puissant excitant, ce que beaucoup de personnes ont eu l'occasion de ressentir, mais qui ne peut s'avouer ouvertement au risque de semer le chaos dans le système des alliances. Le deuxième exemple transforme le péché en vertu, et le troisième fait frissonner l'auditoire, puisque de dire « où le défunt a mis sa

213 « Qui dit qu'on ne peut jouir / pleinement des choses d'autrui ? / Sachant bien dissimuler / on jouit mieux que le maître » *ibid.*

214 « La femme d'un ami / il faut lui la séduire / parce que de l'aider à l'aimer / est oeuvre de charité » (traduction de l'auteur) CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.579

215 « Je ne marierai pas une veuve / jamais, sous aucun prétexte / pour ne jamais mettre la main / là où l'a posé le défunt » (traduction de l'auteur) *ibid.*, p.588.

216 « Mon mari est mort / je l'ai enterré dans la cuisine / et ça m'a fait tant de peine / que je me suis mise à danser dessus » (traduction de l'auteur) *ibid.*, p.589.

main » évoque plus spontanément une main de cadavre que la main d'un homme qui fut vivant. Enfin, le quatrième exemple retourne avec le quatrième strophe le sens de la troisième, transformant par une touche d'ironie une grande peine à une absence totale de tristesse.

Mais les *coplas* du *contrapunto* ne sont pas toujours critiques. Le *contrapunto* est aussi le lieu de la séduction et des déclarations d'amour. Ainsi il peut servir à tester le terrain d'une relation amoureuse possible qui, selon la réaction et les réponses de l'autre, peut se voir concrétisée ou sinon déjouée. La forme du jeu pose cet aveu dans un cadre formel qui protège en quelque sorte celui (ou celle) qui se lance : s'il sort déçu, ce n'était que pour jouer, il n'a pas perdu la face, et tout en recevant le rejet de l'autre il peut encore gagner le *contrapunto* en se montrant plus astucieux et inventif dans son reparti chanté. Mais si son adversaire confirme son sentiment et le rejoint, tous deux savent qu'une relation amoureuse peut commencer, et beaucoup de mariages sont nés de ces déclarations chantées²¹⁷ :

« *Voy a cortarme los brazos
y arrojarlos al mar
porque quiero tenerlos
si no te puedo abrazar?* »

« *No te me corte los brazos
los va a necesitar
para tomarte el mio
cuando te lleve al altar* »²¹⁸

À certaines périodes de l'année, une liberté sexuelle est tacitement accordée aux membres de la communauté, période qui correspond en général à un moment de fertilité particulière du cycle naturel, proche du solstice de l'été. Cette permissivité s'est vue totalement interdite par l'Église et en pratique elle s'exerce assez peu de nos jours, mais traditionnellement, au moment de la venue des pluies dans les Andes du nord-ouest argentin, moment de croissance optimale pour les cultures et les jeunes animaux, les humains pouvaient laisser déborder leur désir, les jeunes pouvaient s'initier à la

²¹⁷ TOCONAZ Leocardio, entretien personnel, août 2017.

²¹⁸ « *Je vais me couper les bras / et les jeter à la mer / à quoi me servent mes bras / si je ne peux pas t'enlacer ?* » puis « *Ne te coupe pas les bras / tu va en avoir besoin / pour prendre le mien / quand je t'amène devant l'autel* », VASQUEZ Tomas, entretien personnel, juillet 2016.

sexualité, les couples potentiels pouvaient tester leur compatibilité, et les femmes désirant un enfant pouvaient se donner toutes les chances de tomber enceinte. Ce moment correspond aujourd'hui au Carnaval, qui a réussi une forme de compromis entre les exigences de l'Église et les coutumes locales. C'est une fête qui, dans le vocabulaire catholique, chasse le mal en le simulant, qui laisse surgir les démons pour les exorciser. La religion chrétienne donne le nom du Diable et du péché à ce principe maléfique qui est strictement condamné et qui ne peut donner lieu à un péché effectif. Mais les croyances traditionnelles andines considèrent l'intensité démoniaque, le *saqra*, comme une puissance dangereuse mais fortement créatrice, difficile à gérer pour les humains et donc à pratiquer dans le cadre sécurisant du rite. Du moment où l'encadrement est pris en charge par la communauté dans l'organisation des fêtes rituelles, on peut dépasser la simulation pour accueillir le désir. C'est cette même force qui s'incarne dans l'inspiration artistique, et elle est donc intimement liée à la musique et au chant, et on retrouve dans le répertoire des *coplas* une quantité considérable d'exemples traitant du désir d'infidélité, d'aventure amoureuse, de relations amoureuses multiples, qui ne reflètent pas forcément le mal, et même qui représentent un certain pouvoir de la part du chanteur ou de la chanteuse. Ces *coplas* intègrent bien sûr le répertoire lors des *contrapuntos*, et sont particulièrement appréciées par le public, stimulant à la fois le désir d'amour et le désir de domination, ou de soumission, sexuelle :

« *Esta chinita que canta
esa china no es cualquiera
tiene un mocito en el pueblo
y otro en la cordillera* »²¹⁹

« *Vidita si me querés
tende la cama y dormamos
cuando vendra tu marido
dile que soy tu hermano* »²²⁰

« *Deja de joder changito
te voy a atar al alambrado
te voy a quitar tu ropita*

219 « Cette gamine-ci qui chante / n'est pas n'importe laquelle / elle a un gars au village / et un autre dans la cordillère » SANDOBAL Maria, CONDORI Miguel, enregistrement de l'auteur, août 2017.

220 « Ma chérie, si tu m'aimes / tend le lit et dormons / quand ton mari arrive / dis-lui que je suis ton frère », ibid.

te vas a quedar ya pelado »²²¹

*« Peladito yo he nacido
peladito no me ha de ser
puedes quitarmelo todo
mi coplita no has de poder »²²²*

Il est intéressant de noter que dans les Pyrénées, au moment du solstice de l'été devenu la Saint-Jean, on permettait une même liberté sexuelle, notamment aux jeunes gens célibataires qui pouvaient ainsi s'initier à l'amour. Les femmes désirant un enfant sortaient également « prendre la rosée de la Saint-Jean »²²³. Dans les Andes comme dans les Pyrénées, on pratiquait le « mariage à l'essai », et souvent, la véritable union officielle ne s'effectuait qu'à la première grossesse²²⁴, ce qui rendait les pratiques extra-maritales moins tabou qu'elles ne le deviendront sous le regard de l'Église venue plus tard.

Pour les couples déjà formés ou des rivalités homme-femme de la vie quotidienne, le *contrapunto* sert de tribune pour exposer devant la communauté les tares de leur partenaire. Le plus souvent cela passe par des *coplas* qui parlent des hommes ou des femmes en général, pour décliner leurs défauts et se montrer plus fort et plus libre que le sexe opposé. Mais caché sous une généralité, chacun peut viser plus directement un individu, et cette personne peut se reconnaître selon sa relation au chanteur ou à la chanteuse, sans que cela n'ait besoin d'être explicité. D'ailleurs il n'est pas nécessaire que la personne visée par les déclarations d'un chanteur soit son adversaire dans la joute. Dans ce cas l'adversaire sert à alimenter l'échange et donner à l'autre l'espace d'expression dont il ou elle a besoin pour exprimer ses sentiments concernant quelqu'un qui se trouve dans le public. Ainsi le *contrapunto* peut servir à mettre en garde contre une situation qui, s'il se dégrade, peut avoir des conséquences négatives sur une vie de couple ou la vie en communauté. En permettant de dévoiler sur la place publique les infidélités, les manques de respect, et les insatisfactions, il peut inciter l'autre à se

221 « Arrête de faire chier blagueur / Je vais t'attacher à la clôture / Je vais t'enlever tes vêtements / et je te laisserai à poil », *ibid.*

222 « Je suis né à poil / mais je ne dois pas le rester / tu peux tout m'enlever / tu ne pourras me quitter ma copla », *ibid.*

223 GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987.

224 pour les Andes, voir GAVILAN VEGA, Vivian y CARRASCO G, Ana María. "Festividades Andinas y Religiosidad en el Norte Chileno", *Chungará (Arica)* [online]. 2009, vol.41, n.1, pp.101-112, et pour les Pyrénées OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

questionner et éventuellement à remédier au conflit :

« *Amor fingido, fingido,
Que andas fingiendo dolor,
Ya me has cambiado con otro.
Ya no me tienes amor.* »²²⁵

« *A un pobre di una limosna,
Y hasta lloró al recibirla.
A tí que te he dado el alma,
Ni tan siquiera me miras.* »²²⁶

« *Causa de tu falsedad,
Vidita, vivo quejoso,
Has escogido otro amante,
Con él serás más dichoso.* »²²⁷

Le *contrapunto* est un des rares moments où un véritable public apparaît dans le fonctionnement traditionnel du chant, où habituellement, même s'il y a écoute et réaction quand les solistes prennent le devant pour lancer la prochaine *copla*, tous les membres du chœur restent pleinement participants. Un *contrapunto* peut avoir lieu en dehors d'une *rueda*, avec des personnes présentes qui donc ne participent pas au chant. D'ailleurs, sans ce public le jeu n'aurait pas tellement de sens. Autant on peut échanger les *coplas* à deux personnes sans dénaturer le plaisir de chanter, autant pendant le *contrapunto* le témoin est essentiel : c'est lui, l'œil du tiers, qui donne aux déclarations des chanteurs son caractère troublant, qui rend irrémédiables et irretirables les mots prononcés, mots qui dépassent les limites de ce qui serait acceptable dans une conversation normale. C'est lui aussi qui est la preuve du courage et donc la sincérité des chanteurs qui osent exprimer ce qu'ils ont sur le cœur, ouvertement devant la communauté pour que tous le sachent.

225 « Amour simulé, simulé / tu vas simulant la douleur / tu m'as déjà échangé contre un autre / tu ne m'aimes déjà plus » CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.410.

226 « À un pauvre j'ai donné une aumône / il a même pleuré en la recevant / à toi à qui j'ai donné mon âme / tu ne me regardes même pas » *ibid.* p.411.

227 « À cause de ta fausseté / ma chérie, je vis en me plaignant / tu as choisi un autre amant / avec lui tu seras plus heureuse » *ibid.* p. 412.

On retrouve dans cette forme une variante du triangle de la voix articulée, de la main graphique et de l'oeil appréciateur proposé par Deleuze et Guattari²²⁸, une variante sonore où la voix par le chant devient elle-même un geste qui inscrit, qui marque, et où l'oreille se joint à l'oeil en tant que témoin qui en tire du plaisir. Dans le *théâtre de la cruauté* dont parle Deleuze et Guattari, la situation est d'une extrême violence :

*« le signe gravé dans le corps et la voix sortie d'une face...Entre ces deux éléments du code, la douleur est comme le plus-value que l'oeil tire, saisissant l'effet de la parole active sur le corps, mais aussi la réaction du corps en tant qu'il est agi. C'est bien là ce qu'il faut appeler système de la dette ou représentation territoriale : voix qui parle ou psalmodie, signe marqué en pleine chair, oeil qui tire jouissance de la douleur. »*²²⁹

Le *contrapunto* n'est pas l'acte « une fois pour toutes » qui caractérise le rituel d'initiation, mais plutôt la réminiscence de ses enjeux, et le rappel du système de la dette qui continue à lier les membres de la communauté. La violence du *contrapunto* est souterraine, elle gronde sous la surface du jeu et l'objectif est de la voir sans la regarder. C'est le combat réel qui est toujours l'autre face du jeu de combat, et dans lequel il est toujours possible de tomber. L'oeil (ou l'oreille) appréciateur sait recevoir le potentiel violent de l'échange, et c'est bien cela qui fait rire, le rire étant le son du soulagement des tensions accumulées devant un danger qui s'avère une fausse alerte. Et plus on rit, plus on peut pousser l'attaque, et plus on évite de près le coup, plus on rit. Cela demande de l'adresse, et les très bons chanteurs et chanteuses de *contrapunto* arrivent à frôler l'outrage avec un humour très fin, qui tient autant à l'intonation et à l'attitude corporelle qu'aux mots qui composent la *copla*.

Le *théâtre de la cruauté* est un jeu d'alliance, et subir la violence est aussi recevoir la marque d'appartenance au groupe. Là où dans le triangle de Deleuze et Guattari il y a clairement une victime, dans la joute du *contrapunto* le triangle est en rotation sur la pointe du spectateur, et les deux participants se passent la voix articulée avec sa main graphique, jouant tour à tour le rôle de la victime. Tous deux réaffirment leur lien avec le groupe, autant en subissant qu'en infligeant l'attaque.

228 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p.223-225.

229 ibid. p.224.

Quand le but du jeu est une déclaration d'amour, le fonctionnement reste presque le même : l'intensité électrique, fleur de peau, de la passion amoureuse est un enjeu tout aussi vif que la blessure. On la voit sans la regarder, et elle provoque un rire d'une nature à peine un peu différente. Sauf que dans ce cas, c'est la voix articulée et la main graphique qui s'exposent au danger, de voir leur geste échouer. Le risque est d'autant plus grand que l'oeil (et l'oreille) appréciateur serait témoin (et tirerait plaisir) d'un éventuel échec, et qu'une liaison concrétisée serait exposée à son jugement (et éventuellement à son interdiction, même si cela ne pourrait pas s'effectuer pendant le jeu).

Mais c'est la structure du rite qui fait que le risque est porté collectivement, les règles du jeu qui à la fois permettent la prise de risque et l'encadrent, le maintiennent sur la face de dessous du jeu où il absorbe les conditions de son évolution antérieure. La présence du tiers donne au geste son caractère irrévocable, surtout dans les communautés à tradition orale : l'enregistrement est effectif et officiel, inscrit dans les corps. C'est donc une pression considérable qui pèse sur les chanteurs, mais le soulagement, l'allègement, et tout aussi grand, de pouvoir exprimer ce qu'ils ont sur le coeur, et que souvent, qu'il ne pourraient tout simplement pas exprimer autrement, pas sans risquer des dégâts réels et irrémediables.

Le *contrapunto* est donc un grand moment de liberté, et pour les chanteurs, et pour ceux qui les écoutent, un moment où on peut mettre de côté certaines restrictions de la vie quotidienne pour s'exprimer sans gêne, tout en se montrant vif d'esprit dans un tac au tac qui demande de l'imagination et du talent de composition. On doit savoir perdre de bonne grâce et gagner sans se vanter par la suite. Aujourd'hui, les *contrapuntos* s'organisent dans des conditions moins liées à l'expression intime de chacun, et avec l'essor d'un tourisme qui projette de valoriser les traditions amérindiennes il a été transformé en spectacle dans le sens où les chanteurs jouent le rôle de la femme ou l'homme amoureux, répudié, offensé, séducteur, sans que cela corresponde à sa propre situation, et sans que les membres du public aient une influence quelconque sur sa vie. Ce sont donc les *coplas* les plus picaresques, drôles ou taquines qui sont les plus utilisées, vu que l'objectif du jeu se réduit à faire rire, sans la complexité des transformations souterraines qui accompagnent traditionnellement ce rite.

Mais dans les rassemblements familiaux ou les fêtes collectives entre communautés traditionnelles, quand on quitte les villes et les sentiers battus et qu'on monte dans la cordillère, les échanges de *coplas* sont encore un médium de choix pour communiquer ces messages à la fois secrets et dévoilés, qui font avancer des relations spécifiques à l'intérieur du réseau de relations du groupe. Et la joie que produisent le chant, la poésie, le rire et la convivialité du jeu fait que la violence potentielle, sous-jacente aux sujets abordés, est à peine perçue, et donc rapidement apaisée, parfois avant même qu'elle ne puisse donner lieu à des tensions. Et nous allons voir au prochain chapitre, que la joute chantée peut déjouer aussi des tensions réelles, cette fois entre hommes, entre bergers sur le territoire des estives.

LES PYRÉNÉES : APAISER LE FEU

Chapitre 20

Vers l'expérience du film : le *xikito*.

J'ai eu la chance de rencontrer et de passer du temps avec les bergers du cayolar de Phista, dans la plus haute des trois cabanes situées sur un long versant de montagne qui monte depuis le village de Larrau jusqu'au Port de Larrau en Haute-Soule. Seule cette dernière cabane, perché à 1500m d'altitude, sert encore aux bergers qui s'y installent pour garder leurs troupeaux pendant la saison des estives, alternant la garde tous les trois jours entre les sept éleveurs de leur syndicat. Le scénario et le film qui en a résulté sont inspirés de ce quotidien des estives qui tout en étant très différent de celui des bergers d'antan, garde néanmoins l'empreinte de leurs pratiques, de leur organisation, et de leur relation au lieu.

Une pluie battante contre un toit en tôle, percussion frénétique et méditative à la fois, apte à rendre fou ou à rendre sage. Trois lignes vagues et verticales marquent l'emplacement de la fenêtre, cachée derrière des rideaux opaques qui ne peuvent empêcher le jour qui se lève de se glisser par les fentes, jour qui se lève malgré son fardeau de nuages chargés de nuit et d'eau.

Bruit sourd et lisse de draps sur un corps qui s'étire. Plainte endormie d'un lit sous un corps qui se retourne. Silence de ce corps qui écoute le message de la pluie battante contre le toit en tôle.

Plainte et bruissement, ce corps est debout. Un corps d'homme dessiné en gris côté fenêtre, une ligne chaotique qui prend place à la suite des trois lignes verticales des rideaux. Et la pluie qui bat, incessante.

L'homme enfle un pantalon pris sur une chaise dans l'obscurité, un haut à manches longues par-dessus son débardeur, un pull épais. Trois pas réveillent le vieux plancher et l'amènent à la fenêtre, ses doigts retracent la ligne de milieu et écartent, d'abord à droite puis à gauche, les rideaux, découvrant une vitre embuée.

Encore des lignes verticales sans cesse renouvelées puis effacées par la pluie qui se jette contre la fenêtre.

L'homme essuie d'un geste circulaire de l'avant-bras la buée qui l'empêche de voir dehors. A travers cette fenêtre dans la fenêtre il ne voit guère plus, le brouillard impose sa vision de myope et l'herbe verte devant le cayolar est un îlot au bords flous dans un flot de nuages.

Il ouvre, comme si ce geste pourrait écarter le brouillard, le son de la pluie qui monte de la terre est plus mouillé, moins tambour, mais toujours aussi insistant. Il écoute. Il scrute. Ses sourcils se froncent.

La porte du cayolar s'ouvre, un chien bondit dehors comme éjecté de la cabane par sa propre joie, suivi, d'un pas moins enthousiaste, de son berger. Chapeau et veste de pluie, bottes et bâton, il se déplace avec son îlot d'herbe, fait le tour de la cabane, écoute dans toutes les directions. Le chien aboie et court, l'homme le ramène et le fait taire de quelques mots abruptes. La pluie bavarde seule.

Le berger siffle et lance un cri vers la montagne. Puis écoute, puis fronce de nouveau les sourcils. Pas une cloche. Elles sont loin.

D'un pas à la fois résigné et déterminé l'homme attaque la pente d'herbe, le brouillard lui ouvre un chemin devant et referme le chemin derrière lui. Il n' y a qu'à avancer. L'halètement de son compagnon file devant, derrière, sur le côté, le chien fait quelques apparitions dans l'îlot d'herbe puis se dissipe dans le mur de nuages, redevenant souffle. De temps en temps le berger s'arrête, tend l'oreille, siffle, tend l'oreille. Puis se remet en marche.

Le vent se lève, les crêtes ne sont pas loin. Le berger siffle et cri, mais le son se disperse sans porter. Le chien s'allonge au pied de son maître, le poil trempe et la langue dehors. Une rafale, le berger porte sa main à son chapeau d'un geste automatique, puis se fige. Le vent n'a-t-il pas apporté un son de cloche ? Mais de quelle direction ?

Il se remet en route. Oui, les cloches sont là, quelque part, elles tourbillonnent dans tous les sens. Un bêlement se fait entendre au loin, plus précis. Le chien aboie et part en avant, le berger suit. Les rafales se succèdent, la pluie se concentre en coup de fouet horizontal, l'homme tire sur le bord de son chapeau pour se protéger, en vain, des gouttes aiguilles qui lui piquent le visage. L'herbe devient glissante et la pente toujours plus raide. La main du berger est lourde sur son bâton de frêne qui à chaque pas reprend racine dans la terre molle.

La ligne de clôture surgit soudain, à quelques pas, crachée par le brouillard. Le barbelé est festonné de laine tout au long de la crête. Comme un nageur qui fait surface, le berger passe la tête au-dessus de la crête et reçoit le son des cloches en pleine figure, orchestre montagnard annonçant triomphalement la présence du troupeau. Mais sa colère est plus forte que son soulagement, et il lance des injures à ses bêtes, tout en passant lui aussi, difficilement, la clôture de barbelés. Le chien se glisse en rampant sous le fil du bas, puis se tient prêt à bondir, geignant d'impatience en attente du mot d'ordre de son maître.

Il ne voit toujours rien mais les cloches et les bêlements sont si proches que les brebis semblent brouter à deux pas, comme si elles étaient devenues transparentes, lavées de leurs teintes par l'orage pour se transformer en bêtes de verre. Le vent a repris le sifflement du berger en chœur strident et moqueur, son souffle suit la crête en lame de couteau et l'homme se courbe, ancrant son poids dans ses pieds.

Maître et chien descendent la pente vers le son du troupeau. Le berger maintient son compagnon au pied malgré le regard implorant du chien, son électrique désir de partir en coup de fusil. Et puis soudain, en quatre cinq pas, le vent s'essouffle, aplati comme un ballon percé. Sans les cloches l'homme se serait pensé devenu sourd.

Un calme plat règne sur ce versant à l'abri, la pluie battante s'est transformée en bruine, et même l'îlot d'herbe s'est élargi légèrement, gagnant un peu de terrain au brouillard.

Les cloches et les bêlements des brebis sont tout près. Les deux compagnons avancent.

La première brebis surgit de la brume. Elle lève la tête et tourne son regard vers le

berger d'un air coupable, lance un bêlement en guise d'excuse.

Ses consoeurs déboulent du brouillard, à droite, à gauche, elles deviennent foule et semblent danser une revue au ralenti sur la scène d'herbe délimitée par les nuages, sur le rythme des mâchoires qui broutent. Le berger s'arrête pour regarder le spectacle, la fatigue l'envahit avec la dissipation de l'adrénaline qui l'avait poussé jusque là, l'angoisse de la matinée se fond en paix. Le chien se couche à ses pieds et soupire, résigné à attendre encore. Le temps passe.

"Hé! Oh!" Une voix grave explose le fond sonore, venant de derrière le troupeau, loin dans la brume. Le berger sursaute.

*"Hé! Promeneur prépare-toi,
mets du vin dans ton eau,
Si tu as du courage
commence le xikito!
Xikito!"*

Berger et chien sont debout, les brebis lèvent leurs têtes et regardent vers l'arrière, puis vers le berger, en attente. La voix de son interlocuteur invisible résonne une nouvelle fois dans le bol d'herbe.

*"Ne fais pas le sourd, berger!
Il n'y a pas d'échappatoire,
À xikito riposte xikito,
ou vas te faire voir!
Xikito!"*

Le berger fronce les sourcils et scrute le brouillard, tentant en vain de déceler la figure de l'homme qui l'interpelle. Il lance un regard à son chien, qui le regarde d'un air enthousiaste et plein d'attente. Puis il serre les dents, renvoie son regard à la brume, et lance :

"Je m'en vais avec mes bêtes, passant,

*Je n'ai pas le temps de rester,
Pour l'heure tu peux te contenter
de ce gracieux pied de nez!
Xikito!"*

Le pouce posé sur le nez, le berger agite ses doigts et finit son geste par un brusque envoi de la main, comme pour se débarrasser de son adversaire. Le chien ponctue avec un aboiement sec.

*"Pas si vite Ducon,
T'as tes pieds sur mes terres,
Et c'est pas avec mes bêtes
que tu t'enverras en l'air! Xikito!"*

Un aboiement de chien appuie l'assaut de l'inconnu, il s'agit donc d'un autre berger. Le chien de notre homme dresse les oreilles et regarde au loin. Il gronde, son corps tendu sur ses quatre pattes, en attendant que son maître riposte à l'ennemi.

*"En plus d'être con t'es aveugle,
Ce troupeau est le mien,
T'as qu'à chercher tes brebis
dans le cul de ton chien!
Xikito!"*

*"Ni moi ni mon chien
n'a de compte à te rendre,
T'es si infesté de poux
que tu ne peux plus t'en défendre!
Xikito!"*

Le berger inconnu lance une huée sauvage et moqueur pour marquer son coup. Sa voix résonne, reflétée et renvoyée par le relief. En face, notre homme est visiblement énervé et concentré, son chien le regarde, inquiet. Un court silence s'ensuit, et puis :

*"Cornues sont les bêtes,
poilus sont les fauves,
A force de te gratter
t'as les couilles chauves!
Xikito! Haaaa! "*

Le berger saute et lève son poing, un sourire s'esquisse sous ses sourcils froncés. La foule de brebis lance des bêlements, comme si elles applaudissaient. Le contre-attaque ne se fait pas attendre.

*"Le noisetier pousse bien droit
et le frêne il est dure,
Toi tu l'as mou
et tordu à coup sûr!
Xikito!"*

L'homme invisible hurle de rire, effaçant aussitôt le sourire de son adversaire, qui se creuse la cervelle...

*"La chèvre lève sa queue en l'air,
dessous son trou de soupape,
Rentres vite ton nez dedans,
que son pet ne lui échappe!
Xikito!"*

Le chien apprécie, il aboie et agite la queue, son maître rit et fait une petite danse. Depuis le bol d'herbe les brebis suivent le match, des centaines de têtes en aller-retour synchronisé pour écouter chaque voix. Les deux adversaires enchaînent, hurlant toujours plus fort, riant toujours plus :

*"A l'aigle de la montagne,
Tu adresses tes plaintes,
Qu'il te faille te nourrir
cent ans que de ses fientes!*

Xikito!"

*"Tourne le dos au belier,
Cueille cette fleur, tu l'as vu?
Que tu vives cent ans
avec une corne dans le cul!
Xikito!"*

*"Le matin fayots dans ton bol,
à midi fayots dans ton broc,
T'étonnes pas après que tu pêtes
de la merde dans ton froc !
Xikito!"*

*"J'ai mangé des cerises noires,
et bien, j'ai la chiasse,
Si tu te la fermes pas
je t'en fais boire une tasse!
Xikito!"*

*Notre homme essuie une larme joyeuse, essoufflé de rire il s'assoit dans l'herbe.
Silence. Il regarde en direction de l'homme invisible. Silence, la riposte ne vient pas.*

"Xikito!" Il répète dans le vide. "Xikito!"

Seule la montagne lui répond, en lui renvoyant sa propre voix. Au bout d'un moment il doit se rendre à l'évidence, son adversaire a disparu. Il regarde son chien, couché dans l'herbe à ses pieds. Puis les brebis, qui broutent tranquillement. D'un mot sec, il lance le chien dans sa course, l'arc large qu'il trace sur la pente referme un cordon invisible autour des brebis qui se mettent elles aussi à courir. Le troupeau remonte la pente, rattrape et dépasse le berger qui amorce la montée derrière ses bêtes.²³⁰

Le protagoniste du film est un des bergers du cayolar de Phista, Fabrice Jaragoyhen.

²³⁰ pour voir le film : <http://cargocollective.com/jenniferbonn/FILM>

Éleveur de brebis laitières en agriculture biologique, Fabrice mène une réflexion fine et engagée qui ne cesse d'alimenter ma propre pensée, que ce soit en relation à la fonction du chant pris dans les spécificités de l'élevage en montagne, ou en lien avec des sujets sociétaux plus vastes, l'agriculture, l'écologie, la politique. Encore une fois, c'est en écho à une pratique contemporaine que la pratique traditionnelle prend tout son sens, et c'est dans l'échange entre les deux que la culture trouve sa voix.

Chapitre 21

Le *xikito*.

« (les cabanes de berger) sont rectangulaires et mesurent environ cinq mètres par trois... Les murs sont en pierres sèches, et le toit en bardeaux ou en tôle ondulée. La cabane est orientée pour que la porte basse, en bois, se trouve au sud... L'intérieur de la cabane est divisé en deux pièces : celle où les bergers cuisinent, mangent, dorment et fabriquent les fromages, et le gaztanteği, une petite pièce au nord où les fromages sont stockés et affinés.

...Contre le mur à l'est se trouve le foyer ouvert à même le sol. Même avec un vent favorable, très peu de fumée est aspirée par la fente étroite au-dessus du foyer qui est censée servir de cheminée. La fumée de bois imprègne tout et tous, mais cela est toléré parce que considéré comme un élément essentiel dans le séchage et l'affinage des fromages. La fumée fait partie de "l'idée", ou de l'atmosphère du olha, que tout berger doit pouvoir supporter.

...Bien que le bas-flanc, l'aztea, est à peine assez large pour accueillir quatre adultes, au début du siècle six hommes y dormaient tous les soirs. »²³¹ (Sandra Ott, Le cercle des montagnes)

En Haute-Soule, le *xikito* s'est éteint avec la disparition de son public. Jadis, il y avait foule à la montagne, dès la sortie de l'hiver. Chaque *cayolar* abritait sept bergers, et le *xikito* est né de cette intimité entre hommes, entre tensions, bravoure, jeu et initiation. L'estive était un monde à part avec ses propres règles, et la montagne gardait le secret de cette parole libre, franche et crasse qui fut le *xikito*²³².

Aujourd'hui, les sept bergers de chaque *cayolar* (ou *olha*) souletin alternent la garde des brebis, simplifiée par le transfert de la production de lait en période d'hiver. Là où avant, les camarades bergers s'esclaffaient de rire en écoutant les *xikito* improvisés par un des leurs, affrontant le *cayolar* voisin, ou un autre berger de leur même groupe, il n'y aurait aujourd'hui qu'un public de brebis, le soutien d'un chien fidèle, un adversaire imaginaire...

Jadis, l'ordre venait de l'intérieur de la communauté, était généré par elle et se trouvait

²³¹ OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981, p.138.

²³² idem.

sous la responsabilité de ceux qui en étaient concernés. La communauté qui se formait en montagne pendant les estives construisait un ordre particulier qui défaisait momentanément les hiérarchies de la vie au village. Chaque berger, sans égard pour son âge, sa famille d'origine, la taille de son cheptel, allait occuper tour à tour les différents rôles couvrant les tâches de la vie en estive, des plus ingrates aux plus valorisantes.

Ces rôles récréaient en quelque sorte le fonctionnement typique du foyer basque en bas dans les villages. En haut de la hiérarchie estivale on trouvait le rôle de la *etxekandere*, ou femme du foyer, chef de la cabane, suivi de celui du *artzain-nausi*, le maître berger, de l'*artzain-mithil*, l'assistant berger, de l'*antxüzain*, le gardien des brebis non-lactantes, de l'*axurzain*, le gardien des agnelles, et en bas de la hiérarchie la *neskato*, la bonne de service. Le septième rôle était un peu à part, puisqu'il s'agissait du berger qui était presque de repos, ne participant qu'à la traite, et appelé avec humour le *hor-üzkü*, le cul du chien. Ce rôle n'existait pas dans tous les cayolars, bien que le terme était utilisé de manière plus générale pour désigner celui qui avait du temps libre.²³³

Cette rotation par laquelle on montait et descendait dans la hiérarchie ne voulait pas dire que, une fois la journée de travail terminée, on ne faisait pas la différence entre les hommes d'expérience et les nouveaux arrivés. Les rites d'initiation ne manquaient pas, et les jeunes bergers devaient avaler leur fierté le temps de se faire une place dans le groupe²³⁴. Mais de ces blagues, en général plutôt bon enfant, se forgeait à la montagne un confrérie solidaire.

Le *xikito* est une forme de poésie orale, qui se trouve sur le seuil entre parler et chanter. Il est possible que à certains endroits il était vraiment chanté sur une mélodie, mais il semble plus courant qu'il soit mi-chanté, mi-dit, c'est-à-dire, qu'il soit énoncé avec une certaine formalité d'intonation qui pouvait inclure des tons spécifiques, des mouvements vers du plus aigu ou du plus grave selon les différentes parties de la strophe, ce qui permettait toutefois un ensemble de variantes. Le fait de devoir projeter la voix à des grandes distances activait des techniques qui sont proches des techniques vocales du

²³³ *ibid.*, p. 154, et aussi ETCHEGOYEN Philippe, *Mémoires souletins II. Bergers et Cayolars*, Bayonne, Éditions Elkar, 2012, p.64.

²³⁴ Une des initiations de légende était de demander au plus jeune d'aller chercher de l'eau à la source, en lui disant qu'il fallait prononcer le mot « benedicamus » en arrivant avec ses seaux, auquel les bergers répondaient « domine ». L'oubli lui valait de se voir vider les seaux et envoyé de nouveau chercher de l'eau. Voir OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981, p.144.

chant, et le *xikito* est donc un chant tel que le définissait les Grecs, qui parlaient de chant pour la voix théâtrale et qui utilisaient des annotations indiquant la force, le ton (aigu ou grave) et le rythme de la vocalisation²³⁵. La différence nette qui sépare aujourd'hui le chanter du parler n'était pas aussi claire à cette époque, et puisque le *xikito* intègre des qualités et des techniques des autres chants de cette étude, je l'inclus dans la catégorie du chant, comme on pourrait y inclure de nombreuses formes de poésie orale.

Le *xikito* était une manière de marquer la rupture avec le monde d'en bas, en permettant pendant les estives ce qui au village serait inacceptable. En prononçant un *xikito*, on passait un seuil et entraît dans un clan secret, celui qui osait l'injure et le blasphème, l'obscénité et l'offense. Certains disent que l'on chantait le *xikito* sur la mélodie psalmodiée de la pastorale. Quelle acte scandaleux que de poser des mots scatologiques sur un air sacré, quelle nette séparation d'avec l'autorité qui régnait au village! Dans ces espaces de pâture qui se mêlaient au milieu sauvage de la montagne, les manières de bonne famille et de bon croyant pouvaient être mises de côté, le temps de l'estive, libérant les bergers du fardeau d'une conduite surveillée.

Mais le *xikito* n'était pas un laisser-aller sans bornes, un incontrôlable fuite en avant dans l'obscénité et la violence verbale. Au contraire, il demandait une maîtrise de la parole, une inventivité et une pertinence qui le maintenait dans le cadre d'un exercice de l'esprit, qui canalisait par la forme le flot d'obscénités et empêchait la violence de gagner et de déborder en colère et en bagarre. Il fallait certes que les vers soient outrageants, mais il fallait aussi qu'ils soient drôles.

Cette tension entre l'injure et la blague, entre l'outrage et l'humour, on le retrouve déjà il y a longtemps, chez les Cyniques, où elle est la marque de la franchise, du dire vrai, de la *parrésia* telle que la notion est développée chez Foucault²³⁶. Comme dans le *xikito*, il est tout aussi important chez les Cyniques de savoir recevoir l'injure que de savoir la proférer à l'autre. Ainsi Diogène, traité de chien, ne se met pas en colère; il sait retourner par un jeu de mots l'insulte à son profit et au détriment de celui qui l'a offensé, reprenant pour lui-même les qualités nobles du chien et renvoyant les tares de l'animal à ses adversaires :

235 INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.

236 FOUCAULT Michel, *Le courage de la vérité*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, 2009.

« C'est l'histoire de Diogène qui, mangeant sur la place publique, se fait traiter par les passants de chien : Tu manges comme un chien, lui disent-ils. Et aussitôt Diogène retourne la situation, en acceptant l'humiliation. Il accepte l'humiliation et la retourne en disant : Mais vous aussi, vous êtes des chiens, puisque il n'y a que des chiens pour faire cercle autour d'un chien qui mange. Chien je suis, mais vous l'êtes autant que moi. »²³⁷

Pour Diogène il n'y a pas de déshonneur à être un chien, au contraire, il peut en être fier, mais pour ses détracteurs, qui associent le chien à un mode de vie honteux, de se penser comme chien ne peut que générer la honte. Ils sont donc offensés là où Diogène est flatté, et leur commentaires tombent à plat. La bonne réception de l'insulte, la capacité à « encaisser » et à faire prévaloir l'opinion que l'on a de soi-même sur l'opinion des autres, est une qualité indispensable au cynique, et aussi au bon chanteur de *xikito*. Comme dans le *contrapunto* argentin, celui qui sait retourner les mots de son adversaire pour prendre le dessus est très apprécié par le public et provoque ce rire libérateur qui est le but du jeu.

L'humour, que les rires des spectateurs valident, a ce pouvoir astucieux d'interdire la colère chez son cible : de mal prendre une blague on fait montre d'une sensibilité déshonorante, d'un manque d'humour, et d'un amour de soi exagéré. Donc pour garder son honneur devant les témoins de la joute, mieux vaut répondre par un autre jeu de mots.

On retrouve aussi chez les Cyniques l'utilisation de l'obscénité comme moyen de faire tomber les apparences, de se montrer tel que l'on est, en n'ayant cure des bonnes manières qui ne servent qu'à cacher aux autres nos véritables intentions. Puisque je n'ai pas peur de me montrer obscène, qu'est-ce que j'aurais à cacher de moi-même ? Je suis donc honnête, et cela dans tout ce que je dis et fais.

Ainsi le *xikito* utilisé à l'égard d'un berger qui se montre prétentieux, arrogant ou colérique sert à niveler à nouveau les statuts entre hommes, tout en invitant celui qui est l'objet de l'attaque de rejoindre le jeu et donc le groupe, et d'oublier sa colère. Là où un

²³⁷ *ibid.*, p.241, citant LAËRCE Diogène, dans *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. M-O. Goulet-Cazé, livre VI, p.719.

discours moralisateur instaurerait une hiérarchie de ceux qui savent contre celui qui ne sait pas, le *xikito* désamorce la nécessité de savoir qui a tort et qui a raison.

Les joutes d'injures sont loin d'être une particularité basque, et elles existent de nos jours dans de nombreux endroits dans le monde. Pour ne prendre qu'un exemple, mentionnons la pratique très répandue en Afrique de l'ouest sous le nom de "parenté à plaisanterie", ou "alliances cathartiques". Cette pratique est enracinée si profondément qu'elle peut être utilisée aussi bien avec un inconnu que l'on rencontre pour la première fois qu'avec les voisins que l'on connaît depuis toujours, et aussi bien dans le cadre de funérailles (où le défunt est parfois pris pour cible sans que cela soit une offense) qu'à la fête du village²³⁸.

C'est une pratique que l'on trouve à maintes endroits dans le monde, comme en témoigne Walter Ong :

*« Communes à des sociétés orales à travers le monde, les insultes réciproques ont reçu un nom spécifique en linguistique : flyting (ou fliting). Ayant grandi dans une culture où l'oralité prédomine encore, certains jeunes hommes afro-américains, des Caraïbes, ou d'ailleurs, pratiquent ce qui est connu sous les termes divers de « dozens » ou « joning » ou « sounding », ou d'autres noms encore, et où le but des adversaires est de surpasser l'autre dans l'art d'insulter sa mère. Les « dozens » n'est pas un vrai combat mais une forme d'art, comme le sont toutes les agressions verbales stylisées d'autres cultures. »*²³⁹

Comme dans ces exemples, le *xikito* ouvre un canal d'évacuation pour les tensions qui s'accumulent, et qui s'accumulent inévitablement, au sein d'une communauté qui vit à l'étroit. Dans cette purge, l'insulte et l'obscénité jouent des rôles un peu différents. L'insulte joue du côté de la *parrësia*, permettant la franchise de montrer que l'on a quelque chose à reprocher à l'autre, bien que parfois les raisons précises derrière ce sentiment ne soient pas déclarées ni même reconnues consciemment par celui qui formule l'insulte. Le jeu permet de lancer un *xikito* pour jouer, et l'adversaire peut se choisir au hasard, ou pas.

238 DERIVE Jean, *L'apparence de la rupture pour affirmer la réalité du lien : l'alliance cathartique en Afrique*, A. Pifarre; S. Rutigliano-Daspet. LLSH, Université de Savoie, 2007, p.133-140.

239 ma traduction, ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002, p.32.

Là où l'insulte doit être dirigée contre quelqu'un, l'obscénité représente une purge plus générale, la jouissance de prononcer ces mots d'une puissance telle qu'ils sont habituellement interdits, d'étaler à la lumière la part la plus intime de la vie. Comme l'a montré les travaux de Jeffrey Henderson, qui a lui-même repris les travaux de Freud et Ferenczi, les mots obscènes ont ce pouvoir régressif étonnant de nous ramener à un stade de l'enfance généralement associé au plaisir, au moment de la découverte de nos fonctions corporelles, et avant les contraintes imposées par le tabou. Ils servent alors comme contre-pouvoir et échappatoire vis-à-vis des structures sociales de la vie adulte.²⁴⁰

Que ce soit pour l'insulte ou l'obscénité, la présence de témoins reste un facteur indispensable. Comme on l'a vu au chapitre précédent, Deleuze parle de la jouissance de l'oeil, du regard qui tire son plaisir de l'effet de la parole sur le corps, et qui valorise à la fois celui qui parle (qui montre la puissance de ses mots) et celui qui reçoit (qui montre sa résistance à la gifle, gifle verbale dans le cas du *xikito*). La parole passe à l'acte physique, inscrivant sa graphie dans le corps. Dans les joutes verbales que sont les *xikito*, la parole fait office d'acte physique, et souvent, *évite de devoir en arriver là*.

Le rite bien fait ne néglige pas la mise en scène, et le *xikito* n'échappe pas à cette règle. Les deux adversaires sont placés en hauteur, chacun sur un versant de la montagne, se faisant face par dessus le vide tandis que les autres bergers prennent place dans le creux en bas. Comme les distances sont conséquentes, et cela à dessein, entre adversaires et entre acteurs et public, les deux interlocuteurs sont obligés de vociférer leurs *xikito*, travaillant l'articulation de la bouche, la capacité pulmonaire de la poitrine et les résonateurs de la tête. On accède ainsi à un autre élément cathartique : le cri. L'acte de hurler est une expulsion physique de la voix qui peut emporter avec elle les tensions accumulées dans le corps, ou générer un sentiment d'euphorie. Certains psychologues ont utilisé le cri à des fins thérapeutiques, comme dans la thérapie primaire d'Arthur Janov²⁴¹, ou la pratique controversée du « venting » (ou « vidange émotionnelle »)²⁴². Mais la plupart d'entre nous ont eu l'occasion de constater l'effet

240 HENDERSON Jeffrey, *The Maculate Muse : Obscene language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

241 JANOV Arthur, *Le cri primal* (1970), Paris, Flammarion, 2009.

242 voir par exemple FILIOZAT Isabelle, « Débat : faut-il ou non se défouler ? », *Psychologies magazine* », version en ligne, <https://www.psychologies.com/Moi/Se-connaître/Emotions/Articles-et-Dossiers/Les-emotions-nous-assaillent-comment-en-tirer-parti/Debat-faut-il-ou-non-se-defouler>, 4 juin 2010, ou PARLAMIS Jennifer, « Venting as Emotion

(positif ou négatif, mais certainement intense) d'un franc hurlement, que l'on soit celui qui le produit ou celui qui l'écoute.

