

DE RIVARÈS A CANTELOUBE : LE DISCOURS ET LA MÉTHODE DES « FOLKLORISTES HISTORIQUES » LANGUEDOCIENS ET GASCONS, D'APRÈS LES PRÉFACES DE LEURS ANTHOLOGIES *

Par Luc CHARLES DOMINIQUE

LES COLLECTEURS, LEURS MOTIVATIONS,
LEUR PRÉOCCUPATION ESTHÉTIQUE

Le cadre de cette étude

L'aire géoculturelle ici envisagée comprend, pour la Gascogne, le Médoc, le Bazadais, l'Albret, les Landes, le Béarn, la Bigorre, le Couserans, tous les « pays » dits de « Gascogne de plaine » compris entre les Pyrénées au Sud et la Garonne au Nord, entre les Landes à l'Ouest et le Pays Toulousain à l'Est. Cependant, je n'ai pas considéré ici la Lomagne et tout le Quercy dans son ensemble. Le Languedoc, lui, comprend le Lauragais et tout le Haut-Languedoc, ainsi que le Bas-Languedoc.

Le corpus des collecteurs et de leurs anthologies

Si je me suis limité de la sorte et ai exclu le Quercy (qui « déborde » souvent, dans les anthologies de collecteurs, vers les terroirs du Nord, Limousin ou Auvergne), c'est parce que le corpus des collecteurs recensés dans l'aire gasco-languedocienne ainsi définie est impressionnant. Gérard Carreau (1) a recensé pas moins de 61 collecteurs sur ce domaine composite. Bien sûr, tous ne sont pas à considérer au même niveau : certains ont été immensément prolifiques, d'autres ont fait preuve d'un travail quasi insignifiant. Cependant, en Gascogne comme en Languedoc, le phénomène de la « collecte des poésies populaires de la France » a connu une ampleur indéniable.

La notion de « collecteur historique » ici employée est à double sens. D'une part, elle entend se démarquer du mouvement de collecte qu'ont connu ces deux régions au cours de ces trente dernières années, et que l'on a coutume aujourd'hui de désigner par *revival*. D'autre part, le mot « historique » me semble le mieux refléter la longévité de ce mouvement, puisque la collecte des chants populaires gascons et languedociens a débuté bien avant le fameux décret de Fortoul de 1852 (selon Jean-François Bladé, elle aurait débuté en Gascogne en 1806) et s'est prolongée jusque vers les années 1950.

Les dates de naissance de ces collecteurs s'étalent sur plus d'un siècle, de la décennie 1770 à la décennie 1880. Cela met en évidence quatre générations de collecteurs : une première, née dans la décennie 1790 (4 collecteurs) ; une deuxième, importante, née dans la décennie 1810 (10 collecteurs) ; une troisième, dans la décennie 1840 (7 collecteurs) ; une quatrième, dans la décennie 1870 (7 collecteurs). Ces quatre générations totalisent presque la moitié du nombre total de collecteurs recensés (28 collecteurs sur 61). Avant la première génération de 1790, seulement 2 collecteurs naissent sur les décennies 1770 et 1780, ce qui est négligeable. Par ailleurs, on manque de données biographiques précises pour 14 des 61 collecteurs. Les autres se répartissent entre ces quatre générations.

Si les collecteurs sont nombreux, ceux qui ont publié leur œuvre sont plus rares. En effet, certains collecteurs, comme Alma-Rouch (1870-1899), Frédéric Nicot (né en 1816) ou encore Pierre Hortala (beaucoup plus récent) ne sont répertoriés pour avoir recueilli qu'une seule chanson ! D'autres ont réalisé de petites collectes, quelques chansons tout au plus, qu'ils ont

également envoyées à des revues, notamment *Les Chansons de France*, vers la fin du siècle dernier, ou à des revues locales de sociétés savantes. D'autre part, parmi ces 61 collecteurs, nombreux sont ceux qui n'ont pas collecté pour leur compte et n'ont rien publié pour eux-mêmes : ils n'étaient que les correspondants de folkloristes importants, comme Jean-François Bladé ou Louis Lambert, dont le travail s'appuyait sur de solides réseaux d'informateurs. Ce dernier, à lui tout seul, possédait 9 correspondants recensés parmi les 61 collecteurs de notre corpus. Enfin, plusieurs collecteurs ont réalisé des collectes non négligeables (Gaston Sacaze né à Bagès-Béost en 1797, Alexandre Rivals né en 1849 à Lagrave dans le Tarn, Auguste Teulié né à Rabat en Ariège en 1861) mais qui n'ont pas été publiées, sont restées à l'état de cahiers manuscrits et, pour certaines, se sont perdues.

En fait, le nombre des anthologies publiées est assez peu important — même si en regard des 61 collecteurs de notre corpus, il reste proportionnellement assez élevé — : on en compte 18, dont 15 sont considérées, à des degrés divers, comme importantes. Ces 18 anthologies sont les œuvres de : Félix Arnaudin (1844-1921), Jean-François Bladé (1827-1900), Justin Cénac-Moncaut (1814-1871), Anarchasis Combes (1797-1877), Couaraze de Laa (1812- ?), Léopold Dardy (1826-1901), Paul Fagot (1842- ?), Gaston Jourdanne (1858-1905), Marcel Lacroix (1877-1948), Jacques Lamarque de Plaisance (1813-1880), Louis Lambert (1835-1908), Achille Montel (1841-1900), Jean Poueigh (1876-1958), Théodore Puymaigre (1816-1901), Frédéric Rivarès (1812-1895), Norbert Rosapelly (1853-1931), Sylvain Trébucq (1857-1930), Jean Vieules (1810-1893), Emile Vignancour (1797-1873).