La montagne présente souvent des parois réfléchissants qui amplifie l'effet de la vocalisation, la rendant spectaculaire, voire surréelle, ce qui augmente la jouissance non seulement de celui qui cri mais aussi de son auditoire. Ainsi l'environnement de la montagne apporte sa touche à la mise en scène, créant un cadre audio et visuel qui valorise les acteurs et leur poésie.

Dans le *xikito*, les insultes et les obscénités trouvent leur élégance dans la forme. Le *xikito* est un quatrain ramené à un tercet²⁴³ : les deux premières strophes sont espacées d'une pause marquée, et les deux dernières sont dites d'une traite. La deuxième et quatrième strophes doivent rimer, et le tout est ponctué à la fin par le mot "xikito" (venant du verbe basque *xikitatu*, qui signifie castrer²⁴⁴), mot qui indique à l'adversaire que la parole est à lui. Comme le geste habile de l'escrimeur se couronne d'un triomphant "touché!", l'escrime verbale qui est le *xikito* marque son coup porté, avec les connotations du mot qui indique quelle intimité en a été le cible.

C'est encore chez les Grecs que l'on peut retrouver ce type d'obscénité poétique, plus particulièrement dans l'oeuvre théâtrale d'Aristophane, qui jouait déjà sur la tension entre humour et offense. Dans le travail de James Robson sur l'écriture d'Aristophane, l'auteur propose d'analyser les mécanismes de l'humour et de l'obscénité sous trois angles : l'incongruité, qui cause une sensation de gêne dissipé par le rire, l'hostilité, qui renforce un groupe au détriment d'un autre et où le rire augmente la puissance du gagnant, et la libération, qui utilise le rire et l'obscénité pour défaire les conventions sociales vécues comme des contraintes²⁴⁵.

Dans le *xikito*, ces trois fonctions sont à l'oeuvre. Les chanteurs nomment les tabous, inventent des associations absurdes et placent leur adversaire dans des situations gênantes, créant des incongruités vis-à-vis de la norme. Ils essayent de rallier le groupe de bergers spectateurs à leur camp et ainsi « gagner le match », même si le « perdant »

Regulation: The influence of venting responses and respondent identity on anger and emotional tone », *International Journal of Conflict Management*, Vol. 23, No. 1, pp. 77-96, 2012

243 HARITSCHELHAR Jean, "La Soule dans la littérature basque", dans BIDART Jean (dir.), *Le pays de Soule*. Baigorri, Editions Izpegi, 1994, pp.355-368.

244 OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981

245 ROBSON James, *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

n'est pas rejeté pour autant. Enfin, ils vocifèrent des obscénités qui représenteraient des outrages dans le contexte habituel de la vie en communauté, libérant le pouvoir jouissif des matières taboues.

C'est la forme de la parole poétique qui empêche le débordement dans une confrontation qui deviendrait "sérieux", qui laisserait des séquelles psychologiques voire physiques si la colère pousse à en venir aux mains. Ce garde-fou est en quelque sorte paradoxale, dans la mesure où un acte censé libérer l'acteur des contraintes sociales est en fait réglementé par d'autres contraintes sociales. Mais c'est un garde-fou qui permet de s'approcher de la falaise, ce qui souvent suffit à désamorcer les tensions qui feraient dépasser les limites, et cela pour le groupe dans son ensemble. Dans le théâtre d'Aristophane comme dans le *xikito*, c'est tout le public qui s'approche du seuil à ne pas dépasser, mené par l'acteur. Ainsi, ce qui sert le participant sert aussi le spectateur, par procuration, proposant la possibilité d'une catharsis collective, renforçant le lien social qui relie toutes les personnes présentes :

« comme l'avait entrevu Aristote, l'explosion cathartique survient d'autant plus facilement qu'elle est collective. Alors s'associent en elle plusieurs spectateurs ayant vécu des expériences traumatiques proches, voire semblables. L'effet résolutoire de l'expression cathartique est inséparable du lien social. On peut même dire que la catharsis est une forme de lien social, le plus intense peut-être qu'un spectacle puisse créer. »²⁴⁶

La forme ajoute aussi du prestige aux joueurs. Le *xikito* est un art de l'improvisation. Il faut être vif et pertinent, il faut proposer des réponses à l'adversaire qui retournent la situation en sa faveur. Pour cela on peut soit puiser dans le répertoire commun, ressortir un *xikito* connu de tous au bon moment, dans le bon contexte, soit inventer un nouveau *xikito*, qui, s'il est apprécié, rentrera dans ce répertoire, exactement comme cela se passe dans les Andes avec les *coplas*.

Ce jeu d'improvisation rappelle le *contrapunto* que nous avons vu au chapitre précédent, mais il n'est pas sans rappeler d'autres pratiques de joute poétique que l'on retrouve non seulement ailleurs au Pays basque mais aussi dans de nombreuses communautés dites

²⁴⁶ TISSERON Serge, « La catharsis, purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de médiologie* - n°1 : "La querelle du spectacle", 1996, p. 181-191.

traditionnelles à travers le monde. Ainsi les joutes entre *bertsolari* basques remplissent encore aujourd'hui les stades, et la poésie iranienne *tappa* se pratique couramment sous forme de joute²⁴⁷. Par contre, dans ces deux exemples, l'utilisation de l'obscénité ou de l'insulte directe est rare et serait mal perçue par leurs publics.

Les variantes plus modernes d'insultes réciproques telles que les "battles" en musique rap, où l'insulte et l'obscénité intègrent sans sourciller le vocabulaire, montrent à quel point la pratique de la joute poétique a traversé les âges, et indiquent qu'elle a bien une fonction à l'intérieur des communautés qui s'en servent, qui n'est remplie par aucune autre pratique.

L'ancienneté du *xikito* est difficile à définir avec précision. La pratique appartient à une tradition orale, qui en plus se pratiquait dans le cadre restreint de la vie en estive, où il était entouré du plus grand secret. On retrouve une description chez Oihenart au dix-septième siècle, dans laquelle il considère la forme poétique du *xikito* comme « *un art de rimer certainement très ancien* »²⁴⁸. Mais jusqu'où le *xikito* remonte dans le temps reste un mystère, et on ne peut que spéculer sur son longue histoire en retrouvant des exemples de pratiques similaires dans d'autres cultures plus documentées, ou dans d'autres communautés qui ont moins subi la pression de la culture occidentale. Dans tous les cas, pour les basques contemporains qui connaissent ou ont connu les *xikito*, parce qu'ils y ont participé ou parce que leurs grand-parents leur en ont parlé, cette joute mythique entre bergers est enracinée profondément dans la culture souletine.

Le déclin du *xikito* a commencé déjà après la première guerre mondiale, qui a largement contribué à vider la montagne de ses bergers, retrait qui s'est poursuivi avec la deuxième guerre mondiale et dont l'industrialisation de l'élevage laitier serait venue au bout si la tradition basque n'avait opposé la féroce résistance qu'on lui connaît. Le *xikito* n'a de fonction que dans le contexte des estives à plusieurs, et quand la plupart des syndicats de bergers ont instauré l'alternance de la garde du troupeau et la production laitière en hiver, le *xikito* a perdu sa raison d'être. Les dernières générations à avoir été témoins des joutes soulignent le côté ludique du jeu et parlent moins du règlement de

247 JUDGE Anthony, "Poetic engagement in Afghanistan, Caucasus and Iran : an unexplored strategic opportunity?", *Caucasus 2020: the Future of European Security*, Jan 2009, Wilton Park, Sussex, UK.

248 HARITSCHELHAR Jean, "La Soule dans la littérature basque", dans BIDART Jean (dir.), *Le pays de Soule*. Baigorri, Editions Izpegi, 1994, pp.355-368.

conflit proprement dit, bien que certains parlent encore du *xikito* comme un défouloir²⁴⁹. Depuis la disparition de la pratique le voile du secret devient perméable, et on retrouve certains *xikito* dans les collections de poésie basque, notamment dans les compilations écrites de Luz Irigaray²⁵⁰, ou dans les *Mémoires souletins* de Philippe Etchegoyhen²⁵¹. Ils se réduisent à un trentaine de quatrains qui représentent les *xikito* les plus connus du répertoire, mais qui suffisent à donner une idée des différents types de contenu, des symboles récurrents et des variations de formulation qui composaient cet art de rimer.

Les *xikito* commencent en général avec une forme de constat, sous forme de "vérité universelle", suivi d'une entre plusieurs options possibles : une comparaison avec la situation présente ou avec l'adversaire, une invitation à agir vis-à-vis de la vérité constatée, la conséquence de la vérité constatée sur la situation présente ou sur l'adversaire, ou une malédiction adressée à l'adversaire en lien avec la vérité constatée.

Voici quelques exemples pour illustrer ces propos :

1. « *ürrütxezko pertika*
lexarrezko makila
jokatzen deiat jokatzen
ez dakiala nontik xiko neskatala »²⁵²

Dans les deux premières strophes : « *En noisetier l'aiguillon / en frêne le bâton* » le chanteur observe que le noisetier et le frêne, deux arbres très communs de l'environnement montagnard, poussent très droit, dans la bonne direction donc. Le noisetier est un arbre qui poussent en bouquet de manière invasive mais dont le bois est faible et qui casse facilement. Il fait donc des aiguillons. Le frêne, au contraire, est très utile, son bois est dense et casse difficilement, et on s'en sert pour faire les manches d'outils, et des bâtons. Le chanteur indique avec ces premières strophes, pour préparer le terrain avant d'énoncer les dernières, que le monde naturel présente bien des formes qui ressemblent à un sexe d'homme et qui, qu'ils soient forts ou faibles, savent dans quelle direction il faut aller. Cela permet de passer aux troisième et quatrième strophe

249 PEILLEN Txomin, entretien personnel, 2016.

250 IRIGARAY Luz, « Chikitoak », *Igela*, mars-mai 1965, p. 5-8.

251 ETCHEGOYEN Philippe, *Mémoires souletins II. Bergers et Cayolars*, Bayonne, Éditions Elkar, 2012.

252 « *En noisetier l'aiguillon / en frêne le bâton / et je te parie, oui, je te parie / que tu ne sais pas par où baiser une fille* » *ibid.*, p.159.

(qui se prononcent d'une traite) : « *et je te parie, oui, je te parie / que tu ne sais pas par où baiser une fille* ». Le chanteur compare le savoir intuitif du monde naturel avec celui de son adversaire, qu'il accuse de ne pas savoir « pousser droit », c'est-à-dire se mettre en érection et pénétrer le corps féminin. L'impuissance étant une des grandes terreurs de la gente masculine, le *xikito* ne se prive pas de l'intégrer parmi ses flèches.

2. « *ahüntzaren бүзтан txüta*
haren peko zilo hütza
sar ezak sar südürra
ezkapa ez dakion hütza »²⁵³

On retrouve la forme typique du constat qui compose les deux premières strophes : « *La queue dressée de la chèvre, le trou du bas vide* ». Les bergers passant la plus grande partie de leur temps avec leurs bêtes, tous les gestes des animaux leur étaient familiers, et permettaient des allusions rapides et efficace. Dans le cas de ce *xikito*, l'adversaire est ensuite invité à agir : « *rentres-y bien ton nez, pour que son pet ne s'échappe pas* ». Puisque la situation est telle, et que « la nature a horreur du vide », le chanteur encourage son adversaire à boucher l'anus de la chèvre, et puisque ce qui risque d'en sortir est odorant, mieux vaut le faire avec son nez. De mettre quelque chose dans son cul, dans le cul de l'autre, de sentir les odeurs liées aux fonctions corporelles et de se gratter les parties intimes, sont des gestes récurrents dans les *xikito*, et relèvent bien du retour en enfance dont parle Henderson, et Freud avant lui²⁵⁴, où la découverte de l'ensemble du système digestif est un pur plaisir, avant que l'on ne le recouvre du tabou des conventions sociales.

Le *xikito* suivant est du même registre :

3. « *ilhai jan,*
ilhar lan aiza ladukek
khaka txirista
peko pantaluetan »²⁵⁵

253 « *La queue dressée de la chèvre / le trou du bas vide / rentres-y bien ton nez / pour que son pet ne s'échappe pas* », *ibid.* p.162.

254 FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris, Gallimard 1962, coll. Idées

255 « *Manger des fayots / travail des fayots / facilement il y aura / des pets de merde dans le slip* » BARCOS Jacky, *collecte personnel*, 2016.

D'abord le constat, très simple : « *Manger des fayots / travail des fayots* », quand on mange des légumineux, digestion s'ensuit. Et puis sa conséquence : « *facilement il y aura / des pets de merde dans le slip* », ce qui indique, sous couvert de l'en excuser, que l'adversaire du chanteur ne sait pas serrer correctement son sphincter.

4. « *Erregen idiak üztartürik*
Üzta hedeak gorriz tintatürik
Ehün urtez behar dakiala
Haïen adarrak üzkütik sartürik »²⁵⁶

Dans les deux premières strophes, le chanteur met en place un décor à la fois majestueux et paysan, teinté d'absurde comme pour donner un avant-goût de la suite : « *Les boeufs du roi sont attelés / les lanières du joug peintes en rouge* ». On aurait parlé des chevaux du roi et les lanières de la bride, l'image aurait été clairement majestueuse, mais de parler de boeufs et de joug replace la situation dans le contexte paysan et sous-entend même une forme de domination, que la malédiction des deux dernières strophes ne manquent pas de souligner : « *que tu aies pendant cent ans / leurs cornes enfoncées dans le cul* ». La forme de la malédiction est très récurrente dans le répertoire des *xikito*, et de nombreuses dernières strophes s'initient avec « que tu aies », « que tu sois », ou « que tu doives ».

On voit apparaître à travers ces exemples toute une série de symboles qui sont tirés de la vie quotidienne du berger, et qui sont récurrents dans l'ensemble des *xikito*. Les plus représentés sont les arbres comme le frêne, le noisetier, le saule, les animaux domestiques tels que les chiens, les chèvres et les truies, les animaux sauvages, l'ours, le renard et les oiseaux, les formes du paysage, les crêtes, les vallons, les collines, et la nourriture, les cerises, les fayots, les poireaux, etc.

Ces symboles accompagnent et expriment les références scabreuses aux parties génitales, aux fonctions corporelles, et aux infestations de parasites, qui constituent le corps du *xikito*.

²⁵⁶ « *Les boeufs du roi sont attelés / les lanières du joug peintes en rouge / que tu aies pendant cent ans / leurs cornes enfoncées dans le cul* », ETCHEGOYEN Philippe, *Mémoires souletins II. Bergers et Cayolars*, Bayonne, Éditions Elkar, 2012, p.160.

On fait souvent référence aussi à la distance qui sépare les deux chanteurs, qui se trouvent effectivement chacun sur un versant opposé à l'autre. De nombreux *xikito* décrivent ce que le chanteur « voit de loin », dont le vers suivant qui n'est qu'un exemple parmi d'autres :

« *Maidalena gainian lanho*
Gure baratzian porrü'ta uñhu
Hebentik horra ikusten deiat
Koskoiletan ehün gunka morpiu. »²⁵⁷

La Madeleine est une colline située dans la province de Soule dont le sommet atteint presque 800m, et depuis laquelle une belle vue s'ouvre sur les montagnes. Le chanteur semble indiquer que sa vision est si puissante qu'il voit à des distances incroyables même dans le brouillard, dans lequel il doit se trouver s'il y a déjà du brouillard à la Madeleine. Il voit jusque dans son jardin qui logiquement se trouverait en bas dans la vallée. C'est donc pour cela qu'il n'a pas de difficultés à voir les morpions de son adversaire qui lui n'est probablement qu'à une cinquantaine de mètres.

On retrouve dans les Andes des *coplas* qui pourraient tout à fait être des *xikito*, bien que l'on ne retrouve pas de trace de forme spécifique de jeu d'insultes réciproques intégrant des obscénités. Mais il est certainement possible de faire virer une ronde de *coplas* ou un *contrapunto* vers des propos plus dures, tout en restant dans un humour qui rappelle le « joning » ou « dozens » dont parle Ong. En voici quelques exemples :

« *Cuando te parió tu madre,*
Te parió en un cuarto oscuro,
Y te sacaron los diablos
Con un cencerro en el culo »²⁵⁸

« *Cuando te parió tu madre,*

257 « Brouillard sur la Madeleine / Dans notre jardin poireaux et oignons / D'ici là je te vois / Cent conques de morpions sur tes couilles » *ibid.*, p.159.

258 « Quand ta mère t'a donné naissance / elle l'a fait dans une chambre obscure / et les diables t'ont sorti / avec une cloche de vache dans le cul » traduction de l'auteur, CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.590.

*Te parió sobre una jerga,
Por eso todos te dicen:
Chiquitito y pura verga »²⁵⁹*

*« Cuando te parió tu madre,
Te parió sobre una silla,
De ahí te sacaron los perros,
Creyendo que eras morcilla. »²⁶⁰*

Une pratique qui paraît à première vue un jeu simple et enfantin se révèle, en la regardant de plus près, bien plus complexe. Le *xikito* est un art d'équilibriste, dosant savamment humour et offense, purge et jouissance, contrôle et lâcher-prise. C'est un art de la prévention, soulageant les tensions avant qu'elles ne mènent au conflit ouvert, canalisant les colères dans un contexte public où elles ont moins de chance d'exploser. Et puis c'est un art du lien, tissant entre les membres du groupe une précieuse complicité par le partage d'un interdit.

Il est peu probable que la montagne basque se repeuple de communautés de bergers et il y a peu d'intérêt à retrouver les conditions étroites et difficiles de cette vie d'antan. Mais le *xikito* a bien de conseils à nous proposer concernant la notion du commun, de responsabilité et de fraternité, notions qui manquent cruellement au quotidien de la plupart des citoyens du monde occidental, notions qui ne sont présentes que de manière partielle, voire de manière abstraite.

Les différentes fonctions du *xikito* se retrouvent dans la société occidentale moderne, mais de façon déliée, penchant vers les deux extrêmes qui sont l'inconscience et la violence. D'un côté, l'inconscience annule en partie les effets bénéfiques que l'on pourrait espérer, de l'autre une fuite en avant dans la violence laisse des séquelles difficiles à absorber.

La purge des tensions peut aussi bien s'effectuer en hurlant avec la foule pendant un match de foot ou une manifestation, qu'en s'exprimant sur des forums sur internet. Mais

²⁵⁹« Quand ta mère t'a donné naissance / elle l'a fait sur un carré de toile / c'est pour ça que tous te disent / il est petit mais quelle verge ! », traduction de l'auteur, ibid. p. 590.

²⁶⁰« Quand ta mère t'a donné naissance / elle l'a fait sur une chaise / de là t'ont sorti les chiens / pensant que c'était du boudin », traduction de l'auteur, ibid. p. 590.

la conscience qu'ont les participants de la purge reste très superficielle et le rite est vite oublié, laissant une nouvelle accumulation de tensions s'installer sans tarder. D'un autre côté, on voit bien dans ces trois pratiques une tendance à déborder dans la violence physique ou verbale: les matchs finissent en bagarre ou en incendie, les manifestations en confrontation musclée avec les forces de l'ordre, les discussions de forum sur des échanges d'insultes sans humour. Dans les trois cas, une situation positive est imaginable, chaque activité présentant un potentiel intéressant, mais quelque chose leur manque, pour relativiser les ego et permettre un vrai équilibre retrouvé à la sortie de l'événement.

La communauté de bergers de l'époque du *xikito* était une micro-société de montagne dans la micro-société représentée par l'ensemble des habitants du village, elle-même dans la micro-société constituée par les villages de la montagne souletine. Presque tous les aspects de la vie du groupe de bergers en estive étaient gérés par les bergers eux-mêmes, et les règles qui encadraient ce quotidien étaient conçues à la fois pour éviter les hiérarchies excessives au sein du groupe, et pour éviter toute intervention venue de l'extérieur, d'où la rotation des tâches, d'où le règlement de conflits interne au groupe. Tout événement qui aurait pu donner plus d'importance à un membre du groupe était neutralisé soit par le tirage au sort (pour décider qui commence la rotation avec les tâches les plus valorisantes, par exemple), soit par fragmentation (le premier fromage de la saison était systématiquement vendu par son fabricant et les profits étaient divisés entre tous les membres du groupe), soit par transfert à une figure extérieure au groupe (le deuxième fromage de la saison était donné au garde-forestier)²⁶¹.

L'effet de cette réglementation autonome est de ramener la charge de la responsabilité à petite échelle, partagée entre tous les membres du groupe de manière équilibrée, sans qu'une autorité extérieure puisse être appelée au secours. Et c'est peut-être cela qui manque si cruellement à nos matchs de foot, nos manifestations, nos forums. Il y a toujours une autorité extérieure aux participants qui surveille et punit, qui sortent les hooligans du stade, qui embarquent les casseurs des manifestations, qui suspend l'accès aux forums aux usagers malpolis. Ainsi chaque participant a la possibilité de se positionner seul face à l'autorité extérieure sans avoir à prendre en compte les limites qui seraient acceptables pour les autres participants, et son comportement, au lieu de

261 OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

viser l'intégration dans le groupe pour le bénéfice du groupe, ne vise qu'à éviter pour sa personne d'être "attrapé" par une autorité sans visage. La purge n'est plus une purge collective, et les autres membres de son propre groupe peuvent devenir le cible d'un débordement égoïste et hors contrôle.

Hans Jonas souligne le fait important que la responsabilité est un comportement limité dans l'espace et dans le temps ; elle concerne les personnes avec qui nous sommes en contact directement dans un contexte de *hic et nunc* par rapport à une éthique qui oriente l'action, ce que Jonas appelle le "cercle rapproché de l'agir"²⁶². Plus l'échelle des rapports grandit, moins l'individu est capable d'assumer sa responsabilité, et les engagements pris à un niveau élevé, particulièrement ceux qui concernent l'homme en tant qu'espèce, deviennent problématiques, d'autant plus que ces engagements sont pris souvent sans que l'individu n'ait son mot à dire ni même parfois qu'il en ait connaissance.

Comment faire entendre ce que les pratiques telles que le *xikito* nous proposent ? Comment faire en sorte qu'elles ne tombent pas dans la morte catégorie de bizarrerie, ou de loisir d'antan ? Comment rappeler qu'elles jouent ou jouaient un rôle essentiel dans le bon fonctionnement d'un vivre-ensemble ?

Les bergers d'aujourd'hui travaillent dans une relative solitude, ils n'ont plus à vivre dans la promiscuité, dans des conditions rudes, mais ils n'ont plus non plus le soutien fraternel et la complicité qui faisaient aussi la liberté des bergers d'antan en estive. Les tensions n'ont pas disparus : l'été peut être dur en montagne, le brouillard et la pluie glacée sont souvent au rendez-vous, les troupeaux, aujourd'hui énormes comparés aux petits cheptels d'antan, peuvent se disperser et se perdre, ou transgresser les limites du terrain qui leur est alloué. Les conflits entre bergers existent toujours, aujourd'hui principalement sous forme de disputes liées au territoire.

Pourrait-on imaginer donc un *xikito* d'aujourd'hui, comme une réminiscence surgie de la brume, qui remplit, de manière bancal mais quand même, sa fonction, mais qui reste dans un réel ambigu ? Pourrait-on imaginer une relance de la pratique, qui ne serait jamais un vrai revivre du *xikito*, mais qui permettrait de sentir ce mélange d'improvisation

²⁶² JONAS Hans, *Le principe responsabilité*, Paris, Les éditions du cerf, 1990.

et de franc-parler, de savourer le piquant de l'insulte et de l'obscène, et de se questionner sur les problématiques contemporains où le *xikito* aurait un rôle à jouer?

DANS L'AIR DU TEMPS, PISTES POUR UN MONDE À VENIR

Chapitre 22

Autonomie et interdépendance

"l'individu n'est ni un être substantiel comme un élément ni un pur rapport, mais (...) la réalité d'une relation métastable. Il n'y a de véritable individu que dans un système où se produit un état métastable. Si l'apparition de l'individu fait disparaître cet état métastable en diminuant les tensions du système dans lequel il apparaît, l'individu devient tout entier structure spatiale immobile et involutive... Par contre, si cette apparition de l'individu ne détruit pas le potentiel de métastabilité du système, alors l'individu est vivant, et son équilibre est celui qui entretient la métastabilité : il est en ce cas un équilibre dynamique, qui suppose en général une série de structurations successives nouvelles, sans lesquelles l'équilibre de métastabilité ne pourrait être maintenu." (Gilbert Simondon²⁶³, L'individuation psychique et collective)

Ce qui ressort clairement des pratiques de chant que nous avons vu dans cette partie de l'étude est la maîtrise collective qu'ont ces communautés de montagne de l'équilibre subtile qui relie les membres du groupe dans un relationnel permanent. La communauté est un réseau en mouvement, instable par nature et jamais fixé une fois pour toutes. Les individus du groupe ainsi que le groupe en tant qu'entité persistent dans une métastabilité, telle que la définit Simondon ; ils sont composés de et recomposés par les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres et avec le milieu naturel qu'ils habitent, tout en gravitant, individuellement et en tant que communauté, autour d'une forme de centre qui permet de les identifier. On retrouve cette idée de nébuleuse à noyau persistant dans la notion même de tradition, qui fonctionne aussi selon une forme de métastabilité. Chaque individu participe à l'existence des autres individus, et tous sont responsables de la communauté et de son fonctionnement.

Bien qu'il puisse y avoir dans ces communautés de montagne un chef doté d'un pouvoir décisionnel supérieur à celui des autres, ce pouvoir est loin d'être sollicité systématiquement. Le fait de vivre dans des petits groupes dispersés en hameaux ou

263 SIMONDON Gilbert, *L'individuation psychique et collective* (1958), Paris, Éditions Aubier, 1989, p.79-80.

dans des villages éloignés des grandes agglomérations oblige souvent les habitants des montagnes à adopter des méthodes d'autogestion et génère une grande solidarité que dans nos sociétés occidentales, urbaines et centralisées, nous commençons à peine à redécouvrir (et qui dans nos campagnes n'a jamais totalement cessé d'exister).

Dans le domaine du chant ces méthodes donnent lieu à beaucoup d'inventivité et font preuve d'une grande efficacité qui n'est pas forcément vécu consciemment comme telle par les membres du groupe. C'est là toute la finesse d'un processus complexe enclenché par une pratique conviviale qui passionne ses adeptes, qui n'a pas besoin d'être imposé comme une contrainte pour orienter positivement la vie de la communauté.

Et c'est peut-être là la chose essentielle : la pratique du chant génère un renouvellement d'équilibre, une gestion des tensions et des sensibilités, une cohésion du groupe, une compréhension profonde de l'autre ainsi que de l'environnement naturel, *sans que ce soient les objectifs premiers du chant*. On chante pour le plaisir d'explorer la voix, la musique, pour exprimer par la beauté ses émotions, pour toucher la sensibilité de l'autre, pour offrir quelque chose de son intimité à la communauté à laquelle on appartient, et au monde avec lequel on interagit. Et cela même dans le cas du *xikito*, qui malgré son caractère obscène régale le chanteur (comme l'auditeur) et révèle sa finesse poétique et sa vivacité d'esprit.

Le chant fait du bien, il est du côté de la joie telle que Spinoza le définit, ce « *passage à une perfection plus grande ou l'augmentation de la puissance d'agir* »²⁶⁴, et cela suffit pour que chacun ait envie de chanter. Le corps humain prend plaisir à expérimenter les effets de son appareil vocal sur lui-même et sur les autres, et cela dès son plus jeune âge. Nous vocalisons instinctivement et imitons ce que nous entendons, et nos premières vocalises exploitent toute la gamme de sons et de tons dont nous sommes capables, avant de se caler dans les limites de notre langue maternelle et de ce qui deviendra notre première voix parlée²⁶⁵. C'est un corps qui tend vers ce qui lui fait du bien, ce que Spinoza a très bien compris : « *nous ne tendons pas vers une chose parce que nous jugeons qu'elle est bonne, mais au contraire nous jugeons qu'elle est bonne*

264 DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p.68.

265 KARPFF Anne, *The Human Voice, the story of a remarkable talent*, London, Bloomsbury, 2006, p.94-107.

parce que nous tendons vers elle »²⁶⁶.

Le corps sait. Et le chanteur sait qu'il est juste en écoutant son corps. Si on ne prête pas assez attention à cette sensation de justesse qui accompagne le chant, à la *certitude du corps* qui guide ces pratiques, c'est qu'on a du mal à rationaliser cette certitude pour qu'elle puisse être saisie par l'intellect. Tout à coup, la preuve se trouve à l'intérieur du corps pensant, échappant ainsi totalement à l'analyse objectif dont la pensée occidentale a tellement besoin pour se sentir légitime. Pourtant pour la personne qui le ressent, malgré sa nature insaisissable, ce savoir profond n'admet pas le doute. La joie indique la bonne piste à suivre.

Les communautés traditionnelles de montagne remettent moins en question ce que le corps sait, et ses membres seraient moins étonnés que bien des occidentaux devant les recherches actuelles en biologie et en neurologie, qui montrent bien que notre pensée est indissociable de ce que notre corps perçoit et ressent. En témoigne le travail du neuro-physicien Antonio Damasio sur les cartographies corporelles du cerveau (*the brain's body maps*) :

« ce qui finit par être cartographié dans les régions sensorielles du cerveau et ce qui émerge dans l'esprit, sous forme d'une idée, correspond à une certaine structure du corps, dans un état et des circonstances particuliers. (...) Les images que nous avons à l'esprit sont donc le résultat d'interactions entre chacun de nous et des objets qui ont engagé notre organisme, telles qu'elles ont été cartographiées en motifs neuronaux construits selon le dessein de notre organisme. On peut noter que cela ne nie pas la réalité des objets. Les objets sont réels. Et cela ne nie pas non plus la réalité des interactions entre les objets et l'organisme. Et, bien sûr, les images sont réelles aussi. Et pourtant, les images que nous expérimentons sont des constructions provoquées par un objet, plutôt que le reflet miroir de l'objet. »²⁶⁷

Brian Massumi va peut-être encore plus loin dans le sens où il affirme que la pensée abstraite n'est pas seulement le résultat d'une interaction entre un corps et un milieu qui serait ensuite digérée et transformée par le cerveau, mais que la pensée abstraite existe

²⁶⁶ DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p.80.

²⁶⁷ (traduction de l'auteur) DAMASIO Antonio, *Looking for Spinoza : Joy, sorrow and the feeling brain*, London, Vintage Books, 2004, p.197-200.

aussi *dans l'interaction elle-même*, bien avant qu'on en prend cognitivement conscience²⁶⁸. Cela suppose d'une certaine manière que la pensée peut avoir lieu *entre* les organismes en interaction, dépassant l'identité individuelle pour rejoindre une forme de transindividuation telle que définie par Simondon, ce « *devenir social qui s'individue en 'unité collective' parallèlement à la 'personnalisation' singulière de chaque sujet psychique* »²⁶⁹. Une situation vécue collectivement génère à la fois une pensée individuelle, permettant de redéfinir l'identité de l'individu, et une forme de pensée collective, permettant de redéfinir le groupe, un possible ou un potentiel qui naît de l'interaction des forces en présence et qui dépasse le possible individuel. Cette redéfinition du groupe est ce qui permet de maintenir la métastabilité de la communauté, remplaçant chaque individu à un endroit de cohésion avec les autres, tout en intégrant de la nouveauté, des changements qui émergent des événements vécus et des dynamiques d'interaction.

Ces théories qui émergent de domaines aussi différents que la neurologie, l'éthologie, la philosophie et la physique se retrouvent dans le domaine, encore plus éloigné peut-être, de l'art, dans l'expression artistique du chant collectif. Il s'agit d'un processus largement inconscient, bien qu'il suffit d'y prêter attention pour déceler les signes de sa présence et les effets de son fonctionnement. Mais il est fait pour se développer en dehors du cognitif, et c'est peut-être même en dehors du cognitif qu'il se développe le mieux, qu'il est le plus efficace. On n'a donc pas à pratiquer le chant dans le but de produire une meilleure équilibre sociale, on n'a qu'à chanter parce que cela fait du bien, parce qu'on aime le faire, et ce déclenchement de la joie suffit pour générer une suite de conséquences sur la vie en communauté. Ce réseau de corps qui affirment ensemble un plaisir ressenti est la meilleure preuve d'être ensemble sur la bonne voie.

Et ce que rétrospectivement on pourrait considérer comme étant des choix stratégiques pour le bon fonctionnement de la société sont en fait des choix souterrains, que l'on ne nomme pas et dont on a parfois même pas conscience. C'est le regard analytique, post-événement, qui instaure une distance spatio-temporel, et qui, appliqué aux pratiques vocales, fait ressortir tout l'étendu des bienfaits activés par le chant.

268 MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019.

269 <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation>

Ceci est tout l'inverse de la manière dont on essaye dans nos sociétés occidentales de proposer des pratiques artistiques ou ludiques dans le but d'une meilleure gestion des équipes en entreprise, d'une meilleure stabilité sociale dans des quartiers sensibles, ou d'une meilleure équilibre physique et mentale chez des personnes surmenées. Le plus souvent, ces activités sont organisées et menées par des personnes qui n'y participent pas elles-mêmes, et qui en plus sont parfois commanditées par d'autres personnes qui elles ne sont même pas présentes.

C'est l'occasion de "s'amuser", "d'exprimer sa créativité" et "d'apprendre à se connaître" dans le but de générer un "esprit d'équipe", et avec en prime l'honneur de participer à une « oeuvre d'art ». On ne cache plus vraiment que tout cela ne vise pas tellement le bien-être des participants mais plutôt la rentabilité et la productivité, le maintien de l'ordre, et la réduction des dépenses publiques. Ainsi les artistes sont invités à faire des actions ou de la médiation culturelles avec des publics "empêchés", à faire du théâtre avec les employés de grosses entreprises, à divertir des enfants le temps d'un après-midi. Les pratiques artistiques se retrouvent reléguées au domaine des loisirs, ce qui les maintient dans l'impuissance politique, sociale et économique.

Malgré quelques bonnes intentions, c'est un véritable détournement du fonctionnement de la pratique artistique, l'envers de la médaille de l'analyse qui met en lumière leurs conséquences sociales. Au lieu de valoriser le fonctionnement de l'art en tant que tel, ce sens-inverse met en avant l'exploitation possible de ses conséquences sociales pour mieux contrôler le groupe concerné, et du même coup neutralise le potentiel subversif de l'art en transformant l'artiste (qui parfois se transforme tout seul) en outil de l'État.

« D'une volonté militante de transformation politique des rapports au monde, nous avons glissé vers des relations mondaines avec l'étant donné socioculturel au nom du bien commun et de l'intégration » écrit Tristan Trémeau dans *Artpress*, lamentant un engouement dangereux pour la médiation culturelle qui transforme l'acte créatif, jouissif et critique de l'artiste en soin ré-éducatif pour les pans récalcitrants du peuple :

« De conflit à résoudre, nous arrivons à une maladie à guérir, de la même façon que la "lutte des classe" a été remplacée par la "fracture sociale". L'idée de réparation surgit clairement dès qu'il est question de médiation, et singulièrement

quand sont interrogés les enjeux pédagogiques de l'enseignement artistique.»²⁷⁰

Cela relègue la pratique artistique à la production d'un vivre-ensemble superficiel, cantonné dans les limites du loisir et coupé de toute ambition d'effet réel sur l'organisation sociale. Pire, elle devient l'outil d'une organisation étatique, extérieure à sa pratique, et qu'elle n'affectera pas, ni ne bousculera.

De parler de la valorisation des pratiques traditionnelles on risque de tomber de manière encore plus désastreuse dans ce même piège. Cela a déjà donné lieu au courant douteux de la New Age avec toute la naïveté idéaliste qu'on lui connaît. C'est trébucher sur la joie pour s'évanouir dans la béatitude, c'est prendre la métastabilité, qui exige une grande attention, pour une sorte d'harmonie sans effort, surgie de la bonté humaine.

Comme nous avons pu constater en regardant les pratiques du *contrapunto* et du *xikito*, le conflit, la critique et la prise de risque font intégralement partie et sont des facteurs essentielles des pratiques traditionnelles, et le chant, comme d'autres pratiques, peut servir à les canaliser et à leur donner un espace d'expression et de résonance. Cela ne résout pas pour autant tous les problèmes ni n'évite toutes les violences, et le maintien de l'équilibre est donc un travail continu, jamais fait une fois pour toutes.

Comme nous allons le voir plus en détail aux chapitres suivants, la valorisation des cultures traditionnelles a aussi été instrumentalisée par l'État pour maintenir sous contrôle une population qui revendique des droits bafoués au cours de l'Histoire. C'est une forme de neutralisation similaire, mais encore plus insidieuse, que celle opérée sur le travail de l'artiste, et qui se sert du tourisme comme levier pour effectuer un même glissement vers le loisir.

Le risque de récupération est donc grand, et on peut constater à quel point une pratique se transforme en son simulacre à l'instant même qu'une volonté extérieure, qu'elle soit étatique, sectaire ou capitaliste, essaie de l'exploiter dans le but d'augmenter le contrôle qu'elle exerce sur les pratiquants. Cela induit un focal sur le résultat quantitatif qui prête peu d'attention à la manière qualitative dont on y arrive, qui exalte un amour pour la fin sans considération pour les moyens, focal qui est si emblématique de la société

²⁷⁰ TRÉMEAU Tristan, « L'artiste médiateur », *Artpress*, n° 22 hors-série "Les écosystèmes du monde de l'art", sous la direction de Norbert Hillaire et Catherine Millet, novembre 2001, pp. 52-57.

occidentale moderne. Que ce soit au sein de son entreprise, face à l'administration de l'État ou sur Facebook, il faut que le plus rapidement possible, quitte à en souffrir pour l'obtenir ou à le maquiller pour qu'il corresponde à l'attente, on ait quelque chose à montrer, que ce soit un chiffre d'affaire croissant ou le sourire crispé d'une selfie prise sur la plage.

Les chants que nous avons vu proposent un tout autre rapport à la société, et à la vie en général. On y reconnaît l'importance de la durée, on sait que sans la durée on passera à côté de l'essentiel. Cela est particulièrement vrai pour les chants collectifs, qui s'étirent parfois sur plusieurs heures, qui maintient le groupe dans une densité sonore physique avec des effets physiques sur le corps, générant une conscience altérée, brouillant les limites entre les corps et entre les corps et espace. Ces expériences marquent ses participants, ils gardent une forte sensation d'appartenance non seulement au groupe mais aussi à quelque chose de plus grand, de sacré, qui est le fruit de leur collaboration active et la base de leur vivre-ensemble. Le chant n'est pas un simple loisir, un aparté frivole qui, à part une certaine détente, n'affecte pas le reste de la vie. Il facilite l'accès à une consubstantialité qui consolide la cohésion nécessaire à toutes les activités humaines de la communauté.

La société occidentale se réveille lentement à cette interdépendance des choses et des personnes qui pour ces communautés montagnardes traditionnelles est une évidence. Cette conscience est plus fortement présente dans les Andes du nord-ouest argentin, où, d'une part, les sociétés andines traditionnelles sont restées plus longtemps à l'écart de l'influence occidentale, et d'autre part, ont souvent été exploitées et opprimées par la société occidentale plutôt qu'intégrées dans le mode de vie qu'elle fait miroiter. Dans les Pyrénées on commence à peine à se rendre compte de l'équilibre procurée par les pratiques traditionnelles aujourd'hui oubliées, mises à l'écart ou identifiées à des loisirs, et donc à une forme d'oisiveté.

Pourtant, grâce à une lente prise de conscience écologique qui amène la société civile à valoriser les circuits courts, à préférer acheter "chez le producteur", à louer chez l'habitant et à covoiturer, les habitants des pays occidentaux arrivent petit à petit à se remettre dans un réseau de personnes physiquement présentes, connues et reconnues, pour se dégager d'une dépendance disproportionnée envers des institutions et des

multinationales et pour créer une interdépendance locale dont les bénéfices dépassent de loin celles de l'échange marchand. Ces nouvelles manières de faire ne font que reprendre le fonctionnement de beaucoup de communautés non seulement d'ailleurs, mais aussi de nos campagnes où ces formes d'entraide et d'échange persistent dans une certaine mesure. Le danger omniprésent est évidemment que toutes ces relations retrouvées soient « rentabilisées », et que de bonnes intentions initiales (comme celles qu'on imagine à l'origine de Facebook, de Blablacar, d'Über ou d'Air BnB) se transforment en actions boursières à but financier, finissant par créer de véritables monstres capitalistes qui engloutissent la vie locale au lieu de d'y participer. Il me semble qu'il y aurait une question d'échelle à respecter, et que de dépasser une certaine taille, la cohésion d'un réseau se fragilise, risquant même de se transformer en un cancer rampant. Cela reflète la distinction entre une organisation non-étatique, acéphale comme dirait James Scott²⁷¹, et une organisation englobalisante (étatique, multinationale, industrielle). Les communautés de montagne concernées par cette étude sont traditionnellement non-étatiques ; la plupart des décisions sont prises par les personnes directement concernées par ces décisions, et on ne dépasse que très rarement la forme et la taille de l'assemblée (des aînés, des anciens) quand il s'agit de déléguer un pouvoir décisionnel. Cela laisse moins de place pour un faire-semblant qui manipule de l'extérieur et qui déresponsabilise de l'intérieur, chacun étant impliqué dans et affecté par la forme, et pas seulement constaté (voire chiffré) dans le résultat.

Cela ne veut pas dire que l'harmonie règne dans les communautés de montagne. Il suffit de discuter un peu avec les gens de la montagne et de la campagne pour se rendre compte qu'il y a aussi beaucoup de conflits, des familles qui ne se parlent plus parfois depuis des générations, des disputes de limites de terrain et de voisinage. Mais là où l'anonymat et la mobilité des citadins leur permet d'évacuer les personnes qui les dérangent, quitte à appeler la police ou un avocat quand il ne suffit plus de faire comme si l'autre n'existait pas, dans la communauté à petite échelle il faut faire avec l'autre même s'il y a conflit. Soit on résout le problème, soit on s'organise pour qu'il ne nous affecte pas au quotidien, mais les personnes avec qui on est ou on a été en conflit feront toujours partie de la vie de tous, et il faut leur faire une place.

Les jeux comme le *xikito* ou le *contrapunto* permettent de purger les tensions et

271 SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009.

exprimer des insatisfactions, mais ils sont aussi, et c'est peut-être encore plus important, des moments où chacun apprend à recevoir la parole critique de l'autre. Se mettre en colère ou quitter le jeu équivaut à perdre la face. Dans ces joutes, il faut assumer ses convictions, parler avec franchise et encaisser les reproches, avec l'humour et la vivacité d'esprit comme seules armes de combat. Puisqu'on continue à côtoyer les personnes à qui on s'adresse, ces qualités ne servent pas uniquement pendant le jeu. Ils forgent le caractère de personnes intègres, responsables de leurs actions et conscients des autres, personnes qui inspirent le respect dans leur communauté et qui par ce respect sont à l'abri des mauvaises intentions de ceux qui les jalourent ou qui leur voudraient du mal.

Le professeur de criminologie Nils Christie, qui a suivi et activement participé dans un projet de villages expérimentaux en Norvège, largement autogérés et intégrant des personnes habituellement écartées de la société telles que des handicapés et des anciens détenus, décrit bien le clivage entre deux échelles d'organisation incompatibles :

« Dans cet atlas, il y a deux continents. Le premier consiste en des personnes en relation les uns avec les autres. Il s'agit de la vie sociale, de l'interdépendance, du commun, de sociétés. Souvent, il s'agit aussi de nuances plutôt que de contrastes, de changements plutôt que de stabilité, et d'ambiguïté, de doute. Ce continent se prête mal au comptage et aux statistiques.

L'autre continent de cet atlas du monde sociologique consiste en des catégories plutôt que des groupes, et a pour vertus majeures la clarté et la comptabilité. C'est donc un continent propice aux statistiques. Mais les statistiques ne sont pas seulement un système de comptage. Elles sont aussi un système de pensée. Elles présupposent une certaine façon de penser et elles influencent aussi la pensée. Les activités statistiques ne décrivent pas seulement ce qui existe déjà, mais contribue activement à la création de nouveaux phénomènes. »²⁷²

La bascule d'un pouvoir décisionnel intérieur au groupe vers un pouvoir décisionnel extérieur, et l'insertion (et la multiplication) d'intermédiaires entre les parties concernées par une obligation, sont des facteurs clés du passage d'une société acéphale à une

272 CHRISTIE Nils, *Beyond Loneliness and Institutions*, Eugene, Wipf and Stock, 1989, p.25.

société étatique. C'est justement ce que les communautés de montagne qui font l'objet de cette étude évitent, ou en tout cas ont longtemps évité. Bien que les communautés pyrénéennes et andines prennent place à l'intérieur d'un système étatique qui s'étend bien au-delà de leurs territoires, cela n'efface pas le fait que les traditions locales soient représentatives d'une autre forme d'organisation, et que cette forme d'organisation puisse être encore partiellement active.

L'autogestion de petits groupes, qui ne se rassemblaient en entité plus grande que lors d'occasions bien précises, était la norme de l'humanité jusqu'à relativement récemment, comme le souligne James C. Scott :

« Jusqu'à peu avant l'ère actuelle, le dernier 1 pourcent de l'histoire humaine, le paysage social consistait en des unités familiales élémentaires, auto-gouvernées, qui pouvaient ponctuellement coopérer à la chasse, la fête, la guerre, le commerce ou le maintien de la paix. Rien n'existait qu'on pourrait appeler un état. En d'autres termes, de vivre dans l'absence de structures étatiques a été la condition humaine standard. »²⁷³

Dans les communautés de montagne pyrénéennes et andines, comme dans les communautés étudiées par Scott, cela donne lieu à une relative égalité entre les membres du groupe, à une forme de répartition de richesses gérée par des systèmes d'alliance, à une solidarité entre petits groupes en temps de disette et à une circulation de biens par le commerce directe entre producteurs²⁷⁴. Il serait arrogant de ne pas reconnaître dans ces organisations sociales des principes qui pourraient apporter quelques solutions aux dysfonctionnements de la société capitaliste. Au-delà d'une responsabilisation de la société civile et d'une plus grande implication des citoyens dans les structures de gestion locales, donnant à chacun la possibilité d'agir efficacement et de bénéficier de la reconnaissance de ses pairs, ce fonctionnement à petite échelle ouvre aussi sur des comportements plus écologiques, créant une plus grande dépendance sur la production locale et l'utilisation des ressources environnantes, et le besoin de préservation du milieu qui en découle.

273 (traduction de l'auteur) SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.3.

274 voir notamment les travaux de GRATACOS Isaure, OTT Sandra, SOULET Jean-François concernant les Pyrénées, et ARNOLD Denise et YAPITA Juan de Dios pour les Andes.

Encore une fois, de reconnaître les points positifs des modes de vie traditionnelles n'implique pas de nier leurs défauts, ni de fantasmer sur une sorte de retour à la vie primitive. La technologie, la modernité et le progrès sont indispensables pour rendre possible un avenir meilleur, du moment où ils sont utilisés comme remède et non pas comme poison. Ce que les communautés traditionnelles de montagne permettent de mettre en lumière, c'est que le partage des responsabilités qui maintiennent le quotidien du groupe, dans tout ce que le terme de quotidien recouvre, et malgré les difficultés que cela entraîne, fait naître cette sensation de cohésion qui ne peut être impulsée que par la joie.

Ce sens de la joie, n'est-ce pas ce que reconnaît la Comité invisible quand ils décrivent avec passion la fébrile solidarité de la masse lors des occupations spontanées des places et des rues des métropoles, où soudain apparaissent la nourriture, les soins médicaux, les garderies et les toilettes, tous mis en place avec les moyens du bord sans que personne n'ait dirigé quoi que ce soit?

« Dans les squares occupés, tout ce que la politique a depuis la Grèce classique relégué dans la sphère au fond méprisée de l'« économie », de la gestion domestique, de la « survie », de la « reproduction », du « quotidien » et du « travail », s'est au contraire affirmé comme dimension d'une puissance politique collective, a échappé à la subordination du privé. La capacité d'auto-organisation quotidienne qui s'y déployait et qui parvenait, par endroits, à nourrir 3000 personnes à chaque repas, à bâtir un village en quelques jours ou à prendre soin des émeutiers blessés, signe peut-être la véritable victoire politique du « mouvement des places ». »²⁷⁵

Le contexte est tout autre que ce qu'on retrouve dans les rassemblements de montagne, mais on discerne dans cette action collective, ou plutôt dans cette activité collective, les effets de la joie (qui naît parfois de la colère). La joie comme preuve incontestable de la justesse, comme certitude ressentie dans le corps et donnant raison à l'action. Dans nos métropoles se pose la question cruciale de comment faire durer ce lien initial et spontané pour que ses effets potentiellement profonds puissent opérer, quand l'occupation se disperse et que pour la plupart des participants c'est le retour à

²⁷⁵ COMITÉ INVISIBLE, *À nos amis*, Paris, La fabrique, 2014, p.62.

l'anonymat. Dans le livre *À nos amis*, le Comité invisible regrette la courte durée de ce moment d'activité spontanée, qui se dissout dans l'organisation des assemblées et des votes à main levée, actions pour le coup volontaristes qui répondent à un regard extérieur à qui on adresse ses revendications. Ils ne proposent pas de solutions, et le contexte urbain, en plus de concerner la majorité des humains, est particulièrement complexe à organiser, ne pouvant trouver une échelle auto-gérable qu'éventuellement au niveau du quartier. Christie constate d'ailleurs que certains quartiers permettent, du moins temporairement, de sauver ou d'intégrer de personnes persécutées, rejetées ou marginalisées par le pouvoir dominant dans le cadre souvent strictement réglementé d'un fonctionnement autogéré mais clandestin²⁷⁶. La plupart du temps, les cas de relative auto-gestion en ville sont le résultat d'un abandon par l'État des quartiers pauvres ou des bidonvilles, laissant ses habitants se débrouiller et favorisant le recours à des pratiques illégales pour permettre la survie du groupe, bien qu'on puisse aussi citer des exemples de relative réussite, au moins sur certains aspects²⁷⁷. D'autres quartiers tels que le célèbre Christiania de Copenhague bénéficient d'une grande autonomie dans la gestion de tous les aspects de leur vie de quartier et montrent que des petites entités autonomes peuvent aussi exister en ville²⁷⁸.

Est-ce que le chant pourrait participer à orienter les citoyens de nos métropoles vers cette forme d'émancipation qu'est la reprise en main de la gestion d'un quotidien dans un lieu ? Par endroits et par moments il le fait certainement déjà, même si la conscience qu'en ont ceux qui le pratiquent ne pousse pas si loin le potentiel de la pratique. Mais il suffit de sentir la puissance qui émerge des soirées de slam ou des battles, dont j'ai eu l'occasion de constater le mélange de générations et la renaissance d'une poésie orale que les plus anciens savent encore manier et que les plus jeunes découvrent. Lors de ces soirées on exprime déjà des critiques de la société et des sentiments intimes, et il manque peu de choses pour que ces talents reprennent pleinement leur rôle de communicants au sein du groupe.

Le chant ne peut qu'être un élément parmi beaucoup d'autres à l'œuvre dans le

276 CHRISTIE Nils, *Beyond Loneliness and Institutions*, Eugene, Wipf and Stock, 1989, préface.

277 voir, pour ne citer que deux exemples, KNAEBEL Rachel, "Comment les habitants de Sao Paulo s'organisent pour transformer des sources urbaines en parcs et jardins autogérés", <https://autogestion.asso.fr/habitants-de-sao-paulo-sorganisent-transformer-sources-urbaines-parcs-jardins-autogeres/>, Association Autogestion, 1 mars 2018, ou COSSART Paula, TALPIN Julien, *Lutte urbaine : participation et démocratie d'interpellation à l'Alma-Gare, Vulaines-sur-Seine*, Éditions du Croquant, 2015.

278 FREMEAUX Isabelle, JORDAN John, *Les sentiers de l'utopie*, Paris, La Découverte, 2011, p.321-352.

fonctionnement d'une communauté, mais nous avons vu que les conséquences d'un *contrapunto* ou d'un *xikito* ne sont pas anodines, et ce serait se méprendre sur leur potentiel que de les reléguer au rang de simples loisirs.

Il y a dans ces activités, qui vont de la petite échelle des joutes d'insultes jusqu'à la grande échelle de l'occupation des places urbaines, quelque chose qui ressemble à une réconciliation entre rationalité et émotion, accompagné de quelque chose de ludique qui s'immisce dans quelque chose de très sérieux. Il peut paraître exagéré de faire des rapprochements entre ces choses au premier vu si différentes, mais je pense que l'activité initiale et spontanée d'autogestion au sein de la foule urbaine n'est pas sans rapport avec les processus activés par les chants pyrénéens et andins décrits dans cette étude. Nous allons voir plus loin la puissance de transformation de cette intensité émotionnelle, de cette joie, en instinct de protection lors des affrontements avec les forces opposantes, que ce soit dans les communautés de montagnes ou dans les rues de nos métropoles.

**TROISIÈME PARTIE :
LE CHANT DANS LA RELATION AUX
GROUPES EXTÉRIEURS**

Chapitre 23

Chanter son identité, en relation et en opposition.

« Les agencements ne mettent pas seulement ensemble des modes de vie ; ils en fabriquent. Penser grâce aux agencements nous oblige ainsi à nous demander : comment des rassemblements deviennent-ils parfois des 'événements', c'est-à-dire quelque chose de plus grand que la somme de ses parties ? Si l'histoire, envisagée sans la notion du progrès, est indéterminée et multidirectionnelle, les agencements peuvent-ils nous en montrer les possibilités ? » (Anna Tsing, Le champignon de la fin du monde)²⁷⁹

La notion de l'extérieur est relative et progressive. Il y a dans la distribution des structures qui organisent les populations des seuils qui opèrent une démarcation entre différents niveaux d'intimité et entre différentes formes d'accueil. Nous avons vu tout au long de cette étude à quel point les frontières qui séparent un individu de son environnement et un individu d'autres individus et du groupe peuvent être perméables, et combien le chant participe à assouplir ces limites.

Mais nous allons également aborder dans les chapitres qui suivent l'effet inverse : le chant qui renforce la résistance, qui protège et sépare, qui définit une culture par son opposition à ce qui ne lui est pas acceptable, ou ce qui risque de la mettre en danger. Paradoxalement, la résistance peut aussi passer par la cession, et les communautés de montagne qui nous concernent ont toujours su doser savamment l'intégration et l'exclusion des cultures extérieures venues sur leurs territoires, pour assurer la survie de leur propre identité et de leurs traditions.

Nous avons vu dans la dernière partie les échanges et les célébrations partagées entre les membres d'une communauté et entre différentes communautés de montagne, ainsi que la séparation qui peut s'opérer pour renforcer un groupe isolé. On aborde donc déjà la notion de l'extérieur, définissant dans quelles conditions et avec quelles personnes on peut partager une certaine forme d'intimité. Mais on reste dans des cultures familières, que ce soit la sienne, à l'intérieur de laquelle on définit un sous-groupe, ou celle d'un groupe voisin, qui reste issu du même territoire et qui diffère par l'évolution particulière

²⁷⁹ TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde* (2015), trad. Philippe Pignarre, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, 2017, p.60.

de tel groupe dans tel contexte particulier. Les codes sont largement partagés, et permettent une communication aisée, même en temps de conflit.

La situation est toute autre quand arrivent sur le territoire un peuple issu d'une terre lointaine, ne partageant aucune base culturelle commune, et elle peut être dramatique si ce peuple arrive avec des intentions de domination, comme c'est malheureusement très souvent le cas. Les communautés pyrénéennes et andines ont toutes deux vu arriver des peuples étrangers par vagues successives, qui ont presque tous essayé de soumettre la population locale pour l'intégrer dans la super-structure d'un état. La réussite est toujours partielle et parfois temporaire, et il serait naïf de parler de vainqueurs et de vaincus dans ces rencontres qui sont parfois des collisions, mais qui donnent toujours lieu à des mélanges. La souffrance et la perte, l'oppression et la violence font partie de ces échanges, mais la résistance et la ruse, la rébellion et la conviction en naissent aussi. L'arrivée de forces étrangères a souvent pour effet de créer une grande solidarité entre communautés qui en temps normal pourraient même se retrouver en conflit les unes avec les autres, mais qui face à un danger commun se regroupent dans une relation soudée.

La montagne est une grande alliée des communautés qui l'habitent et qui connaissent la moindre de ses recoins, sachant par où passer pour éviter les barres rocheuses et les gouffres, et par où amener l'ennemi pour qu'il tombe dans l'embuscade. Cette maîtrise du relief inverse le rapport des forces, donnant à des réseaux de petits groupements la possibilité d'affronter des armées face auxquelles ils n'auraient aucune chance s'ils devaient se rencontrer en plaine. Cette résistance s'exerce pour repousser physiquement une invasion armée, mais aussi, comme le note James Scott, pour se défendre contre « *le processus culturel et administratif de 'colonisation interne' qui caractérise la formation de la plupart des états-nations occidentaux modernes* », et que l'on retrouve dans :

« les projets impériaux des Romains, des Habsbourg, des Ottomans, des Han et des Britanniques ; dans la sujétion des peuples indigènes par les colonies blanches implantées aux États-Unis, Canada, Afrique du Sud, Australie et Algérie ; dans la dialectique entre des peuples arabes urbains et sédentarisés et les nomades pastoraux qui a caractérisé une grande part de l'histoire du Moyen-

Orient. La forme précise de ces rencontres est bien sûr unique à chaque fois. Cependant, l'ubiquité de la rencontre entre le cru et le cuit, le sauvage et le domestiqué, les peuples montagnards/forestiers et les peuples des plaines défrichées, ceux de l'amont et ceux de l'aval, les barbares et les civilisés, les arriérés et les modernes, les libres et les liés, les peuples sans histoire et ceux avec - nous fournissent maintes possibilités de triangulation comparative. »²⁸⁰

Ces adjectifs scindent par leur nette opposition deux modes de vie totalement incompatibles, celui des réseaux de groupes auto-gérés et celui de l'état, et les peuples montagnards ont parfois joué sur les idées préconçues des envahisseurs pour amplifier leur soi-disant « sauvagerie », augmentant par là la peur que pouvaient ressentir les représentants de l'état face aux dangers de la « barbarie »²⁸¹. D'ailleurs, les peuples sans état, qui font souvent preuve d'une grande souplesse et de beaucoup d'humour, se moquent régulièrement des règles immuables qui semblent gérer les sociétés étatiques en leur inventant ce qu'elles cherchent comme des évidences. Ainsi, comme le relève Scott, ils ont été capables de produire des « chefs » avec lesquels leurs éminents visiteurs exigeaient de parler (choisissant en général un individu sans le moindre pouvoir réel au sein de la communauté), tandis que *« les figures locales respectées continuaient à guider les affaires locales, dont la performance des chefs factices ! »*. Il remarque que *« La 'structure sociale échappatoire' n'est pas tant ici une invention sociale pour échapper à l'état qu'une structure sociale égalitaire existante qui se protège par une mise-en-scène élaborée de hiérarchie. »*²⁸² On peut se demander si le *cacique* des communautés andines, au sein desquelles les décisions affectant l'ensemble du groupe sont prises en général par l'assemblée des anciens, n'est pas ainsi une invention relativement récente²⁸³.

La montagne joue aussi un rôle intimidateur. L'effet psychologique de la masse rocheuse dominante participe à affaiblir l'ennemi qui y pénètre sans la connaître, et renforce l'avantage de ceux qui la défendent. Dans le silence impassible des parois sculptés en couloirs et amphithéâtres naturels le moindre bruit résonne étrangement, et

280 (traduction de l'auteur) SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.3.

281 Nous verrons quelques exemples dans les chapitres suivants.

282(traduction de l'auteur) SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.213.

283 le mot vient d'ailleurs des Caraïbes, et ce sont les Espagnols qui l'ont appliqué aux « chefs » des tribus andins en le chargeant d'un pouvoir administratif dans leur système politique. Voir <https://en.wikipedia.org/wiki/Cacique>.

la voix quand elle fait éruption a un impact affectif décuplé, renvoyant et multipliant les cris sauvages des « barbares » qui pleuvent sur l'ennemi, venant de partout et de nulle part et devenant la voix de la montagne elle-même.

Les factions militaires qui se sont aventurées sur les pentes escarpées des massifs ont eux aussi parfois recours à leurs voix pour se donner du courage, et on voit comment l'espace montagnard trace une crête vertigineuse, versant aussi bien du côté d'une plongée angoissante que de celui d'un élan grisant :

« Les sons des vivats, amplifiés ici par les espaces resserrés des parois, rompaient les silences minéraux de l'altitude. Ils étaient le signe de l'intrusion humaine dans l'espace virginal de la montagne, et devenaient autant de défis lancés à la verticalité et à ses dangers. Ces bravades sonores, qui semblaient jouer le rôle cérémonial de rites liminaires, servaient incontestablement à se donner du coeur au ventre et certainement à masquer sa peur devant les autres. Le bruit permettait de prendre possession d'un espace hostile, de tracer un territoire sonore qui couvrait l'espace à parcourir. On sait si peu de choses sur ces pratiques et autres jeux bruyants auxquels les hommes purent se livrer avec la résonance ou avec l'écho renvoyé par les parois rocheuses. Il y a toutefois fort à parier (...) que les déplacements collectifs en montagne favorisaient, sinon libéraient, les expressions sonores les plus variées : des hurlements au chants, en complément des tambours et des trompes (...) qui accompagnaient traditionnellement les compagnies des hommes de guerre. »²⁸⁴

L'auteur de ces mots regarde la montagne depuis la plaine. Pour ceux qui regarde la plaine depuis la montagne, le chant de ces armées, aussi impressionnant que pourrait être la portée de ce chœur en marche, paraîtrait certainement comme le signe d'une grande imprudence et d'une terrible inconscience, annonçant de loin l'arrivée des troupes et masquant efficacement les mouvements de ceux qui pourraient leur tendre une embuscade dévastatrice. Ainsi la voix quand elle emplie l'espace montagnard sert en général ceux de la montagne.

Et par la voix les montagnards se reconnaissent entre eux. Au premier cri lancé ils

²⁸⁴ GAL Stéphane, *Histoires verticales, Les usages politiques et culturels de la montagne*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018, p.253-54

savent reconnaître le voisin, et souvent des syllabes d'interpellation, des noms et des mots encodés dans des mélodies servent à faire passer des messages entre eux, à des distances importantes. Mais c'est aussi la nature même de la voix et des chants, issus de la montagne, jouant avec ses reliefs et ses sonorités, qui peut créer des liens d'un bout à l'autre du monde. J'ai été surprise de la réaction des montagnards andins quand je leur ai fait entendre un chant de berger souletin interprété par un jeune chanteur basque²⁸⁵. Je voyais qu'ils s'y reconnaissaient instantanément, qu'il était évident pour eux que l'homme qui chantait était un berger et vivait à la montagne, et que ces sonorités ne leur étaient pas étrangères ; au contraire, elles résonnaient de manière familière, et bien que la mélodie était très différente de celles de leur propre musique, le timbre, la clarté et la force, la sinuosité et l'élasticité de ce chant des montagnes souletines ouvraient chez eux un accueil chaleureux et spontané. D'ailleurs, beaucoup de chanteurs travaillant sur ces airs très anciens, puisés dans un passé antérieur au bel canto et à la partition musicale, dans des zones, ou dans des populations, où de riches cultures s'enracinent depuis des millénaires, reconnaissent une forme de parenté entre leurs façons de chanter. Ainsi des chanteurs basques m'ont décrit la compréhension immédiate de chanteurs amérindiens, orientaux, balkans et tsiganes qui ont reçu leurs chants comme des évidences²⁸⁶. Est-ce la montagne qui les relie ? Ou peut-être plus globalement le dehors, l'espace naturel qui module, inspire et libère la voix ? Ou un mode de vie, en mouvement dans le paysage ? Différentes combinaisons sont certainement envisageables. En tout cas, il est curieux de constater à quel point le chant ouvrent les portes et les coeurs, de manière totalement spontanée, dépassant toute logique de mépris. Comme me l'a dit le chanteur basque Julen Achiary, quand on chante ces chants là, « on ne peut pas tricher », on s'engage intégralement, et on se montre tel que l'on est. Pour celui qui écoute, il n'y a pas de meilleur gage de confiance.

Il serait faux de dire que toutes les musiques font le même effet. La musique, et peut-être particulièrement le chant, unit plus qu'elle ne sépare en règle générale, mais une voix qui résonne « comme la nôtre » va plus loin, elle donne instantanément l'impression que la personne qui chante ainsi comprenne quelque chose de notre être intime, et elle nous met en position d'accueil, malgré l'absence de toute autre connaissance de

285 Il s'agit d'un *basa ahaide* que j'ai fait écouter à des chanteurs de la communauté du Divisadero et du Rio Colorado, près de Cafayate en Argentine, en août 2017. Le chanteur, Julen Achiary, n'est pas lui-même berger, mais la technique de chant ainsi que le lien au lieu spécifiques à ces chants lui ont été pleinement transmis et sont pleinement repris dans son travail. Les chanteurs andins par leur reconnaissance l'ont ainsi confirmé.

286 ACHIARY Julen, OIHENART Maddi, entretiens personnels, 2016, 2017.

l'histoire, des intentions, ou des actions du chanteur en question.

Mais c'est la nature intime du chant qui fait que parfois il vaut mieux le cacher pour le protéger, protégeant par ce même geste l'identité profonde d'une culture. Face à l'autre, c'est un sentiment opposé que celui mentionné plus haut qui s'impose, le sentiment que l'autre *ne peut pas comprendre* l'intimité, la puissance, la chose essentielle portée par le chant. Ce sentiment peut aussi bien se traduire en sacralisation qu'en honte, la première enveloppant le chant de mystère, le rendant accessible uniquement à des personnes choisies, capables d'assumer la force contenue dans le chant, et la deuxième nimbant le chant de péché et le vidant parfois de sa beauté selon l'influence de ceux qui le réprimeraient. Entre ces deux extrêmes, maints cas de figure sont possibles, et le fait de cacher un chant peut aussi bien garantir sa sauvegarde que le reléguer à l'oubli...

Quand on assume de montrer le chant, de continuer à le chanter, un jeu de rigidité et de souplesse se met en place. La présence de l'autre, avec ses codes et ses coutumes étrangers, et par son simple regard, dénature le chant, obligatoirement. Cela ne doit pas être pris systématiquement pour quelque chose de négatif. Ce regard oblige à questionner et à justifier, il brise l'évidence de la chose en train de se faire, et il crée un problème d'inclusion et d'exclusion qu'il faut réussir à traiter. Mais il fait aussi évoluer le chant, il réaffirme les valeurs essentielles portées par la tradition et réadapte l'expression de ces valeurs pour qu'elles restent claires, comprises et assumées. Il permet de reconnaître chez l'autre et parfois d'intégrer dans le chant local l'expression étrangère de valeurs partagées, donnant lieu à l'incorporation d'une parole, d'une mélodie ou d'une forme qui vient enrichir la tradition locale. Du côté de la rigidité, cette rencontre permet de retracer les contours qui définissent ce qu'est le chant local (et ce qu'il n'est pas), dans quels contextes il peut (ou ne peut pas) se chanter, et par qui, et dans quelle langue. Les réponses à ces questions varient d'une personne à l'autre, d'un groupe à l'autre, d'une région à l'autre, mais en général, un cœur commun se discerne au centre d'une nébuleuse à bords flous et mouvants, et ce cœur partagé est ce qui définit réellement la culture ; quand le cœur diffère, on ne reconnaît plus une seule culture mais deux, même si elles ont des origines communes.

Ainsi les chansons anciennes trouvent souvent un nouvel usage, qui reprend leur signification traditionnelle tout en l'appliquant à une situation nouvelle. Certaines

chansons ont rallié la foule dans des contextes tellement différents qu'on peine aujourd'hui à les associer à un groupe particulier. C'est le cas de *Bella Ciao*, par exemple, chanson que les femmes travaillant dans les rizières italiennes chantaient déjà au début du vingtième siècle (et probablement plus tôt, transmise par voie orale bien avant que quiconque ait eu l'idée de la documenter²⁸⁷), et qui est devenue le chant des résistants italiens pendant la deuxième guerre mondiale (qui ont changé au passage et entre autre les féminins en masculins), avant d'être reprise bien plus tard par des supporters de foot, par l'industrie musicale de masse, et même par des personnages d'une série à la mode. À chaque fois, il s'agit de créer une cohésion de groupe, pour opposer ce groupe à un autre, et pour revendiquer quelque chose au nom du groupe.

Certains contextes sont dramatiques, et c'est là où le chant peut avoir un impact politique certain, le plus souvent au-delà des intentions de l'auteur. Du « Ah, ça ira »²⁸⁸ de la Révolution française, à l'Internationale communiste, puis aux chansons des esclaves noirs américains, véritables messages codés destinés à aider les esclaves à s'échapper²⁸⁹, et jusqu'aux chansons à succès comme « Blowin' in the Wind », chanson reprise par le mouvement pour les droits civiques des noirs américains²⁹⁰, « Sunday Bloody Sunday » qui raconte les violences qui ont secoué l'Irlande²⁹¹ ou « Fight the Power » qui devient un hymne pour la jeune génération défavorisée aux États-Unis²⁹², les chansons deviennent les symboles des groupes ou des mouvements dont elles expriment non seulement les revendications mais aussi et surtout l'émotion, ce feu qui fait fusion, de toutes les personnes engagées dans ces causes communes ou subissant une même situation de détresse. Elles servent aussi à faire connaître des problématiques qui resteraient autrement dans l'ombre, ou restreints à une échelle locale ; le plaisir de la musique fait voyager le message qu'elle porte, à une vitesse parfois foudroyante, permettant à des causes communes méconnues d'atteindre et d'affecter l'opinion publique.

Comme nous allons le voir dans les chapitres qui suivent, les communautés traditionnelles qui font l'objet de cette étude ont connu plus d'un bouleversement dû à

287 l'origine de la mélodie comme des paroles est pour le moins confuse, voir l'article de wikipedia :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Bella_ciao_\(chant\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bella_ciao_(chant)).

288 air de contredanse populaire sur lequel un soldat du nom de Ladré a posé des paroles vers 1790, voir Wikipédia :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Ah_!_%C3%A7a_ira

289 pour des exemples et interprétations voir <http://www.harriet-tubman.org/songs-of-the-underground-railroad/>

290 DYLAN Bob, 1962, voir https://en.wikipedia.org/wiki/Blowin%27_in_the_Wind

291 U2, 1983.

292 Public Enemy, 1989.

des forces extérieures venues sur leurs territoires, et le chant a non seulement été une tradition à défendre mais aussi un outil dans l'ajustement des rapports, les négociations avec les étrangers et la défense de la culture locale ainsi que de son territoire. Cela continue à être le cas, de diverses manières, des deux côtés de l'Atlantique, où l'identité culturelle traditionnelle se redéfinit face à des entités plus difficile à cerner que les états et les religions d'antan, que ce soit l'industrie minière et agricole, la culture de masse, les politiciens corrompus et leurs spin-doctors, ou le tourisme... et derrière eux, l'ombre colossale du capitalisme qui les régit tous.

LES ANDES : L'ART DE LA PERSPECTIVE

Chapitre 24

Vers l'expérience du film : la *copla* politisée

Dans le nord-ouest argentin, les pratiques traditionnelles font partie des enjeux d'une lutte de perspectives, où on regarde la tradition non seulement du point de vue des communautés traditionnelles, mais aussi et surtout du point de vue de la Politique et de l'économie marchande, tous deux maniant avec adresse l'outil puissant qui est le tourisme. Ces autres points de vue sont ceux qui tendent à dominer, et ils sont issus d'un extérieur qui, faute d'avoir pu complètement éradiquer ou convertir les peuples originels, tentent de faire rentrer le mode de vie traditionnel dans un cadre qui correspond aux exigences du contrôle politique et de l'exploitation marchande. Les marques comme les politiciens sont soucieux de leur image, mais les pratiques traditionnelles, plutôt égalitaires, généreuses et respectueuses de l'environnement, qui sont valorisées en surface par les grosses entreprises et les programmes électoraux, sont si loin des véritables enjeux de l'économie capitaliste ainsi que du pouvoir politique qu'elles finissent inévitablement vidées de leurs sens. L'exploitation et la manipulation des modes de vie traditionnels, au lieu de valoriser l'héritage culturel vivant, mènent à l'exclusion, la dissipation ou la neutralisation des communautés traditionnelles.

Mais les communautés traditionnelles résistent, et trouvent un soutien plus large grâce aux médias de diffusion et aux réseaux sociaux. La voix de la montagne est loin de s'éteindre, et les reportages réalisés dans le nord-ouest argentin ont pour objectif de la porter haut et fort.

« Un homme avance, chapeau noir à bords larges, veste coupe-vent et sac à dos. Accroché à un sangle du sac à dos, un tambour se balance. On le voit de dos, cadré sur le haut du corps pendant qu'il marche. Devant lui, un étendu de pierres trace un large serpent qui remonte le fond de la vallée. De chaque côté, des arbres à feuilles étroites et des arbustes secs et épineux dans une terre poussiéreuse. Derrière, des champs en friche, secs, recouverts d'une végétation éparse.

Tout en marchant, l'homme parle. D'un geste ample du bras, il indique les terres autour.

"Tout ça, dans le temps, c'était cultivé. Les gens habitaient des petites fermes, faisaient pousser des légumes. À cette altitude on peut tout faire pousser. Et nous, on descendait de là-haut, on amenait le sel, la viande de l'altiplano, et les fruits qu'on prenait au passage à l'étage des pêcheurs, un peu de fromage. On vendait, ou on échangeait, on achetait les légumes et ils achetaient nos produits. Aujourd'hui c'est terminé."

Les pierres grincent les unes contre les autres sous ses pas. Parfois il marche sur du sable, parfois sur d'énormes roches plantées au milieu de cette voie tumultueuse.

"Ils ont été déplacés, on leur a proposé des maisons plus modernes, mais sur des terres incultivables. Il y a eu des incendies aussi. Ils sont allés chercher du travail en ville, ou parfois, quand ils n'avaient pas d'autre choix, chez ceux qui les ont chassé d'ici."

Il s'arrête. Le lit de la rivière entre dans un premier rétrécissement entre les collines d'un piémont qui devient vite la montagne escarpée.

"Tu vois comme elle est large. Il y avait de l'eau. Là on est en période sèche, je ne dis pas qu'elle débordait à cette époque de l'année, mais il y avait de l'eau oui, assez d'eau pour irriguer les semis de tout le monde. Parce que là on devrait être en train de semer déjà."

Il se remet à marcher, l'ancienne rivière grimpe en méandres plus serrés entre des pentes abruptes. Par-ci par-là une flaque d'eau apparaît entre les pierres, par endroits le sable se tache d'humidité.

"On s'approche du captage."

Des terrasses se dessinent, creusées dans la pente, prenant des formes irrégulières accrochées à la montagne. Les murets en pierre sèche qui les délimitent sont à moitié écoulés, les fruitiers commencent à se perdre dans la broussaille. L'homme s'arrête de nouveau devant un muret qui serpente jusqu'à la rivière sèche.

"Ces rigoles servaient à l'irrigation des cultures. On les ouvrait et les fermait avec des vannes, et pendant la période sèche chacun se limitait à sa part d'eau, pour que tous puissent faire pousser de quoi vivre. Maintenant, même en amont du captage il faut qu'on vole l'eau pour nos champs."

Il avance de nouveau, et le lit de la rivière s'assombrit d'humidité. Des filets d'eau

suintent à la surface et forment des flaques vaseuses. Petit à petit, le bruit d'une eau qui cours se fait entendre.

Tout d'un coup, un muret en béton d'un mètre de haut coupe à travers le lit de la rivière. Derrière son bord supérieur, une grille large à petites fentes aspire la rivière qui descend entre les grandes touffes d'herbe coupante et les rochers. Le paysage en amont n'a rien à voir avec celui en aval. Insectes et oiseaux volètent au-dessus du petit torrent qui sort des gorges, une végétation verte se serre contre l'eau.

Sur la droite, un canal profond construit en béton dirige l'eau collectée par la grille vers une destination invisible.

"Tout droit jusqu'aux vignobles," dit-il, en regardant en direction des plaines. "Allez, on n'est pas loin de la maison."

Il continue à grimper, laissant derrière lui l'ouvrage bétonné. Un sentier étroit, parfois à peine visible, longe la rivière. Quand les gorges se resserrent il part en zigzag pour contourner l'impasse par les pentes.

Au bout d'un moment, la vallée se rouvre doucement et on voit de nouveau des terrasses de fruitiers, entretenues et fleuries. Une maison basse construite en adobe et recouverte d'un chaume d'herbe coupante se perche au-dessus. Des bêlements d'un troupeau de chèvres résonnent derrière le bâtiment.

L'homme entre dans la cour attenante à la maison et des voix d'un accueil joyeux éclatent. Son frère, sa mère et une amie d'enfance sont là, on l'embrasse chaleureusement et lui passe la calebasse de thé de mate fumant qui tourne entre les mains de tous. Sur la table, deux autres tambours décorés de pompons en laine colorés attendent.

La discussion tourne autour de la célébration municipale de la Pachamama qui s'organise au sein des terres traditionnelles, à l'emplacement de l'apacheta, le monticule de pierres d'offrandes accumulées par la circulation des membres de la communauté entre les différents étages de la montagne. L'événement attire les foules de touristes qui viennent ainsi découvrir la vie traditionnelle amérindienne tout en passant devant, pour venir, l'enfilade de vignobles qui occupent aujourd'hui les anciens champs traditionnels.

"Il y a eu beaucoup de conflit, beaucoup de violences, entre nous et la municipalité. Ils

laissent les entreprises viticoles s'installer sur les terres traditionnelles de la communauté, et dévier l'eau qui nous permet de cultiver. On ne nous reconnaît propriétaires que des murs de nos maisons, mais notre maison c'est la montagne, on dépend de ces terres pour cultiver, mais aussi pour faire pâturer nos bêtes, ou encore pour les plantes médicinales que nous cueillons dans la nature. Beaucoup de lieux sauvages sont les lieux sacrés de nos ancêtres, les lieux de rencontre avec les esprits, ou les cimetières de notre peuple. On a besoin de communiquer au niveau international pour que ces injustices soient reconnues, pour que la communauté internationale mette de la pression sur nos gouvernements. C'est pour ça que les touristes doivent être mis au courant, et nos célébrations, dont la municipalité profite pour se faire dorer l'image, en faisant des discours sur la valeur de la tradition amérindienne, sont l'occasion pour nous de faire passer un message que les touristes pourraient communiquer dans leurs pays, sur la situation concrète que nous vivons."

Son frère intervient en saisissant un des tambours sur la table. "Et la musique est un puissant outil pour faire écouter les gens, pour qu'ils comprennent et pour qu'ils se souviennent. Quand une mélodie te tourne dans la tête, et les paroles avec, le message s'imprime et il y a plus de chance à ce qu'il se répète ailleurs."

L'amie d'enfance s'avance aussi vers la table et prend son tambour. "On y va?"

Ils sont debout tous les trois et le rythme puissant des tambours fait vibrer l'air autour, le rend épais et liquide. La voix se laisse impulser par les graves de la percussion et surgit comme un courant traçant la direction de la matière musicale. Chaque chanteur prend en charge à tour de rôle les différents vers du chant, et les trois voix résonnent ensemble lors du refrain.

*« Je vendrai les dernières terres de couleur,
fatigué d'être un divertissement pour touristes.
Assez de galeries minières et de récoltes maigres,
j'ai laissé ma Terre Mère sur de mauvaises pistes.*

*J'aurai la retraite et j'abandonnerai ma langue,
langue de mes ancêtres dans la vallée Calchaqui.
Je serai immigré, et je n'ai pas de mémoire,
Si seulement je pouvais l'importer d'où je suis parti.*

*J'ai laissé mes champs, mes garrigues, et mes rivières.
J'ai laissé ma maison, mes llamas et mes brebis.
J'ai laissé mes sandales, mes jambières de cuir,
mon sac en llama et mon écharpe assorti.*

*La ville me fait mal
quand j'entends entonner l'hymne.*

*La ville me fait mal
quand j'entends entonner l'hymne.*

*La ville, la ville me fait mal
quand j'entends chanter l'hymne nationale
parce que dans ses strophes je ne trouve pas mes frères,
les amérindiens tombés pour leur terre natale.*

*Et mes yeux, mes yeux si indigènes
sont si amérindiens qu'ils ne comprennent pas,
ce que chaque 12 d'octobre, fête du respect pour la diversité culturelle,
putain, ils fêtent quoi tous ces gens là-bas?*

*Je soufflerai dans ma flute de pan,
pour voir ce que c'est, ce qui se passe ce soir,
pendant qu'un indigène boit tout son salaire.
Ses origines s'arrêtent devant le miroir.*

*La ville me fait mal
quand j'entends entonner l'hymne.*

La ville me fait mal

quand j'entends entonner l'hymne.^{293 #294}

Cet épisode de la série raconte l'histoire de la communauté du Divisadero, qui occupe des terres du Rio Colorado dans la zone de Cafayate. Ils ont reconnu dans notre petite équipe de recherche et de tournage un moyen de faire connaître les difficultés, voire les conflits, qui font pression sur leur mode de vie, notamment sous forme d'expropriation des terres considérées comme traditionnelles et d'accaparement des ressources naturelles par de grosses industries. Le chant est un composant essentiel du quotidien de cette communauté dont les membres sont dispersés en petits hameaux sur un dénivelé de 2500m, tout au long de la rivière Colorado et jusqu'aux hauts plateaux de la cordillère. Mais le chant a été dans cette rencontre le point de contact entre, de mon côté, le chant et ses éventuels usages politiques, et du côté du Divisadero, le politique et son éventuelle expression par le chant. Ces deux perspectives ont collaboré pour que le reportage qui en sorte puisse couvrir un éventail de situations clairement ou potentiellement néfastes pour les modes de vie traditionnelles dans le nord-ouest argentin, de l'expropriation au tourisme, tout en éclairant la manière dont le chant puisse être le vecteur d'un indispensable engagement émotionnel ainsi que d'une communication à large portée.

293 Les paroles du chant proposé ici est la traduction libre d'un extrait d'une reprise d'une chanson de Bruno Arias, intitulé *Kolla en la ciudad*, tel que je l'ai entendu joué par Huayra Condori, cacique de la communauté Diaguita du Divisadero, dans la zone du Rio Colorado. Il est originellement chanté en solo et accompagné par un ensemble d'instruments. Huayra Condori l'interprète à la guitare en modifiant certaines paroles pour qu'elles correspondent à la situation spécifique de sa communauté. Cela reflète la tradition d'une circulation entre répertoire, reprise et improvisation qui réactualise le chant en le modulant, tout en s'ancrant dans l'histoire du chant originel. Pour la chanson originale : ARIAS Bruno, enregistré pour le disque *Kolla en la ciudad*, Altafonta Music Distribution, 2012.

294 pour voir le reportage : <http://cargocollective.com/jenniferbonn/FILM>

Chapitre 25

La *copla* dans les luttes des Amérindiens.

« Sans doute, la culture indigène constitue une entéléchie -comme dirait Spengler- parfaitement structurée et dans une certaine mesure beaucoup plus importante que celle de son rival. Et la solidité de cette culture, sa cohésion et sa persistance, réside dans ce que nous appelons son être là (estar), dépourvu de références transcendantes à un monde d'essences, et qui se déroule sur ce plan simple consistant à se donner sur le terrain de son espèce, qui vit son grande histoire, fermement engagée dans son "ici et maintenant" ou, comme nous avons déjà dit, dans les marges où s'achève l'humain et commence la colère divine des éléments. Et en cela se fonde sa définition comme culture de la montagne ou de l'être là, face à son rival, la culture de la côte ou, mieux, celle du simple être, de simplement être quelqu'un. » (Rodolfo Kusch, America profunda)²⁹⁵

Être là plutôt que d'être quelqu'un, voici une différence fondamentale qui sépare la culture occidentale de la culture andine du nord-ouest argentin, et de beaucoup d'autres cultures traditionnelles, et que le philosophe argentin Rodolfo Kusch a si bien su discerner. Aujourd'hui, ce sont peut-être des tendances plutôt que des absolus, plaçant l'une ou l'autre de ces options en exergue. Peut-être pourrait-on dire aussi que l'une est ce qui manque à l'autre pour qu'une vraie compréhension puisse s'instaurer entre ces deux visions du monde.