Si l'on voulait replacer ces anthologistes parmi les quatre générations de collecteurs mises en évidence plus haut, nous aurions :

- 1ère génération (nés dans la décennie 1790) : Anarchasis Combes, Emile Vignancour,
- 2ème génération (nés dans la décennie 1810) : Jacques Lamarque de Plaisance, Théodore Puymaigre, Frédéric Rivarès, Couaraze de Laa, Justin Cénac-Moncaut, Jean Vieules,
- entre la 2ème et la 3ème génération : Louis Lambert, Jean-François Bladé, Léopold Dardy,
- 3ème génération (nés dans la décennie 1840) : Achille Montel, Paul Fagot, Félix Arnaudin (Arnaudin se déclarera d'ailleurs « collecteur attardé »),
- entre la 3ème et la 4ème génération : Gaston Jourdanne, Norbert Rosapelly, Sylvain Trébucq,
- 4ème génération (nés dans la décennie 1870) : Jean Poueigh, Marcel Lacroix.

Cet examen historique n'est pas dénué d'intérêt. On constate en effet que la très grande majorité des anthologistes sont nés entre 1810 et 1844, période courte mais importante dans l'histoire du romantisme européen, avec notamment l'apparition d'un intérêt marqué pour la mémoire musicale et littéraire, celle de l'oralité populaire mais aussi celle, plus ancienne, de la production médiévale troubadouresque. Par ailleurs, ces collecteurs, qui ont été en état de travailler et de publier, *grosso modo*, de 1835 à 1880, ont été concernés, pour la plupart, par l'enquête du ministre Fortoul et par les initiatives de ses prédécesseurs immédiats.

Sociologie des collecteurs :

L'immense majorité des collecteurs occupe une situation de notabilité sociale et intellectuelle. Ils sont alors hommes de lois (avoués, docteurs en droit, avocats, magistrats), instituteurs, professeurs, pasteurs, abbés, médecins, maires, conseillers généraux, fonctionnaires. Certains exercent une profession en rapport avec le monde littéraire ou musical : on compte, en effet quelques rares éditeurs, compositeurs, organistes...

Beaucoup plus rares sont ceux qui ont une origine sociale modeste. Albert Arnavielle (1844-1927), qui collecte pour Lambert, est fils de menuisier. Achille Montel (1841-1900), le

fameux partenaire de Louis Lambert, est fils de cafetier. Gaston Sacaze (1797-1893) est d'abord berger, avant de devenir poète, chansonnier, botaniste et géologue. Marcel Lacroix (1877-1948), de Bazas, se dit paysan. Jan Palay et son fils Simin (respectivement 1848-1903 et 1874-1965), de Bigorre et Béarn, sont tous deux tailleurs, avant d'exercer d'autres états. Quant à Pierre Lambert, mort à Port-Sainte-Marie en 1879, son point de vue de folkloriste est à la fois particulier et passionnant. Ce collecteur gascon, qui a rédigé deux cahiers manuscrits qu'il a lui-même envoyés au Comité Historique en 1869 et dont Bladé s'est servi, était fils de cordonnier et se déclare « ménétrier » lors de son mariage !

L'affirmation de l'altérité sociale et culturelle

En règle générale, les collecteurs appartiennent aux classes dirigeantes et cultivées. Leur intérêt pour la collecte les place dans une situation paradoxale : il s'agit, en effet, de lettrés qui travaillent sur l'oralité, d'individualités fortement repérées (et repérables) qui découvrent l'anonymat et l'impersonnalité de cette production musicale et littéraire, de personnages de forte notabilité, parfois même des nobles (Théodore Puymaigre) ou grands propriétaires terriens (Félix Arnaudin) qui collectent sur une classe sociale inférieure, celle des paysans, des montagnards, et du sous-prolétariat agricole (valets de fermes, journaliers, brassiers, etc.).

Cette altérité sociale et culturelle va parfois engendrer un regard tellement distancié qu'il en devient presque méprisant, à l'instar de Lamarque de Plaisance pour qui les Bazadais sont méfiants, cupides, intéressés, lents dans leurs actes et dans leurs mouvements, inactifs, lourds... Rares, cependant, sont les jugements aussi sévères chez les anthologistes. En général, pour accentuer la différenciation culturelle, pour montrer que le fossé est grand entre le collecteur et ces « primitifs » (au sens de *Naturvölker*), on utilise les qualificatifs de « naïfs », « simples », « frais », « délicieux », etc. Enfin, pour rappeler, entre autres, l'infériorité sociale de la paysannerie, on parle bien volontiers de « nos paysans ».

Une autre tentation des collecteurs est de dresser un portrait irréal de la paysannerie, idyllique, tel Justin Cénac-Moncaut (*Littérature populaire de la Gascogne*, 1868) qui vante les mérites de « l'agriculteur laborieux qui s'enrichit aux dépens du vaniteux [...], la supériorité de l'homme courageux et robuste... ».