Nous avons vu tout au long de cet étude à quel point il est important, et à quel point le chant participe, à insérer l'humain dans un réseau de relations qui fait corps avec le milieu et qui fait corps avec la situation. Présence et attention, réactivité et spontanéité, le « ici-et-maintenant » de la vie en train d'être vécue passe avant toute réflexion sur son propre image en tant qu'individu, ou en tant que personnalité. Cela ne traduit surtout pas une sorte d'altruisme, de sacrifice au groupe, d'effacement de soi qui rendrait les hommes doux, dociles et obéissants. Au contraire, cela demande d'agir sans arrière-pensée mais avec intention, d'ajuster incessamment ses actions et d'en prendre la responsabilité face aux autres, de s'accorder à des mouvements déjà en train de se dérouler plutôt que d'appliquer une chose toute faite sur un contexte figé.

²⁹⁵ ma traduction, KUSCH Rodolfo, *America Profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1962, p.142.

La rencontre est toujours une contamination, comme dirait Anna Tsing²⁹⁶, et dans les Andes, au sein des cultures andines, le culte de la personnalité a aussi fait son apparition, pour le meilleur et pour le pire. Nous allons voir plus loin comment cette importance donnée à l'image de soi, à l'impératif de « être quelqu'un » affecte aujourd'hui les pratiques de chant. Mais avant d'arriver à la situation actuelle, il nous faut parcourir la longue suite de contaminations mutuelles issues des rencontres entre les communautés andines du nord-ouest argentin et les forces envahissantes arrivées à différentes époques sur leur territoire. Ces rencontres ont permis de sculpter et d'ausculter ces cultures andines, elles les ont obligé à se questionner et à s'adapter, faisant naître et renaître le noyau dur de la tradition et sa nébuleuse en mouvement. Le chant n'a pas échappé à ces mutations, et il en est même peut-être emblématique.

Il y a certainement eu de nombreux flux de populations, plus au moins importants, qui ont traversé ou qui se sont installés dans les vallées du nord-ouest argentin. Nous allons nous concentrer sur ceux qui ont eu le plus grand impact sur la culture locale, et sur le chant. À commencer par les Incas.

Comme on l'a vu au chapitre 16, les Incas ont profité du système existant des *ayllus* pour l'amplifier et le transformer en système fortement hiérarchisé, et transformant des actes concrets ayant des portées symboliques en actes symboliques ayant des conséquences concrètes. En effet, la pratique d'échange de biens, faisant circuler les produits des différents étages de la montagne et permettant une répartition des ressources entre tous les membres de la communauté étendue établie sur ces différents niveaux, s'est vu remplacée dans le système de domination inca par un échange entre d'une part, les produits, et d'autre part, la « protection » de l'empire Inca et le « privilège » d'y appartenir²⁹⁷. Cela assimilait l'échange à l'offrande, telle qu'elle était pratiquée dans les célébrations dédiées à la Terre-mère ou à d'autres déités, et participait certainement à asseoir l'empereur inca, le *Sapa Inca*, dans sa prétention à la divinité. Allant dans ce sens, les Incas ont aussi instauré le dieu Soleil, Inti, comme le dieu principal et le plus puissant de la cosmologie andine, posant le masculin en position supérieure, et justifiant une domination par le patriarcat. La Terre Mère, qui semble être ou bien une figure principale des cosmovisions des communautés préincaïques, ou bien

296 TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde* (2015), trad. Philippe Pignarre, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, 2017, p. 65.

297 DESCOLA Philippe, "Les usages de la terre, Cosmopolitiques de la territorialité(6/9), Un archipel vertical, l'ayllu de Macha", *Les cours du Collège de France*, France culture, 19/09/2017.

une figure parmi tout un éventail d'esprits masculins et féminins, se retrouve dans la religion inca sous le nom de Pachamama, sous la domination du dieu soleil Inti, dont elle apparaît à la fois comme la mère et l'épouse. Aujourd'hui, la Pachamama a pris dans le nord-ouest argentin plus d'importance que l'Inti, bien que les deux restent présents dans la cosmovision andine. Est-ce dû à son assimilation, avec l'arrivée de l'Église catholique, à la Vierge Marie, ou à une affirmation des croyances originelles suite à la défaite des Incas par les Espagnols ?

Pour beaucoup des communautés préincaïques qui habitaient le nord-ouest argentin, on ne peut pas savoir à quel point il y avait une circulation de biens ou si l'organisation sociale prenait la forme de l'*ayllu*, qui est plus documenté pour les communautés proches de l'actuelle Bolivie, et dont vient ce terme quechua/aymara. Pour certaines, l'*ayllu* a pu arriver avec les Incas. Les recherches sur les populations préincaïques dans le nord-ouest argentin ne sont qu'à leurs débuts, et s'enrichissent avec chaque nouvelle fouille archéologique, livrant petit à petit des indices sur le quotidien et les croyances de ces peuples. L'arrivée des Incas s'est fait progressivement, bien que rapidement, et les communautés locales qui rejoignaient l'empire Inca faisaient partie de ceux qui poursuivaient sa pénétration vers le sud et vers l'est, conquérant ou colonisant à leur tour les vallées voisines et leurs communautés, et rencontrant plus ou moins de résistance²⁹⁸.

Le *canto con caja* ancestral du nord-ouest argentin, et plus précisément la *baguala* considérée comme la forme la plus ancienne de ce chant, semble être originaire d'une des vallées les plus résistantes de la zone, celle des Calchaquies. Dans cette vallée, comme dans toute la zone centrale du nord-ouest argentin occupée par le peuple *diaguita*, on parlait le *kakan* (ou *kaka* ou *kakana*), langue dont proviendrait le mot *baguala*²⁹⁹. Mais ce chant tritonique est probablement antérieur même à la culture diaguita, comme le suggère la chercheuse Isabel Aretz³⁰⁰.

Plusieurs changements majeurs s'opèrent avec l'arrivée de la culture inca. D'abord, la musique inca s'introduit dans la région, une musique pentatonique qui intègre petit à

298 voir notamment LORANDI Ana Maria, "Evidencias en torno a los Mitmaquna incaicos en el N.O. Argentino", *Anthropologica*, N° 9, décembre 1991, p.213-243.

299 NARDI Ricardo, "El kakan, lengua de los Diaguitas", *Sapiens*, N°3, 1979.

300 ARETZ Isabel, "Cantos de la Rioja remanentes de culturas prehispanicas. Una nueva tesis a discutir", *Revista del Instituto de investigacion musicologica "Carlos Vega"*, N°16, 2000, p.23.

petit la composition locale, traditionnellement tritonique³⁰¹. Cela donne lieu à de nouvelles mélodies, sans pour autant remplacer les mélodies existantes.

Le deuxième grand changement est l'introduction de la langue quechua, langue des Incas très différente des langues et dialectes locales. Le *kakan* était, d'après les rares témoignages qui existent, une langue faite de sonorités complexes, que les nouveaux arrivants avaient du mal à apprendre et à comprendre. Il est décrit comme guttural, articulé à partir du palais plutôt que par les lèvres. Les vestiges du *kakan*, présentes notamment dans la toponymie, indiquent qu'il employait principalement des consonnes palatales, articulés au niveau du palais dur, et incluait probablement des consonnes vélaires articulés au niveau du voile du palais. Les consonnes labiales étaient moins fréquentes et possiblement adoucies en des consonnes continuant sans friction (le 'b' glissant vers un 'ua' ou 'w', par exemple)³⁰².

Il est intéressant de noter que le chant ancestral s'articule à partir du voile du palais, maintenant les lèvres à peine ouvertes et peu mobiles, ce qui semble reprendre les caractéristiques de la prononciation du *kakan*. D'ailleurs, certaines anomalies d'accentuation ou d'articulation dans l'exécution de *coplas* en espagnol sont soupçonnées d'être des vestiges encore présentes du *kakan*.

Le quechua des Incas a coexisté avec le *kakan*, tout en s'imposant petit à petit, jusque l'arrivée des Espagnols. Le chant a aussi adopté le quechua, dont témoignent certaines *coplas* collectées par les premiers chercheurs, notamment par Carrizo³⁰³. À ma connaissance, aucun *canto con caja* composé en *kakan* n'a survécu jusqu'à nos jours. La cohabitation avec le quechua, les mélanges et métissages, les apprentissages et les assimilations, ont fait glissé le chant ancestral vers de nouveaux terrains, linguistiques et mélodiques, sans pour autant pousser la transformation jusqu'à devenir autre, sans que l'identité du chant ne se brise.

Cela tient, je pense, principalement à deux facteurs : le lien au paysage qui conditionne

301 La pentatonie de la musique dite incaïque commence aujourd'hui à être remise en question, voir MENDIVIL Julio, *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia en etnomusicología*, Lima, IDE-PUCP / IFEA, 2018, mais les trois familles musicales de la copla dans le nord-ouest argentin, la baguala, la tonada et la vidala, respectivement tritonique, pentatonique et décatonique, soutient encore cette théorie qui est pour le moment largement repris par les acteurs concernés sur le territoire nord-ouest argentin.

302 NARDI Ricardo, "El kakan, lengua de los Diaguitas", *Sapiens*, N°3, 1979.

303 CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.697-702.

la technique vocale, et la fonction du chant au sein des communautés.

Les Incas colonisaient petit à petit et avec plus ou moins de difficulté les vallées du nord-ouest argentin³⁰⁴. Les communautés montagnardes voyaient donc arriver de nouveaux groupes qu'elles devaient accepter sur (ou chasser de) leurs terres. Le chant, qu'il soit chanté en *kakan* ou dans la nouvelle langue des Incas, qu'il continue sur les mélodies tritoniques ou qu'il intègre la pentatonie des nouveaux arrivants, restait ancré dans le lieu et s'exécutait en dialogue avec le milieu, selon ses caractéristiques. À mon avis, les nouvelles mélodies apportés par les colons auraient plutôt été modulées pour s'accorder à l'environnement local que les mélodies locales n'auraient été ramenées à la forme du chant étranger.

Même en acceptant d'intégrer le quechua au chant ancestral, ce qui était aussi une manière d'intégrer les nouveaux arrivants aux traditions locales, la fonction du chant restait inaltérée. D'autres fonctions pourraient se rajouter selon les besoins, notamment en matière d'hommage aux déités et de célébrations nouvelles, mais le chant ne cesserait pas pour autant de créer du lien entre un individu et son lieu, et entre les membres de la communauté. Au contraire, ces fonctions devenaient certainement encore plus indispensables avec l'apparition de nouvelles personnes sur le territoire, créant de nouvelles configurations quant à l'exploitation des ressources et la distribution du pouvoir.

Selon les conditions dans lesquelles le glissement du *kakan* vers le quechua s'est effectué, cette transformation peut être considérée comme plus ou moins dramatique. Les différentes communautés montagnardes ont opposé une résistance plus ou moins violente face à l'empire inca. Est-ce qu'il faut parler d'un abandon de la langue *kakan*, sous la pression d'une volonté d'éradication de la part des Incas, ou faut-il parler d'une adoption, pour des raisons pratiques, en reconnaissance du nouveau pouvoir en place ? Ou encore d'une échange, par le partage de la musique, du chant, entre les deux populations qui se rencontraient ? Les trois options ont certainement leur part de vérité.

Rétrospectivement, en partant de l'effet pour définir la cause, on pourrait dire que cette lente bascule représente un choix stratégique qui a permis au chant ancestral de

304 LORANDI Ana Maria, "Evidencias en torno a los Mitmaquna incaicos en el N.O. Argentino", *Anthropologica*, N° 9, décembre 1991, p.213-243.

survivre la transition entre, d'une part, l'organisation non-étatique d'un réseau de petites communautés auto-gérées et d'autre part, l'organisation étatique de l'empire inca. Cette transition n'a jamais été totale, et comme dans la plupart des régions où le terrain est difficile, maintes petites communautés se sont maintenues à l'écart de la machine étatique, ce qui leur a permis de continuer à vivre à leur manière malgré la domination de la région par l'empire inca. Il est intéressant de noter que ces recoins inaccessibles se trouvaient en-dessous des plateaux de très haute altitude, d'où venaient les Incas, tout en restant au-dessus des grandes vallées ouvertes qui rejoignaient les plaines, d'où viendraient, même pas un siècle après l'arrivée des Incas, les conquistadors espagnols. Comme d'habitude, ces populations étaient considérées comme « barbares », mais on les laissait en général à peu près tranquilles, du moment où il n'y avait pas de ressource majeure à extraire de leurs territoires, puisque l'effort nécessaire à l'accès et à la conquête de ces zones géographiquement risquées ne valait pas le peu de gain potentiel. James Scott relève aussi le fait que ces communautés vivant à l'écart n'étaient pas toujours préexistantes dans les recoins inaccessibles de la montagne, mais qu'il s'agissait d'un choix d'installation délibéré :

*« Malgré l'inversion d'altitudes dans le cas de la civilisation inca, les Incas comme les Espagnols ont engendré une périphérie "barbare", résistante à l'état. Dans le cas des Espagnols, ce qui est frappant et instructif est qu'une grande partie de cette périphérie barbare était composée de transfuges venant de sociétés complexes et sédentaires, qui se sont éloignées des dangers et des oppressions de l'espace étatique. Pour ce faire, il fallait souvent qu'elles abandonnent la culture de légumes et de céréales et qu'elles simplifient leur structure sociale, se scindant en petits groupes mobiles. Paradoxalement, elles ont même admirablement réussi à berner toute une génération d'ethnographes, leur faisant croire que les peuples dispersés comme les Yanomamo, les Siriono et les Tupo-Guarani représentaient les traces de populations préhistoriques de chasseurs-cueilleurs ayant survécu jusqu'à nos jours. »*³⁰⁵

Preuve qu'il est facile de manipuler un colon qui, surtout quand il se croit supérieur aux autres humains qu'il rencontre, ne voit que ce qu'il s'attend de voir... Dans le sens inverse, les idées préconçues des colons ont souvent engendré la création d'entités qui

³⁰⁵ ma traduction, SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.131-132.

correspondent à ces idées, comme l'idée du chef dont on a parlé au chapitre dernier, mais aussi l'idée même de tribu, regroupant ensemble des populations autonomes et dispersées jusqu'à ce qu'elles commencent à se considérer comme un groupe cohérent³⁰⁶.

Ainsi les mélanges et les contaminations, intentionnels ou spontanés, voulus ou imposés, conscients ou inconscients, modulent les sociétés et leurs cultures, sculptant, parfois radicalement, les traditions que l'on croirait immuables, et qui sont souvent défendues comme telles. Ce qu'il me semble important de pouvoir concevoir, c'est que les transformations que subissent les traditions d'une culture ont lieu à la périphérie de ce que j'ai déjà décrit comme une nébuleuse culturelle, et ne pénètrent que très lentement le noyau identitaire. Cela laisse un temps à la communauté pour permettre au noyau, à la partie la plus dense et ancrée d'une culture, d'interpréter suffisamment les nouvelles données pour qu'elles puissent se justifier sans mettre en danger cette identité métastable à laquelle les membres du groupe adhèrent. Ce processus fait correspondre le nouveau à l'ancien, il fait que le nouveau soit *reconnu comme étant l'ancien*. Ainsi c'est la même tradition qui persiste et qui reste parfaitement immuable malgré les changements, et que l'on n'a aucun mal à reconnaître malgré ses nouveaux habits.

L'intégration des transformations se fait collectivement, par un réseau de points de vue qui s'accordent en donnant tacitement leur accord. Cet accord s'exprime souvent dans les actes plutôt que par un débat d'idées. Vouloir apprendre et reprendre un chant en espagnol parce qu'il résonne avec quelque chose de familier, parce que l'on le trouve beau, et parce que les critères de beauté sont l'expression de valeurs fondamentales, est un geste intuitif, qui ouvre une brèche dans les remparts entre deux cultures. Si ce chant plaît il est repris par d'autres membres du groupe, qui s'accordent ainsi à ce geste, permettant petit à petit à la tradition, qui s'habillait en *kakan* puis en quechua, de s'habiller aussi en espagnol.

306 Scott cite Alfred Kroeber qui constate que « "plus on étudie l'Amérique aborigène, plus on met en doute qu'un quelconque phénomène récurrent puisse correspondre à notre concept conventionnel de tribu; et plus il semble probable que ce concept soit une création commode de l'homme blanc pour parler des Indiens, pour négocier avec eux, pour les administrer - et au final, ce concept est intégré dans la pensée indienne, par la pure force de notre insistance....le temps est peut-être venu de s'interroger s'il n'est pas flagrant que ce soit notre invention. » Ma traduction, SCOTT James, *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.259.

En ce qui concerne le chant, c'est exactement ce qui s'est passé lors de la rencontre et l'interaction entre les peuples andins et les colons espagnols. Les Incas avaient apporté à la fois leur langue, le quechua, et leur échelle musicale, pentatonique. À l'arrivée des Espagnols ces deux éléments avaient déjà intégré la tradition locale. Les Espagnols ont apporté la langue espagnole, ainsi que l'échelle décatonique. Mais ils ont aussi apporté une forme d'écriture poétique qui a réussi à devenir la base même de l'expression du chant ancestral andin dans le nord-ouest argentin : la *copla*.

La *copla* est une forme déjà très ancienne quand les Espagnols l'introduisent en Amérique du Sud. Bien que plusieurs variantes existent, elle prend en général la forme d'un vers à quatre strophes, dont la deuxième et quatrième doivent rimer. Certaines *coplas* font rimer la première et dernière strophe ainsi que la deuxième et troisième, et d'autres formes moins usitées en Amérique du Sud se développent en Espagne³⁰⁷. La *copla* peut aussi bien être dite que chantée, et les deux possibilités ont été exploitées par les populations andines locales, qui ont du trouver dans cette forme quelque chose qui ressemblait à leur propre forme de composition verbale, permettant de faire migrer la *copla* espagnole vers le chant ancestral du *canto con caja*.

Au point qu'aujourd'hui, on dit que la *copla* andine a 10 000 ans d'histoire, chose qui est historiquement impossible si on ne se tient qu'à la définition de la *copla* espagnole. Mais si on suit la logique d'assimilation et de transformation décrite plus haut, cette affirmation redevient potentiellement vraie. Ce que l'on appelle aujourd'hui la *copla* se réfère au chant ancestral, qui pour les communautés traditionnelles existe depuis que les humains vivent sur le territoire andin, ce qui est finalement assez logique. Les fouilles archéologiques ont fait remonter l'histoire humaine en Amérique du Sud bien au-delà de 10 000 ans³⁰⁸. La *copla* est donc, même sous sa forme verbale venue de l'Espagne, même avec l'extension de son échelle musicale de tritonique à décatonique, le même chant depuis toujours.

Et c'est là où on retrouve la force et la souplesse de la tradition orale, et sa différence fondamentale d'avec la tradition écrite. Finalement, la tradition écrite semble assez superficielle dans son rapport à la vérité historique, se fiant au texte, à un bout de papier

307 DIAZ RENGIFO Juan, *Arte poetica espanola*, Barcelona, Imprenta de Maria Angela Marti Viuda, 1759.

308 BERNAND Carmen, *Histoire des peuples d'Amérique*, Paris, Fayard, 2019.

en somme, et pire encore aujourd'hui sous sa forme virtuelle, plutôt qu'à une compréhension profonde des choses, transmis de corps à corps, qui peut se passer des apparences tellement elle sait reconnaître le noyau intangible et invisible des choses. J'exagère peut-être, mais on ferait bien de faire bouger la balance qui penche depuis si longtemps et si lourdement vers l'écrit, pour qu'elle retrouve une juste équilibre qui valorise ces deux formes de mémoire, ces deux formes de savoir.

Évidemment, si je n'avais pas d'amour pour et de la confiance en l'écrit je ne serais pas en train d'écrire ce texte, et les centaines de références en bas de page ne seraient pas liées en très grande majorité à des ouvrages. Au final ce n'est pas la différence entre écriture et oralité qui compte, mais ce qu'ils nous permettent de savoir de notre rapport à la vérité, et à quel point ce rapport peut être sclérosant quand elle se cramponne d'un côté ou de l'autre. Et à quel point, quand on réouvre la possibilité de naviguer entre oralité et textualité, s'ouvre aussi un potentiel créatif très proche de l'art, une possibilité d'émancipation.

Le texte comme support de mémoire est d'une richesse infinie, et a d'ailleurs permis de sauvegarder un énorme répertoire de chants collectés par les premières ethnologues qui se sont penchés sur la musique et la poésie andines. Là où le texte (et la partition de façon similaire) rencontre ses limites, c'est dans sa fonction de vérificateur exclusif. Dans le cas qui nous concerne, il ne peut qu'être une forme de vérification parmi d'autres (et il a là un vrai rôle à jouer), et doit nous laisser la liberté de faire glisser nos perspectives et notre perception vers un autre vérificateur, la mémoire du corps. Contrôle de justesse, toujours psychosomatique, toujours subjectif, perçu depuis l'intérieur, plutôt que contrôle d'identification effectué depuis l'extérieur, ne prenant en compte que ce qui peut s'exprimer par des mots précis. Les deux sont valables et ont leur utilité, et aucune société, qu'il soit de tradition orale ou écrite, n'écarte totalement l'un ou l'autre. Nous sommes, comme toujours, dans un jeu de tendances. Mais de pouvoir envisager la possibilité de reconnaître le familier même sous les apparences changeants, de la même manière que l'on reconnaît un ami même habillé de mille manières différentes, nous donne je pense une clé pour envisager le fonctionnement de la tradition et la transmission orales, et la manière dont ces cultures se développent au fil des siècles.

Le perspectivisme développé par Viveiros de Castro³⁰⁹ et par Descola³¹⁰ nous oblige à s'exercer à cette gymnastique perceptive et conceptive. En effet, cette cosmovision défait l'universalité des perceptions liées aux sens : vue, ouïe, goût, odeur et toucher. Ces sens sont particuliers à chaque espèce, et une même substance peut être perçue différemment pour différentes espèces tout en restant identique à elle-même. L'exemple devenu classique est celui de la bière de manioc et le sang, qui inverse ses rôles avec l'inversion de la perspective spécifique : le sang que boit le jaguar est perçu par le jaguar comme étant de la bière de manioc, et la bière de manioc bue par les hommes serait peut-être perçu par le jaguar comme étant du sang³¹¹.

Les peuples andins du nord-ouest argentin ne sont pas perspectivistes, mais l'exercice mental qu'implique le perspectivisme peut nous aider à comprendre et à nous faire entrer dans ce jeu d'identification qui a lieu sous la surface et qui dans les Andes caractérise l'identité culturelle profonde et persistante. Ce que propose ce processus est parfois en contraste avec l'identité culturelle liée à des aspects immédiatement perceptibles, tels que les habits et les parures, les instruments et les outils.

Surtout que quand on analyse ces objets culturels, on se rend vite compte à quel point ils sont différents aujourd'hui comparés à des périodes relativement récentes. Prenons un exemple visuel et évident. Dans les communautés traditionnelles andines du nord-ouest argentin, on peut voir dans le chapeau large à bord plat, la cravate à ficelle et le poncho vermillon l'influence des cultures européennes et nord-américaines, ainsi que d'autres cultures sud-américaines. Les textiles anciennes de cette zone de l'Argentine sont habituellement de couleurs naturelles : gris, brun, blanc, noir, avec des motifs plus discrets que les tissus boliviens ou péruviens. Le style du gaucho et encore plus du grand propriétaire terrien maître d'élevages importants, s'est intégré au style vestimentaire des communautés locales, non seulement pour son aspect esthétique mais aussi pour ce qu'il représentait : le pouvoir et le prestige. Aujourd'hui, ces habits nés de styles différents qui se sont fondus l'un dans l'autre sont devenus des symboles fixes d'une identité culturelle, et sont portés notamment par une grande majorité de chanteurs quand ils se présentent en public, justement pour être immédiatement

309 VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *La mirada del jaguar, introduccion al perspectivismo*, Buenos Aires, Tinta Limon, 2000.

310 DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

311 VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *La mirada del jaguar, introduccion al perspectivismo*, Buenos Aires, Tinta Limon, 2000.

identifier comme faisant partie de la culture traditionnelle.

Les aspects immédiatement perceptibles sont donc souvent fait « de toutes pièces », ce qui peut justifier une qualification de non-authentique. On pourrait suivre la même logique quant au chant. Mais la réalité est tout autre, quand on passe à l'identification « profonde » du noyau qui sous-tend tous les détails hétéroclites et changeantes qui crée le patchwork perceptif d'une image culturelle. Cela transforme une faiblesse en force, puisque là où rien ne semblait vraiment être « d'origine », on retrouve une culture si fortement enracinée dans ses origines profondes que tout ce qu'on lui a imposé, vendu, offert, modifié ou enlevé au fil des siècles n'est pas venu au bout de sa force de cohésion.

Cela nous permet de porter un regard nouveau sur les cultures considérées souvent comme étant « en voie de disparition », ou « corrompues » par une autre culture dominante, le plus souvent celle de l'Occident. Au final, tout est question de vitesse : du moment où le flux culturel étranger s'infiltrer petit à petit, laissant le temps à la culture locale de réinterpréter cette nouvelle matière pour la faire correspondre à la cosmovision d'accueil, la culture locale peut supporter une interaction forte avec une culture venant de l'extérieur, même quand cette culture a des intentions de domination. Par contre, si la pression de la culture extérieure est trop forte, si le flux est trop rapide, le risque est bien sûr que la culture locale explose sous le poids de l'oppression, qui peut être ouvertement violente (interdiction de parler un dialecte local, interdiction d'effectuer des rites traditionnelles, etc) ou insidieux (en essayant de convertir à la « vraie voie », ou en faisant miroiter les richesses et le confort d'une « vie de rêve »).

La confiance joue aussi un rôle primordial. C'est souvent à force de miner la confiance d'un peuple envers sa culture, en la dénigrant et en punissant la pratique de ses traditions, en récompensant ceux qui la quittent, que le colon arrive à dompter l'indigène. Mais il est plus difficile que l'on croit d'éteindre la culture chez une personne qui l'a reçu, compris et identifié à un niveau profond, qui ressent la justesse de ses croyances et convictions. Souvent on peut changer entièrement l'aspect apparent, se vêtir entièrement d'une culture étrangère, sans éteindre la braise de son héritage, dont la lueur peut redevenir flamme au moment propice.

Les Espagnols ont été plus violents que les Incas dans l'imposition de leur culture et l'oppression de la culture locale. Cela tient certainement en partie à l'écart plus grand qui existe entre ces deux cosmovisions, impliquant une conversion plus ardue de l'une à l'autre. Ils n'ont pas hésité à déplacer les populations, arrachant les communautés à leurs terres pour essayer de les regrouper dans des centres administratifs et faire travailler les habitants dans l'exploitation minière et agricole, démantelant ainsi le réseau d'hameaux interconnectés tout au long du dénivelé montagnard et réduisant à néant l'autonomie des groupes dispersés³¹². Ils ont rencontré une résistance plus ou moins féroce selon les ressources défensives des communautés, et certaines vallées sont restées autonomes pendant plus d'un siècle d'occupation espagnole dans la région, notamment la vallée des Calchaquies³¹³, berceau du chant ancestral.

Parallèlement à ces opérations de contrôle, de relocalisation et de recrutement effectuées par les forces armées des colonisateurs, les missionnaires catholiques, à qui on doit reconnaître l'immense travail de documentation sur les communautés indigènes qui est aujourd'hui la base de la majorité de recherches menées sur le passé de la région³¹⁴, ont pénétré le territoire de bout en bout pour convertir les « barbares » à la seule religion tolérée par les colons. L'accueil réservé aux missionnaires, venus de manière pacifique, a été plus ouvert, et ils ont pu établir des relations d'échange, voir d'amitié avec les habitants, leur permettant d'apprendre sur les croyances et coutumes locales tout en enseignant les leurs.

S'est ensuivie l'élaboration d'un syncrétisme entre les cosmovisions européennes et sud-américaines, que les Catholiques ont compris comme une conversion, pour laquelle ils étaient prêts à concéder certaines aménagements, et que les locaux ont, je pense, considéré comme une traduction, nécessitant un jeu de correspondances. Si on suit la

312 Les Espagnols « ont forcé l'implantation des populations dans des paroisses concentrées, face à une baisse de population et des besoins croissant de main d'oeuvre. Cela a déplacé des milliers d'Amérindiens et relocalisé les populations à travers toute l'étendue des domaines précédemment incas. Le projet de concentrer les petits groupes agro-pastoraux dans des villes uniformes de style européen s'est rarement réalisé comme prévu, mais ses conséquences étaient à peu près régulières. Elles comprennent l'antithèse persistante entre les pentes escarpées et reculées des indigènes et les centres "civilisés" des paroisses... » Ma traduction, Stuart Schwartz et Frank Salomon, cités dans SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.131.

313 LORANDI Ana María, "Evidencias en torno a los Mitmaquna incaicos en el N.O. Argentino", *Anthropologica*, N° 9, décembre 1991, p.213-243.

314 Notamment, pour le nord-ouest argentin, Padre Lozano, *Historia de la conquista de Paraguay, Rio de la Plata y Tucuman*, tomos IV y V Buenos Aires. Imprenta Popular, 1814-75.

logique que j'essaye d'élaborer autour de la tradition orale, la Pachamama n'aurait aucun mal à prendre l'apparence de la Vierge Marie, d'autant plus que cette dernière est associée à l'eau, aux grottes et à la bonté maternelle. L'Église n'a d'ailleurs pas hésité à s'appuyer sur cette figure pour pousser la conversion, et les fêtes de la Vierge de tel ou tel endroit se sont multipliées, ainsi que les fêtes dédiées aux saints, qui pouvaient se répartir sur toutes les célébrations existantes dans le calendrier local, devenant les esprits protecteurs des animaux notamment, que les peuples andins ont toujours célébré. C'était déjà une tactique courante des missionnaires, qui l'ont utilisé à maintes reprises dans leurs rencontres avec des peuples non-monothéistes, notamment, comme nous allons le voir, dans les Pyrénées.

Le chant a intégré ces nouveaux noms et appellations en même temps que la langue espagnole et la forme de la copla, dans un lent processus de traduction et d'interprétation qui a permis aux traditions locales de digérer cette cascade de nouvelles données. On peut regarder cette transformation par le prisme d'une pression, et jusqu'à une oppression, de la part des colons vis-à-vis des populations locales pour qu'ils adoptent la culture du nouveau roi. Mais on peut aussi la regarder par le prisme d'une ouverture culturelle, qui emprunte et intègre les choses qui correspondent à ou résonnent avec les traditions familières, qui permettent l'échange et la communication par l'apprentissage de la langue et le métissage des pratiques. Il est certain que ce que l'on voit par le premier prisme a opéré, massivement et souvent violemment. Mais le chant témoigne aussi du deuxième prisme. Il était nécessaire de se faire entendre et comprendre par les colons, de se déplacer de son sphère habituel pour arriver à un mi-chemin, pour se protéger certes, mais aussi en faisant le pari d'une résonance possible avec les nouveaux arrivants.

Le chant a tiré tous les avantages possibles d'une situation dramatique, et les peuples andins du nord-ouest argentin ont pu ainsi maintenir l'identité profonde de cette pratique, surtout les deux aspects essentiels : le rapport entre voix et lieu, et la fonction du chant au sein de la communauté. Les mélodies se sont enrichies et la langue a muté. Il aurait été heureux que toutes les langues du chant aient pu continuer à s'épanouir, le *kakan*, le quechua, l'aymara, l'espagnol, mais malgré leur progressif abandon au profit de l'espagnol, malgré le dénigrement des traditions indigènes sous l'occupation européenne, le chant ancestral ainsi que d'autres pratiques fondamentales pour les

cultures locales se sont frayés un chemin, et cela jusqu'à nos jours.

L'exploitation industrielle des ressources dans le nord-ouest argentin a donné lieu à un recrutement massif de la population indigène qui s'est retrouvée transformée en main d'oeuvre peu chère que les européens n'ont pas hésité à déplacer vers les sites d'extraction. Les mines et les plantations de canne à sucre sont emblématiques de ce début de capitalisme argentin qui associe de puissants oligarques et l'appui de l'état³¹⁵. Le système de corvées, ou *mitas*, qui organisaient le travail agricole au sein des communautés locales a été le prétexte de travaux forcés sous la domination espagnole, fournissant une main d'oeuvre gratuite ou quasi gratuite pour le « travail collectif » des mines et des plantations³¹⁶.

Le chant témoigne de ces relations entre colons et peuples indigènes, entre les aristocrates du pouvoir industriel qui escroquaient les paysans en les considérant comme inférieurs et simples d'esprit, et les paysans qui voyaient très bien qu'ils se faisaient exploiter mais qui n'avaient pas les moyens de s'en émanciper. Voici quelques exemples tirés de la collecte de Juan Alfonso Carrizo, publiée en 1933 :

« *Cuando el rico con el pobre,
Están en la pulpería,
La del pobre es borrachera,
La del rico es alegría.* »³¹⁷

« *Trabajo es hacerse viejo,
A lo menos siendo pobre,
En medio la plata blanca,
Escogiendo le dan cobre.* »³¹⁸

315 pour les mines, voir entre autres BECERRA María Florencia, "Cruces entre arqueología e historia: las practicas minero-metalurgicas coloniales en la Puna de Jujuy a través del complejo Fundiciones 1", *Población & Sociedad*, vol. 19, núm. 1, 2012, pp. 5-39, Instituto Superior de Estudios Sociales, San Miguel de Tucumán, et pour le canne à sucre OGANDO Ariel, "Azúcar y Política. El surgimiento del capitalismo en el noroeste argentino", *Herramienta*, Buenos Aires, <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=951>.

316 voir entre autres GARAVAGLIA Juan Carlos, « La cuestión colonial », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, Puesto en línea el 08 febrero 2005, consultado el 26 agosto 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/441> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.441

317 « *quand le riche et le pauvre / vont au café / l'ivresse du pauvre s'appelle ivrognerie / et celle du riche la joie* » ma traduction, CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.588.

318 « *Le travail c'est se faire vieux / au moins quand on est pauvre / Au lieu de l'argent blanc / on te file du cuivre.* » ma traduction, CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p.399.

« *Triste es la vida del pobre
Que vive de su trabajo,
Siempre luchando de abajo,
Sin poder juntar un cobre.* »³¹⁹

« *Cuando salí de mi pago,
Blanco era como almidón,
Ahora en lejanas tierras,
Soy más negro que el carbón.* »³²⁰

L'exploitation des ressources par des industries appartenant à des familles argentines puissantes ou à des entreprises étrangères, qui emploient la main d'oeuvre bon marché des communautés amérindiennes tout en les spoliant de leurs terres et de leur propres accès aux ressources, a continué jusqu'à nos jours. Les mines continuent à être une cause majeure de pollution des sols et des eaux ainsi que de maladies respiratoires et de cancers, et l'industrie viticole s'empare de terres traditionnelles des communautés andines et capte la quasi totalité des réserves d'eau, privant les cultures familiales de leurs possibilités d'irrigation. De nouveaux projets d'exploitation minière sont en cours de développement, notamment au sein de la Quebrada de Humahuaca pourtant déclarée Patrimoine culturel et naturel de l'humanité par l'Unesco, et malgré la protestation des habitants de la zone et des études scientifiques montrant l'impact des mines sur l'environnement³²¹. L'exploitation viticole ne cesse de s'étendre sur toute la zone autour de Cafayate, empiétant sur des terres réclamées par les communautés amérindiennes et imposant une distribution des eaux, dont elle s'est accaparée le contrôle, outrageusement inégale³²².

319 « *Triste est la vie du pauvre / qui vit de son travail / luttant toujours d'en bas / sans pouvoir épargner un kopeck.* » ma traduction, CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p. 235.

320 « *Quand j'ai quitté mon village / j'étais blanc comme l'amidon / Maintenant dans ces terres lointaines / je suis noir comme le charbon* » ma traduction, CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933, p. 632.

321 voir, parmi de nombreux articles, KIRSCHBAUM Alicia, MURRAY Jessica, LOPEZ Emilce, AHINOAM Equiza, ARNOSIO Marcelo, BOAVENTURA Geraldo, "The environmental impact of Aguilar mine on the heavy metal concentrations of the Yacoraite River, Jujuy Province, NW Argentina", *Environmental Earth Studies*, January 2012, Volume 65, Issue 2, p. 493-504, ou VECINOS AUTOCONVOCADOS DE TILCARA, "Argentina: vecinos de Tilcara rechazan la minería a cielo abierto", *La biodiversidad*, 3 enero 2013, http://www.biodiversidadla.org/Noticias/Argentina_vecinos_de_Tilcara_rechazan_la_mineria_a_cielo_abierto.

322 La communauté du Divisadero de la zone de la rivière Colorado s'est vue privée d'irrigation pour leurs cultures familiales étagées sur le bassin versant de la rivière par les entreprises viticoles de Cafayate qui ont fait une captage totale des eaux, asséchant les rigoles d'irrigation qui traditionnellement arrosaient les champs. Cela oblige les habitants d'aller chercher l'eau avec des seaux, parfois à de grandes distances. Là où les vannes d'irrigation accèdent toujours au canal de captage ou à la rivière plus en amont, les habitants ont un droit d'irrigation une seule fois par mois. SANCHEZ Pedro, CONDORI Huayra, CONDORI Miguel, membres de la communauté du Divisadero, communications personnels, juillet-août 2017. Voir aussi, concernant les terres sacrées de cette même communauté :

Il serait impossible dans le cadre de cette étude d'aborder en détail les conflits et les injustices qui secouent le nord-ouest argentin et qui donnent lieu à des tensions persistantes entre les communautés traditionnelles, le gouvernement et les entreprises. Mais il me semble important de les relever, pour comprendre comment le chant intègre les mouvements de lutte où il agit en tant qu'outil, en tant qu'arme. La copla est une forme de protestation contre ces injustices, permettant l'expression d'accusations à l'encontre des malfaiteurs et la médiatisation de conflits qui ont tendance à rester sous silence. La copla est anonyme par excellence, et le répertoire commun accueille et diffuse la parole du peuple sans qu'un seul individu puisse être accusé d'en être l'auteur. Ainsi dans la ville de Tilcara, une peinture murale intègre la copla suivante :

*« Esta copla hoy la canta
el viento a la cordillera
La mina a cielo abierto
nos muere la agua y la tierra. »*³²³

J'ai recueilli la copla suivante sur les terres de la communauté du Divisadero, terres sacrées menacées par l'industrie viticole :

*« Mi caja llora
cuando le toco con el palo,
como no voy a llorar
cuando me botan de mi pago ? »*³²⁴

La copla pointe les inégalités et les injustices que subissent les peuples opprimés par des forces multiples qui souvent agissent de paire les uns avec les autres. Mariant l'industrie et la spéculation, le pouvoir politique et médiatique, ces acteurs ont longtemps dépeint les peuples amérindiens comme étant contre le progrès, peu travailleurs et profiteurs, mal éduqués, voulant revenir sur des « accords » signés avec les différentes

REBOSSIO Alejandro, "Nuevas disputas por tierras indígenas", *Offnews.info*, 2 septembre 2012, <http://www.offnews.info/verArticulo.php?contenidoID=41832>, ainsi que CERRA Maria Camila, "Historiando cerros en la comunidad diaguita-calchaqui 'El Divisadero', Cafayate, Salta.", *I Jornadas Regionales y III Jornadas Internas de Antropología del NOA*, 22, 23 y 24 de mayo de 2014, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

323 « Aujourd'hui cette copla est chantée / par le vent à la cordillère / la mine à ciel ouvert / nous tue l'eau et la terre » ma traduction, collecte personnelle, août 2017.

324 « Mon tambour pleure / quand je le frappe du maillet / Comment veux-tu que ne pleures / quand on me jette de chez moi ? » ma traduction, collecte personnelle, août 2017.

incarnations du pouvoir depuis l'arrivée des Espagnols, tandis qu'ils vantent les avantages et les richesses dont « tous » bénéficieront une fois les industries implantées sur le territoire, créant de l'emploi et de la croissance économique. Nous savons aujourd'hui (sans grande surprise) que ces avantages sont minimes pour la population sur place ³²⁵, et qu'ils s'accompagnent de la destruction du milieu naturel ainsi que d'une recrudescence de maladies (cancers, diabète, hypertension, obésité, autisme) affectant tous les âges, notamment les nourrissons et les jeunes enfants³²⁶.

Aujourd'hui, cette image négative des peuples amérindiens est devenue souterraine (bien que l'on s'aperçoive qu'elle persiste dans l'opinion publique), puisqu'elle est devenue politiquement incorrecte. La tactique moderne a donc été de choisir une autre stratégie, qui est celle de vanter les traditions des peuples originels tout en les transformant en attractions touristiques inoffensives ou en productions commercialisables, les deux étant accessoirement très lucratives. Le gouvernement reconnaît l'identité culturelle des communautés traditionnelles, soutient les célébrations annuelles, notamment de la Pachamama et de Carnaval, et subventionne des programmes économiques basés sur le savoir-faire traditionnel (les filières de laine de vigogne, par exemple, ou la culture du quinoa). Sous prétexte de valoriser les cultures originelles et d'impulser l'économie locale, l'État se dote d'une image multiculturelle, ouvert d'esprit et innovateur. Mais il attend en contre-partie que les populations amérindiennes cessent de revendiquer les terres qui intéressent les investisseurs, et qu'ils se taisent sur l'histoire peu reluisante de la colonisation.

Le tourisme est devenu un facteur d'influence majeur au niveau économique et social au sein des communautés traditionnelles. Une véritable industrie touristique s'est déployée autour des pratiques et modes de vie traditionnels, proposant aux voyageurs de faire l'expérience de la vie amérindienne en pleine nature, de séjourner dans des hameaux de haute montagne empreints d'authenticité, de participer aux célébrations à la Terre-

325 près de 40 % de la population du nord-ouest argentin vit sous le seuil de pauvreté, voir VERNER, Dorte, "Rural Poor in Rich Rural Areas: Poverty in Rural Argentina", December 2006. *World Bank Policy Research Working Paper No. 4096*. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=951869>

326 peu d'études ont été réalisées sur le secteur nord-ouest de l'Argentine, mais les études réalisées sur le secteur centre du pays concernant l'agriculture et la santé sont déjà parlantes, voir par exemple AVILA VASQUEZ Medardo, MATURANO Eduardo, ETCHEGOYEN, Maria Agustina, DIFILIPPO Flavia Silvina, MACLEAN Bryan, "Association between Cancer and Environmental Exposure to Glyphosate", *Conicet Digital*, février 2017, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/56435>, et "Environmental exposure to glyphosate and Reproductive health impacts in Agricultural Population of Argentina", *Journal of Environmental Protection*, 2018, 9, p.241-253.

mère, d'acheter de l'artisanat fait main... Les communautés traditionnelles en tirent une certaine subsistance, mais au prix d'une dépendance nouvelle envers des personnes extérieures à la communauté, et souvent au dépens de ces mêmes pratiques et modes de vie qui par l'apparition soudaine d'un public se transforment en spectacle. Le chant n'échappe pas à ce double-tranchant, il en est même emblématique.

Le *canto con caja* a fait l'objet de collectes et de compilations depuis le début du vingtième siècle, sous forme de répertoires imprimés ou d'enregistrements. Les immenses recueils de Juan Alfonso Carrizo publiés dans les années 1930 comprennent des milliers de coplas, et le travail de terrain et de valorisation du chant ancestral mené par Leda Valladares dès les années 1940 et jusqu'à la fin du siècle a non seulement sauvegardé ce patrimoine du nord-ouest argentin mais l'a rendu populaire. Valladares, en plus d'être une chercheuse méticuleuse, était chanteuse et musicienne, et elle a fait connaître le *canto con caja* aussi bien en Europe qu'en Amérique du Sud, permettant une diffusion mais aussi une transmission du chant au-delà de ses frontières habituelles. Cela a éveillé la curiosité et l'admiration de toute une génération de musicologues et d'ethnologues, de musiciens et de maisons de disques, qui ont commencé à fréquenter le nord-ouest argentin, à documenter, enregistrer, filmer et reproduire les chants traditionnels.

Quand je suis arrivée dans la région pour enquêter sur les pratiques vocales, j'ai été troublée par la relation qui semblait s'instaurer d'office entre l'européenne que je suis et les chanteurs que je rencontrais. En général, on m'orientait d'abord vers des personnes qui chantaient publiquement, c'est-à-dire qui participaient aux spectacles et concours de chant, et qui, grâce à ou à cause de l'intérêt des étrangers pour leurs traditions, avaient l'habitude de recevoir du monde et de répondre aux questions. Mais cet accueil s'accompagnait souvent de méfiance, voire de reproches, et j'ai vite compris que beaucoup de chanteurs avait le sentiment d'avoir été dépouillés de leur musique par des personnes extérieures qui auraient fait du profit avec leurs chants et leurs témoignages sans qu'ils n'en récupèrent le moindre bénéfice. Cela peut se comprendre vu la longue histoire d'exploitation dont les amérindiens gardent les séquelles, et vu les conditions modestes dans lesquelles ils continuent à vivre tout en voyant arriver des hordes de touristes qui s'affichent avec leurs appareils électroniques et leurs voitures 4x4.

D'autres chanteurs voyaient cette rencontre comme l'occasion de faire connaître leur culture à l'étranger, ce qui participerait à sa sauvegarde et à sa valorisation. D'autres encore y trouvaient un moyen de lutte, sachant qu'une opinion publique, surtout internationale, ferait pression sur leur gouvernement, et peut-être même sur les multinationales, pour qu'ils respectent les droits des communautés traditionnelles. Et d'autres encore considéraient leur témoignage comme un service payant, un parmi les nombreuses transactions visant les touristes, et qui était parfois un de leurs seuls moyens de subsistance.

J'endossais malgré moi ces différents rôles, qui ont provoqué chez moi des sentiments troubles, l'enthousiasme de découvrir, de pouvoir faire connaître et peut-être de servir ces traditions se mêlant à la honte de ce que l'européen représentait comme force potentiellement néfaste pour ces communautés en pleine mutation. Parce que le double-tranchant du tourisme est particulièrement insidieux. Il joue sur une médiatisation et une commercialisation qui effectivement fait connaître et valorise, mais qui vue d'une autre angle, flatte et exploite. Le fait de mettre en spectacle le chant a eu pour effet de le transformer justement dans ses aspects les plus fondamentaux : le rapport au lieu et la fonction sociale.

La relation active qui lie la technique vocale et la mélodie du chant à un environnement précis se brise au moment où on pose le chanteur devant un microphone et qu'on augmente le volume sonore de sa voix en le rediffusant sur des haut-parleurs. À partir de là, le chant devient la représentation de cette relation plutôt que son actualisation. Il peut garder le lien verbal au lieu par le contenu de la copla, et aussi en partie sa qualité musicale, mais j'ai pu constater à maintes reprises l'effet réducteur de cet assistance électrique qui génère une baisse de volume et d'intensité dans l'émission vocale naturelle, parfois jusqu'à dénaturer totalement ces voix dont la puissance est essentielle à l'exécution et dont la boucle audiophonatoire est perturbée par l'intermédiaire du dispositif technique.

La fonction du chant se voit aussi totalement déplacée. Le chant qui génère un lien intime entre un humain et le non-humain, et entre des membres d'un groupe de personnes dont tous les membres participent au chant, se transforme en une toute autre relation qui est celle d'un artiste devant son public. Cette relation n'est pas

unidirectionnelle, ni totalement absente du chant dans son contexte traditionnel, mais elle vient prendre une place très importante en évacuant les relations de cohésion sociale et environnementale, et en affectant les valeurs fondamentales qui sont véhiculées par le chant. Quand le chanteur est sur l'estrade devant un microphone, le public n'a pas de pouvoir d'intervention vis-à-vis du chanteur, et bien qu'il puisse soutenir ou au contraire invalider le chant par son attention et ses réactions, il n'entre pas en dialogue avec le chanteur qui se trouve derrière le « quatrième mur » propre à la scène. Les interactions entre le chanteur et son public sont celles que permet le théâtre, et qui sont plutôt des représentations de relations que des constructions de relations. Cela ne veut pas dire qu'aucune relation ne se construit entre acteur et spectateur. Le temps de la représentation, il peut se passer de véritables bouleversements des deux côtés, mais l'expérience de l'acteur et celle du spectateur ne sera jamais la même, et ne créera pas une cohésion durable entre les deux. Ce qui les lie travaille introspectivement, chacun de son côté, et à la sortie du spectacle, ils se séparent totalement, sans le sentiment d'appartenir à une même communauté.

Le spectacle est entouré d'un aura particulier, que l'on associe à la célébrité et au luxe, bien que cette caricature est rarement la réalité des artistes ni l'aspiration première de celui qui a une vocation pour l'art. Mais ce rêve d'une reconnaissance et d'un confort excessifs est activé par la possibilité de se présenter devant un public d'étrangers parmi lesquels se trouverait peut-être un riche mécène amateur d'art. Même quand on chante sur scène devant ses propres voisins, ce rêve n'est pas absent. Mais la célébrité n'a que peu à voir avec la reconnaissance de ses paires. La hiérarchie de la célébrité (et de la richesse que l'on suppose l'accompagne) est tellement exagérée qu'elle brise dans son grand écart toute relation entre l'échelon du bas et celui du haut de la pyramide. C'est sortir du groupe. La reconnaissance de ses paires qui opère pendant les chants collectifs traditionnels n'est pas sans hiérarchie, mais la pente est douce et constamment actualisée par les interactions au quotidien entre des personnes qui se connaissent (que ce soit de près ou de loin), et qui peuvent sortir du lot sans sortir du groupe.

Dans le nord-ouest argentin, de plus en plus de chanteurs se produisent sur scène et enregistrent des disques, et les concours de chant se multiplient. Les *sound-systems* sont arrivés dans les fêtes de village, et les ronds de chanteurs se voient remplacés par

des tours de rôle au micro. Les touristes viennent assister au « spectacles traditionnels » et applaudissent leur « authenticité », contents d'avoir « découvert la culture locale ». Je mets ces termes entre guillemets parce que le contexte, si loin de celui qui accueille habituellement le chant ancestral, tend à les invalider, mais il serait faux de dire que ces changements de situation n'apportent rien de positif aux communautés traditionnelles. Là encore nous pouvons constater la complexité de la situation actuelle des traditions andines, où la ligne qui sépare le poison du remède est parfois difficile à localiser. La diffusion médiatique du chant ancestral, son métissage avec d'autres formes de musique populaire dans la catégorie aux contours flous nommée folklore, et l'intérêt croissant des voyageurs pour les cultures originelles lui procure une visibilité et une certaine importance aux yeux de la population nationale et internationale. Par le chant, les communautés amérindiennes expriment leurs convictions et revendications, et dénoncent les injustices qu'ils subissent de la part des entreprises et de l'État. Une opinion publique qui se rallie à leur cause a une certaine efficacité en tant que bouclier contre les projets de délocalisation, d'implantation d'industries polluantes ou d'exploitation non-durable des ressources.

Mais ces mêmes aspects positifs sont doublés de risques pour l'identité culturelle et les modes de vie traditionnels qu'elle défend. Pour pouvoir faire la promotion de la culture andine auprès de ces publics nouveaux, il faut souvent décontextualiser ses pratiques en les réduisant aux éléments qui sont communicables par les média et qui correspondent aux temporalités de l'économie capitaliste. Cela se fait au dépens du réseau de relations qui constitue la situation interne de la communauté, et sur le temps des pratiques en situation « réelle », sans public. Ainsi le chant a lieu plus souvent en tant que représentation publique qu'en tant que chant collectif, le parcours du territoire se fait plus dans le contexte d'un tour guidé que pour les affaires d'échange, d'élevage et de visites internes à la communauté, et l'artisanat se modèle sur les goûts des touristes plutôt que sur l'esthétique locale et sur l'utilité des objets artisanaux pour la communauté. L'économie capitaliste obsédée par la croissance et la compétitivité pousse à préférer le quantitatif au qualitatif. Il faut toujours faire plus vite et moins cher, le produit doit être standard plutôt qu'adapté à son interlocuteur, et l'offre doit répondre à la demande. Cela a pour résultat de figer le répertoire du chant et de favoriser les coplas et les mélodies qui plaisent à un public étranger à la communauté. Les chanteurs font correspondre leur voix à l'oreille européenne, en régulant la cadence et

en évitant la dissonance et les frictions. Ils privilégient les coplas qui font rire, laissant de côté tout ce qui pourrait être trop intime pour cette nouvelle situation³²⁷.

Jusqu'où faudra-t-il pousser les concessions ? Du côté de l'artisanat, une grande partie des produits « authentiques » vendus aux touristes sont importés de Pérou et fabriqués en Chine. Le temps que cela demanderait de fabriquer les vrais objets de l'artisanat local ne vaudrait pas le prix que les touristes seraient prêts à les payer, et les produits importés, plus colorés et de fabrication régulière parce que mécanisée, leur plaisent d'avantage.

Tout va très vite de nos jours, et on peut se demander si le noyau métastable des identités culturelles du nord-ouest argentin saura résister à une pression externe dont il est de plus en plus difficile de s'échapper, et qui laisse peu d'espace et peu de temps pour une réinterprétation à partir de la cosmovision locale. L'uniformisation actuelle est paradoxalement celle de l'individualisme, poussant chacun à se sentir unique tout en définissant les critères de cette unicité ; on se conforme en se distinguant. Cela est emblématique de l'Occident qui, au lieu de prôner un changement de groupe ou l'assimilation d'un groupe par un autre, prône l'abandon du groupe au profit de la liberté individuelle. Les groupes contemporains se forment autour d'un point d'intérêt commun, ils sont multiples et requièrent peu d'engagement et peu de prise de responsabilités, les quitter n'est ni dramatique ni subversif, et la plupart du temps ils ont peu de poids face au pouvoir dominant, que ce soit l'État ou les grandes entreprises. L'autogestion collective d'un mode de vie sur un territoire qui est le propre des communautés traditionnelles est devenue une impossibilité, et revendiquer ce droit à l'impossible offusque au plus haut point la nation souveraine dans laquelle ces communautés se trouvent incorporées.

La stratégie d'accueil et de concession implémentée par les différentes communautés andines face aux Incas et face aux Espagnols doit aujourd'hui se transformer face à l'Occident capitaliste. D'un côté, le rêve d'un confort moderne obtenu grâce à l'accumulation d'objets marchands ainsi que celui d'une célébrité fulgurante atteignant le monde entier par les médias sociaux persistent et se renouvèlent, poussant toujours les populations vers les villes, où on les pousse, comme dirait Kusch, à être quelqu'un plutôt

327 TOCONAZ Leocardio, entretien personnel, août 2017.

qu'à être là. De l'autre côté, une prise de conscience de la nature chimérique du rêve à l'occidentale et des inégalités qu'il implique, ainsi que l'ampleur prise par les mouvements écologistes qui prônent le retour à une gestion durable des ressources, qui ressemblent dans sa logique à une gestion traditionnelle, redonnent de la valeur aux modes de vie des communautés amérindiennes, ainsi que des arguments pour les défendre. Les mouvements de revendication des droits de groupes opprimés, minoritaires ou alternatifs encouragent les peuples du nord-ouest argentin à se positionner politiquement et leur redonnent courage, confiance et espoir.

Ainsi on a l'impression d'être posé sur la crête entre deux versants totalement opposés, l'un menaçant, où la culture andine devient une marchandise comme une autre, dissociée de son contexte et standardisée, qui disparaîtra dès qu'elle sera passée de mode, et l'autre presque utopique, où les communautés traditionnelles quitteront leur statut de retardataires sur le progrès pour devenir les précurseurs d'un monde à venir. Pour l'heure, ses deux expositions se touchent et les peuples du nord-ouest argentin restent sur la crête.

LES PYRÉNÉES : L'ART DE LA JOIE

Chapitre 26

Vers l'expérience du film : Chanter la résilience.

Une des premières remarques que m'a fait la chanteuse Maddi Oihenart lors d'une discussion sur la résistance au sein de la culture basque est qu'il n'y a pas de mot basque qui serait la traduction exacte du mot « résistance ». On pourrait dire lutte, mais avec les connotations de combat physique, et donc de violence physique, que le mot « résistance » adoucit, tout en gardant ces possibilités plus extrêmes latentes et activables. Les actions des groupes nationalistes basques comme l'ETA ou le *kale borroka* (qui signifie « lutte de rue ») ont fait de la notion de résistance un sujet complexe et controversé, qui rend parfois mal à l'aise.

Mais l'Histoire nous montre que la culture basque est clairement et fortement résistante, et ce maillage se tisse par le croisement des milliers de fils conducteurs qui constituent la culture. Pour le troisième épisode de la série basque je voulais adresser cette notion de résistance, ou de résilience, en donnant carte blanche à Maddi Oihenart pour exprimer son ressenti personnel à ce sujet au travers d'un chant. Elle a tout de suite proposé de demander, pour écrire la lettre de la chanson, à Itxaro Borda, poète très engagée dans la valorisation de la culture basque. Maddi composera ensuite la mélodie, et je mettrai la chanson en scène dans le lieu chargé de sens qui est l'auberge. En effet, les dernières auberges avant l'accès aux estives étaient, et sont toujours, des lieux de rencontre d'une grande convivialité, où les bergers peuvent descendre et les villageois monter, et les gens de passage loger, où on peut boire un verre et manger un bout, et où, très souvent, on chante.

La lumière lisse du soleil couchant s'est déchiré dans les lambeaux du feu dont les lueurs dansent sur les visages qui se tournent vers la chaleur. Nous tournons autour du foyer, les tables accueillent les verres et les coudes, les chiens dorment aux pieds de leurs maîtres, les voix des femmes se mélangent à celles des hommes. Murmures s'entremêlant, celui des voix, celui du feu, celui du vent dehors qui pousse contre le vitres. Tintement des verres, élan d'un rire qui remonte à la surface du son, et toujours les notes qui se soupçonnent sous les bruits, tons graves et chauds.

Nous sommes dans une de ces auberges qui se trouvent à mi-chemin entre les estives et le village, où on fait halte traditionnellement sur le chemin de la transhumance, où les bergers descendaient boire un verre, rejoint par les villageois qui montaient d'en bas. Dans la salle, on reconnaît les bergers par leurs fidèles collègues de travail, les chiens couchés sous leur table. Ce soir, quelques touristes se mêlent aux locaux.

Une femme tire sa chaise plus près du feu et s'enveloppe de sa grande châle. Son oeil pétille et le feu se reflète et danse dans ses longues boucles d'oreille.

On entend quelques voix faire taire les autres, l'ébullition de la conversation s'apaise en un petit tourbillon de chuchotements et le silence s'instaure sur les premières notes du chant.

Visage paysage d'une femme. Nous avons le temps de voir le chant se connecter intimement à chaque détail du visage, les traits danser avec les tournures de la voix. Le son guide l'ouverture de l'image, chaque nouvel élément selon le mouvement du chant, une épaule qui se hausse sur le visage qui se détourne pour suivre la note, un buste se balançant légèrement sur la chaise, main posée sur la table, les murs sombres qui apparaissent au fond, d'autres corps se glissant dans l'image par les bords. La voix sillonne la gamme sinueuse du chant basque, les mots se glissent à l'intérieur.

*« Comme la gouttelette d'eau solitaire ne peut aller à l'encontre de la rivière
que notre ignorance ralliée, se vivifie en résistance*

*La goutte d'eau va écoulant les crépuscules en longeant la rivière.
Les souffles de vie animés de paix intérieure, me réchauffent la bouche*

*Comme les gouttes d'eau déversées vers l'océan, nous nous fondons dans le monde
Ensemble ici, seul le cœur initie l'alliance, au creux de l'hiver*

*Enrichie de gouttelettes, la vague s'étire incolore sur la grève
limpide dans sa force de résistance, et réjouissance dans nos veines*

Nous sommes des gouttes, honorant les petits, la peur ne nous gagne point, et nous rêvons d'être uniquement de mille couleurs. »³²⁸

Tous écoutent, oubliant leurs verres et leurs conversations, le patron immobile, ses allées et venues en suspens le temps de la chanson, les chiens couchés et attentifs, la respiration de tous suivant doucement et involontairement la respiration de la chanteuse.

Elle reprend au début de la chanson tout en laissant son regard rencontrer ceux des autres personnes assises tout autour, glisser et embrasser l'espace de l'auditoire. C'est une invitation, et une nouvelle tension rend l'écoute plus dense. Certains inspirent profondément, d'autres s'humectent discrètement les lèvres, d'autres s'éclaircissent légèrement la gorge, et les regards s'échangent.

Une voix, plutôt timide, se joint au chant, puis une autre. Les yeux de la chanteuse s'illuminent, son regard encourageant se lève en direction de ce nouveau chœur. Avant la fin de la strophe, une dizaine de voix chantent en unisson, et sur la strophe qui suit de nouvelles voix rajoutent un harmonique plus aigüe, et un autre plus grave. La petite salle de l'auberge s'emplit de son et vibre, le chant flotte au-dessus des tables. Sur les visages, dans les mouvements, la joie.

La dernière note s'étire en s'amplifiant, puis s'effile et s'envole des lèvres. Bien après que tous se soient tus, on entend ce dernier accord vibrer comme une image imprimée sur la rétine. Tous les chanteurs reviennent à eux-mêmes comme s'ils se réveillaient, et un silence étrange vient effacer les traces du chant. Il ne dure qu'un instant, éclaté par les applaudissements qui libère la parole. Les conversations resurgissent de l'ombre pour emplir l'espace d'une nouvelle animation.

Nous regardons depuis la porte, très lentement le cadre s'ouvre, on s'éloigne d'avantage dans la nuit, les lumières du café et les murmures de la conversation se dissipent dans les bruits du vent, d'une pluie légère, des cris de chouette au loin. La masse noire de la montagne enveloppe la petite auberge, qui se réduit à un tout petit

³²⁸ Chant composé pour le film par la chanteuse Maddi Oihenart sur des paroles écrites par la poétesse Itxaro Borda.

Ce dernier épisode est toujours en construction et le tournage n'a pas encore été fait au moment où j'écris ces lignes. Les autres films et reportages sont disponibles en visionnage sur Internet, mais ils sont en attente aussi, d'être intégrés dans un site en construction qui rassemble et permet une circulation entre les différentes matières écrites, audio et visuelles, qui sont issues de la recherche, dans l'idée de rendre disponibles des éléments qui pourraient servir dans la recherche d'autres personnes, mais aussi dans l'idée de proposer à tout un chacun une balade à travers l'univers de ces chants de montagne, de suivre leurs ramifications jusque dans des aspects les plus divers de la vie quotidienne.

329 extrait de scénario de la série *Chant Terrestre*, de Jennifer Bonn. Le tournage est en préparation.

Chapitre 27

L'irrintzina et les mascarades : se définir face à l'extérieur

« Mais tout à coup, de cette barque qui était si tranquille et qui n'avait plus que l'importance d'une ombre à peine réelle au milieu de tant de nuit, un cri s'élève suraigu, terrifiant : il remplit le vide et s'en va déchirer les lointains... Il est parti de ces notes très hautes qui n'appartiennent d'ordinaire qu'aux femmes. mais avec quelque chose de rauque et de puissant qui indique plutôt le mâle sauvage : il a le mordant de la voix des chacals et il garde quand même on ne sait quoi d'humain qui fait davantage frémir ; on attend avec une sorte d'angoisse qu'il finisse, et il est long, long, il oppresse par son inexplicable longueur... Il avait commencé comme un haut brame d'agonie, et voici qu'il s'achève et s'éteint en une sorte de rire, sinistrement burlesque, comme le rire des fous... » (Pierre Loti, *Ramuntcho*)³³⁰

En Europe, comme ailleurs, la montagne fait peur à la civilisation, elle est l'indomptable qui abrite et protège des peuples touchés par le sauvage, par cette Nature que la civilisation essaye d'éradiquer en la domestiquant. De l'extérieur, on frissonne de terreur devant ce que l'on pense être une animalité irrationnelle, un chaos imprévisible. De l'intérieur, on exalte la liberté du montagnard, débrouillard, joueur et fidèle aux siens. Des deux côtés on manipule l'image des communautés de montagne pour qu'elle corresponde à l'outil recherché : celui qui rabaisse et qui soumet, ou celui qui se moque et qui résiste.

Au Pays basque, l'*irrintzina*, le cri basque qui fait l'objet de la citation mise en exergue en début de chapitre, est un sorte de fusion entre voix, montagne, identité et résistance. Il incarne l'*indarra*, la puissance qui exprime aussi bien la joie que la colère, l'accueil que la mise en garde, la reconnaissance que la différence. L'*irrintzina* les contient tous, c'est l'oreille de l'interlocuteur qui distingue dans cette intensité ce qui lui est destiné.

L'*irrintzina* s'adresse simultanément à la montagne, aux autres membres de la communauté et aux personnes étrangères à la communauté, et son message est triple. À la montagne ce cri résonne comme nul autre chant et la voix s'amplifie jusqu'au plus

330 LOTI Pierre, *Ramuntcho* (1892), Paris, Gallimard, 1990, cité par CASENAVE Jean, "L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection", *Lapurdum* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 01 septembre 2010, URL : <http://lapurdum.revues.org/1802> ; DOI : 10.4000/lapurdum.1802, p.113.

profond des gouffres et jusqu'au plus hautes cimes. Il incorpore la montagne et fait de la montagne l'extension du corps humain, identifiant le montagnard à son lieu. Aux autres bergers des versants voisins, *l'irrintzina* est une invitation, un cri de ralliement, une reconnaissance de l'autre. Il incite à répondre et s'alimentera de cette réponse, attisant son intensité vocale. Et à celui qui vient de l'extérieur il clame haut et fort la liberté et l'indépendance des montagnards, leur courage et leur intégrité. Et il se moque de celui qui voudrait les dominer, faisant danser sa voix insaisissable par tous les recoins de la montagne tout en pénétrant le corps de l'auditeur d'une intensité qui hérissent les poils.

Tout comme le *basa ahaide*, *l'irrintzina* se passe de paroles, aucun mot ne s'insère dans la longueur du cri et son signifiant dépasse aisément les frontières des langues, ainsi que celles des espèces. Ce qui a été vécu comme un dénigrement, reléguant les hommes de la montagne à un statut inférieur en les rapprochant de l'animal, peut enfin reprendre de la valeur par ce même rapprochement : *l'irrintzina* active un rapport vocal au milieu et témoigne, d'abord par son usage technique des reliefs mais aussi par une conscience des consciences présentes, d'une compréhension fine du lieu et des éléments qui le composent, humains et non-humains, vivants et inertes. Le terme désigne d'ailleurs également le hennissement du cheval, ce qui n'est pas sans rapport au son de ce cri humain.

La plupart des documents écrits qui mentionnent *l'irrintzina* ont pour auteurs des personnes venant de l'extérieur de la communauté qui en fait usage. Ce cri est certainement plus ancien que le terme qui le désigne³³¹, et nous allons essayer, comme tout au long de cette étude, d'éviter le piège qui serait de penser que la chose documentée n'existait pas avant sa documentation. Si la première définition officielle dit de *l'irrintzina* qu'il est un « *Cri strident, sonore et prolongé, dont les pâtres aiment à faire résonner les flancs des montagnes, et que les Basques poussent volontiers en signe de joie.* »³³², il est probable qu'à l'époque de cette publication, au début du vingtième siècle, *l'irrintzina* avait déjà une longue histoire, sous ce nom ou sous un autre.

331 On commence à voir apparaître le terme *irrintzina* à la fin du 19ème siècle, tandis qu'avant on parle déjà de cris dans les montagnes basques, voir CASENAVE Jean, "L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection", *Lapurdum* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 01 septembre 2010, URL : <http://lapurdum.revues.org/1802> ; DOI : 10.4000/lapurdam.1802 p. 111-112.

332 Il s'agit du terme générique, *irrintsi*, dans le *Diccionario vasco- español-frances*, de R.M. Azkue de 1905-1906, cité par CASENAVE Jean, *ibid.* p.110.

Dans tous les cas, l'*irrintzina* a immédiatement impressionné les étrangers venus au Pays basque qui ont ressenti la terreur plutôt que la joie, comme en témoigne la citation de Pierre Loti en début de chapitre. Dans la tradition basque il est emblématique du guerrier vascon, en tant que cri d'attaque mais aussi en tant que cri d'esquive, un « attrape-moi si tu y arrives » moqueur lancé depuis les falaises par ceux qui maîtrisaient le vertige et connaissaient les moindres passages du labyrinthe rocheux. La force et le courage du montagnard n'est pas seulement dans la mêlée mais aussi, et peut-être surtout, dans sa capacité d'être mobile et invisible.

Cela est intimement lié au fait que ces guerriers vascons sont, la plupart du temps, des bergers. Comme nous le rappelle James Scott :

*« L'exemple classique de mobilité physique est, bien sûr, le nomadisme pastoral. Se déplaçant avec leurs troupeaux pendant une bonne partie de l'année, de tels nomades sont contraints par leur besoin de pâture mais sont inégalable dans leur capacité de se déplacer rapidement sur de grandes distances. Leur mobilité est en même temps admirablement adaptée au pillage des états et des peuples sédentaires. Et ce sont bien les nomades pastoraux rassemblés en confédération « tribales » qui ont souvent représenté la menace militaire la plus sérieuse pour les états sédentaires producteurs de céréales. »*³³³

Les vascons ne sont que semi-nomades, ils sont basés dans leurs villages permanents tout en déplaçant une partie de leur population vers les estives pour une partie de l'année. Mais la description de Scott nous éclaire sur la nature de la force de résistance de ces petites populations qui réussissent à faire face à des puissances, militaires et autres, bien plus importants. Et nous savons à quel point le retrait vers les hauteurs et la connaissance de la montagne ont permis la formation et le maintien de groupes résistants, auto-gérés et solidaires dans des contextes très variés.

Ainsi les deux versants des Pyrénées ont toujours maintenu des relations, quel que soit l'état des relations entre les états français et espagnols. Les accords appelés *lies et passeries* s'appliquaient même en temps de guerre, rendant solidaires des vallées se

333 SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.184.

trouvant sur les versants nord et sud, et plus largement les Pyrénées dans leur ensemble, comme le remarque l'historienne Annie Brives :

« Henri Cavallès a pu parler d'entité pyrénéenne, un état singulier qui n'eut ni capitale, ni gouvernement, ni armée mais qui posséda des frontières, un droit public, une politique et des adversaires... Les guerres entre les deux couronnes étaient ignorées. Dans ce cas, la solidarité se resserrait encore entre les deux versants ; on s'avertissait en cas de danger et le commerce et les échanges subsistaient comme en temps de paix. Les gouverneurs et les intendants s'évertuèrent à expliquer cette situation unique et contre laquelle le pouvoir ne pouvait pas grand chose encore aux XVI^e et XVII^e siècles. »³³⁴

À partir de la Révolution française les frontières se durcissent et lors de la guerre franco-espagnol de 1793-1795 des sentinelles se postent à tous les passages des montagnes pour s'assurer que les communautés des deux versants ne puissent pas communiquer ni continuer leurs échanges habituelles³³⁵. L'accueil réservé au nouveau régime fut au mieux mitigé, et les Pyrénéens reprirent sans tarder leur comportement indépendant, voir résistant, un préfet nommé Lannes constatant que *« les habitants de ces montagnes sont aussi immobiles que les masses énormes sur lesquelles ils vivent et aussi inaccessibles que leurs sommets où ils trouvent asile sûr si on les poursuit. »³³⁶*

Cette image d'un peuple têtue, insaisissable, indépendant, ne faisant qu'à sa tête, n'est pas sans plaire aux habitants locaux, et nous reconnaissons bien les caractéristiques que l'*irrintzina* incarne sous la forme dynamique et joyeuse du cri.

La voix de chacun est unique, et quand une reconnaissance de visu n'est pas possible, une écoute affinée capable d'identifier, au premier syllabe, la voix d'un allié, et de le situer malgré les réverbérations et renvois de la roche, se révèle d'une aide précieuse. Pendant la deuxième guerre mondiale, les maquisards pyrénéens se sont rassemblés dans les hauteurs qui entouraient les vallées de montagnes et leurs villages, utilisant les granges et cabanes de berger difficilement accessibles aux troupes allemandes. Là aussi, les liens étroits qui lient les deux versants des Pyrénées ont joué un rôle

334 BRIVES Annie, *Pyrénées sans frontières*, Pau, Éditions Cairn, 2000, p.58.

335 *ibid.*, p. 141.

336 *ibid.*, p.144.

important dans la constitution des maquis pyrénéens. Les *guerrilleros* espagnols ont rejoint les maquisards de Béarn et de Bigorre, rendant leurs actions plus efficaces et permettant de les étendre et les multiplier. Au Pays basque, la Soule représentait une menace certaine pour les occupants allemands, comme en témoigne l'historien Benoît Laulhe :

« Enclavés entre le massif pyrénéen au sud et la ligne de démarcation à l'ouest, les habitants de cette zone souffrent d'une forte présence ennemie le long des deux lignes frontières artificielles (zone interdite sur le piémont pyrénéen et ligne de démarcation) et dans les principales villes que sont Mauléon et Tardets. Un tel déploiement de forces peut être tout d'abord justifié par les très nombreuses tentatives d'évasions à travers ces vallées montagneuses, plus accessibles que les grandes voies béarnaises. Souhaitant endiguer ce flot de départs clandestins, les Allemands installent plusieurs postes de garde en altitude et lancent régulièrement des patrouilles sur ces « sentiers de la liberté ». Cependant, si la Wehrmacht concentre autant de détachements dans cette région, cela reste principalement à cause de la configuration du terrain dans cette partie du département. Recouvert de nombreuses forêts, très vallonné, difficile d'accès dans certaines zones au pied des Pyrénées, cet espace rural souletin rassemble en effet toutes les conditions propices à l'implantation de maquis et au développement des forces clandestines. »³³⁷

Les commerçants montagnards se sont faits passeurs et contrebandiers, et cela dans les deux sens, permettant aux gens fuyant le nord d'échapper aux allemands, et permettant plus tard aux gens fuyant le sud d'échapper aux franquistes, tout en maintenant la circulation des biens de première nécessité pour les populations des deux versants.

La guerre n'est pas la seule occasion de se montrer solidaire : la perte des récoltes due à la sécheresse, aux parasites, aux gelées tardives, à la grêle, des épidémies dévastateurs chez les hommes ou chez les animaux, et des catastrophes naturelles qui ne manquent jamais à la montagne, ont tous activé l'entraide entre vallées et entre

337 LAULHE Benoît. "Résistance au Pays Basque. 38: LA RÉSISTANCE EN SOULE", Pau, Association Les Basses Pyrénées dans la seconde guerre mondiale, 24 avril 2017.

versants.

Le chant participe à la définition de la nature des relations que chaque communauté entretient avec ses voisins. Pouvoir chanter ensemble les mêmes chants, pouvoir partager ensemble des chants différents, devoir chanter clandestinement, chanter ce que l'autre n'a pas le droit de chanter, toutes ces possibilités définissent des degrés d'ouverture ou de fermeture entre des cultures qui cohabitent. La culture dominante tend à se superposer aux cultures locales, et le voisinage n'est donc pas toujours une question de territoires différents et bien séparés, il a souvent lieu sur un même terrain et même au sein d'une même personne. Mais le chant appartient clairement à une culture, même quand il est le fruit d'un mélange de cultures. On ne parle jamais d'un chant basco-français. Malgré l'influence des écoles parisiennes sur le chant pyrénéen, le chant basque reste basque, et malgré l'influence du chant basque sur d'autres formes de chants, ces autres formes ne deviennent pas basques. Cela peut paraître une évidence, mais c'est bien l'indication à la fois que le chant pose des frontières, et aussi qu'il est capable d'adopter comme étant sien, d'absorber donc, des éléments venant de l'extérieur. Comme nous l'avons vu au chapitre dernier concernant les chants andins, le noyau de l'identité culturelle réinterprète l'élément extérieur pour le faire correspondre à la cosmovision locale.

Cela peut sembler étrange de parler aujourd'hui de cosmovision basque, tant la culture basque est serties dans la culture occidentale, et vu la distance qui la sépare des figures de sa mythologie fondatrice. Mais je crois qu'il est possible de retrouver l'entité culturelle basque même là où ses revêtements sont d'apparence occidental, et que la perspective globale basque qui est sa cosmovision, est encore bien distincte et discernable. Pour cela il faut peut-être se méfier des symboles les plus évidents, qui sont parfois emblématiques d'une obsession occidentale pour les ruines : l'occident aime figer la tradition en lui créant une image qui la relègue efficacement à un temps révolu, qui l'interdit de changer (en la *préservant*), et que l'on ne sort qu'à l'occasion des fêtes bien encadrées et totalement séparées du quotidien. La culture locale devient une sorte d'aparté, une représentation, et elle est ainsi totalement inoffensive, puisque le reste du temps on a l'air de vivre à la française. Mais pour toutes les personnes qui ont conscience de leur héritage, cela est faux. On n'éteint pas une culture pour ne la rallumer que de temps en temps. Et c'est au quotidien qu'on se ressent comme

appartenant à cette culture. Cela se traduit par un rapport au monde plus que par des signes extérieurs, par les codes largement inconscients de communication et de comportement qui assurent des rapports fluides et en accord avec des valeurs partagées, qui résonnent comme étant justes et qui ne peuvent être ressentis comme tels sans le noyau culturel qui est le *quoi* du *par rapport à quoi* quelque chose est juste.

Mais au sein de ce maillage souterrain, certaines manifestations culturelles dépassent largement le cadre des images officielles et des fêtes exceptionnelles pour intégrer pleinement le quotidien, pour rester pareilles tout en changeant, pour changer tout en restant pareilles, reprises, modelées et actualisées doucement avec le passage du temps, selon les besoins du contexte, de la situation. Le chant fait partie de ces manifestations. Au Pays basque le chant se lance facilement, surgit à un moment propice lorsque que l'on se retrouve, au café, à l'auberge, chez les uns et les autres, en montagne. Cette pratique spontanée a disparu de la plupart des autres régions, que ce soit dans les Pyrénées ou ailleurs en Europe, ne faisant surface, et encore plus ou moins spontanément, que lors des protestations politiques et des événements sportifs, et très rarement en dehors de ces contextes.

Le changement progressif de la tradition affecte aussi bien la forme que la fonction. Une même forme peut adopter des fonctions supplémentaires et en délaisser d'autres, une fonction peut adopter une autre forme, et là où l'on serait tenter de parler de perte ou d'abandon de la tradition, ou au contraire d'engouement ou d'essor nouveaux, je pense qu'il faut plutôt essayer de voir une mutation de l'un ou l'autre de ces caractéristiques fondamentaux : mutation de la forme, mutation de la fonction. Cela permet de percevoir le mouvement d'évolution d'une tradition vivante plutôt que la reprise ou la déprise d'un objet toujours identique à lui-même, qui revient à la mode avant de passer de mode.

S'est instaurée très tôt au Pays basque une tradition qui affecte les traditions ; il s'agit du concours. L'esprit de compétitivité semble faire partie de la perspective basque, et en cela il rejoint la perspective occidentale. Notons au passage que la compétition, devenue le symbole adulé ou haï du capitalisme, n'a pas toujours le sens impératif de réussir au dépens des autres qu'il peut avoir pour l'Occident moderne, et que l'idée de se mesurer aux autres pour encourager son propre développement peut en être une

autre définition.

Nous retrouvons très tôt des témoignages de concours organisés au Pays basque, et pour reprendre le fil de notre première réflexion dans ce chapitre, des concours d'*irrintzina* ont été organisés déjà au dix-neuvième siècle (si ce n'est pas plus tôt), reprenant une pratique qui s'appliquait aussi aux exploits agricoles, sportifs et poétiques³³⁸.

Le concours fait donc intégralement partie de la tradition, mais il dénature aussi l'objet du concours dans une certaine mesure, surtout à partir du moment où le jury commence à intégrer des personnes venues de l'extérieur de la communauté montagnarde. C'est le cas de l'*irrintzina*, auquel la bourgeoisie basque s'intéresse au point d'en organiser des concours lors des fêtes basques³³⁹. Le concours tend à uniformiser les critères de la bonne exécution du cri, ce qui comporte le risque de le rendre artificiel et trop régulier, de le décortiquer en ses éléments constitutifs pour les rendre obligatoires, de mesurer la hauteur ou la longueur de manière purement quantitative. Le fait de pouvoir répéter le même cri plusieurs fois sans qu'il varie faisait partie des exigences. Et surtout, la montagne perd dans le concours son importance primordiale, le cri se prépare en avance et s'applique au lieu du concours, où qu'il soit, sans connivence particulière avec le relief.

Du côté de la fonction de l'*irrintzina*, cette perte de la montagne fait perdre aussi de l'ampleur à la jubilation du cri, que ce soit pour affirmer une identité commune avec les autres personnes de la communauté ou pour effrayer les ennemis potentiels. Il se réduit en quelque sorte à l'appréciation d'une pure production sonore, qui par une attention nécessaire aux éléments constitutifs empêche l'élan du cri d'atteindre son intensité émotionnelle. Ceci dit, la foule ne devait pas être insensible à la sincérité et à la sensibilité des *irrintzina* de concours, et malgré le contexte quelque peu étrange pour ce cri de montagne, l'opinion publique devait penché du côté du cri du coeur...

Le concours s'applique à d'autres chants du Pays basque, dont le plus célèbre est évidemment le *bertsu*, chant si populaire qu'il remplit aujourd'hui des stades entières

338 CASENAVE Jean, "L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection", *Lapurdum* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 01 septembre 2010, URL : <http://lapurdum.revues.org/1802> ; DOI : 10.4000/lapurdum.1802, p.115.
339 *ibid.*, p.115.

lors des compétitions. Bien que le *bertsu* a joué et joue encore un rôle important dans l'expression de l'identité basque et des enjeux culturels et politiques qui le travaillent de l'intérieur comme dans ses relations avec les structures culturelles et étatiques dans lesquelles le Pays basque s'insère, nous n'allons pas le traiter dans cette étude, et cela pour deux raisons. Premièrement parce que le *bertsu* n'est pas particulièrement un chant de montagne, et la montagne est un élément indispensable à la réflexion que je mène ici, autant pour ses qualités acoustiques que pour le mode de vie et la perspective psychologique qu'elle génère. Et deuxièmement parce que le *bertsu* est un sujet qui par sa complexité et sa riche histoire mérite une étude d'une ampleur telle qu'il déborde largement le cadre et les possibilités de cette étude³⁴⁰.

Mais il y a un pan de l'expression vocale basque qui est particulier à la Soule, la partie montagneuse du Pays basque français, et qui compose, avec la danse et le jeu théâtral, un événement d'une grande importance. Il s'agit des mascarades souletines.

Les mascarades sont liées à la montagne non pas par la technique vocale mais plutôt par l'organisation sociale typique de toute la partie vasconne des Pyrénées, et elles semblent être une forme très élaborée d'autres pratiques que l'on trouve dans cette zone, tels que les *charivari* et les mariolles, les quêtes des jeunes ou les pastourelles. Dans les communautés pyrénéennes, les jeunes célibataires, filles et garçons, avaient une certaine liberté et un certain pouvoir, ils formaient un groupe clairement démarqué et nommé la Jeunesse. La Jeunesse avait un rôle important à jouer au sein de la société ; c'est par leurs critiques, faites avec joie et humour, mais aussi avec franchise, que la communauté réévaluait l'état de son fonctionnement. La Jeunesse pouvait apporter de la nouveauté en pointant les aspects désuets de certaines règles traditionnelles, mais elle pouvait aussi rappeler la communauté à ses bases traditionnelles quand celle-ci cédait trop aux pressions extérieures.

La Jeunesse ne pouvait cependant pas s'exprimer en toutes circonstances, et son message arrivait de biais, dans le sens où sa parole n'était pas une parole officiellement reconnu mais plutôt une parole tolérée parce qu'issue de la désinvolture de la Jeunesse. Il lui fallait donc créer des formes et des occasions qui pouvaient servir de vecteur à ses opinions, et certaines de ces formes se sont institutionnalisées, puis complexifiées au fil

³⁴⁰ Voir notamment la thèse de LABORDE Denis, *Le bertsulari : improvisation chantée et rhétorique identitaire en pays Basque*, EHESS, Paris, 1993.

du temps. C'est le cas des mascarades souletines.