Le rapport du collecteur lettré à son informateur « inculte » (entendez : dépositaire d'un savoir oral) prolonge la très ancienne métaphore des « bibliothèques vivantes » pour désigner ceux des informateurs qui sont les plus prolixes. Léopold Dardy, dont l'état d'ecclésiastique fait de lui un ardent défenseur du Livre, évoque « ce livre confus qui est la mémoire de toute une population, livre dont chaque personne est un feuillet, un chant, un proverbe, un récit plus difficiles à saisir que les lignes les plus rebelles des monuments paléographiques ».

Même si le phénomène est marginal, il convient de signaler, chez quelques collecteurs, un certain nombre de ruptures préalables avec des situations de notabilité, comme si le dualisme social et culturel qui oppose, généralement, les collecteurs aux informateurs, n'était pas systématique et, dans certains cas, était même un obstacle à l'élaboration de l'objet étudié et à la mise en place des modalités de l'enquête. Le fait de travailler sur des « incultes » et des « illettrés » impose parfois, comme le fait le Béarnais Frédéric Rivarès, de prendre ses distances avec les « savants », les « faiseurs de livres », univers décrié dont il fait pourtant partie... Dans certains cas, cette rupture culturelle se double d'une rupture sociale ou d'un changement d'état : Gaston Jourdanne (1858-1905) maire de Carcassonne, écrit son œuvre ethnographique (*Contribution au folklore de l'Aude...*) suite à sa démission de ses fonctions de maire, pour motifs politiques. Jean-François Bladé décide aussi de démissionner de ses fonctions de magistrat pour se consacrer à son œuvre de folkloriste. Même chose pour Joseph Laporterie (Saint-Sever, 1850-1935), magistrat à la cour d'Appel de Bordeaux et Juge à Pau,

qui démissionne en désaccord avec la politique religieuse du gouvernement et commence, seulement à ce moment-là, son œuvre d'ethnographe.

Les motivations des collecteurs : nostalgie et urgence

La plupart des collecteurs ne le cachent pas : la nostalgie, la rupture avec le présent, le retour sur un passé figé et immobile, est au cœur de leurs motivations. Ce passé est souvent un passé immédiat qui, faisant fi de la classique référence à la mémoire de « nos pères et nos aïeux », renvoie le collecteur à ses propres souvenirs, à l'évocation d'un entourage récemment disparu. Ce merveilleux passé, disparu à jamais, c'est celui de l'enfance heureuse peuplée d'un univers d'êtres chers aujourd'hui défunts. Le parallèle est très marqué entre la quête d'un passé mythique, d'une civilisation idéale où le temps serait suspendu, immobile, et l'interrogation, très humaine, de ces collecteurs qui se penchent sur leur propre histoire, au moment d'écrire leurs préfaces, c'est-à-dire de mettre un terme à leurs anthologies, à peu près toutes rédigées au soir de leur vie. A travers cette civilisation traditionnelle supposée immuable, ce sont eux-mêmes que ces collecteurs mettent en scène. « Plus j'avance dans ma tâche de collecteur de nos traditions populaires, plus je me sens entraîné au charme puissant du souvenir, à l'impérieux attrait de la terre natale, où j'aurais voulu vivre et mourir [...] Les images du passé reviennent, gracieuses et fidèles... », écrit Bladé. Sans doute n'est-il pas fortuit que, sur les quatre préfaces qu'il a rédigées, Bladé ait daté celle du tome II de ses *Poésies populaires de la Gascogne* du « 2 novembre 1881, jour de la Fête des Morts », tout comme il a daté celle du tome I de ses *Contes populaires de la Gascogne* du « 2 novembre 1885, jour de la Fête des Morts ».

L'autre grande motivation qui a accompagné ces collecteurs tout au long de leur entreprise, c'est la notion d'urgence qu'il y avait à recueillir ces patrimoines, cette pensée qui consiste à déclarer un certain nombre de valeurs en danger de disparition étant une constante des époques connaissant des ruptures historiques (2). Bladé estime que « ces traditions sont encore assez nombreuses [1885] ; mais elles se perdent chaque jour. Il est donc urgent de fixer toutes celles qui présentent un véritable intérêt ». Dans une autre préface (1881), il précise : « Sans doute mes descriptions ont perdu maintenant une partie de leur vérité ; mais elles étaient encore exactes il y a vingt ans ». Déjà, en 1858, Cénac-Moncaut écrit : « Hâtons-nous de recueillir ce qui reste de récits instructifs et piquants... ». Même chose chez Lamarque de Plaisance : « Dans quelques années, toutes ces traditions populaires auront disparu » ou chez Marcel Lacroix, ou plus exactement chez son collaborateur Claudius Lacroix (son frère ou son père) : « *Aban de bèze mouri acò [les chansons populaires] coumplètemén, an crèzut qu'ère dèns noste débé d'amassa lou pauc qu'en damòre dèns n'sote countarde...* ». On trouvera des références identiques chez Lambert, Arnaudin, Fagot (alias Pierre Laroche). Jean Poueigh, en 1923, va développer ce thème du déclin « inéluctable » et désigner le coupable : « le soi-disant progrès civilisateur ». Seule capable de s'opposer à cette disparition programmée des répertoires populaires de tradition orale, l'œuvre de collecte est donc salutaire et salvatrice. Plusieurs des anthologistes vont donc réclamer la reconnaissance et la postérité. Poueigh « revendique comme un titre de gloire qui [lui] est plus cher qu'aucun autre, la fierté d'avoir dégagé le diamant de sa gangue et d'en avoir serti le prisme lumineux ». Louis Lambert déclare : « J'espère que l'on me saura gré d'avoir sauvé de l'oubli bien des chants qui, sans cela, auraient été perdus ». Quant à Bladé, c'est, ni plus ni moins, la postérité qu'il vise : « Peut-être ce pieux labeur sera-t-il un jour l'honneur de [mon] nom ? ».