Les mascarades composent une entité complexe dont il faut prendre en compte tout un réseau de relations à la fois entre ses différents éléments constitutifs et entre les acteurs et les spectateurs de la performance³⁴¹. La plupart des études qui ont été faites au sujet des mascarades souletines indiquent que c'étaient traditionnellement les jeunes hommes célibataires qui prenaient en charge l'élaboration des jeux, mais quand on considère que la société pyrénéenne a longtemps maintenu une parité homme-femme et que les jeunes femmes célibataires jouissaient aussi d'une certaine liberté³⁴², on peut légitimement se poser la question de la participation des jeunes femmes à titre égal, du moins à une certaine époque. D'autant plus que, quand on remonte assez loin dans le temps, les vers improvisés qui sont au cœur à la fois des mascarades et des concours de *bertsu* étaient une affaire de femmes :

*« Le Fuero en mentionne deux modalités. D'une part, celle des pleureuses, bien connue dans d'autres cultures, et d'autre part, le genre satirique, plus intéressant, développé par des femmes que le Fuero appelle profazadas. Apparemment, elles exécutaient leurs improvisations lors de foires et autres événements, et elles représentent très probablement les antécédentes des bertsolari actuels. »*³⁴³

Aujourd'hui ce n'est pas uniquement la Jeunesse qui prend en charge les mascarades, et cela est peut être dû à l'institutionnalisation de l'événement, mais aussi à la forte baisse de la population dans ces zones de montagne, ainsi qu'à la perte par une partie de la jeune génération de la langue basque indispensable à l'élaboration des énoncés³⁴⁴. Les jeunes femmes, des adultes mariés, parfois des anciens et même parfois (bien que très rarement) des personnes extérieures au village qui organise les mascarades peuvent aujourd'hui participer à la création.

Le canevas de la performance est toujours reconnaissable, tout en laissant une grande liberté d'improvisation et de réactualisation des propos, et tout en se modulant au fil du

341 comme nous l'indique Éric Dicharry dans son étude sur les mascarades souletines, DICHARRY Éric, "Approche ethnolinguistique des mascarades souletines", *Oihenart : Cuadernos de lengua y literatura*, 1999, vol.16, p.87-136.

342 GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987.

343 GARZIA Joxerra, "Histoire du Bertsolarisme improvisé : Proposition", trad. Nahia Zubeldia, *Basque Literature, portail de la littérature basque*, <http://www.basqueliterature.com/fr/basque/historia/ahozkoa/bertso>

344 DICHARRY Éric, "Approche ethnolinguistique des mascarades souletines", *Oihenart : Cuadernos de lengua y literatura*, 1999, vol.16, p.87-136.

temps. Toute tentative d'identifier les éléments immuables des mascarades se heurte vite à l'exception qui invalide cet immuabilité : des personnages disparaissent et réapparaissent d'une année à l'autre, d'autres personnages changent de fonction, et les éléments qui semblent être systématiquement repris ne sont pas forcément à l'abri d'une modification ultérieure. Mais même si tout peut changer, une certaine quantité, voire la majorité, des éléments doivent rester pareils pour que l'on puisse reconnaître qu'il s'agit bien d'une même chose qui traverse l'Histoire. Comme le remarque James Scott, la tradition orale « *permet une certaine 'dérive' dans le contenu et dans l'accentuation à travers le temps - un réajustement stratégique et intéressé, par exemple, de l'Histoire du groupe dans laquelle certains événements sont maintenant omis tandis que l'on insiste sur d'autres, et que l'on 'se rappelle' d'autres encore* »³⁴⁵. Ces réajustements permettent de toujours réactualiser la tradition pour qu'elle reste en lien avec et le reflet de l'identité culturelle du groupe. Les mascarades souletines ont pour fonction d'évaluer l'état de la culture, en faisant le bilan des événements de l'année écoulée et en y adressant critiques et louanges. Elles sont en cela l'expression d'une nouvelle réinterprétation de l'identité culturelle, non seulement par le choix du contenu au niveau des paroles traditionnelles modifiées ou des paroles nouvelles improvisées, mais aussi par le choix de mettre l'accent sur tel ou tel personnage, ou sur telle ou telle partie du récit. Le premier est plus évident, puisqu'il s'articule clairement et ouvertement autour d'événements précis, dans l'actualité du village, des villages voisins et aussi à l'échelle nationale. D'ailleurs, la forme théâtrale permet de conscientiser ce renouvellement, ce qui n'est pas forcément le cas d'autres traditions orales. Les mascarades ne racontent pas une histoire vraie au sens historique, ni supposée vraie mais très ancienne, au sens mythologique. Les auteurs des paroles nouvelles d'une nouvelle version des mascarades sont conscients à la fois de la nature fictionnelle de la structure narrative et de la vérité des événements et des opinions qu'ils y injectent. Mais cette tradition est tout de même le reflet d'un passé partagé peuplé de figures reconnaissables qui reconstruisent une organisation sociale toujours perceptible aujourd'hui. Et c'est en quelque sorte la distance qui sépare l'organisation sociale actuelle de ce fond traditionnel qui oriente les critiques et les louanges, réévaluant à chaque reprise ce qu'il est acceptable d'accepter, et ce qu'il faudrait changer.

Les choix qui touchent aux figures et aux situations narratives sont plus complexes. Il

345 SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009, p.230.

serait intéressant d'analyser à la lumière des modifications dans l'actualité de la communauté l'apparition et la disparition de certains personnages, la métamorphose de leurs fonctions ou de leur forme relationnelle (à qui ils s'adressent, dans quel contexte), et l'ampleur donnée à certaines scènes au dépens d'autres dans certaines versions. Qu'est-ce qui, dans l'air du temps, pourrait affecter ces structures narratives ? Leurs « dérives » sont peut-être liées à des facteurs moins évidents, et sont probablement intégrées de façon plus inconsciente par les auteurs de telle ou telle version des mascarades. Les changements qui persistent d'une version à l'autre ont reçu en quelque sorte l'approbation de la communauté, sans que cela ait eu besoin d'être explicité, et l'accumulation des persistances font évoluer l'identité culturelle dans sa globalité. C'est typiquement le fonctionnement de la tradition orale :

« Puisque les traditions orales survivent uniquement par un raconter répété, elles accumulent les interprétations au fur et à mesure de leur transmission. Chaque énonciation reflète fortement les actuels intérêts, jeux de pouvoir et relations avec les sociétés et les villages voisins. Dans ses écrits sur les traditions orales de Sumatra (Jambi et Palembang), Barbara Andaya saisit ce processus d'ajustement et de modification. 'Avec l'accord implicite de la communauté, des détails qui sont étrangers au présent se sont éclipsés de la légende au profit d'éléments nouvellement pertinents qui l'ont incorporé comme étant de tradition ancestrale, rendant ainsi le passé continuellement signifiant'. »³⁴⁶

La structure narrative met en jeu des personnes ou groupes de personnes qui sont clairement désignés comme étant intérieurs ou extérieurs à la communauté, et cela permet de se moquer, de manière plus ou moins acerbe, à la fois des autres membres de son propre groupe et de toutes les facteurs extérieurs qui exercent une influence, voire une pression, sur la communauté. Cette extériorité est représentée en bloc, mais elle inclut une extériorité qui s'amplifie en cercles concentriques ; on peut même considérer que le premier cercle est celui de ceux qui sont extérieurs à la Jeunesse, au sein même de la communauté, même si ce serait moins le cas aujourd'hui. Mais à l'extérieur du village il y a d'abord les villages voisins, avec lesquels les auteurs des mascarades partagent un socle culturel, et où l'échange, mais aussi la compétition, est le plus fort. Puis viennent progressivement les seuils de la vallée, de la zone, de la

346 *ibid.*, p.231.

province, du Pays basque, de la région française, de l'état français, voir peut-être aujourd'hui de la communauté internationale. Chaque cercle représente une relation de pouvoir, des possibilités et des impossibilités d'agir, des choses que l'on convoite et d'autres que l'on rejette. D'autres influences plus diffuses parce que moins reliées à un territoire géographique, et plus infiltrées au sein même du groupe « intérieur », peuvent aussi être prises à part, telles que l'Église, le capitalisme, les mouvements citoyens...

Les personnages ou groupes de personnages des mascarades ont chacun une manière spécifique de s'exprimer, langage qui passe à la fois par le geste et la parole. La forme est le reflet du caractère et de la fonction du personnage. Ainsi *Kabane* parle en prose, faisant le bilan de l'année écoulée qui sert de base à l'actualisation des propos des mascarades, et critiquant avec humour les habitants, parfois individuellement. C'est lui aussi qui tire en quelque sorte les conclusions finales qui sont rendues par sa lecture du testament de *Pitxu*, autre personnage qui lui s'exprime de manière scatologique avec un langage de mots, de sons et de gestes qui représente une forme de devenir-animal, et qui meurt toujours à la fin. Les rémouleurs, représentant les gens du village, les locaux, s'expriment par des vers rimés et chantés appelés *koblak*.

On ne peut pas manquer de faire le rapprochement entre *kobla* et *copla*, et avec raison : les deux viennent de « couplet » (et très probablement de la *copla* espagnol). Le *kobla* est « *un quatrain monorime isosyllabique chanté sur un air pré-existant au texte* »³⁴⁷. On retrouve donc la notion d'une forme verbale qui est distinct de la forme musicale. Là où en Argentine la *copla* peut emprunter une multitude de mélodies, la *kobla* semble se limiter aux airs traditionnels de la mascarade, ou sinon se passer de musique, ce qui est également possible pour la *copla* andine. Déjà la taille du territoire de la *kobla* est bien plus réduite dans les Pyrénées que celui de la *copla* dans les Andes, et l'aire d'une mélodie andine correspond peut-être bien à l'aire de la Soule. Comme le mot *kobla* désigne la forme poétique plus que musicale, cette forme se retrouve aussi en dehors des mascarades, et le mot est employé pour désigner la forme souletine du célèbre *bertsu*.

Il existe peu de traces écrites du contenu des mascarades, et les rares exemples, tels que le texte de Héguiaphal qui reprend les mascarades de 1898 ne sont pas à

347 DICHARRY Éric, "Approche ethnolinguistique des mascarades souletines", *Oihenart : Cuadernos de lengua y literatura*, 1999, vol.16, p.87-136, p.93.

considérer comme des textes officiels ou des versions originelles. Comme le remarque très justement Dicharry³⁴⁸, le texte peut exercer une influence néfaste sur les mascarades dans la mesure où celui-ci peut s'imposer comme référence absolue et freiner la créativité inhérente à l'improvisation ou à la modification, consciente ou inconsciente, de la trame de l'histoire et ses personnages. Pire, la persistance du texte rend trop concret les critiques qui visent les habitants locaux, qui ne peuvent s'exprimer que si elles restent éphémères, et le risque de la transcription peut engendrer une autocensure qui enlèverait aux mascarades une de ses fonctions principales.

Les critiques (et les louanges) ont lieu devant la maison de la personne visée, ou devant le bâtiment qui la représente quand il s'agit d'un personnage public, et les mascarades déambulent par les rues du village, retraçant et ainsi retissant les liens entre les foyers, mais aussi les chemins qui dans la construction des villages basques mènent de chaque maison jusqu'au cimetière, reliant les vivants à leurs ancêtres³⁴⁹. Les mascarades sont dans ce sens une réaffirmation de l'ancrage de chaque habitant à la fois dans le passé et dans la terre, dans le temps et dans l'espace. Elles redessinent l'organisation sociale traditionnelle en passant par les lieux qu'elle active. Ce même service est rendu aux villages voisins qui sont visités par les mascarades tout au long de sa saison de jeu, accompagné de critiques et de louanges pour chaque maison qui s'adaptent en permanence à l'actualité des lieux et des personnes.

Les mélodies sur lesquelles certains énoncés sont chantés peuvent être reprises dans le répertoire traditionnel ou inventées pour la nouvelle version, et les mascarades sont aussi l'occasion de présenter les chanteurs et les danseurs d'exception issus de la communauté, tout en permettant à tous de participer sans discrimination. De la même manière que les transcriptions des énoncés peuvent nuire à la spontanéité du jeu, la transcription en partition des airs musicaux est encore plus néfaste pour les chants traditionnels. Nous avons vu que là où les chants se sont maintenus dans une transmission orale, la voix garde une certaine liberté de mouvement dans son rapport au rythme, au ton et au timbre, et c'est cette souplesse qui caractérise les chants au-delà d'une gamme spécifique, et qui les met en rapport avec le lieu dans lequel ils sont chantés. La partition fige le chant dans un tempo et dans une gamme précise, mécaniques, et répétables, et, comme le raconte Dicharry concernant un air des

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

mascarades qui ressemblerait à *Au clair de la lune*, elle tente de faire rentrer le chant entendu dans le cadre d'une culture qui lui est totalement étrangère : « *L'air utilisé par les rémouleurs est perçu par des étrangers à la culture souletine comme un air qui ressemble à un air connu par le chercheur non souletin. Le chercheur cherche ainsi à comprendre une culture étrangère grâce à ses propres connaissances musicales et non pas en analysant cette "autre culture" en relation avec ses propres répertoires.* »³⁵⁰. Au risque bien sûr, que la partition devient une référence pour les auteurs de nouvelles mascarades et que l'on finit par chanter sur un air qui ressemblera de plus en plus à *Au clair de la lune*.

Dans la préservation des traditions vocales basques, la langue basque est un pivot central qui est aussi un baromètre de l'état général de la culture traditionnelle locale. Là où dans les Andes les langues se sont succédées dans l'évolution et la préservation de la culture, la langue basque et à l'intérieur de la langue basque les dialectes basques se sont maintenues, et il serait impensable de dissocier la langue de l'identité culturelle qu'elle porte. Ainsi on constate que les communautés montagnardes sont plus bascophones que celles de la plaine et de la côte, bien que le déclin qui affecte de manière générale la langue basque depuis plus d'un siècle ne commence à s'inverser que très récemment³⁵¹. Que cette tendance s'inverse est déjà positif, et montre un renouveau dans l'intérêt que la jeune génération porte à sa culture. Dans certains cas, des personnes de famille bascophone à qui on n'a pas transmis le basque au sein de la famille se sont formées à la langue basque en tant que jeune adulte. Dans les montagnes, la langue basque, et plus encore le dialecte souletin, est peut-être l'outil le plus important de la résistance culturelle de cette partie des Pyrénées. Comme nous le rappelle James Scott :

« La formidable barrière culturelle imposée par une langue à part est peut-être la garantie la plus efficace qu'un monde social, facilement accessible aux initiés, restera opaque aux étrangers. Tout comme l'étranger ou l'agent de l'état aurait parfois besoin d'un guide local pour trouver son chemin... il aurait besoin un interprète local pour se retrouver dans un environnement linguistique inhabituel.

350 DICHARRY Éric, "Approche ethnolinguistique des mascarades souletines", *Oihenart : Cuadernos de lengua y literatura*, 1999, vol.16, p.87-136, p.91.

351 voir BACHOC Erramun, "Le Pays de la langue basque en chiffres, 1ère et 2ème partie", *Sociolinguistique, Institut Culturel Basque*, Fév. 2018, et aussi OYHARÇABAL Bernard, "La situation de la langue basque en Pays Basque Nord", *Lapurdum*, 2 / 1997 : Numéro II.

Une langue distincte est cependant une base bien plus puissante pour l'autonomie qu'un plan urbain complexe. Elle est aussi porteuse d'une histoire distincte, d'une sensibilité culturelle, d'une littérature, d'une mythologie, d'un passé musical. À cet égard, une langue unique représente un obstacle formidable au savoir de l'état, et encore plus à la colonisation, la manipulation, l'instruction ou la propagande. »³⁵²

Les mascarades sont énoncées en basque, et la langue devient donc un critère de participation à l'invention des propos. Mais ceux qui ne parlent pas le basque peuvent participer en tant que danseurs, et les mascarades deviennent pour eux l'occasion d'une immersion dans la langue, voire d'un début d'apprentissage. Il arrive souvent que les personnages emploient aussi le français, l'espagnol, le béarnais ou l'aragonais, en général en faisant de ces langues des caricatures qui font rire bascophones et non bascophones. Ainsi les mascarades maintiennent la possibilité de communiquer certaines choses au-delà de la communauté, et d'en garder d'autres en interne.

Les gestes de la mascarades sont une langue à part entière, et là aussi ouverte aux non bascophones. Le personnage de Pitxu, dont le costume comprend une queue de renard, utilise une gestuelle grotesque, sexuelle et sauvage³⁵³ qui fait de lui une figure mi-humain mi-animal. Pitxu doit mourir à la fin des mascarades, et c'est son testament qui conclut et clôture en quelque sorte les jeux. Cette figure animale, qui mêle intelligence et sauvagerie, franchise et humour dans la ruse du renard, est emblématique non seulement du caractère résolument libre que les Basques revendiquent pour eux-mêmes et que d'autres leur ont également attribué, mais aussi, de manière plus souterraine, le lien fort qu'entretiennent les communautés de montagnes de la Soule avec le *basa*, la forêt, le sauvage, le milieu naturel non dominé par l'humain. Pitxu par sa gaucherie, par un manque de tact et de bonnes manières qui le rend étranger à l'espèce humaine, introduit une perspective nouvelle qui devient le miroir de l'absurdité humaine. Ainsi des choses qui semblent très sérieuses peuvent devenir légères (parfois en demandant un grand effort à ceux qui en sont concernés), pour qu'on puisse en rire tout en tirant les leçons des actes accomplis.

Les mascarades sont créées par et pour la communauté locale, mais elles comprennent

352 SCOTT James C., *Seeing like a state*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.

353 DICHARRY Éric, "Approche ethnolinguistique des mascarades souletines", *Oihenart : Cuadernos de lengua y literatura*, 1999, vol.16, p.87-136.

les relations d'interaction avec des échelles plus grandes, au niveau régional, national et aujourd'hui international, et elles se construisent sur une comparaison entre les valeurs traditionnelles et les influences extérieures qui peuvent enrichir ou nuire à l'identité culturelle de la communauté. Une partie des énoncés est donc réservée au habitants du village ou des villages voisins, seuls à pouvoir saisir les allusions à des voisins particuliers ou à des affaires locales. Mais une autre partie peut potentiellement se partager avec un public plus large. Bien que la perspective reste celle de la communauté locale, des commentaires sur les grandes institutions et les grandes entreprises, sur la Politique et ses représentants, qui sont en général d'une notoriété plus répandue, peuvent faire rire des spectateurs venus de plus loin, et ouvrir les mascarades aux personnes étrangères. C'est effectivement le cas : les mascarades attire aujourd'hui un public du Pays basque entier, voire de plus loin. Mais cette popularité croissante ne semble pas mettre en danger les fonctions premières des mascarades, et cela est peut-être aidé par le fait qu'elles soient et aient toujours été un spectacle, et non pas, comme on a pu le voir concernant d'autres traditions, une pratique inclusive que l'on ait transformé en spectacle.

Ainsi les mascarades permettent toujours, de manière joyeuse et conviviale, de faire le bilan de l'année écoulée et d'en tirer des conclusions sur l'état de la culture et de l'identité culturelle locales face aux influences venant de l'extérieur, d'y apporter des conseils pour une meilleure orientation à l'avenir. C'est une réinterprétation de la nébuleuse par le noyau, qui permet aussi au noyau de se faire approprier par une génération nouvelle, qui elle l'amènera à se moduler doucement et se réactualiser continuellement.

Au travers l'*irrintzina* et les mascarades souletines nous abordons donc deux manières de créer des liens qui tissent un réseau de relations depuis le milieu naturel montagnard jusqu'aux cultures lointaines, en passant par la relation à l'autre et au groupe. L'*irrintzina* s'enracine dans une relation sonore à la montagne, et les mascarades dans une relation sociale issue des contraintes particulières que la montagne propose et impose à ses habitants. La forme poétique et esthétique permet une communication par le sensible, par l'émotion que suscitent ces deux pratiques, que ce soit la joie, la peur, le comique ou la honte. Dans les deux cas, nous relevons le caractère vocal, mais le vocal implique l'indispensable présence du corps dans l'espace, des corps dans

l'espace et en interaction. L'*irrintzina* comme les mascarades s'inscrivent dans un ici-et-maintenant qui ramène le passé dans le présent et permet de poser les bases d'un avenir. Ils franchissent le grand écart qui sépare et relie l'intime et le politique, touchant à quelque chose de profondément sensible et singulier tout en exprimant une position et une conviction politique, à la fois face à ses paires et face à tout personne extérieure qui se trouve à une distance permettant de recevoir le message porté par ces pratiques traditionnelles.

CONCLUSION :
PISTES POUR UN MONDE À VENIR

Chapitre 28

La voix, la montagne et la Politique

« l'avenir de l'Occident, dit Spengler, c'est la pensée organisatrice dévorant la réalité organique, l'obsession du rendement épuisant le monde, la dégradation de la volonté de dépassement de soi en productivisme effréné, l'extension du nivellement égalitaire et de la dictature de l'argent, le triomphe de l'utilitarisme et de l'égoïsme individuel, enfin l'asservissement de l'opinion et l'aliénation des consciences par la diffusion de standards de référence tirant toujours plus les esprits vers le plus spectaculaire, le plus superficiel et le plus bas »³⁵⁴.

Ce portrait brutal de la culture occidentale telle qu'elle est vue par l'historien et philosophe Oswald Spengler au début du vingtième siècle résonne aujourd'hui comme tristement prophétique. Face à cet Occident monstrueux, les autres cultures du monde ont su, et ont du, trouver des stratégies pour minimiser les dégâts, pour ne pas se laisser anéantir par le déferlement de cette vague gigantesque, qui s'insinue et s'infiltré dans tous les recoins du quotidien de la plupart des peuples de la planète. Nous avons vu à quel point ces stratégies peuvent être diverses, et quelle variété de métissages naît de leurs résultats.

Les peuples andins comme les peuples vascons ont vu arriver l'Occident sur leurs terres à des stades différentes de son développement et sous des formes diverses. L'Occident s'exprime par des institutions qui changent au fil des siècles et c'est une question épineuse que de définir ce que c'est que la culture occidentale, notamment parce qu'on se refuse de considérer la culture occidentale comme une cosmovision, et que de ce fait on prend ses valeurs, ses coutumes et ses croyances pour la réalité et non pas pour une réalité parmi d'autres. Mais les rois européens, l'Église catholique, les états colonisateurs, les grandes entreprises capitalistes et même le tourisme moderne et les réseaux sociaux sont tous des formes issues de la cosmovision occidentale, et il est possible à partir de ces formes diverses prises par la nébuleuse culturelle d'approcher le noyau identitaire de la culture occidentale.

354 DE BENOIST Alain, "Oswald Spengler. Une introduction", *Nouvelle École*, N°59-60, Paris, 2010-2011. De Benoist se base sur SPENGLER Oswald, *Le déclin de l'Occident, esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, vol. 1 et 2 (1918), trad. M. Tazerout, Gallimard, Paris, 1948.

Les cultures andines et vasconnes ont distingué dans cette culture étrangère les éléments acceptables, ceux qui demandaient à être adaptés, et ceux qu'il fallait rejeter à tout prix. Ce processus est continu, il s'est réactualisé avec chaque nouvelle manifestation de l'Occident, avec qui les cultures montagnardes ont cohabité plus ou moins paisiblement depuis son apparition jusqu'à nos jours. L'Occident évolue, et les cultures locales aussi. Il serait faux de dire que les cultures locales restent pareilles à elle-mêmes et qu'elles se font engloutir petit à petit par la culture occidentale, jusqu'à disparaître dans le flux inexorable du progrès. Il serait faux également de dire que les cultures locales représentent l'harmonie perdue d'une société idéale et immuable que la culture occidentale ne cesse de corrompre. La rencontre déclenche un processus de questionnement, chaque culture étant un miroir pour les autres, qui permet d'actualiser, de modifier et d'affirmer le noyau culturel de chaque groupe. Elle engendre inévitablement des modifications, mais l'impact d'une culture étrangère sur une culture locale n'est pas à mesurer uniquement en surface, sur la base de changements adoptés ou imposés qui transforment les habitudes vestimentaires, culinaires, festives ou économiques d'une communauté, et qui peuvent sembler radicaux. Souvent, un jeu de correspondances fait de ces transformations de simples ajustements de surface, qui ne sont pas sans effets mais qui ne touchent pas forcément non plus aux bases fondamentales de la culture. Les métamorphoses de profondeur sont lentes, très lentes, et c'est pour cela que, encore aujourd'hui, il est possible de reconnaître en tant qu'entité la culture basque ou la culture andine, et bien plus précisément encore, la culture de telle ou telle vallée, de telle ou telle communauté à l'intérieur de la culture basque, à l'intérieur de la culture andine. Et cela malgré l'interaction constante que ces deux cosmovisions ont eu et continuent à avoir avec les manifestations de la culture occidentale dominante.

Aujourd'hui, une partie importante de la population mondiale naît au cœur d'une forme occidentale, sans accès à une culture autre qui serait assez forte, vivante et actuelle pour proposer de véritables alternatives. Ce qui est désigné comme traditionnel en Europe et en Amérique du Nord se réfère à des formes culturelles impuissantes, reléguées à un temps révolu, réduites à leur représentation, n'existant que comme aparté et coupé du soi-disant « monde réel ». Tandis que ce qui est véritablement traditionnel en Occident, c'est-à-dire les pratiques et croyances qui définissent historiquement la culture occidentale, ne serait jamais désigné par ce terme. Cela

empêche une véritable comparaison entre les modes de vie, l'organisation sociale et la gestion des ressources d'une culture considérée comme traditionnelle, comme c'est le cas des cultures andines et des cultures basques (ou vasconnes), et de ceux de la culture occidentale qui n'est pas considérée comme traditionnelle, bien qu'elle le soit tout autant. Rendre incomparable empêche la remise en question. C'est une façon efficace d'évacuer les scrupules, les doutes et les compromis qu'une comparaison ne saurait éviter d'engendrer. D'ailleurs cette incomparabilité est unidirectionnelle, puisqu'elle est décrétée par l'Occident et respectée uniquement par elle, les autres cultures n'hésitant pas à faire le travail d'interprétation et d'évaluation qu'une comparaison suscite. On pourrait même avancer que le refus de la comparaison avec les cultures extérieures est une tradition occidentale. Ainsi l'Occident se positionne comme le représentant de la réalité, roc immuable auquel les différentes cultures du monde peuvent se comparer mais qui ne sera pas affecté par leurs visions du monde, puisqu'il ne serait pas, comme elles, « une invention ».

Cette vision ethnocentrique commence à peine à être ébranlée, mais la déstabilisation arrive de tout part. Comme on a eu l'occasion de le rappeler, le travail des anthropologues et ethnologues contemporains sur la logique inhérente à des cosmovisions diverses et le point de vue occidental comme un parmi d'autres a sérieusement remis en question le statut de l'Occident comme référence absolue. Cela s'exprime clairement dans l'oeuvre de Eduardo Viveiros de Castro³⁵⁵, de Philippe Descola³⁵⁶, et d'Eduardo Kohn³⁵⁷, qui par leurs études et leurs écrits sur les cosmovisions totalement étrangères à l'Occident réussissent à faire en sorte que le lecteur occidental puisse se déplacer vers une autre perspective, ouvrant la possibilité de réfléchir profondément autrement, de construire autrement la pensée et de penser différemment la perception. D'autres chercheurs tels qu'Anna Tsing³⁵⁸ nous montrent que des fonctionnements non-occidentaux peuvent proliférer au sein même d'un fonctionnement occidental (sous sa forme capitaliste), créant des bulles de « perspectives autres » qui permettent à d'autres cosmovisions de survivre et même de se développer au coeur du territoire occidental. D'autres minorités croissantes sont issues de la culture occidentale tout en se positionnant en contre, et nous voyons

355 VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *La mirada del jaguar, introduccion al perspectivismo*, Buenos Aires, Tinta Limon, 2000.

356 DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

357 KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts* (2013), Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

358 TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde* (2015), trad. Philippe Pignarre, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, 2017.

aujourd'hui une convergence de mouvements divers qui viennent alimenter un nouvel ensemble de valeurs mêlant la reconnaissance de l'individu en tant que singularité (typique de la culture occidentale) et la coopération entre singularités pour une existence respectueuse de tous les êtres vivants et de tous les milieux (dont on peut remarquer l'influence d'autres cultures, notamment amérindiennes et asiatiques). Il est encore trop tôt pour nommer ou pour analyser en profondeur cette perspective qui pourrait potentiellement représenter une cosmovision naissante, mais on pourrait voir dans la dénomination d'écoféminisme³⁵⁹ les prémisses d'une identité culturelle en train de se définir, un noyau en train de se former au sein d'une nouvelle nébuleuse.

Une autre partie importante de la population mondiale naît effectivement dans une culture non-occidentale, mais au sein de laquelle l'avenir tend inexorablement vers la culture occidentale qui est venue à représenter la meilleure vie possible, et qui, même quand les illusions tombent, reste la seule vie possible. Les cultures maternelles, et souvent les langues maternelles aussi, sont réduites à devoir s'insérer dans un recoin de la structure proposée par la culture occidentale comme seul modèle économique et social qui permettrait le développement. Elles sont considérées comme impuissantes, et elles le deviennent effectivement.

Mais une culture dormante n'est pas forcément morte, et la braise peut se rallumer si un vent nouveau se lève. Le fait que l'inébranlable réalité occidentale voit aujourd'hui ses fondations se fragiliser par l'intérieur, le fait qu'une attention nouvelle soit portée sur, notamment, la gestion des ressources faite par d'autres cultures, mais aussi sur leurs organisations sociales et leurs manières de « faire communauté », participe à redonner à des cultures longtemps écrasées par le dédain de la culture dominante un élan nouveau, faisant d'elles des précurseurs d'un monde à venir au lieu d'être les retardataires du modèle occidental et capitaliste.

Spengler considérait que les grandes civilisations suivaient un cycle de croissance et d'épuisement qui menait systématiquement à leur dissolution, ce qui pouvait représenter chez lui une forme d'espoir. Mais cela concerne principalement les sociétés à structure étatique, concentrées dans la plaine, et ne prend pas forcément en compte les sociétés non-étatiques dont l'existence remontent parfois bien plus loin dans le temps que les

359 LARRÈRE Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014. URL : <http://traces.revues.org/5454>

grandes civilisations. Comme nous le rappelle Scott, ces sociétés sont favorisées par et se développent dans des environnements qui sont peu propices à un fonctionnement étatique :

*« l'écologie d'élévations distinctes est seulement un parmi plusieurs facteurs qui peuvent caractériser des espaces hors-état. Ils semblent partager également certains des traits suivants : ils sont relativement impénétrables (sauvages, sans sentiers, labyrinthiques, inhospitaliers) ; leurs populations sont dispersées ou migratoires ; et ce sont des sites peu propices à une appropriation de surplus. Ces marécages et marais (on pense aux populations arabes assiégées des marais sur la frontière entre l'Iraq et l'Iran), deltas et estuaires changeants, montagnes et déserts (comme ceux privilégiés par les Berbères et les Bédouins), ainsi que la mer (qui accueille les ainsi nommés gitans marins du sud de la Birmanie) et plus généralement, la frontière, ont tous servi comme 'espace hors-état' au sens que je donne à ce terme. »*³⁶⁰

Je pense que ces communautés non-étatiques ne sont pas seulement des peuples qui se sont réfugiés dans ces milieux considérés comme dangereux ou inintéressants économiquement par les grandes civilisations, mais qu'elles se soient développées de manière non-étatique à cause de ces milieux. L'organisation sociale est directement liée à la forme de l'exploitation et la gestion des ressources qui elle est contrainte et conditionnée par la nature même du milieu.

À la montagne, cela se traduit par un espace cultivable réduit, par une nécessaire mobilité des troupeaux et de leurs bergers, par une certaine autogestion de groupes isolés, par un système d'échange et de commerce entre différentes altitudes, vallées voisines et versants opposés. Cela permet aussi la défense par embuscade de l'ennemi ou par la disparition des populations dans les hauteurs, le regroupement ou la dispersion des groupes selon la nécessité des actions communes, et la migration d'une partie de la population vers le versant opposé en temps de disette ou en temps de guerre.

On constate aisément que le caractéristique principal de ces communautés non-

³⁶⁰ ma traduction, SCOTT James C., *Seeing like a state*, New Haven/London, Yale University Press, 1998, p.187

étatiques est leur souplesse. Pourtant, on a tendance à les dépeindre comme étant immuables, de coutumes rigides figées dans le passé, ignorant le progrès et déconnectées de la réalité du monde contemporain. Mais cela n'est-il pas le reflet de la tradition occidentale, mécaniste, qui consiste à tout disséquer en composants fixes entrant en interaction selon des règles strictes, et qui passe à côté de la puissante capacité d'adaptation, d'invention, de création et de métamorphose véhiculée par ces sociétés étrangères, puissance écartée par l'Occident comme étant un simple manque de précision ?

Ainsi la tradition orale générerait des erreurs de reproduction dues à l'inexistence de supports fiables pouvant servir de référence, tandis qu'en réalité ces « erreurs » représentent l'espace de renouvellement et de réactualisation qui permet à une culture de rester vivante, présente et fonctionnelle pour ses membres. Et la « précision » qu'apporte le travail assidu des chercheurs qui transcrivent, enregistrent et analysent des données collectées, ramenant les variables, les exceptions et les écarts à des lois fondamentales qui ressortent par statistique, finit par rendre ces mêmes chercheurs aveugles, incapables de concevoir les conséquences de cette liberté de mouvement, insensibles à la complexité relationnelle et à la finesse dynamique qui insèrent l'individu dans un ici-et-maintenant, dans un *être-là* qui dépasse l'*être-quelqu'un* (ou l'*être-quelque chose*).

Le chant, dans les sociétés qui font l'objet de cette étude, est un exemple flagrant de ce processus typiquement occidental. Les critères de la retranscription employés dans la création de partitions vont à l'encontre des critères d'interprétation des chanteurs, et la décontextualisation de la représentation va à l'encontre des fonctions du chant. Ne sommes-nous pas passés à côté de l'essentiel ? Cela ne veut pas dire que les mailles du filet n'aient pas attrapé quelque chose de ces pratiques, ne veut pas dire que la collecte des chercheurs et des passionnés n'ait servi à rien, au contraire, c'est parfois grâce à ces traces que bien des chants ont pu être sauvegarder et repris, qu'ils ont pu ressortir suite à période d'oubli ou de rejet. Et c'est aussi grâce aux enregistrements que l'on peut retrouver les traces de ces voix d'avant la partition.

Je pense à un chant de la Haute Bigorre, *Cançon de Milharis*, qui apparaît deux fois dans la compilation éditée par Pirèna Immatèria et qui rassemble des chants recueillis

par le chercheur Xavier Ravier en milieu du vingtième siècle³⁶¹. La première version est chantée d'une voix pleine et forte mais qui se permet d'avoir du grain, élastique quant au rythme et au ton, poussée aux limites de la voix de poitrine, une voix qui porte le plein air, une voix de la montagne. La deuxième version est tout autre, une belle voix certes, mais encadrée, mélodieuse, régulière. Que s'est-il passé entre ces deux interprétations d'un des mythes fondateurs de la région, celui de Milharis ? L'écart n'a pas manqué à interroger Xavier Ravier, et est relevé aussi par Pascal Caumont dans son introduction au livret qui accompagne la compilation. Les deux versions ont continué à exister simultanément, puisqu'elles sont collectées toutes deux à la même période. Mais une semble exprimer une relation directe avec la montagne, une attention à ses sonorités et à son acoustique, tandis que l'autre porte la marque d'une école étrangère, celle introduite par Alfred Roland en 1832³⁶². Elle fait aujourd'hui partie de la tradition locale et a certainement transformé bien de chants plus anciens qu'elle. En Haute Bigorre elle a remplacé la tradition de ces anciennes voix de montagne qui étaient plus proches de celles que les bergers basques ont su garder et transmettre et qui sont encore reprises par les chanteurs basques contemporains³⁶³.

Mais grâce aux enregistrements on peut retrouver une indice de cohésion vocale vasconne qui vient renforcer la cohésion globale qui concerne aussi bien l'organisation sociale que la mythologie et les coutumes, malgré les évolutions diverses qui se sont effectuées au niveau de la langue et qui ont développé les différents dialectes de la chaîne.

Cette voix empreinte de son milieu doit donc être comprise et étudiée à partir de ce milieu, de l'intérieur, et non pas en la passant par des filtres qui non seulement sont issus d'une autre culture mais qui sont surtout incapables de rendre compte de la réalité du chant tel qu'il est vécu et utilisé par sa communauté d'origine. Même les signes d'influences de la culture occidentale doivent être interprétés depuis l'intérieur, puisqu'ils ont été interprétés déjà dans le but de les adapter à la culture locale. La boucle est infinie et elle crée du nouveau en permanence. Elle nous permet de revoir notre propre culture à la lumière d'une autre, de comprendre que l'objet n'a d'importance que dans

361 CAUMONT Pascal (sous la direction de), *Mémoria en partatge, chants collectés en Bigorre par Xavier Ravier entre 1956 et 1962, Volume 1*. Tarbes, Pirèna Immatèria, 2014.

362 Ce compositeur formé à Paris et arrivé à Bagnères de Bigorre en 1832 a créé et fait tourner les *Chanteurs Montagnards* pendant 17 ans avant de quitter pour toujours les Pyrénées.

363 Bien que ce que l'on connaît en premier des « chants traditionnels basques » sont les polyphonies empreintes d'une composition proche de celle d'Alfred Roland...

son usage, que rien n'existe en dehors de son milieu, et qu'un changement de perspective peut aussi bien rassembler des entités que tout séparer que distinguer des entités qui à première vue semblent identiques.

Maya Deren l'a bien compris en faisant résonner la vie de l'artiste avec celle des peuples étrangers³⁶⁴, résonance qui n'était possible qu'à cause du regard que la société occidentale portait sur les deux. Elle l'a aussi saisi en entrant dans la danse, et dans la transe, du peuple haïtien, pour comprendre depuis l'intérieur ce que la danse signifiait pour eux, tout en apprenant autrement ce que la danse signifiait pour elle³⁶⁵. Et c'est peut-être cette capacité qu'a l'artiste, et qu'ont aussi les guérisseurs, les chamanes, les marginaux, les fous et les prophètes, d'être un étranger issu de sa propre culture, qui lui permet de se positionner dans l'entre, faisant de sa personne une passerelle, faisant de son action une permanente interprétation, et facilitant son glissement à travers des frontières culturelles. L'artiste, tout en étant profondément empreint de sa propre culture, n'en est pas représentatif, parce qu'il est toujours en train de glisser un pied en dehors de cette zone de confort qui est l'identité culturelle. Il regarde depuis le dedans et le dehors, se sent chez lui partout et nulle part, est assez prétentieux pour croire qu'il peut s'intégrer dans n'importe quelle situation et assez humble pour savoir que son point de vue n'est qu'un parmi un infini d'autres.

MacLuhan nous a appris que le médium était le message, Haraway nous incite à aller plus loin, nous aide à concevoir que le message qu'est le médium change selon la manière dont on l'active. Cela inclut mais dépasse la fonction que l'on donne à l'image, au son, à l'objet, à la nourriture, à l'autre, cela touche à la pensée et à la perception. Gibson nous a montré à quel point notre manière de percevoir et de comprendre la perception conditionne notre manière d'interagir avec le monde. Ainsi on a essayé de comprendre la vision à partir de dispositifs où une personne est assise, immobile, avec un œil masqué devant des images projetées sur une surface lisse à une distance fixe³⁶⁶... reflet de l'obsession de la pensée occidentale de réduire et isoler au maximum l'objet de son étude (créant par là même « l'objet »), quitte à le dénaturer complètement. Objectiver est un verbe emblématique de la pensée occidentale, et il mène à une vision du monde dans laquelle chaque chose peut se détacher de toutes les autres. La

364 voir la citation mise en exergue au chapitre 2.

365 DEREN Maya, *Divine Horsemen*, New York, Thames & Hudson, 1953.

366 GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014.

proposition de Gibson, de comprendre la vision à partir d'un corps en mouvement dans un espace, bouleverse totalement cette vision du monde. Mais ce qui est révolutionnaire pour la science occidentale est une banalité pour d'autres cultures qui voient et comprennent le monde à partir de réseaux relationnels. Et la théorie gibsonienne des « affordances » (traduit par « invites » en français) est finalement pas si éloignée, bien qu'exprimée par un vocabulaire et par un imaginaire tout autre, du perspectivisme développé par Viveiros de Castro. Le travail de Gibson nous met devant les conséquences qu'a la *manière* dont nous portons notre attention sur ce que nous retenons de l'acte de percevoir, et ces conséquences vont jusqu'à affecter notre compréhension profonde du monde, notre cosmovision. C'est ce qu'exprime Donna Haraway quand elle souligne l'importance de *quelles* pensées pensent la pensée, de *quelles* récits racontent des récits³⁶⁷, de comment on traduit et avec quoi, et à partir de quoi.

Cela est particulièrement crucial quand on aborde les perspectives de cultures étrangères à la notre, où les codes peuvent être diamétralement opposés à ceux que nous avons l'habitude d'utiliser. Pour rendre compréhensible, pour nous mêmes et pour d'autres personnes de notre culture, nous sommes obligés de traduire, et cela demande une interprétation. La traduction est toujours partielle, dans le sens de ne pas pouvoir tout traduire de l'épaisseur de sens originel, mais aussi dans le sens de l'influence de nos propres convictions sur ce que nous comprenons et donc sur ce que nous traduisons.

Prendre conscience de cette subjectivité culturelle inévitable, qui va jusqu'à inclure ce qui définit la réalité et la vérité, correspond à un premier cran d'ouverture d'esprit qui nous permet déjà de concevoir l'existence d'autres perspectives. Cela nous fait passer d'une vision des autres cultures comme des manières inexactes d'interpréter le monde (les assignant à la catégorie « en développement », en développement vers la cosmovision occidentale bien sûr, cosmovision que nous avons l'habitude d'appeler la réalité...) à un égard pour les autres cultures qui construisent le monde autrement parce qu'ils *font attention* autrement.

Cette prise de conscience est déjà plutôt violente, puisqu'elle ébranle le noyau culturel

³⁶⁷ HARAWAY Donna, *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016, p.35.

et non seulement la nébuleuse, touchant à des choses qui sont d'une telle évidence qu'on ne les considère plus comme issues d'une culture spécifique. On les a fait passer du côté d'une réalité qui serait sous-jacente à la culture, détachées de la puissance de l'imaginaire, on les rend objectives.

Mais les raisons abondent aujourd'hui pour qu'on aille plus loin dans cette ouverture du concevoir, pour que non seulement on reconnaisse l'existence et le bien fondé de cosmovisions extrêmement différentes de la notre, mais qu'on puise dans la remise en question qu'elles nous proposent pour réorienter notre propre culture. Cela ne veut pas dire adopter une autre cosmovision dans un mouvement de conversion semblable à une révélation spirituelle, mais plutôt de confirmer les intuitions, les désirs et les besoins qui se font ressentir depuis l'intérieur de la culture occidentale, pour vérifier en quelque sorte leur faisabilité et même leur historicité au sein d'autres cultures.