Les collecteurs face à l'enquête Fortoul

Cette notion d'urgence, si prégnante dans le discours folkloriste du XIXe siècle, était déjà explicitement formulée dans les attendus du décret Fortoul : « Ces richesses que le temps emporte chaque jour disparaîtront bientôt, si l'on ne s'empresse de recueillir tant de témoignages touchants ». Ce décret, qui date du 13 septembre 1852, proposé par Hippolyte Fortoul, Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes, et signé de Napoléon, ordonne la publication d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*. Ce faisant, il correspond, non pas à la première tentative, mais à la première prise en compte officielle et politique d'une politique patrimoniale concernant la littérature orale. C'est précisément ce décret qui institua le *Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, avec ses 212 correspondants en province qui avaient pour tâche de lui envoyer régulièrement des « gerbes » de chants fraîchement recueillis.

Dans quelle mesure les collecteurs de notre corpus furent-ils concernés, de près ou de loin, par cette initiative politique ? Sur les 61 collecteurs recensés, 10 ont été des correspondants du Comité institué par Fortoul. On constate néanmoins que, le plus souvent, les collecteurs ne font aucune allusion à ce cadre institutionnel. Paul Fagot est l'un des rares à le mentionner, surtout pour évoquer la carence de cette enquête sur le Haut-Languedoc. Bladé va se montrer très critique. Selon lui, non seulement le cadre de l'enquête est critiquable, mais son bilan reste très décevant : « Pour être vrai, je dois confesser que je ne pris pas fort au sérieux le décret du 13 octobre 1852. Je n'ai pas lieu de le regretter [...] Ainsi, beaucoup de bruit pour une médiocre besogne, comme il ne manque jamais d'advenir, chaque fois que les gouvernements se mêlent de ce qui ne les regarde pas ».

La préoccupation esthétique des anthologistes

Le point de départ officiel de ce grand mouvement de collecte qui court tout au long du XIXe siècle est une série de décrets qui mettent tous l'accent sur l'intérêt littéraire de ces vastes plans de sauvetage. Celui-ci, venant s'ajouter à l'ancrage assez général des collecteurs dans l'élite lettrée, feront de leurs publications de collectes une véritable production littéraire, avant même toute considération musicale. Mais cette production littéraire demeure éloignée de la production littéraire orthodoxe de cette époque. On a beau la qualifier de « naïve », « touchante », « simple », pour prévenir les lecteurs que « nos paysans » ne sont pas des versificateurs chevronnés, il n'en demeure pas moins que tout n'est pas publiable tel quel. Au-delà de l'intérêt ethnographique, les auteurs font preuve d'une véritable préoccupation esthétique.

Il ont d'abord le souci de ne rien publier qui puisse choquer. Lamarque de Plaisance reconnaît qu'il a « dû passer sous silence [...] l'obscénité de certaines expressions ». Concernant l'Albret, Léopold Dardy déclare : « Ce duché d'Albret [...] garde dans sa langue [...] de trop nombreuses productions qui ne sont pas dignes de publicité [...] Je n'aurai pas à signaler dans mon recueil ce qui remonte à cette source... ». Arnaudin, aborde la question des textes licencieux de la façon suivante : « En raison de leur caractère franchement licencieux, j'ai été obligé de laisser de côté un certain nombre des chansons recueillies : je ne pouvais, en effet, songer un instant à me faire l'éditeur de grivoiseries de haut goût... ».

Cette préoccupation esthétique (et morale) se retrouve aussi, dans une moindre mesure, pour la musique. Frédéric Rivarès, à propos des chants populaires de son corpus, déclare : « Nous en possédons pourtant un grand nombre de très-curieuses dont la musique n'offre pas un mérite suffisant pour que j'aie cru devoir l'insérer dans ce recueil ». Ou encore, « Nous possédons un grand nombre d'airs en général peu remarquables par eux-mêmes ».