L'écologie est un des secteurs majeurs qui pourrait bénéficier de cette aide précieuse. Il faut pour cela se débarrasser de plusieurs mythes occidentaux : en premier, celui qui veut que la domination occidentale soit la preuve de la défectuosité des autres visions du monde, les transformant au mieux en utopies irréalistes (et au pire en stade primitif de l'humanité) et donc inapplicables dans la gestion du monde « réel » et « actuel ». Ensuite, il faut s'attaquer au mythe qui veut que les premiers usagers des ressources soient les plus irresponsables des gestionnaires de ces mêmes ressources, mythe qui a servi, tout au long de l'histoire de l'occident, comme prétexte pour s'accaparer des ressources dans le but d'en faire du commerce au profit de quelques uns et au dépens de beaucoup d'autres³⁶⁸.

Les deux cultures, une pyrénéenne et une andine, auxquelles nous nous sommes intéressées tout au long de cette étude, nous montrent, pour peu qu'on y porte notre attention, l'absurdité de ces deux mythes. Toutes deux ont subi des transformations majeures au contact de la culture occidentale, mais toutes deux ont aussi conservé un noyau culturel fort qui perdure jusqu'à nos jours et qui serait capable de se réactiver et se réactualiser face aux crises écologiques et sociales (devenues totalement indissociables) qui traversent le globe de part en part. La gestion responsable des ressources est évident pour ces communautés dont, traditionnellement, la vie en

³⁶⁸ voir les deux excellents ouvrages : GRABER Frédéric, LOCHER Fabien (dir.), *Posséder la nature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, et SCOTT James C., *Seeing like a state*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.

dépend, et cette gestion tient non seulement aux liens sociaux qui relient les membres du groupe et permet une prise de décision pour les usagers par les usagers (même dans des systèmes qui seraient considérés comme non-démocratiques), mais aussi au lien (tout aussi social) qui relie les membres du groupe à leur milieu, à leur lieu spécifique, qu'ils habitent et par lequel ils sont habités.

Le soin est moins un élan d'altruisme qu'une affaire de nécessité, c'est l'interdépendance des êtres, humains et non humains, qui, quand on en a clairement et concrètement conscience, génère les gestes d'un usage durable et d'une distribution juste des ressources, ainsi que les gestes de coopération indispensables à cette gestion. Dans les communautés de montagne, c'est dans l'intérêt de chaque individu d'assurer les besoins du groupe, puisqu'il en assure les siens par la même action. C'est aussi dans l'intérêt du groupe que chaque individu soit en bonne santé, qu'il maintient ses capacités de participer aux travaux, tout en permettant à chacun de faire selon ses capacités³⁶⁹. Pour pouvoir participer, il faut savoir reconnaître dans le milieu les choses qui sont nécessaires ou utiles à la vie humaine, il faut pouvoir évaluer l'état de santé des ressources, tout aussi important que l'état de santé des humains, que ce soit la forêt ou un troupeau de brebis, le niveau d'eau des rivières ou la population de gibier. Ce fonctionnement est vital, et c'est du vital qui naît l'attache affective qui vient alimenter et renforcer le réseau de relations qui relie tous les éléments du milieu.

Cela vient questionner la manière dont la société occidentale essaye de faire face à la crise écologique (et sociale) que sa cosmovision a généré. Dans les pays occidentaux, la majorité de la population naît dans un contexte urbain, et devient adulte sans avoir eu la moindre interaction concrète avec une ressource naturelle. Cela crée des générations qui se divisent entre ceux qui développent un lien affectif avec les lieux de consommation en ignorant l'existence du milieu dont sont issus les produits de consommation, et ceux qui développent un lien affectif avec l'idée du milieu, nommée « Nature », sans avoir le moindre idée de quoi en faire, si ce n'est que de le traverser en regardant. Ce sont deux extrêmes, et d'autres cas de figure existent évidemment, mais qui illustrent bien la tradition occidentale qui consiste à détacher, isoler, objectiver

369 Cela implique que les personnes qui dans la culture occidentale sont écartées des activités liées à la subsistance (les enfants, les personnes âgées, les personnes handicapées, les délinquants) soient au contraire pleinement intégrées à ces activités, à la mesure de leurs possibles, et donc pleinement intégrées au groupe, à la communauté. Pour une réflexion approfondie sur ces sujets, voir CHRISTIE Nils, *Beyond Loneliness and Institutions*, Eugene, Wipf and Stock, 1989, mais aussi tous les ouvrages de Foucault sur la folie, la sexualité et le crime.

jusqu'aux individus, pour qu'au final le milieu, qui tient grâce à la cohérence *entre* les choses, et la communauté, qui tient grâce à la cohérence *entre* ses membres, disparaissent.

Le chant permet de se ressaisir de l'entre, du moment où on considère que le chant est une interaction entre un corps spécifique et un espace spécifique. Nous avons vu les différentes fonctions que peut avoir le chant au sein des communautés de montagne, à quel point il affecte des relations diverses de manières diverses. Mais toutes ces fonctions sont issues de cette capacité qu'a le chant de faire converger des éléments humains et non humains, des temporalités passées, présentes et futures, et des niveaux physiques, émotionnels et intellectuels dans un ici-et-maintenant fondateur pour la vie en communauté dans et avec un milieu.

Cela ne veut pas dire que le chant serait un remède miracle pour les maux de la société occidentale. Mais il est plus qu'un métaphore de l'organisation sociale et du rapport à l'environnement tels qu'ils sont mis en oeuvre au sein de diverses cultures, et il a déjà un pied en dehors de la cosmovision occidentale, jouissant, comme toutes les pratiques artistiques, du droit de mélanger les influences culturelles, faisant de lui une passerelle non seulement pour découvrir d'autres manières de vivre et de faire, mais aussi pour *percevoir autrement*. Cela peut faciliter un mouvement de convergence entre les intuitions encore naissantes au sein de la société occidentale et qui remettent en question son modèle, et le savoir pratique des cultures qui par leur manière de percevoir et concevoir le monde ont mis en place des formes de gestion et d'organisation sociale dont l'Occident ferait bien de s'inspirer. Sans oublier que s'inspirer n'est pas se convertir, et que tout n'est pas bon à prendre. Mais un savant mélange est toujours possible, dans le processus réciproque et continu de réinterprétation de la nébuleuse par le noyau, et au sein duquel le noyau aussi se ré-ancre autrement, faisant bouger lentement mais sûrement l'identité culturelle profonde.

Épilogue

« La pensée du tremblement, *accordée aux vibrations et aux séismes de ce monde, aux modes cataclysmiques de rapport entre les sensibilités et les intuitions, et qui peut-être nous met à même de connaître l'inextricable sans en être embarrassés. Du tremblement lui-même à la pensée du tremblement, il y a toute la fragilité qui renforce parfois un système erratique, en lui supposant non pas des commencements et des fins mais une sinuation, l'exact opposé de l'insinuation, laquelle ne finit pas. Sinuer permet d'éviter les raidissements des situations. La pensée du tremblement nous éloigne des certitudes enracinées, nous supposons par exemple qu'elle inspire toute une partie de ces sciences actuelles, qu'on a donc appelées sciences du chaos, qui se méfient tant de la régie de l'universel et méconnaissent si fort la linéarité impérative.* »³⁷⁰

Quand la voix résonne, nous sommes soudainement plongés dans le monde comme dans un liquide. Elle nous rend capables d'envisager l'invisible, de rendre tangible l'intangible qui d'habitude nous sépare et qui tout d'un coup nous relie. L'air devenu sonore par son passage à l'intérieur du corps, qui rentre de nouveau par nos oreilles tout en se projetant et en voyageant au-delà des limites de notre écoute, fait apparaître une perméabilité et une continuité qui transforment l'idée de l'objet en un simple convention.

Pourtant, et particulièrement dans la tradition occidentale, cette convention fait que nous avons tendance à négliger l'interdépendance au profit de la causalité, la circulation au profit de l'unidirectionnalité. De la même manière que les premiers anatomistes en disséquant le corps humain ont jeté les fascias pour essayer de comprendre le corps par ses composants séparables, nous avons jeté le milieu pour essayer de comprendre le monde par ses bouts isolés. Et c'est finalement très récemment que nous commençons à prendre conscience de la nature essentielle de ce que nous avons mis de côté.

Le chant est la manifestation du milieu, de l'entre, de la relation, il n'existe que grâce à une circulation de l'air et ne peut se maîtriser que grâce à une interdépendance entre l'appareil vocal et l'appareil auditif³⁷¹, entre chanter et écouter, émettre et recevoir. En rendant manifeste ce qui relie, le chant relie, et nous avons vu que ce lien se tisse entre

370 GLISSANT Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p.54.

371 TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, Robert Laffont, 1987.

les humains mais aussi entre les humains et les non humains, et entre les humains et leur lieu. Ce geste artistique insère et inclut le corps dans l'espace, et par cette capacité qu'ont les pratiques artistiques de nous inciter à faire attention à l'attention, à comment nous percevons tout ce qui nous perçoit, il insère et inclut l'humain dans le monde.

La montagne pour les chants de montagne est la condition du chant, mais en fait, elle est la condition de tout un enchevêtrement de relations qui donne naissance à une forme spécifique de vivre-ensemble que le chant participe à forger et à soigner, à soutenir et à maintenir. Comme le met en évidence Scott et le confirme cas par cas les chercheurs ayant travaillé sur la vie en montagne, la montagne est propice à une organisation sociale non-étatique, composée de groupes semi-autonomes, intégrant la capacité d'activer une certaine mobilité, ponctuelle ou saisonnière, de reconfigurer les liens, les hiérarchies et les voies d'échange selon les besoins du moment et les menaces extérieures. C'est la forme même du milieu ainsi que la nature des matériaux, vivants ou inertes, qui le composent, qui définissent les formes d'interaction qui tendent à naître en son sein.

Ainsi il n'est pas tellement surprenant de trouver autant de passerelles entre les Andes et les Pyrénées. Le jeu des reliefs, des étages montagnards, des versants, vallées et crêtes propose un répertoire de mouvements possibles : circulations, renvois, échanges, montées et descentes, qui concernent aussi bien la diffusion d'une voix chantée que le déplacement d'un corps humain ou animal, le trajectoire d'un rocher qui décroche, la direction d'un arbre qui pousse ou de l'eau qui coule. Que ce jeu puisse affecter jusqu'à l'organisation sociale dans son développement me semble non seulement possible mais évident.

Cependant, les passerelles qui permettent une circulation entre les Pyrénées et les Andes ne supposent pas que des deux côtés on retrouve une forme identique qui prétendrait à l'universalité. Plutôt que d'une identité il s'agit d'une familiarité entre ces deux massifs, de la possibilité d'une reconnaissance réciproque qui passe par une relation partagée à la montagne. Cette montagne qui produit une certaine manière de chanter, mais aussi une certaine manière de vivre et une certaine vision des choses. Ces éléments communs sont imbriqués dans les singularités qui définissent chaque communauté, et chaque personne à l'intérieur de cette communauté. Et les singularités

de chacun s'imbriquent aussi dans le commun, dans cette entité partagée qui devient la culture. Les traditions culturelles permettent à chacun de s'identifier au groupe, mais elles ne sont pas la reprise à l'identique des gestes et des pensées des générations précédentes. La tradition est le mouvement perpétuel d'une réinterprétation continue de *ce qui relie compte tenu de ce qui advient*.

Le chant est emblématique de ce fonctionnement, et par le chant on peut commencer à comprendre comment ce processus opère à d'autres endroits d'un vivre-ensemble, comment il participe à un écosystème qui inclut les humains. Pour cela il faut aussi pouvoir prendre conscience de la manière dont le chant affecte cet écosystème compris comme réseau de relations d'échange. Cela a été le but de cette étude, et j'espère qu'elle a pu, par l'attention portée au triangle de relations qui tisse des liens entre un individu et sa terre, entre les individus membres d'une communauté, et entre la communauté et le monde extérieur, atteindre ce but.

Mais la réflexion initiée par les chants de montagne permet d'aller plus loin que l'écosystème spécifique dans lequel ils évoluent, et de poser un miroir qui reflète des problématiques contemporains de la culture occidentale, puisque le triangle de relations qui structure et qui finalement permet le bon fonctionnement de ces communautés est composé précisément des points d'articulation qui sont hautement dégradés dans la société occidentale.

À commencer par la relation au lieu, que Gary Snyder et Arne Naess ont si bien souligné dans leurs appels à une vraie pensée écologique. La mobilité, qui dans les communautés de montagne s'exprime par une connaissance intime de tous les recoins d'un territoire au sein duquel on peut se déplacer suivant ses besoins, s'exprime dans la culture occidentale par un détachement total de tout lieu spécifique, et par le culte du voyage qui fait que le plaisir passe par l'abandon de son lieu habituel pour découvrir des lieux inconnus auxquels on n'appartiendra jamais et que l'on abandonnera aussitôt les vacances terminées. La bonne intention d'ouvrir son esprit au contact d'autres cultures s'épuise aujourd'hui dans l'organisation d'un tourisme de masse qui réduit ces autres cultures à des expériences de consommation. Dans l'espace du quotidien occidental, l'attache se fait aux objets que l'on associe à sa personne et qui meublent les lieux, idéalement de passage, que nous occupons en créant une sorte de nid mobile. C'est ce

que Kusch a mis en évidence quand il dit que les humains ont remplacé le monde naturel, indomptable et aléatoire par essence, par les objets fabriqués censés récréer un environnement, cette fois-ci maîtrisable, prévisible, soumis. Si on veut inverser le mouvement inexorable de destruction des ressources nourrit par le mode de vie occidental, il n'est pas suffisant d'aimer la Nature que l'on aurait du mal à définir puisqu'elle est devenue une idée abstraite, une image de la Terre vue de l'espace, un rêve d'harmonie que l'on oppose à la « dure réalité » inévitable du quotidien. Comprendre le milieu, c'est d'abord comprendre un lieu, qu'il soit au milieu de la forêt ou au milieu des immeubles, et comprendre aussi que l'indépendance passe par la dépendance sur (c'est à dire par la relation que l'on construit avec) le lieu qu'on habite, plutôt que sur un approvisionnement marchand venant de lieux qu'on ne verra jamais. Ces quelques indices pourraient initier les premiers pas vers une pensée écologique effective qui inclut pleinement l'humain dans l'écosystème.

C'est à partir de cette inclusion que le social devient indissociable de l'écologique. L'organisation sociale fait partie de la composition de l'écosystème, dans la mesure où elle définit l'usage et la répartition des ressources, c'est-à-dire des richesses. Sur un territoire où les habitants dépendent principalement des ressources issues du territoire, et où il sont appelés à participer à l'exploitation et la distribution de ces ressources, il est plus difficile d'accorder à certains des bénéfices dont on prive totalement d'autres. Sur un territoire où les habitants se connaissent, il est rare que l'on laisse un voisin dans la misère quand tout le monde a de quoi se nourrir, se chauffer et s'habiller.

Dans la culture occidentale, l'information a tendance à remplacer la connaissance, surtout là où il est question d'*apprendre à connaître*. Cela est valable autant pour un lieu que pour une personne. L'information ne crée pas de relation, tandis que d'apprendre à connaître en crée systématiquement. Et il est difficile de maltraiter quelque chose ou quelqu'un que l'on a appris à connaître. Mais cela prend du temps, et cela demande de l'attention. C'est justement ce type d'engagement que la logique capitaliste évite à tout prix, puisque c'est ce type d'engagement qui pourrait faire en sorte qu'elle s'écroule.

Je vais finir en revenant sur la distinction relevée par Kusch entre un *être-là* et un *être-quelqu'un*, distinction qui pour Kusch trace une frontière fondamentale entre la cosmovision andine et la cosmovision occidentale, mais qui finalement sépare la culture

occidentale de la plupart des autres cultures du monde. Jim Harrison cite un dicton amérindien qui dit qu'il faut toujours se méfier de l'homme blanc, parce qu'au lieu d'écouter ce que tu lui dis, il est déjà en train de penser à ce qu'il va te répondre. C'est-à-dire, il s'absente vers son image de soi au lieu d'être présent au monde, il se soucie d'être quelqu'un plutôt que d'être là. Ces deux pôles marquent les extrêmes entre lesquels toutes les positions sont possibles, et ce serait caricatural de prétendre que tous les occidentaux sont des êtres superficiels, imbus de leur personne et obsédés par leur réussite personnelle, tandis que tous les membres des autres cultures vivent dans une attention aux autres et au contexte en mettant de côté leurs ambitions individuelles. Mais de prendre conscience de ce qu'implique ces deux manières d'être au monde, de ce que cela implique au niveau de la perception et au niveau de la relation, nous permet peut-être de cerner en quoi, précisément, la culture occidentale suscite aujourd'hui les doutes, les inquiétudes, les reproches et même l'indignation non seulement des peuples non-occidentaux, mais de ses propres membres.

Le chant permet d'expérimenter tout ce qui compose l'être-là. L'attention que le chanteur porte à son propre corps et au comportement de sa voix dans l'espace spécifique dans lequel il se trouve le situe physiquement dans un ici-et-maintenant avec lequel il travaille. La relation, le lien qui le relie au lieu où il se trouve et aux personnes présentes pour l'écouter, ainsi qu'à son vécu en lien avec le chant qu'il a choisi et le poids de ce chant dans l'histoire de sa culture, surgit et s'exprime par l'émotion qui emplit le chant en train de se faire, et qui affecte le chanteur ainsi que les auditeurs présents. La signification portée par le chant, en prenant en compte le contexte, la situation dans laquelle il s'effectue, instaure dans le présent la possibilité d'un futur, permet de ressentir la direction que prend une certaine identité culturelle face à un monde en mutation, un certain noyau vis-à-vis de sa nébuleuse. Ainsi le chant, au lieu de s'abstraire vers des préoccupations liées à l'analyse du passé ou à la planification de ce qui vient, ramène le passé et le futur dans le présent, mélange le physique, l'émotionnel et l'intellectuel dans un même mouvement. Le résultat est un positionnement, dans tous les sens du terme.

Et la suite ?

Cela fait maintenant cinq ans que le projet Chant Terrestre m'occupe et me travaille. Depuis ces cinq ans, bien que je n'ai pas bougé de mon lieu, la distance parcouru entre l'endroit d'où je parlais au début de ce projet et l'endroit d'où je parle aujourd'hui est conséquente, et cela affecte profondément la direction que prend ma recherche pour la suite.

Il y a cinq ans, j'étais ancrée dans le vocal, dans le sonore, et je tendais vers la montagne. Aujourd'hui, j'ai pris racine à la montagne et le vocal s'est fait absorber dans l'échange, sonore mais pas seulement, qui circule entre les humains, et entre les humains et les non humains, qui constituent cet écosystème. Le geste artistique et la perspective poétique investissent ce quotidien. L'approche est la même, mais le médium a changé.

Ainsi la suite de mes recherches bascule pleinement du côté de la montagne, et se concentre sur mon bassin-versant, sur tous les aspects qui le composent et sur l'immense champ de réflexion qui s'ouvre en son sein. L'écologie, les nouvelles technologies, l'art et la philosophie y rencontre la tradition, le pastoralisme, la collectivité, pour tenter de penser et de faire vivre ce noyau et sa nébuleuse.

Je pense que Chant Terrestre peut apporter de nouvelles pistes de recherche en art, en musicologie, en écologie, potentiellement en anthropologie et en philosophie. J'espère que d'autres chercheurs trouveront utile cette étude, et qu'elle peut servir à créer des ponts entre disciplines diverses. Beaucoup de choses restent à explorer dans le détail de la relation sonore entre le corps et l'espace, dans les effets thérapeutiques et sociaux du son et du chant, et dans ses répercussions politiques, et d'autres disciplines que le mien dégageraient de nouvelles approches, de nouvelles prises sur cette matière.

J'espère aussi que ce projet puisse toucher un peu tout le monde, qu'il y ait potentiellement une accroche pour n'importe qui, ce qui est après tout le propre de l'art, faisant se rencontrer le singulier et l'universel qui en émane.

Table de matières élaborée

Introduction

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Avant-propos | p.7 |
| <i>- d'étonnantes similarités - deux pays de chant ancestral - le très ancien écho du tout nouveau - pratiquer le sensible - les vérités de l'imaginaire collectif - la tradition vivante : un perpétuel renouvellement - le milieu montagnard - se retirer, se revêtir - présence de la montagne - chant multi-fonction - créer des ponts - la subjectivité - superposition d'approches</i> | |

La recherche artistique et la tradition orale

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 1 - La tradition orale : dé-muséifier l'incorporation du savoir | p.12 |
| <i>- oralité et écriture : alternatives et tendances - pour saisir l'oralité, le chant - voix et corps, mot et geste - se remettre en situation - savoir et geste - ré-enclencher ou reproduire - parler et chanter - oralité et organisation sociale : Zomia, Andes, Pyrénées - la mobilité - écrire ou dire le passé - faire corps</i> | |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 2 - La recherche artistique : revendiquer sa spécificité | p.20 |
| <i>- pourquoi la recherche artistique? - débarquer - la pratique comme pont - assumer son impact - art et anthropologie - faire émerger la forme - choisir son avenir - activer le potentiel - ressentir au-delà des mots - créer des filtres - art et science - échapper au désespoir - jouer - penser-agir - le processus - comprendre par soi-même</i> | |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 3 - Tradition orale et recherche artistique : une rencontre | p.26 |
| <i>- une terminologie perméable - extérioriser ou incorporer le vrai - se fier au ressenti - le juste - le groupe - le commun - l'entre - rendre le passé fonctionnel - inventer un futur possible - marqué à vie - faire place à l'avènement - les codes de l'adresse - donner accès, et à quoi? - le savoir comme relation - la perception comme geste</i> | |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 4 - Les objectifs artistiques de Chant Terrestre | p.34 |
| <i>- transmettre par la pratique - se projeter dans le contexte - circuler dans le sujet - dépasser le terrain de l'art - dissoudre les stéréotypes</i> | |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 5 - Le terrain : Les Pyrénées et les Andes | p.38 |
| <i>- rencontres heureuses - le pays pyrénéen - le pays andin - brouiller les frontières - un éventail d'usages</i> | |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 6 - Quelques précisions de vocabulaire | p.41 |
| <i>- définitions indéfinies - ancestral, traditionnel, folklorique : en Argentine et en France - les chanteurs - la commercialisation</i> | |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 7 - Un parcours vocal | p.44 |
| <i>- biographie vocale - sonorité : sensation, sens et signification - l'attention au vocal - je vis, donc je pense - joie et tristesse - physique, émotionnel, intellectuel - saisir l'émotion-action en son centre - la narration - le mélodique - la purge - explorer le corps - explorer l'espace - communiquer par la sonorité - se lier aux mots - l'écholocalisation - le triangle voix-corps-espace - sonder la compatibilité - la parole poétique - amener et adapter - le dialogue souterrain - le discours performatif - le cri - le son thérapeutique - la voix du chamane - état seconde - forme et qualité</i> | |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 8 - La voix dans le chant ancestral | p.56 |
| <i>- déplier la musique - chanter, bruite - le "tarr" - le "bagual" - le sauvage - la non-maîtrise - glissements basques - le rythme corporel - dépasser (se passer de) la partition - la partition évolutive - le "faux" - matérialiser la respiration - la technique du chant andin - l'exception et la norme</i> | |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Chapitre 9 - Un parcours spatial | p.63 |
| <i>- chemins de locomotion - la boîte noire - l'environnement sonore - voix-corps-espace en théâtre : Claudia Bosse - voix-corps-espace au cinéma : Jean-Luc Godard - voix-corps-espace en danse : Loïc Touzé - voix-corps-espace en montagne : le chant ancestral</i> | |

Chapitre 10 - La montagne dans le chant ancestral p.69
- vallées de montagne - relier par l'attention - l'écho - le cirque et la caverne - communiquer par les hauts versants - les siffleurs d'Aas - le paysage sonore montagnard - converser avec le milieu - le milieu andin - la topologie du chant - chanter sa condition - le milieu pyrénéen - relier au lieu

Première Partie : Le chant dans la relation à la terre

Chapitre 11 - La voix et le milieu p.76
- la naissance du montagnard - prendre soin de ce qui nous soigne - l'intention non humain - affordance - une évidence radicale - réinsérer l'humain dans le milieu - la hiérarchie - le mouvement pastoral - mouvement et perception - mouvement et pensée - rythmer par la marche - l'école de la répétition - la montagne qui enseigne - perception et imaginaire - porter attention à l'attention - conscience de - l'affordance dans le chant - le chant comme mouvement exploratoire - la familiarité et la culture - la mythologie - l'imbrication du sens - langage du chant - la montagne-mère - la cosmovision vasconne - les figures du féminin - les Pyrénéens revus par l'Église - l'Église revue par les Pyrénéens - les traces du syncrétisme - la cosmovision andine - maîtresse des cycles - la peur en milieu hostile - l'objet occidental - les saqra - le poison est le remède

Les Pyrénées : devenir autre

Chapitre 12 - Vers l'expérience du film : le *basa ahaide* p.92
- une amplification sensorielle - resserrer l'attention - un processus pour en transmettre un autre - premier épisode : le basa ahaide - vivre avec son temps - faire perdurer

Chapitre 13 - Le *basa ahaide* : une réflexion sur la relation entre chant et espace p.97
- des étendus sauvages - une relation profonde - un outil puissant - le monde sauvage - le risque - la continuité - se préparer pour voler - l'ascension - aiguïser sa perception - des graves aux aigus - analyser l'espace - un acte et non un réflexe - un langage immédiat - analogisme et animisme - la rotation - imbriquer les cycles - les spirales et les boucles du chant - les oiseaux - un hymne basque - la liberté - le devenir-animal - le vaste domaine des symbioses - abolir les frontières - le devenir-perméable - renouveler le pacte - apprendre à connaître - montagnards et citadins face au paysage - le quotidien et l'exceptionnel - maintenir l'équilibre entre les choses - la franchise - la négociation - l'émotion est la base de toute position - le devenir-sensible - l'imaginaire collectif - la vérité praticable et pratiquée - la reprise - vérifier sensiblement - la pensée du tremblement - un saut dans le vide

Les Andes : appartenir au lieu

Chapitre 14 - Vers l'expérience du film : *Pachamama, Santa Tierra* p.111
- la multiplicité - la réalité du terrain - recomposer la pensée - premier volet : la relation au lieu - une déclinaison de gestes

Chapitre 15 - Le chant à la *Pachamama* : une réflexion sur la relation entre l'homme et sa terre p.116
- un animal monstrueux - la vulnérabilité - la maîtresse - le reflet de la place que l'homme se donne - au bord du plongeur - en dehors du conflit - patriarcal et matriciel - le temps linéaire et le temps cyclique - créer un interlocuteur - systèmes similaires composés d'éléments distincts - la forme atomique - du centre vers le bord, du bord vers le centre - verticalité non-hiérarchique - l'ayllu - échange et prélèvement - une bouche pour manger - circulation des mets - suspendre l'opposition - un équilibre fragile - le pouvoir et le danger de l'influence - le comment - bien chanter : l'exposition du soi - renouer avec le corps maternel - devenir plus grand que soi - un corps commun - la parole du chant - la présence de la mort - chœur et solistes - la "tonada" - exprimer sa situation - une appartenance à plusieurs échelles - le répertoire - les fils multiples de la maille - le lieu comme extension du soi

Dans l'air du temps, pistes pour un monde à venir

Chapitre 16 - L'écologie et le chant ancestral p.129
- une composition de rapports - les antipodes - aller de l'avant - cette terre-là - le bassin-versant - l'eau sacrée - y faire quelque chose - Environnement, Terre, Nature : notions abstraites? - un monde d'intermédiaires - un sentiment de chez soi - un nouvel agencement de la pensée - sentir dans ses tripes - affecter le raisonnement - le corps pensant - l'immanent et le revenant - la naissance de l'information - la

pensée comme façon de se mouvoir - tenir à son lieu - chanter comme Spinoza - ni bonne ni mauvaise - lever le nez de son nombril - l'écoféminisme - lutte écologique, lutte sociale - la solution est multiple - la beauté du monde - le chant comme réflexion - la pensée immédiate - l'enthousiasme du corps - le style de l'artiste - chanter juste - se réintégrer au milieu - les Andes face au Capital - s'allier à la Pachamama - la montagne désenclavée - être montagnard - la seule connaissance

Deuxième Partie : Le chant dans la relation à soi, à l'autre et au groupe

Chapitre 17 - Le chant solitaire en anticipation de la rencontre p.142
- la voix comme événement - la vie du berger - solitude hivernale, solitude estivale - joie, liberté et défi - dialogue de bergers - veiller sur l'autre - un chœur montagnard - on chante toujours pour quelqu'un - se retrouver pour chanter - le chant rituel - revêtir le sacré - le sacré est une fête - assurer la cohésion - la perméabilité du chant - apprêter le corps à l'action - l'intime - poser son énoncé à mi-chemin - la praxis énonciative - un corps extraordinaire - un franc-parler souterrain - communiquer sur plusieurs strates - faire évoluer les liens en douceur - une puissance créatrice formidable - un duo de duos

Les Andes : Allumer la flamme

Chapitre 18 - Vers l'expérience du film : le contrapunto p.152
- déconstruire et transformer - deuxième volet : la relation à l'autre - la structure sociale andine

Chapitre 19 - Le contrapunto p.158
- le principe de complémentarité - une population dispersée - une hiérarchie à pente douce - les retrouvailles - une pratique bien vivante - une inclusion sans exception - un support de conversation - réaffirmer l'ancrage - la position du chant - le glissement du personnel au collectif - l'amour est l'affaire de tous - une tumultueuse relation - la création de l'inégalité des sexes - les sources différentielles du pouvoir - entrer sur le territoire de l'autre - fusionner écriture et chant - rire collectivement - adresser le tabou - la séduction - la liberté sexuelle - encadrer le démon - un écho pyrénéen - la tribune matrimoniale - le témoin - théâtre de la cruauté - la violence qui gronde - frôler l'outrage - un triangle en rotation - risquer l'amour - le rite comme porteur collectif - prendre sur soi - du spectacle - les relations spécifiques à l'intérieur du réseau

Les Pyrénées - Apaiser le feu

Chapitre 20 - Vers l'expérience du film : le xikito p.173
- au cayolar de Phista - épisode 2 : le xikito - le contemporain et le traditionnel

Chapitre 21 - Le xikito p.181
- l'architecture pastorale - foule à la montagne - le vide moderne - la rotation des tâches - se faire une place - entre parler et chanter - marquer une rupture - mettre de côté les bonnes manières - encadrer l'obscène - recevoir l'injure - être chien - l'humour interdit la colère - se montrer tel que l'on est - désamorcer la raison - les alliances cathartiques - le "flyting" - l'insulte - l'obscénité - la gifle verbale - l'indispensable mise en scène - le cri - la montagne amplificatrice - les mécanismes de l'humour obscène - le garde-fou poétique - une catharsis collective - ici et ailleurs - un art de rimer certainement très ancien - le déclin du xikito - savoir doser - réapprendre du xikito - déborder dans la violence - la micro-société de la montagne - neutraliser la hiérarchie - une responsabilité partagée - l'autorité extérieure - le cercle rapproché de l'agir - le bon fonctionnement d'un vivre-ensemble

Dans l'air du temps, pistes pour un monde à venir

Chapitre 22 - Autonomie et interdépendance p.198
- la métastabilité - composé et recomposé par les relations - la solidarité par l'autogestion - bienfaits collatéraux - augmenter la puissance d'agir - l'instinct du plaisir - le corps sait - la cartographie corporelle du cerveau - la pensée abstraite en dehors du cerveau - la pensée collective - chanter parce que ça fait du bien - un développement subconscient - détourner les effets de l'art - l'artiste comme outil de l'État - trébucher sur la joie - un même sort pour les pratiques traditionnelles - des résultats - la durée - l'accès à la consubstantialité - se réveiller à l'interdépendance - un réseau de personnes physiquement présentes - la question de l'échelle - impliqué dans la forme, et non constaté dans le résultat - faire avec l'autre - l'intégrité - incompatible avec les statistiques - éviter les intermédiaires - la condition humaine standard - les dysfonctionnements du capitalisme - en avant ! - le mouvement des places - de l'abandon à

Troisième partie : Le chant dans la relation aux groupes extérieurs

Chapitre 23 - Chanter son identité, en relation et en opposition p.212
- penser grâce aux agencements - un extérieur relatif et progressif - cultures étrangères - ni vainqueurs ni vaincus - inverser les rapports de force - créer l'opposition - mettre en scène la hiérarchie - la montagne intimidatrice - angoisse et griserie - reconnaître un montagnard - reliés par la montagne - un accueil spontané - cacher l'intime - briser l'évidence - retracer les contours - rallier des foules - ce feu qui fait fusion - faire voyager le message - l'ajustement des rapports

Les Andes : L'art de la perspective

Chapitre 24 - Vers l'expérience du film : la copla politisée p.220
- une lutte de perspectives - exclusion, dissipation ou neutralisation - troisième volet : la relation à l'autre - le chant comme point de contact

Chapitre 25 - La copla dans la lutte des Amérindiens p.226
- culture de la montagne - être là plutôt qu'être quelqu'un - faire corps avec le milieu, faire corps avec la situation - la contamination mutuelle - le concret et le symbolique - de l'échange à l'offrande - ré-agencer les dieux - un début de fouilles - la pénétration de l'empire - le chant tritonique et le chant pentatonique - le kakan et le quechua - chanter en kakan, même dans une autre langue - maintenir l'identité du chant - s'accorder à l'environnement local - intégrer les nouveaux arrivants - abandon, adoption ou échange - entre l'altiplano et la plaine - échapper à l'État - engendrer les idées préconçues - faire du nouveau de l'ancien - accorder un réseau de points de vue - s'habiller en quechua, ou en espagnol - la copla espagnol - la copla andine - le même chant depuis toujours - le savoir profond du corps - naviguer entre oralité et textualité - vérifier de l'intérieur et de l'extérieur - on reconnaît toujours un ami - une question de perspective - les habits ne font pas le moine - le patchwork perceptif - tout est question de vitesse - la confiance - maintenir la braise de l'héritage - par la force et par la persuasion - un syncrétisme aisé - multiplier les prismes - tirer les avantages d'une situation dramatique - la main d'œuvre indigène - chanter son impuissance - jusqu'à nos jours - une arme anonyme - le discours officiel et la réalité effective - le double-tranchant touristique - une tradition musicologique - le déséquilibre économique - vecteurs à buts multiples - toucher le noyau - briser le rapport au lieu - briser le rapport au groupe - le rêve - la complexité du poison - préférer le quantitatif au qualitatif - la concession au goût européen - se conformer en se distinguant - un avenir incertain - sur la crête

Les Pyrénées : L'art de la joie

Chapitre 26 - Vers l'expérience du film : Chanter la résilience p.249
- la résistance basque - une carte blanche - l'articulation entre estives et villages - troisième épisode : La gouttelette d'eau - suivre les ramifications

Chapitre 27 - L'irrintzina et les mascarades : se définir face à l'extérieur p.253
- frémir - vu de dehors, vu de dedans - l'intensité - triple message - la puissance du sauvage - l'apparition du terme - attrape-moi si tu y arrives - la mobilité - les véritables frontières - l'entité pyrénéenne - imposer la frontière administrative - à l'image de la montagne - reconnaître l'allié - les maquisards - les sentiers de la liberté - maintenir les flux - les occasions d'entraide - définir la nature des relations - la superposition des territoires - les frontières du chant - l'entité culturelle basque - l'obsession occidentale pour les ruines - la tradition comme rapport au monde - une pratique spontanée - mutation de la forme, mutation de la fonction - le concours - perdre la montagne - perdre l'intention - le bertsu - la Jeunesse - créer des vecteurs pour l'opinion - de jeunes hommes, et de jeunes femmes? - ouvrir à tous - rester le même malgré le changement - faire le bilan - assumer la fiction et la réalité - évaluer la distance - figures et structures - à la lumière de l'actualité - un passé continuellement signifiant - groupes extérieurs concentriques - façon de parler - kobla et copla - l'importance de l'immatériel - retisser en déambulant - l'oreille extérieure - la langue comme pivot et baromètre - inverser la tendance - une formidable barrière culturelle - le partage polyglotte - un miroir sauvage - degrés de compréhension - un spectacle depuis toujours - transmettre le noyau - un corps vocal dans un espace montagnard

Quatrième partie - Conclusion : Pistes pour un monde à venir

Chapitre 28 - La voix, la montagne et la Politiquep.272

- la pensée organisatrice dévorant la réalité organique - des stratégies face à la vague - les formes de la cosmovision occidentale - la cohabitation - un jeu de correspondances - la lenteur de la métamorphose profonde - la tradition qui ne dit pas son nom - refuser la remise en question - l'incomparable Occident - ébranler l'ethnocentrisme - miné depuis l'intérieur - un nouveau noyau écoféministe? - de la lueur à la flamme - précurseurs et non retardataires - la fin du cycle occidental - les espaces hors-état - l'oeuf et la poule - la souplesse - et la rigidité - fausses prises - bonnes reprises - deux écoles - une boucle infinie - glisser un pied en dehors de sa zone de confort - activer le message qu'est le médium - conditionnés par notre manière de percevoir - désobjectiver - la partialité - la subjectivité inévitable - faire attention autrement - la fin de la réalité objective - réorienter la culture occidentale - se débarrasser des mythes occidentaux - se réactiver face aux crises - le soin - du vital naît l'attache affective - consommer - le milieu et la communauté - se ressaisir de l'entre - il n'y a pas de remède miracle - une passerelle pour percevoir autrement - intuitions naissantes et savoirs pratiques - faire bouger l'identité culturelle profonde

Épiloguep.284

- méconnaître la linéarité impérative - l'objet est une convention - nous avons jeté le milieu - la manifestation du milieu - insérer et inclure le corps dans l'espace - la montagne comme condition - un répertoire de mouvements possibles - la familiarité - ce qui relie compte tenu de ce qui advient - un écosystème qui inclut les humains - des points d'articulation hautement dégradés - une mobilité qui détache - comprendre un lieu - le social indissociable de l'écologique - information et connaissance - il faut toujours se méfier de l'homme blanc - être au monde - la possibilité d'un futur - un positionnement, dans tous les sens du terme

Et la suitep.289

- bouger sur place - l'approche et le même, le médium a changé - basculer du côté de la montagne - pour la recherche - pour tous