LE DISCOURS SUR LA CHANSON, LA MÉTHODE DE COLLECTE

La chanson populaire est atemporelle et ancienne

L'un des postulats romantiques est de considérer la culture traditionnelle comme atemporelle : elle est, en effet, le produit de la civilisation rurale dont la caractéristique principale est l'immutabilité. Pour les folkloristes, la corrélation est forte entre l'environnement de cette civilisation et son mode de vie, sa culture, ses manifestations. Si l'urbanité, en perpétuelle évolution, produit une civilisation et une culture inquiétantes car instables et en constant devenir, la ruralité engendre une civilisation stable, équilibrée, égale. Plus que tout autre, l'homme rural, et surtout l'homme montagnard, est marqué par son environnement naturel. Il est modelé par lui. Du même coup, sa culture est conditionnée par ces éléments atemporels qui le dépassent : « Il semble bien que la voix du montagnard soit l'émanation même de la montagne » écrit Jean Poueigh. L'homme est donc le produit de son environnement, c'est la nature qui l'a forgé, c'est elle qui conditionne sa production vocale et musicale, une musique qu'il possède naturellement et qui s'exprime parfois malgré lui : « Le goût inné de la musique, un sens artistique intuitif, développés par l'exubérance du cadre, mettent en valeur et rehaussent la voix, que la race du Midi a généralement belle et naturelle » affirme le même Poueigh un peu plus loin. Ce poncif est devenu, avec celui de l'ancienneté mythique, celui du courant folklorique dans son ensemble, jusqu'à une époque récente. Cécile Marie, dans son *Anthologie de la chanson occitane*, a écrit : « Nous avons pu constater que chaque province, chaque canton, a marqué l'archétype [c'est-à-dire une version modélisée] à l'image de son climat, de sa géographie, du tempérament propre à ses habitants. »

La chanson traditionnelle est alors « incontestablement très ancienne » (Rivarès) ; « son origine est lointaine et mystérieuse » (Gaston Guillaumié, *Chansons et danses de Gascogne*). Ces corpus sont d'autant plus anciens que la structure sociale est stable et pérenne : « Ces traditions lointaines que nos pères nous ont transmises à travers les âges, avec la flamme de vie, sont les racines profondes où plongent nos institutions et nos mœurs et notre indestructible spiritualisme » écrira Sylvain Trébuçq.

Qui est à l'origine des chansons traditionnelles ?

Ce point, qui est celui de l'élaboration des chansons populaires, est certainement celui qui divisa le plus les folkloristes, comme l'a bien montré Jean-Michel Guilcher (3). Cependant, chez les collecteurs languedociens et gascons dont il est question ici, ce débat fut assez consensuel. *Grosso modo*, trois théories s'élaborèrent entre la fin du XVIIIe et le XIXe siècles, sur cette genèse supposée.

La première est la théorie dite « romantique ». Elle postule que la civilisation rurale traditionnelle, que les folkloristes appellent « le peuple » (quelle réalité recouvre ce terme ? ethnique ? sociale ? culturelle ?), est un creuset permanent pour une production traditionnelle de l'oralité. La chanson y naît collectivement, spontanément ; elle s'y développe et s'y enrichit. Cette théorie s'élabore en Angleterre et dans les pays scandinaves dans le courant du XVIIIe siècle, puis se répand en Allemagne, avant de gagner l'Europe sous l'influence des frères Grimm. En France, de nombreux écrivains, poètes et collecteurs, dont George Sand, Bourgault-Ducoudray et Hersart de la Villemarqué, s'y rangent. En Gascogne ou Languedoc, des collecteurs ou anthologistes comme Cénac-Moncaut, Anarchasis Combes ou Joseph Canteloube s'en font les ardents défenseurs. « Les chants populaires sont l'œuvre de tout un

peuple » (Canteloube). Cette « musique naturelle » ne peut alors être que le « produit du génie populaire », précise-t-il.

La seconde théorie est celle de « l'hypothèse d'un auteur populaire », moins répandue, apparue plus tardivement que la précédente (seconde moitié du XIXe siècle). Elle postule une création certes anonyme, mais individuelle et non plus collective. En France, ses adeptes sont principalement De Coussamaker, Champfleury, Gabriel Vicaire, Tiersot et Soleville. Parmi notre corpus, seul Poueigh semble s'y ranger : « Une modeste individualité que la postérité ignorera toujours [...] a donné l'essor à cette chose ailée qu'est la chanson populaire. Volant de bouche en bouche, elle part du voisinage immédiat, franchit les fleuves et les monts et ne s'arrête plus [...] Si bien qu'en définitive, la chanson populaire, née d'un seul, sera l'œuvre de tous ».

La dernière théorie est celle de l'hypothèse d'un auteur anonyme mais d'origine savante. Cette théorie postule que le peuple est incapable de créer lui-même, que tout ce qu'il interprète n'est que la reproduction ou la déformation de mélodies d'origine savante. C'est ce que l'on appelle la « *Rezeptionstheorie* », théorie violemment combattue plus tard par Julien Tiersot et Patrice Coirault. En Gascogne ou en Languedoc, personne ne l'a officiellement défendue, mais Fagot ne semble pas loin d'y adhérer lorsqu'il déclare : « Peut-on dire si [les chansons populaires] sont le produit spontané du génie du peuple ou bien si elles ont été composées et écrites par des lettrés et recueillies par la bouche du paysan, qui a servi de véhicule à leur transmission ? ».

Les difficultés de notation et de transcription

La collecte des chants populaires a posé de nombreux problèmes, notamment en raison de la difficulté à saisir intégralement l'essence du message littéraire et musical et à le retranscrire. Nous ne sommes pas encore à l'ère du phonographe, dont l'apparition n'interviendra qu'en 1877 et qui ne fut pas utilisé, de toute façon, par les folkloristes de notre corpus. La captation de l'événement musical ne pouvait se faire alors que par le biais de l'écriture.

Sans doute parce que la musique pose de réels problèmes de notation, plusieurs anthologies, parmi les premières, sont dépourvues de toute notation musicale. Par ailleurs, les musiques de certaines autres, qui sont aujourd'hui des références, n'ont pas été transcrites par les anthologistes eux-mêmes. Ainsi, Cénac-Moncaut recourut-il à un certain Auguste Jacquemin. Léopold Dardy fit noter les musiques de son *Anthologie populaire de l'Albret* (1891) par l'abbé quercynois François Lacoste, auteur des *Vieux chants Quercynois*, restés à l'état de manuscrit.

Curieusement, le fait que les chanteurs usent d'échelles non tempérées ne semble pas poser de problèmes particuliers aux collecteurs. Ceux-ci ne l'évoquent pas. Sans doute considéraient-ils que les interlocuteurs chantaient faux et rétablissaient-ils directement, dans leur métalangage musical de musiciens « lettrés », le tempérament correspondant. Par contre, les pulsations hétérochrones, une mensuration (lorsqu'elle existe) évolutive, les subtilités et la science de l'ornementation ont réellement interpellé ces collecteurs : à travers ces éléments étrangers à leur pratique musicale, ils ont perçu instinctivement la marque d'une autre culture. Pour Jean Poueigh, c'est la notation rythmique qui est la plus problématique : « Si l'on fait abstraction des danses, pour lesquelles indispensable est la carrure, la mélodie populaire coule fluide et changeante [...] Quiconque a essayé de noter les vieux airs sur les lèvres paysannes, sait toute la difficulté que cela présente parfois. Ils sont si ondoyants, et si rigides sont les barres de mesure... » Par ailleurs, « la mélodie pyrénéenne est remarquable par la luxuriance des petites notes d'agrément, des ports de voix et des points d'orgue. Presque chaque son est reporté sur le suivant en manière d'appoggiature, ornementé d'artifices et tenu

interminablement. Le problème de la notation réside à saisir cette souplesse fuyante ; car écrire seulement la note brute, dépouillée de son perpétuel gazouillement, équivaldrait à une trahison ». Devant de telles difficultés, certains décident de contourner le problème. Frédéric Rivarès déclare : « Pour être complètement vrai, je dois avouer que ce que j'ai écrit n'est pas toujours exactement ce que j'ai entendu... ».

Paradoxalement, malgré la liberté avec laquelle les collecteurs transcrivent et fabriquent des versions modélisées (« j'ai la ferme conviction d'y avoir ajouté quelque chose, assis le rythme ou purifié la ligne de la mélodie ou éclairci le sens de la poésie », Poueigh), tous s'estiment rigoureux et scrupuleux : « sincère », « simple sténographe, traducteur fidèle » (Bladé), « scrupuleux enregistreur de ces chants séculaires » (Poueigh), d'« une fidélité rigoureuse » (Rivarès), etc.

Compléter des versions lacunaires, reconstituer des versions définitives :

« Parvenir, pour chaque chanson une fois trouvée, à la leçon la plus fidèlement conservée parmi toutes celles qui peuvent exister éparses dans son domaine, c'est à quoi naturellement doit tendre avec obstination le collecteur qui aime sa tâche et l'a prise au sérieux » déclare Félix Arnaudin. Pour reconstituer des versions définitives, les collecteurs ont recours à des « ficelles ». Frédéric Rivarès confie : « Il m'est arrivé souvent de trouver une mélodie gracieuse ou expressive sur des paroles qu'il m'était impossible de songer à reproduire, comme de rencontrer des chansons pleines d'intérêt sur des airs tout à fait insignifiants. Lorsque le rythme l'a permis, j'ai placé sous certains airs d'autres paroles que celles qui m'avaient été chantées [...] Ces airs qui n'avaient jamais été écrits, confiés à la mémoire de chanteurs absolument étrangers à la musique, avaient dû subir bien des altérations. Il fallait saisir le rythme, rétablir la mesure et rendre à l'air sa régularité... » Pour Poueigh aussi, l'établissement d'une version reconstituée définitive, voire modélisée, a pour fonction de pallier à la supposée défaillance de la mémoire humaine : « Il était donc indispensable de recueillir plusieurs versions d'une même leçon afin de les confronter ensemble et de les compléter l'une par l'autre. Les variantes ainsi obtenues ont permis de parer aux défaillances des chanteurs et d'établir un texte critique aussi pur que possible. »

Le discours naturaliste

La théorie romantique, contemporaine des premières observations sur les peuples primitifs (*Naturvölker* en allemand), est fortement influencée par les premières théories de l'altérité, qui postulaient une totale adéquation entre l'état de nature et l'état primitif. Elle va développer le concept de Nature (le peuple produit une *Naturpoesie*, selon les Allemands) et les collecteurs qui s'en réclament vont utiliser à propos de la chanson et de la collecte une terminologie quasi botaniste, voire plus rarement minéralogiste. Ainsi, on « cueille », on « récolte », on « moissonne ». On envoie des « gerbes » de chansons au Comité institué par Fortoul, etc. Léopold Dardy se compare à un « herboriste [qui] cueille » et « moissonne » des « gerbes [...] dans le champ de la langue gasconne ». Il prévient d'ailleurs : « Comme le botaniste, je n'ai cueilli que les fleurs distinguées et inoffensives ». Certains textes scabreux de chants populaires sont alors comparés à des « belladones, jusquiames et solanées vénéneuses ». Poueigh, lui, évoque les collectes historiques concernant le Pays basque, notamment celle de Charles Bordes qui « y récolta des gerbes lourdes au cours de sa mission. Là où avait passé la faucille, il devenait inutile de javeler le champ. Si le grain n'a pas été tout engrangé, la responsabilité n'en incombe point aux vaillants moissonneurs ». Cela dit, cette métaphore de l'engrangement est très ancienne : concernant la mémoire, elle côtoie (avec le lieu de stockage : la grange, le grenier) celle de l'emmagasinement (et du magasin), des

fondations d'un vaste et haut édifice, de l'inscription, de la gravure (voir les écrits, entre autres de Mary Carruthers) (4).