Table des matières élaboréep.290

Index des noms propresp.295

Index des notionsp.298

Bibliographie élaboréep.302

Bibliographiep.305

Index des noms propres

- Achiary Benat 106
- Achiary Julien 14, 58, 95, 216
- Ahinoam Equiza 240
- Alarcon Bernardo 125
- Andaya Barbara 264
- Aretz Isabel 228
- Arias Bruno 225
- Arias Claudia 50
- Aristophane 187
- Aristote 80, 188
- Arjona Eulalia 126
- Arnold Denise 56, 57, 85, 90, 130, 163, 207
- Arnosio Marcelo 240
- Arriape René 70, 144
- Austin John 53
- Avila Vasquez Medardo 242
- Bachoc Erramun 267
- Barcos Jacky 192
- Becerra Maria Florencia 239
- Berdoy Anne 17
- Bernand Carmen 233
- Boaventura Geraldo 240
- Borda Itxaro 249, 251
- Bosse Claudia 63-64, 66
- Bouvier Mathieu 67
- Braudel Fernand 38
- Brives Annie 255
- Busnel, René-Guy 70
- Calastrenc Carine 17
- Capponi Matteo 53
- Carrasco Ana Maria 146, 168
- Carrizo Juan Alfonso 145, 161, 162, 165, 169, 193-194, 229, 239-240, 243
- Carson Rachel 138
- Casenave Jean 54, 143, 253, 254, 260
- Castant Alexandre 65-66
- Caumont Pascal 36, 88, 145, 278
- Cavaillès Henri 255
- Cerra Maria Camila 240
- Christie Nils 206, 209, 282
- Comité invisible 208-209
- Condori Huayra 225, 240
- Condori Miguel 125, 126, 143, 144, 167-168, 240
- Cossart Paula 209
- Cruz Pablo 90, 131
- Damasio Antonio 11, 132, 200
- De Benoist Alain 272
- Deleuze Gilles 46, 58, 82, 103-104, 107, 129, 133, 150, 170, 186, 199-200
- Deren Maya 20, 21, 279
- Derive Jean 185
- Descartes René 132
- Descola Philippe 21, 100-102, 118, 119, 227, 234, 274
- De Soultrait Gibus 58
- Diaz Rengifo Juan 233
- Dicharry Eric 262, 265-267, 268
- Difilippo Flavia Silvina 242
- Droit Roger-Pol 80
- Dubuc Bruno 45
- Dylan Bob 218
- Estermann José 158
- Etchegoyen Philippe 182, 190, 192
- Etchegoyhen Maria Agustina 242
- Ferenczi Sandor 186
- Filiozat Isabelle 186
- Fontanille Jacques 147

| | |
|--------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Foucault Michel 27, 122, 183-184 | Judge Anthony 189 |
| Frémeaux Isabelle | July Joël 148, 149 |
| Freud Sigmund 186, 191 | Junzo Kawada 58, 142 |
| Gal Stéphane 40, 215 | Karpf Anne 199 |
| Garagalza Luis 85, 86-87 | Kerouac Jack 45 |
| Garavaglia Juan Carlos 239 | Kirschbaum Alicia 240 |
| Garzia Joxerra 262 | Knaebel Rachel 209 |
| Garcia Miriam 14, 38, 57, 61, 123 | Kohn Eduardo 21, 27, 32, 84, 86, 274 |
| Garcia Molino Andrès Jacobo 57 | Kroeber Alfred 232 |
| Gavilan Vega Vivian 146, 168 | Kusch Rodolfo 89-90, 116, 120-121, 122, 226, 247, 287-288 |
| Gentile Margarita 39 | Laërce Diogène 80, 184 |
| Gibson James 11, 33, 63, 77-79, 81-82, 83, 100, 143, 279-280 | Larrère Catherine 136, 275 |
| Giono Jean 76 | Laroche Maximilien 26, 52 |
| Glissant Edouard 11, 108, 109, 136, 284 | Larue-Tondeur Josette 49-50 |
| Godard Jean-Luc 65-66 | Latour Bruno 29, 98 |
| Graber Frédéric 281 | Laulhe Benoît 257 |
| Gratacos Isaure 39, 86-87, 88, 130, 146, 168, 207, 262 | Le Couedic Mélanie 17 |
| Groccia Martine 149 | Lefebvre Henri 17, 39, 144 |
| Gruwez Lisbeth 66 | Le Govic Tristan 42 |
| Guattari Félix 103-104, 150, 170 | Lemarquis Pierre 147 |
| Haraway Donna 11, 32, 109, 279-280 | Leopold Aldo 138 |
| Haritschelhar Jean 187, 189 | Locher Fabien 281 |
| Harrison Jim 80, 287 | Lopez Emilce 240 |
| Henderson Jeffrey 186, 191 | Lopez Pena Arturo 164, 165 |
| Hirigoyhen Bidart Marie 58 | Lorandi Ana Maria 228, 237 |
| Ingold Tim 11, 16, 25, 55, 57, 59, 85, 183 | Loti Pierre 253, 255 |
| Irigaray Luz 190 | Lozano Padre 237 |
| Janov Arthur 186 | Lucas Jean-Michel 36 |
| Jaragoyhen Fabrice 179-80 | Lussagnet Suzanne 39 |
| Jespersen Otto 44 | Maclean Bryan 242 |
| Jijena Sanchez Rafael 164, 165 | MacLuhan Marshall 279 |
| Jonas Hans 196 | Marquez Miranda Fernando 39 |
| Jordan John 209 | Massumi Brian 24, 137, 149, 150, 200-201 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Maturano Eduardo 242 | Sanchez Pedro 240 |
| Mauss Marcel 53 | Sanchez Radek 56, 72, 90, 123 |
| Merleau-Ponty Maurice 31 | Sandobal Maria 167-168 |
| Morin Edgar 23 | Sapir Edward 49 |
| Morvan Michel 39 | Schaeffer Murray 44 |
| Murray Jessica 240 | Schwartz Stuart 237 |
| Naess Arne 11, 105-106, 107, 131, 133, 134, 138, 286 | Scott James C. 12, 16, 17, 38, 107, 205, 207, 213-214, 231-232, 237, 255, 263, 264, 267-268, 276, 281, 285 |
| Nardi Ricardo 228 | Séguy Jean 74, 145 |
| Newton Isaac 132 | Simondon Gilbert 46-47, 198, 201 |
| Nietzsche Friedrich 80 | Snyder Gary 80, 97, 130, 138, 286 |
| Ogando Ariel 239 | Soulet Jean-François 39, 207 |
| Oihenart Arnaud 189 | Spengler Oswald 226, 272, 275 |
| Oihenart Maddi 38, 144, 216, 249, 251 | Spinoza Baruch 46, 82, 129, 132-135, 140, 199 |
| Ong Walter 13, 14, 19, 41, 82-83, 185, 193 | Stengers Isabelle 24, 106-107, 135 |
| Ortiz-Osés Andrés 85, 86-87 | Stiegler Bernard 90 |
| Ott Sandra 69, 87, 101-102, 130, 143, 146, 168, 181-182, 187, 195, 207, 266 | Strathern Marilyn 32 |
| Oyharçabal Bernard 267 | Talpin Julien 209 |
| Parlamis Jennifer 186 | Taritolay Cirila 73 |
| Peabody 14 | Thoreau Henry David 80 |
| Peillen Txomin 190 | Tisseron Serge 188 |
| Pena Antonio 158 | Toconaz Leocadio 72, 90, 125, 146, 160, 166 |
| Piault Marc 34 | Tomatis Alfred 284 |
| Poueigh Jean 145 | Touzé Loïc 67 |
| Prévost-Thomas Cécile 147-148 | Trautenberg Daniela 38 |
| Pye Michael 88 | Trémeau Tristan 202-203 |
| Ravier Xavier 74, 145, 278 | Tsing Anna 212, 227, 274 |
| Rebossio Alejandro 240 | Valladares Leda 243 |
| Rendu Christine 17 | Vazquez Tomas 125, 162, 166 |
| Reznikoff Iégor 68 | Verner Dorte 242 |
| Robson James 187 | Viveiros de Castro Eduardo 21, 234-235, 274, 280 |
| Roland Alfred 278 | Von Humboldt Wilhelm 49-50 |
| Sales Cécile 148 | Yapita Juan 56, 57, 85, 90, 130, 163, 207 |
| Salomon Frank 237 | |

Index des notions

- amateur voir *professionnel*
- analogisme
100-102, 104, 118-119
- animaux
56, 63, 70-71, 73, 76, 77-79, 81, 84-86, 88, 93-95, 97, 100, 102-104, 109, 116, 118-120, 126-127, 137-138, 142-143, 146, 152, 166, 183, 191-193, 238, 253-254, 257, 265, 268, 285
- animisme
100-102, 104, 118
- affordance
77-78, 82-83, 143, 280
- amour
46, 71, 77, 106, 132, 135, 144-145, 149, 151, 152-156, 157-172, 234
- apprendre à connaître voir *familiarité*
- art
10, 16, 20-26, 26-33, 34-37, 45, 63-67, 81-84, 90, 92-96, 108, 111-115, 137, 140, 148, 152-156, 167, 173-179, 185, 188, 199, 201-202, 220-225, 234, 243-245, 249-252, 285
- attention
25, 29-30, 45, 49-51, 55, 65, 69, 77-78, 81-84, 93-95, 97, 99, 109, 112-115, 119, 120-123, 125, 132-133, 137, 146-147, 152-156, 163, 173-179, 220-225, 226, 249-252, 277-281, 287-288
- autogestion
17, 77-78, 117, 119, 130-31, 159, 181-182, 195-197, 199, 206-210, 220-225, 227, 230-231, 247, 254-255, 285
- autonomie voir *autogestion*
- ayllu
18, 118-119, 227-228
- bagual
57-58, 114, 228
- blasphème voir *injure*
- catharsis voir *purge*
- chaos
85, 101, 117, 121-122, 165, 253, 284
- cinéma
65-66, 93-95
- collectif voir *communauté*
- commun voir *communauté*
- communauté
28-29, 47, 48, 52, 79, 83-84, 97, 101-103, 107-109, 112-115, 116-128, 144-51, 152-156, 158-172, 173-179, 181-197, 198-218, 220-225, 228-248, 249-252, 253-, 275-283
- communication à distance
70, 216
- concours voir *professionnel*
- conscience altérée voir *transe*
- contrôle voir *maîtrise*
- corps pensant voir *incorporation*
- cosmovision
10, 26, 52, 67, 83-90, 95, 100-102, 112-115, 116-128, 163, 227-228, 235-237, 247, 258, 268, 272-275, 278, 280-283, 287
- cri
186, 253-256, 260
- croyance voir *cosmovision*
- cycle
79, 81, 83, 88, 101-104, 106, 117-120, 122-124, 148, 160-161, 169-170, 182, 195, 245, 264, 275, 285
- danse
64, 66-67
- devenir
22-24, 69, 71, 83, 92-95, 102-104, 107-109, 123, 137, 150, 201, 229, 265
- écho voir *relief*
- écoféminisme
136, 275
- Église
9, 87, 89, 130, 166-168, 228, 237-238, 265, 272,
- élasticité voir *souplesse*
- émotion
30, 44-48, 49, 53-54, 60, 69, 72, 74, 82, 93-95, 112-115, 122, 125-126, 130, 132-134, 143, 147, 152-156, 165-166, 173-179 210, 217, 220-225, 249-252, 269, 288
- équilibre voir *métastabilité*
- événement
14-15, 16, 31, 93-95, 142, 146, 150, 201, 212
- familiarité
81, 83, 93-95, 105, 108, 112-115, 138, 215-216, 232, 234-235, 245, 249-252, 253, 256, 285-287
- franchise
106, 122, 127, 149-150, 163-172, 173-179, 183-197, 216, 261
- frontière
39-40, 83, 92-96, 112-115, 122-23, 130, 212, 257-258
- guérison voir *médecine*

hic et nunc voir *ici-et-maintenant*

hiérarchie

16, 78-79, 118-119, 138, 159, 182, 195-197, 207, 214, 227-228, 230-231, 245, 285

hommage

54, 91, 98, 112-115, 116, 119-120, 123-124, 146

humour

76, 113, 151, 156, 164, 170-179, 181-197, 206, 214, 246, 253, 261, 265, 267-269

ici-et-maintenant

18, 31, 35, 41, 46-47, 48, 93-95, 99, 111-115, 130, 149, 152-156, 173-179, 196, 220-225, 226, 249-252, 270, 277, 283, 288

identité

36, 40, 41, 44, 72-74, 76, 83-84, 87, 97, 102-104, 108, 112-115, 134, 143, 148, 198, 212-218, 220-225, 229-233, 235-248, 249-252, 254, 256-263, 267, 272-283, 288

imaginaire

8, 47, 67, 77, 81, 83, 92, 99-100, 102, 107-108, 189, 216-217, 249-252, 280-281

imaginaire collectif voir *imaginaire*

immersion

21, 22, 34, 45, 48-49, 52, 55, 56, 71, 82-83, 93-95, 98-99, 108, 112-115, 127, 152-156, 173-179, 220-225, 249-252

improvisation voir *répertoire*

Incas

39, 89, 119, 163, 227-232, 236-237, 247

incorporation

13, 15, 18, 22, 25, 26-28, 30, 33, 34, 36, 41, 45, 48, 57-79, 130, 133-134, 137, 152-156, 171, 200, 220-225, 233-234, , 249-252

indépendance voir *autogestion*

injure

173-179, 182-197

insulte voir *injure*

interdépendance voir *autogestion*

intimité

8, 29-30, 33, 46, 57-58, 74, 106, 114-115, 127, 142, 147-149, 171, 181, 186, 199, 209, 212, 216-217, 244, 270

invites, voir *affordance*

jeu

24, 44, 52, 63-64, 84, 118, 135, 137, 143, 150, 152-156, 161-162, 164-172, 173-179, 183-197, 210, 261

joie

46, 53-54, 67, 125, 133, 135, 140, 143, 146, 154, 157, 166, 172, 174, 199-201, 203, 208, 210, 239, 249, 251, 253-255, 261, 269

juste

26, 28, 59, 93-95, 102, 109-110, 120, 138, 200, 208, 234, 236, 259, 282

kenku voir *bagual*

geste

13-14, 15, 22, 24, 28, 30, 31, 33, 41, 45, 48, 50-51, 53, 57-59, 64-67, 78-79, 82-83, 93-95, 102, 112-115, 119-120, 122-123, 126, 134, 136-137, 146-148, 152-156, 170-171, 173-179, 187, 191, 220-225, 232, 249-252, 265, 268, 282, 285-286

liberté

7, 17, 38, 54, 73, 102-103, 105, 109, 143-144, 163-171, 173-179, 183, 196, 215, 220-225, 247, 253-254, 257, 261-262, 277

lieu

7, 9-10, 18, 30-31, 65, 72, 97, 99, 108-109, 126, 130-131, 134, 136-140, 173-179, 220-225, 230, 249, 254, 266, 286-287

limite, voir *frontière*

maîtrise

56, 57-58, 60, 90, 93-95, 98, 109, 122, 170-171, 173-179, 183, 194, 203-204, 212, 220-225, 246

médecine

53-55, 81, 90, 116, 119-120, 130-131, 145-146, 186, 223

médium

32, 34-37, 45, 47, 51, 63-64, 71, 92-96, 109, 111-115, 121, 152-156, 172, 173-179, 220-225, 249-252, 279, 289

mémoire corporel

14-15, 16, 18, 25, 47, 60, 93-95, 98, 108, 125, 132-134, 173-179, 220-225, 233-234, 249-252

métastabilité

56, 58, 78, 85-86, 105-106, 117, 119-121, 124, 135-136, 139-140, 147, 164, 195, 198-199, 201, 203-204, 232, 247

mobilité

17-18, 79-80, 83, 89, 111, 131, 159, 205, 255, 276, 285-286

mouvement voir *geste*

mythologie voir *cosmovision*

nébuleuse

29, 33, 51, 198, 217, 227, 229-230, 232-238, 244-247, 258-259, 262-263, 269, 272-283, 288, 289

noyau voir *nébuleuse*

obscénité

183-189, 191-197, 199

offrande voir *hommage*

oralité

7-8, 11, 12-19, 26-33, 41, 48, 60, 79, 107, 134, 171, 185, 189, 233-234, 237, 263-264, 277

Pachamama voir *Terre Mère*

parrësia
122, 183, 185

partition
8, 15, 59-60, 107, 216, 234, 266-267, 277

pastoralisme
17-18, 62, 72-74, 79-80, 87-89, 119-120, 139-140, 142-143, 146, 158-159, 173-179, 181-82, 189, 195, 213, 254-255, 289

paysage sonore
44, 70-71, 73, 93-95, 112, 173-179

perception
22, 25, 31-32, 44-51, 55, 56, 59, 63-68, 69-74, 77-84, 93-95, 97, 99, 109, 112-115, 122-123, 146, 152-156, 168-171, 173-179, 220-225, 249-252, 277-281

peur
85, 89-90, 97, 120-124, 184, 214-215, 251, 253-254, 269

poésie
51-52, 80, 93-95, 112-115, 150-51, 152-156, 160, 173-179, 182-183, 187-188, 199, 209, 220-225, 249-252, 265, 269

pouvoir décisionnel
17, 37, 118-119, 132, 134, 159, 163, 181-182, 195-197, 198-199, 205-207, 214, 220-225, 227-228, 239-240, 285

présence voir *ici-et-maintenant*

professionnel
20, 43, 64, 148, 159, 171, 242-246, 259-262

purge
48, 53, 67, 88, 164, 152-156, 173-179, 183-197, 205

refuge
9, 17, 138, 213, 230-231, 255

relief
10, 45, 58, 63-68, 69-74, 82-83, 93-95, 99, 122, 130, 143, 187, 213, 253-255, 260

répertoire
73-74, 107, 114, 123, 127, 144-145, 160, 167, 181, 188, 190, 192, 197, 225, 234, 241, 243, 246, 261-263, 266-267, 285

répétition
15, 25, 48, 52, 67, 80-81, 83, 108, 112-115, 120, 122-123, 146, 152-156, 249-252, 264

résistance
102, 186, 189, 212-213, 228, 230, 237, 249-252, 253-257, 267

résonance voir *relief*

respiration
49, 59-60, 71, 73, 80, 97-99, 147

responsabilité
18, 77-78, 117-119, 133, 136, 138, 181-182, 194-198, 205-208, 220-225, 226, 247, 281, 285

retrait voir *refuge*

rire voir *humour*

rotation voir *cycle*

risque voir *maîtrise*

rueda voir *cycle*

rythme
48, 52, 59-60, 63, 72, 80, 93-95, 112-115, 120, 122-123, 152-156, 173-179, 249-252, 266, 278

savoir du corps voir *incorporation*

sentiment voir *émotion*

soin
7, 77, 81, 282, 287

sonorité
45-46, 47-51, 53-54, 56-62, 69-74, 82-83, 93-95, 99, 112-115, 122, 127, 147, 152-156, 173-179, 182-183, 249-252, 253, 260, 266, 278

souplesse
14, 18, 29-30, 35, 36, 41, 45, 56, 58-60, 108, 214, 216-217, 233, 266, 276-278, 285

spatialisation voir *relief*

syncrétisme
9, 86-88, 117-118, 121, 135, 146, 167-168, 227-228, 237-239

tarr
56-57, 114

temps cyclique voir *cycle*

Terre Mère
85-89, 106, 112-115, 116-128, 130-131, 135, 139, 146, 222, 227-228, 237-238, 242

théâtre
63-65, 66, 262-269

thérapie voir *médecine*

tourisme
43, 159, 171, 203, 218-219, 220, 222-223, 225, 242-247, 272, 286

tradition vivante
8-9, 36-37, 41-43, 95, 107, 159, 180, 198, 203, 217-218, 227, 231-233, 257-258, 285-286

tradition orale voir *oralité*

transe
123, 127, 146, 149, 204

transmission du savoir

15-16, 18, 25, 27, 32, 34-36, 41, 59-61, 79, 92, 107-108,
117-118, 124-125, 133-134, 145, 160-161, 189, 220-225,
233-234, 249-252

tristesse voir *joie*

Vasconie

38, 42, 87, 255, 261, 274, 278

vérité(s)

8, 12, 17-18, 22, 26-29, 76, 107-108, 116, 122, 137, 190,
220, 233-234, 263, 280

Bibliographie analytique

ARNOLD Denise, et **YAPITA** Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.

Cet ouvrage, qui n'a malheureusement pas été traduit en français, présente une étude très approfondie des pratiques de chant et de tissage de textiles chez les femmes Qaqachaka (Bolivie), centrée autour des chants dédiés aux animaux. Il permet une bonne compréhension de la cosmovision et de l'organisation sociale andines de ce secteur des Andes, ce qui présente des pistes pour mieux comprendre celles des secteurs voisins (dont le nord-ouest argentin). Mais il permet aussi de réajuster la perspective de l'analyse aux réalités internes de ces communautés, redonnant aux femmes le statut que l'anthropologie occidentale traditionnelle a longtemps eu tendance à dévaloriser.

DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

Cet ouvrage, plus qu'une étude sur Spinoza par Deleuze, est la rencontre entre la pensée de Spinoza et la pensée de Deleuze. Le regard de Deleuze devient en quelque sorte le vecteur par lequel la pensée de Spinoza surgit dans le monde de la fin du XXème siècle et dans ce qu'elle annonce pour le XXIème. Et il participe ainsi à la nécessaire remise en question de ce qui est devenue la base même de la perspective occidentale.

DELEUZE Gilles, **GUATTARI** Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Oeuvre fondamentale qui a bouleversé la pensée non seulement en philosophie mais aussi au sein de nombreux disciplines, notamment artistiques et anthropologiques, il est difficile d'en faire la synthèse. Parmi les nombreuses nouvelles perspectives que ce livre ouvre pour le lecteur, il y a celle, fondamentale, qui fait exister le vaste étendu de l'entre, fruit de la rencontre, développée notamment au travers la notion du devenir, et qui fait de la pensée une pensée forcément en mouvement.

DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Oeuvre majeure de la pensée anthropologique contemporaine, Descola propose un nouveau classement pour comprendre la structure des cosmovisions humaines, composé de quatre tendances : animiste, totémique, analogique et naturaliste, basé sur les continuités ou discontinuités physiologiques et psychologiques qui régissent les interactions entre les humains et leur milieu dans une culture donnée. La culture occidentale n'est qu'une parmi d'autres, faisant partie des cosmovisions naturalistes, et le classement de Descola est un outil précieux pour prendre conscience de ses particularités et ainsi les dépasser pour mieux comprendre d'autres points de vue possibles et tout aussi valables pour appréhender le monde.

GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014.

Gibson revoit entièrement la façon dont on a compris la vision depuis Descartes, et fait de ce sens un mode relationnel, le replaçant dans un corps en mouvement dans l'espace, en interaction avec son milieu. Le concept qu'il propose sous le terme "affordance" (traduit en français comme "invite") place celui qui voit et ce qu'il voit dans une relation d'échange singulière et spécifique, chaque chose offrant des possibilités qui sont spécifiques à celui qui le regarde. Sa théorie s'applique avec pertinence aux autres sens, dont l'ouïe. Et les perspectives aussi bien scientifiques que philosophiques et artistiques qu'elle ouvre crée une fenêtre dans la pensée occidentale par où commencer à appréhender totalement autrement le monde.

GLISSANT Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.

Le sous-titre de cet ouvrage est *poésie en étendue*, et c'est bien toute la force de la pensée de Glissant que de remettre le poétique à l'ordre du jour, dans son indispensable rôle de bousculeur du regard, de révélateur de vérités (au pluriel!) et de procureur de joie. La poésie transforme en profondeur là où le discours (surtout l'officiel) oriente en surface, elle relie là où la convention sépare, et elle s'incarne dans l'écriture archipélique de ce philosophe incontournable.

GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987.

Ethnologue et historienne, Isaure Gratacos a effectué par cet ouvrage un travail d'archéologie vivante, déterrée des réalités méconnues concernant l'organisation sociale et la cosmovision pyrénéenne, ou plus précisément vasconnes, auxquelles l'histoire n'a pas prêté attention. Elle a redonné sa juste valeur aux témoignages oraux et à la tradition orale dont ils sont porteurs, et qui échappent en grande partie à la documentation écrite et aux archives enregistrées.

Elle a ainsi révélé la parité oubliée et les rôles fondamentales des femmes au sein de l'organisation sociale traditionnelle vasconne, préindoeuropéenne, et nous livre un outil précieux pour questionner la culture occidentale.

HARAWAY Donna, *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016.

Ce livre, dont la traduction française devrait paraître en 2020, brouille toutes les frontières et nivelle toutes les hiérarchies conventionnelles qui empêchent la libre circulation entre cultures, entre espèces, entre genres et disciplines. Il ouvre ainsi des possibilités inédites d'expérimentation et de collaboration entre des êtres très divers, un foisonnement de pensées potentielles qui nous fait voyager de perspective en perspective, et nous donne conscience des puissances spécifiques inhérentes à nos choix non pas seulement de *que* faire, mais de *comment* faire.

KUSCH Rodolfo, *America Profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1962.

À ce jour il n'existe pas de traduction française de Rodolfo Kusch, philosophe qui a passé la majeure partie de sa vie dans le nord-ouest argentin et qui a mené une recherche approfondie auprès des populations amérindiennes de ce secteur. Son analyse porte à la fois sur la cosmovision andine et la cosmovision occidentale, la première servant à décortiquer la seconde et vice versa, faisant de son travail un véritable pont qui nous place à l'endroit de la relation tumultueuse qui relie ces deux cultures.

MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019.

En étudiant comment la pensée non cognitive, la pensée du corps, puisse être créateur de concepts et d'innovations, Massumi étend la capacité à l'abstraction aux animaux et même aux situations, et en cela il touche à quelque chose qui est très proche du processus artistique. Il en tire les conséquences politiques, mettant en valeur l'importance d'une présence et d'une réactivité hic et nunc au sein des structures institutionnalisées, la capacité du moléculaire à affecter le molaire.

NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie* (1989), trad. H. Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2013.

Arne Naess est un des fondateurs du *deep ecology*, l'écologie profonde, ainsi que de l'écosophie, ou philosophie écologique, mais son oeuvre n'est traduite que depuis peu en français. Naess pense l'écologie comme une relation au lieu qui passe par la nécessité pratique, l'attache émotionnelle et la conviction politique. Il propose une approche très concrète, qui permet de renouer avec une écologie effective et de développer une politique environnementale en accord avec l'humain dans son milieu, avec chaque humain dans son lieu. Naess souligne l'importance de l'émotion dans toute pensée politique et la nécessité de réapprendre à prendre en compte le bon sens contenu dans nos réactions spontanées, habituellement écartées du débat.

ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002.

Ce livre devenu un classique analyse les transformations profondes qu'implique le passage de l'oralité à l'écriture sur la relation des humains au monde, la bascule progressive du langage depuis l'ouïe (et le vocal) vers la vision (et l'écriture) et les effets de cette métamorphose sur le corps, la mémoire, la pensée, le savoir et l'histoire. Ong nous donne des clés pour nous détacher de nos habitudes ancrées dans la tradition écrite pour mieux comprendre la perspective et le fonctionnement des sociétés orales, portant notre attention sur d'autres manières de penser le corps et l'espace.

OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.

Une des meilleures études sur l'organisation sociale et la cosmovision traditionnelles basques, *Le cercle des montagnes* (édition épuisée tant en anglais qu'en français) éclaire une période charnière pour le mode de vie traditionnel basque en montagne, resté très longtemps relativement peu affecté par la culture occidentale. Non seulement il sauvegarde une pensée et des pratiques extrêmement riches qui nous donne accès à une cosmovision préindoeuropéenne, il montre à quel point les communautés de montagne ont su garder, maintenir, adapter voire cacher leur culture pour qu'elle puisse perdurer jusqu'à nos jours malgré la pression de la culture occidentale dominante.

SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009.

Publié en français sous le titre *Zomia, ou l'art de ne pas être gouverné*, ce livre postule que tous les caractéristiques longtemps considérés comme "primitifs" chez des peuples nomades ou semi-nomades de tradition orale peuvent en fait être considérés comme des choix stratégiques, et ne sont en aucun cas les signes d'une évolution tardive vers la

sédentarité et l'écriture. Ces caractéristiques incluent le nomadisme, l'oralité, la culture sur brûlis, ainsi qu'une relative égalité et autonomie de petites entités sociales capables de se disperser et se regrouper selon ses besoins. Scott montre que les sociétés sans état ont été la norme jusqu'à une période relativement récente de l'histoire humaine, et que l'État, loin d'être l'aboutissement du progrès de l'humanité, est plutôt le fruit d'un long processus de coercition et d'endoctrinement.

Bibliographie

Ouvrages

- ARNOLD Denise, et YAPITA Juan de Dios, *Río de vellón, río de canto : cantar a los animales, una poética andina de la creación*, La Paz, Universidad Mayor de San Andres, 1998.
- ARRIPE René, *Les siffleurs d'Aas*, Andoain, Leitzaran Grafikak, 2012.
- AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962.
- BARANDIARAN José Miguel, *Mitología vasca* (1989), Donostia, Editorial Txertoa, 2014.
- BERNAND Carmen, *Histoire des peuples d'Amérique*, Paris, Fayard, 2019.
- BIDART Jean (dir.), *Le pays de Soule*. Baigorri, Editions Izpegi, pp.355-368, 1994.
- BRIVES Annie, *Pyrénées sans frontières*, Pau, Éditions Cairn, 2000.
- BRIZUELA Leopoldo, *Cantoras*, Buenos Aires, Torres Aguero Editor, 1987.
- CARRIZO Juan Alfonso, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Compania, 1933.
- CASTANT Alexandre, *Planètes sonores : Radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik éditions, 2010.
- CAUMONT Pascal (sous la direction de), *Mémoria en partatge, chants collectés en Bigorre par Xavier Ravier entre 1956 et 1962, Volume 1*. Tarbes, Pirèna Immatèria, 2014.
- CHRISTIE Nils, *Beyond Loneliness and Institutions*, Eugene, Wipf and Stock, 1989.
- COMITÉ INVISIBLE, *À nos amis*, Paris, La fabrique, 2014.
- COSSART Paula, TALPIN Julien, *Lutte urbaine : participation et démocratie d'interpellation à 'Alma-Gare, Vulaines-sur-Seine*, Éditions du Croquant, 2015.
- DAMASIO Antonio, *Looking for Spinoza : Joy, sorrow and the feeling brain*, London, Vintage Books, 2004.
- DELEUZE Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- _____, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- _____, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- _____, *L'Anti-oedipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- _____, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- DE LUCA Erri, *Sur la trace de Nives* (2005), trad. D. Valin, Paris, Gallimard, 2006.
- DENDALETCHÉ Claude, *Montagnes et civilisation basques*, Paris, Éditions Denoël, 1978.
- DEREN Maya, *Divine Horsemen*, New York, Thames & Hudson, 1953.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- _____, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.
- DIAZ RENGIFO Juan, *Arte poetica espanola*, Barcelona, Imprenta de Maria Angela Marti Viuda, 1759.
- DROIT Roger-Pol, *Comment marchent les philosophes*, Paris, Paulsen, 2016.
- ETCHEGOYEN Philippe, *Mémoires souletins II. Bergers et Cayolars*, Bayonne, Éditions Elkar, 2012.
- FONTANILLE Jacques, *Soma et Sema, figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du Sujet*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, 2001.
- _____, *Le courage de la vérité*, Paris, EHESS Gallimard Seuil, 2009.
- FREMEAUX Isabelle, JORDAN John, *Les sentiers de l'utopie*, Paris, La Découverte, 2011.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), Paris, Gallimard 1962, coll. Idées.
- GAL Stéphane, *Histoires verticales, Les usages politiques et culturels de la montagne*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018.
- GIBSON James J., *Approche Écologique de la Perception Visuelle* (1979), Paris, Éditions Dehors, 2014.
- GIONO Jean, *Le serpent d'étoiles* (1933), Paris, Grasset, 2011.
- GLISSANT Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- GRABER Frédéric, LOCHER Fabien (dir.), *Posséder la nature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- GRATACOS Isaure, *Femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, Éditions Privat, 1987.
- _____, *Calendrier pyrénéen, Rites, coutumes et croyances dans la tradition orale en Comminges et Couserans*, Toulouse, Éditions Privat, 1995.

- HACHE Emile (dir.), *De l'univers clos au mode infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014.
- HARAWAY Donna, *Staying with the trouble, making kin in the Chthulucene*, Londres, Duke University Press, 2016.
- HARRISON Jim, *Grand Maître* (2011), trad. Brice Mathieussent, Paris, Flammarion, 2012.
- HENDERSON Jeffrey, *The Maculate Muse : Obscene language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes* (2007), trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.
- ___, *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture* (2013), trad. Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2017.
- ___, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Abingdon, Routledge, 2011.
- JANOV Arthur, *Le cri primal* (1970), Paris, Flammarion, 2009.
- JIJENA SANCHEZ Rafael, LOPEZ PENA Arturo, *Cancionero de Coplas. Antología de la copla en América*, Buenos Aires, Editorial Abies, 1959.
- JONAS Hans, *Le principe responsabilité*, Paris, Les éditions du cerf, 1990.
- JULY Joël (dir.), *Chanson. Du collectif à l'intime et retour*, Paris, PUP, 2016.
- JUNZO Kawada, *La voix, étude d'ethno-linguistique comparative*, trad. Sylvie Jeanne, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998.
- KARPF Anne, *The Human Voice, the story of a remarkable talent*, London, Bloomsbury, 2006.
- KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts* (2013), Bruxelles, Zones sensibles, 2017.
- KUSCH Rodolfo, *América Profunda*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1962.
- LABORDE Denis (dir.), *Désirs d'histoire : politique, mémoire, identité*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LAROCHE Maximilien, *Mythologie haïtienne*, Sainte-Foy, GRELCA, 2002.
- LATOURET Bruno, *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
- ___, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015.
- LE COMITÉ INVISIBLE, *À nos amis*, Paris, La Fabrique, 2014.
- ___, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017.
- LEFEBVRE Henri, *Les communautés paysannes pyrénéennes* (1954), Orthez, Cercle historique de l'Arribère, 2014.
- LEMARQUIS Pierre, *Sérénade pour un cerveau musicien*, Paris, Odile Jacob, 2009.
- LUPASCO Stéphane, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la contradiction*, Paris, Éditions du Rocher, 1987.
- MARQUEZ MIRANDA Fernando, *La antigua provincia de los Diaguitas*, dans *Historia de la Nación Argentina, Vol.1 Tiempos Prehistoricos y Protohistoricos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1939.
- MASSUMI Brian, *Ce que les bêtes nous apprennent de la politique* (2014), trad. Erik Bordeleau, Paris, Éditions Dehors, 2019.
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, édition Folio essais, 1960.
- MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe* (1990), Paris, Seuil, 2005.
- MORVAN Michel, *Les origines linguistiques du basque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie* (1989), trad. H. Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2013.
- NIETZSCHE Friedrich, *La crépuscule des idoles* (1888), trad. J-C Hémerly, Paris, Folio essais, 1988.
- ONG Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), New York, Routledge, 2002.
- ORTIZ-OSÉS Andrés, GARAGALZA Luis, *Mitología Vasca, todo lo que tiene nombre es*, San Sebastian, Kutxa, 2006.
- OTT Sandra, *The circle of mountains*, Nevada, University of Nevada Press, 1981.
- PIAULT Marc, *Anthropologie et cinéma*, (2000) Paris, Téraèdre, 2012.
- PYE Michael, *The Macmillan Dictionary of Religion*, London, Palgrave Macmillan UK, 1994.
- RAVIER Xavier, SÉGUY Jean, *Chants folkloriques gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées*, Toulouse, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1960.

- RENDU Christine, CALASTRENC Carine, LE COUÉDIC Mélanie, BERDOY Anne, *Estives d'Ossau, 7000 ans de pastoralisme dans les Pyrénées*, Toulouse, Le pas de l'oiseau, 2016
- SAPIR Edward, *Selected Writings of Edward Sapir*, Oakland, University of California Press, 1986.
- SCHAFER R. Murray, *Le paysage sonore* (1977), trad. Sylvette Gleize (1979) Paris, Wildproject, 2010
- SCOTT James C., *The Art of Not Being Governed*, New Haven/London, Yale University Press, 2009.
- , *Seeing like a state*, New Haven/London, Yale University Press, 1998.
- SIMONDON Gilbert, *L'individuation psychique et collective* (1958), Paris, Éditions Aubier, 1989.
- SNYDER Gary, HARRISON Jim, *Aristocrates sauvages* (2010), trad. B. Matthieussen, Paris, Wildproject, 2011.
- , *La pratique sauvage* (1990), trad. O. Delbard, Monaco, Éd. du Rocher, 1999.
- , *Le sens des lieux : Ethique, esthétique et bassins-versants* (2018), trad. de C. Roncato Tounsi, Paris, Wildproject, 2018.
- SOULET Jean-François, *La vie dans les Pyrénées du XVIe au XVIIIe siècle* (1974), Pau, Éditions Cairn, 2011.
- STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2009.
- STIEGLER Bernard, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue : de la pharmacologie*, Paris, Flammarion, 2010.
- THOREAU Henry David, *De la marche* (1862), trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, 1001 Nuits, 2003.
- TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, Robert Laffont, 1987.
- TSING Anna, *Le champignon de la fin du monde* (2015), trad. Philippe Pignarre, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *La mirada del jaguar, introducción al perspectivismo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2000.
- ZAPANA, Marcelo Fortunato, *La rueda coplera*, Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2016.

Thèses

- CAPPONI Matteo, *La parole comme geste, La conception antique de la parole efficace et ses implications dans le théâtre tragique*. Université de Neuchâtel, Faculté des lettres, Institut des sciences de l'Antiquité, 2008.
- GARCIA MOLINO Andrés Jacobo, *The Sound Tactics of Upper Putumayo Shamans*, University of California, Berkeley, Latin American Studies, 2014.
- HIRIGOYEN BIDART Marie, *Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales*. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012.
- LABORDE Denis, *Le bertsulari : improvisation chantée et rhétorique identitaire en pays Basque*, EHESS, Paris, 1993.

Articles

- ARETZ Isabel, "Cantos de la Rioja remanentes de culturas prehispanicas. Una nueva tesis a discutir", *Revista del Instituto de investigacion musicologica "Carlos Vega"*, N°16, 2000, p.17-46.
- ARIAS Claudia, "L'écholocation humaine chez les handicapés visuels", *L'année psychologique*, vol. 96, n°4, 1996, p. 703-721.
- AVILA VASQUEZ Medardo, MATURANO Eduardo, ETCHEGOYEN, Maria Agustina, DIFILIPPO Flavia Silvina, MACLEAN Bryan, "Association between Cancer and Environmental Exposure to Glyphosate", *Conicet Digital*, février 2017, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/56435>.
- , "Environmental exposure to glyphosate and Reproductive health impacts in Agrcultural Population of Argentina", *Journal of Environmental Protection*, 2018, 9, p.241-253.
- BACHOC Erramun, "Le Pays de la langue basque en chiffres, 1ère et 2ème partie", *Sociolinguistique, Institut Culturel Basque*, Fev. 2018.
- BECERRA María Florencia, "Cruces entre arqueologia e historia: las practicas minero-metalurgicas coloniales en la Puna de Jujuy a traves del complejo Fundiciones 1", *Población & Sociedad*, vol. 19, núm. 1, 2012, pp. 5-39, Instituto Superior de Estudios Sociales, San Miguel de Tucumán.
- CASENAVE Jean, "L'irrintzina: de la valeur emblématique à la désaffection", *Lapurdum* [En ligne], 2 | 1997, mis en ligne le 01 septembre 2010, URL : <http://lapurdum.revues.org/1802> ; DOI : 10.4000/lapurdum.1802
- CERRA Maria Camila, "Historiando cerros en la comunidad diaguita-calchaqui 'El Divisadero', Cafayate, Salta.", *I Jornadas Regionales y III Jornadas Internas de*

Antropología del NOA, 22, 23 y 24 de mayo de 2014, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

CRUZ Pablo, "El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)", Conicet-Fundandes, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 2012.

DE BENOIST Alain, "Oswald Spengler. Une introduction", *Nouvelle École*, N°59-60, Paris, 2010-2011.

DERIVE Jean, *L'apparence de la rupture pour affirmer la réalité du lien : l'alliance cathartique en Afrique*, A. Pifarre; S. Rutigliano-Daspet. LLSH, Université de Savoie, 2007, p.133-140.

DE SOULTRAIT Gibus, « La question du rythme (de la vague) », *Rhuthmos*, 27 décembre 2012 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article775>

DICHARRY Éric, "Approche ethnolinguistique des mascarades souletines", *Oihenart : Cuadernos de lengua y literatura*, 1999, vol.16, p.87-136.

ESTERMANN José, PENA Antonio, "Filosofía Andina", Cuaderno de Investigación en Cultura y Tecnología Andina, N° 12, 1997.

GARAVAGLIA Juan Carlos, « La cuestión colonial », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, Puesto en línea el 08 febrero 2005, consultado el 26 agosto 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/441> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.441

GARZIA Joxerra, "Histoire du Bertsolarisme improvisé : Proposition", trad. Nahia Zubeldia, *Basque Literature, portail de la littérature basque*, <http://www.basqueliterature.com/fr/basque/historia/ahozkoa/bertso>

GAVILAN VEGA, Vivian y CARRASCO G, Ana María. "Festividades Andinas y Religiosidad en el Norte Chileno", *Chungará (Arica)* [online]. 2009, vol.41, n.1, pp.101-112.

GENTILE Margarita, "Evidencias e hipótesis sobre los Atacamas en la Puna de Jujuy y Quebrada de Humahuaca", *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 74, 1988, p.87-103.

IRIGARAY Luz, « Chikitoak », *Igela*, mars-mai 1965, p. 5-8.

KIRSCHBAUM Alicia, MURRAY Jessica, LOPEZ Emilce, AHINOAM Equiza, ARNOSIO Marcelo, BOAVENTURA Geraldo, "The environmental impact of Aguilar mine on the heavy metal concentrations of the Yacoraite River, Jujuy Province, NW Argentina", *Environmental Earth Studies*, January 2012, Volume 65, Issue 2, p. 493-504.

KNAEBEL Rachel, "Comment les habitants de Sao Paulo s'organisent pour transformer des sources urbaines en parcs et jardins autogérés", <https://autogestion.asso.fr/habitants-de-sao-paulo-sorganisent-transformer-sources-urbaines-parcs-jardins-autogeres/>, Association Autogestion, 1 mars 2018.

KOFFI-LEZOU Aimée-Danielle. "La violence verbale comme un exutoire. De la fonction sociale de l'insulte." *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 8. La force des mots : valeurs et violence dans les interactions verbales, 30 janvier 2012.

LARRÈRE Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 21 mai 2014. URL : <http://traces.revues.org/5454>

LAULHE Benoit. "Résistance au Pays Basque. 38: LA RÉSISTANCE EN SOULE", Pau, *Association Les Basses Pyrénées dans la seconde guerre mondiale*, 24 avril 2017.

LE GOVIC Tristan, "Folklorique ou traditionnel?" *HarpeCeltiqueBlog.com*, <http://harpeceltiqueblog.com/folklorique-ou-traditionnel/>, 2013.

LUSSAGNET Suzanne, "Civilisations précolombiennes en territoire argentin", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 3e année, N.4, 1948. p. 510-518

LORANDI Ana Maria, "Evidencias en torno a los Mitmaquna incaicos en el N.O. Argentino", *Anthropologica*, N° 9, décembre 1991, p.213-243.

NARDI Ricardo, "El kakan, lengua de los Diaguitas", *Sapiens*, N°3, 1979.

OGANDO Ariel, "Azúcar y Política. El surgimiento del capitalismo en el noroeste argentino", *Herramienta*, Buenos Aires, <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=951>.

ORQUERA Fabiola, "El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad", *Corpus*, Vol.5, No 2, Julio/Diciembre 2015

OYHARÇABAL Bernard, "La situation de la langue basque en Pays Basque Nord", *Lapurdum*, 2 / 1997 : Numéro II.

PLISSON Michel, "Un genre musical du Nord-Ouest argentin : la baguala.", *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 73, 1987. pp. 219-242

POUEIGH Jean, "De la musique chez les Basques. Leurs chants et leurs danses populaires", VIIIème Congrès d'Études Basques, 8. 1954. Baiona, Uztaritz. – Donostia : Eusko Ikaskuntza, 2003. – P. 35-43.

REBOSSIO Alejandro, "Nuevas disputas por tierras indígenas", *Offnews.info*, 2 septembre 2012, <http://www.offnews.info/verArticulo.php>

ROBSON James, *Humour, Obscenity and Aristophanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

TISSERON Serge, « La catharsis, purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de médiologie* - n°1 : "La querelle du spectacle", 1996, p. 181-191.

TRÉMEAU Tristan, « L'artiste médiateur », *Artpress*, n° 22 hors-série "Les écosystèmes du monde de l'art", sous la direction de Norbert Hillaire et Catherine Millet, novembre 2001, pp. 52-57.

VECINOS AUTOCONVOCADOS DE TILCARA, "Argentina: vecinos de Tilcara rechazan la minería a cielo abierto", *La biodiversidad*, 3 enero 2013, http://www.biodiversidadla.org/Noticias/Argentina_vecinos_de_Tilcara_rechazan_la_mineria_a_cielo_abierto.

VERNER, Dorte, "Rural Poor in Rich Rural Areas: Poverty in Rural Argentina", December 2006. *World Bank Policy Research Working Paper No. 4096*. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=951869>

VINCENT Diane et BERNARD BARBEAU Geneviève, "Insulte, disqualification, persuasion et tropes communicationnels : à qui l'insulte profite-t-elle ?", *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 8 | 2012.

Communications

JUDGE Anthony, "Poetic engagement in Afghanistan, Caucasus and Iran : an unexplored strategic opportunity?", *Caucasus 2020: the Future of European Security*, Jan 2009, Wilton Park, Sussex, UK.

LARUE-TONDEUR Josette, "Saussure et les anagrammes ou Le symbolisme phonétique", *Saussure et la psychanalyse*, Aug 2010, Cerisy-la-Salle (50), France

REZNIKOFF Iégor, "La Dimension Sonore des Grottes Préhistoriques à Peintures", *10ème Congrès Français d'Acoustique*, Apr 2010, Lyon, France.

Émissions

DESCOLA Philippe, "Les usages de la terre, Cosmopolitiques de la territorialité(6/9), Un archipel vertical, l'ayllu de Macha", *Les cours du Collège de France*, France culture, 19/09/2017.