Les sources, les informateurs

L'attitude des anthologistes face à leurs sources est très contrastée. Les uns les citent abondamment et présentent leurs informateurs ; les autres n'y font aucune allusion. Certains, comme Poueigh, évoquent leurs informateurs dans leurs préfaces, mais les occultent ensuite dans le corps de leurs anthologies : Poueigh ne fera mention que du lieu d'origine de la chanson. Tout comme Canteloube, d'ailleurs. Chez Dardy et Lacroix, il n'y a aucune mention des sources. Mais il est vrai que ces anthologistes étaient plus des compilateurs que des collecteurs.

A l'inverse, Lambert et Montel (ainsi que Trébucq) mentionnent leurs « collaborateurs » et la provenance des chants dans le courant de leurs ouvrages. Bladé passe en revue tous ceux qui ont été ses « fournisseurs », tout en accentuant la distance sociale et culturelle qui les sépare de lui et en indiquant la façon dont il les « apprivoisait ». Il a mentionné très scrupuleusement la provenance des chants et des ethnotextes publiés dans ses diverses anthologies. Poueigh, à propos des « bons rabatteurs et fournisseurs de vieilles chansons populaires » qu'il présente minutieusement, insiste également sur la difficulté qu'il y a à établir une relation de confiance avec un informateur issu d'un milieu social et culturel autre : « Ne croyez point, Monsieur le Ministre, qu'il ait été aisé toujours de décider le montagnard de simple condition à livrer ses secrets. La peur du ridicule et la crainte que l'on veuille se moquer arrêtent le mieux disposé. Vous aurez beau être du pays, en parler la langue, avoir été chargé d'une mission officielle, toute question lui inspirera de la méfiance, et il demeurera fermé jusqu'à ce que vous l'ayez conquis et apprivoisé ». La palme de la présentation des informateurs, revient sans doute à Arnaudin dont on connaît ainsi jusqu'à 340 informateurs.

Trébucq signale par ailleurs un autre type de sources : il s'agit des innombrables rapports que les inspecteurs de l'enseignement envoyaient au Ministère, monographies communales ou locales. Son propre père en possédait, qu'il avait conservées et qu'il a soigneusement compulsées. Or, ces monographies contenaient souvent des chants collectés et notés.

Analyses et taxinomies

A peu près toutes les anthologies adoptent une classification des chansons qui n'est que rarement explicitée dans les préfaces. Elle est censée suivre les grandes étapes de la vie de l'homme. « Du berceau à la tombe » est, en effet, un modèle récurrent dans l'œuvre folklorique. L'un des premiers collecteurs de notre corpus à avoir adopté ce modèle, et à avoir explicité ce choix dans sa préface, est, semble-t-il, Lambert. Ce traitement « chronologique » est complété par des classifications par genres (chants d'amour, de mariage, chants à danser, chants de métiers, chants satiriques, chants religieux, chants historiques, etc.). Ce modèle a été repris par nombre de folkloristes et d'anthologistes, jusqu'à des périodes récentes.

Mais, parallèlement, d'autres collecteurs abordent une méthode plus personnelle. Poueigh préfère s'intéresser d'une part à la facture mélodique de la chanson populaire, mais surtout à sa provenance et à son mode de diffusion, car cela induit deux niveaux différents d'élaboration et de diffusion : le niveau local ou régional (limité), le « cycle général » répandu en France et dans une partie de l'Europe.

LA COLLECTE : UNE ŒUVRE « UTILE » ET IDENTITAIRE

Le ressourcement de l'inspiration créatrice

Ce n'est pas le lieu ici de retracer l'histoire du grand mouvement de collecte des traditions orales que certains pays européens, dont la France, entreprirent au siècle dernier ni d'insister sur ses motivations profondes. Précisons cependant qu'au-delà de l'intérêt que l'on commence à porter alors à l'altérité, cette vaste entreprise de collecte est motivée par la nécessité de renouveler l'inspiration créatrice musicale et littéraire, dont beaucoup s'accordent à dire en cette moitié de XIXe siècle, qu'elle s'est considérablement tarie, provoquant une véritable sclérose artistique.

Rivarès, commentant le succès de la première édition de son recueil, écrit : « Les artistes les plus éminents [...] cherchèrent des inspirations et prirent dans cette mine, si inopinément découverte, des motifs pour leurs compositions ». Pour Gaston Guillaumié, « tout le monde est d'accord pour voir dans la chanson populaire une fontaine de jouvence pour notre littérature ainsi qu'une source de rafraîchissement pour la musique moderne ».

Quant à Joseph Canteloube, il ne manque pas de citer les nombreuses prises de positions des compositeurs de cette époque, comme Saint-Saëns, Bourgault-Ducoudray, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Xavier Leroux qui voient dans la musique populaire un élément de ressourcement.

L'ancrage nationaliste

Ce mouvement artistique de création musicale et littéraire à partir de la tradition orale collectée est totalement concomitant avec la montée des nationalismes musicaux que l'Europe tout entière connaît au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, mais qui concerne la France avec une formidable acuité. Il s'agit de produire, « nation par nation », une musique nouvelle qui exprime « l'âme des peuples » et qui introduise la notion de différence et d'identité.

Cette revendication « nationaliste » est assez répandue chez les collecteurs, car tous ont souligné la provenance locale et régionale de certains fonds collectés, éléments constitutifs de l'identité culturelle des populations étudiées. De même, de très nombreux collecteurs ont insisté sur le rôle déterminant des idiomes locaux dans la formation de ces corpus de tradition orale. Il s'agit donc bien de répertoires « nationaux » car éminemment aptes à refléter la personnalité des peuples en question et leur identité culturelle. Rivarès, déjà, attribue à certains éléments de son corpus le caractère de « national » : « airs nationaux », « danses nationales », etc. Petit à petit, ce discours s'affirme : le « peuple », notion jusqu'ici particulièrement vague, va commencer à se caractériser sur le plan ethnique. On commence alors à trouver, à la place de « peuple », le mot « race » de plus en plus fréquemment utilisé (Poueigh, Marcel Lacroix, Arnaudin, etc.).

Le point culminant de ce discours nationaliste se trouve sans doute chez Canteloube, dont on connaît le rôle idéologique sous le régime de Vichy, et qui développe tout un projet de réhabilitation, d'enseignement autour du chant traditionnel, valeur on ne peut plus « nationale » : « Il semble qu'en France, tout ce qui est français devrait prendre sa vraie place : la première ; par conséquent, le chant populaire, sève lyrique profonde de notre pays, devrait être divulgué, enseigné et exalté [...] La musique française dévie de sa ligne propre, sort de ses traditions nationales [...] Le seul moyen d'éviter qu'elle les perde est de se baigner à la source de jouvence des chants populaires autochtones [...] Pourquoi donc la France continuerait-elle d'ignorer cette richesse de son propre fonds ? Il importe de tirer les chants

populaires d'un aussi injuste oubli [...] Cela s'impose, car aucune matière n'est plus "nationale" [...] Il faut donc la faire connaître, l'enseigner, la faire pénétrer dans tous les groupements de jeunesse tels que les écoles, les ateliers, les chantiers, les camps de tous ordres, les sports, l'armée [...] Les chansons populaires sont parvenues jusqu'à nous chargées de tout un passé. Elles expriment une âme collective, une et multiple, l'âme de la France... »

La chanson populaire, à forte connotation rurale, déclarée « traditionnelle » et immuable, censée incarner l'âme « éternelle » des peuples va alors jouer tout son rôle de valeur-refuge à l'encontre de la nouvelle chanson urbaine, ouvrière, parfois revendicatrice, mais surtout contre la nouvelle chanson scandaleuse du café-concert, dénoncée par plusieurs anthologistes du début de notre siècle.

CONCLUSION

Au moment de conclure, et malgré la nécessaire critique qu'engendre l'analyse systématique de la méthodologie de ces collecteurs historiques, je souhaiterais en relativiser la portée et rappeler que ces ethnographes « pré-historiques » nous ont néanmoins légué un pan appréciable de la mémoire collective rurale de leur époque, à un moment où l'enregistrement n'existait pas encore. « En déroulant les pages, et quoique privée de l'air qu'elle respirera, la mélodie pyrénéenne ressuscitera resplendissante [...] Grâce à elle, la vieille terre d'Oc reverdira. » Jean Poueigh ne croyait pas si bien dire. Le *revival* français (et occitan) s'est fortement appuyé sur ces anthologies qui ont contribué à la réappropriation de la mémoire collective et été au départ de nouveaux cycles de collecte...

* Ce texte est la réduction de la communication que j'ai faite au colloque d'Accous (13-15 mai 1999) sur le même thème et qui a été publié dans *Cyprien Despourrin (1698-1759)*, Actes du colloque d'Accous, François Pic (ed.), Pau, Marrimpouey, Institut Occitan, 2000, pp. 243-276. Tel quel, il a été publié dans l'ouvrage *Contes e cants. Les recueils de littérature orale en Pays d'Oc, XIX^e et XX^e siècles*, TORREILLES Claire, VERNY Marie-Jeanne, éd.), Montpellier, Université Paul-Valéry, Centre d'Estudis Occitans, 2004.

1. CARREAU Gérard, *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française, ainsi que de ses publicistes et théoriciens (contenant quelques éléments bibliographiques) (1830-1930 environ)*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal-Etudes, 1998.

2. LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Turin, Einaudi, 1977, 1979, 1980, 1981, Paris Gallimard, 1986, 1988.

3. GUILCHER Jean-Michel, *La chanson folklorique de langue française*, Créteil, Atelier de Danse Populaire, 1989.

4. CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002, Bibliothèque des Histoires.

— *Le Livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002.