

MONTBEL Eric, « Le Chant. La musique du quotidien »,
extrait de

*Les musiques du Massif Central : héritage et création –
Comment furent réinventées les musiques traditionnelles.*

Editions Créer / AMTA, 2014, p. 102-119.



Moisson à Chambost, Loire, vers 1960.
Photo © Marguerite Viallon.

La musique du quotidien

Eric Montbel

La chanson populaire a été étudiée, cataloguée, mise en listes et inventaires depuis le milieu du XIXe siècle. On sait qu’un ministre de Napoléon III, Hippolyte Fortoul, organisa une grande collecte de « poésies populaires » dans les années 1850, à l’échelle de la France entière.

Cette collection impressionnante (près de deux mille chansons furent retranscrites en quelques années) ne fut jamais imprimée dans son intégralité d’origine. En revanche les nombreux collecteurs de cette enquête nationale (les « correspondants ») initièrent un genre : la publication de chants populaires recueillis auprès des populations rurales de leur « petit pays ». Ce que l’Etat centraliste avait mis en oeuvre mais n’acheva jamais, les érudits locaux le prirent en charge. On trouve les noms de Bouillet, de Smith, de Delzons parmi ces collecteurs de la première heure. Il est vrai que les écrivains romantiques, sagement tenus à l’écart de cette enquête institutionnelle, avaient depuis longtemps souligné la beauté de cette poésie populaire. Nerval, le premier de tous, puis Chateaubriand, et Sand bien sûr : des écrivains, venus à la chanson populaire par la littérature. Ce qui les fascine, c’est le texte, beaucoup plus que les mélodies. Leurs références sont anglo-saxonnes, ce sont les ballades celtiques de Ossian, les romans chevaleresques de Walter Scott, et les aventures gothiques venues d’Amérique, avec les premiers romans noirs de George Lippard et d’Edgard Allan Poe.

A la fin du XIXe siècle, cette entreprise de sauvegarde et de restauration fut prolongée dans un Massif Central assez peu concerné par les enquêtes Fortoul, elles aussi attachées aux textes. Vincent d’Indy en Vivarais, Achille Millien en Morvan, Chèze, Branchet et Plantadis, Celor-Pirkin en Corrèze, Casse et Chaminade en Périgord contribuèrent à l’enrichissement d’une collection jusqu’alors localisée en Auvergne. Dans le XXe siècle naissant, on croise encore la route de Joseph Canteloube en Auvergne, de Marguerite Gauthier-Villars et Julien Tiersot en Bourbonnais, qui ajoutent à la notion de sauvegarde leurs connaissances musicologiques expertes et leurs choix esthétiques.

Notre période contemporaine n’a pas épuisé le goût de la « chasse aux chansons ». Dans les années 1970-1980, une nouvelle génération de « collecteurs » a parcouru le Massif Central équipée de nouveaux outils : les magnétophones. La fixation du répertoire s’est alors ouverte aux repérages du style, de la posture, du grain de la voix. La chanson fut envisagée dans son contexte et son interprétation, et non plus comme un objet isolé, épinglé, sacralisé. Ce sont des chanteurs, des chanteuses qui furent approchés et dont on rechercha la transmission précieuse. Louise Reichert en Aveyron, la famille Rouland en Corrèze, la Baracande en Haute-Loire peuvent être citées parmi ces artistes paysans fondateurs d’un genre. Joannès Dufaud en Ardèche, à la fois chanteur de tradition familiale, prêtre, collecteur et éditeur de ses proche recherches, est un exemple exceptionnel. Et si le chant traditionnel se pratique aujourd’hui sous les formes les plus modernes dans et au-delà du Massif Central (trad, folk, chant à danser), s’il est intégré à des expressions artistiques hors de son champ d’origine (chorales, Opéra, rock...) c’est grâce encore une fois à cette rénovation opérée depuis 150 ans, sous des formes diverses. Mais le chanteur, la chanteuse de tradition furent et restent la source intarissable de l’origine de ces chants. L’univers onirique et poétique



Le Marchand de Chansons. Xavier LEPRINCE (1799-1826). Photo © MUCEM

de ces gens, individuellement, reste à explorer, ou plutôt à deviner. Car la chanson raconte. Elle dit un texte, une histoire, un fait divers, une romance, une moquerie, un souvenir d'enfance, un crime, une bataille perdue, un départ.

La chanson et le chant n'ont pas été valorisés dans le Centre France par les mêmes moyens qu'en Bretagne par exemple : pas de concours de chant ici, pas de réactivation par la compétition et la performance. Pas de Fest-noz mené à la voix, pas de bal chanté dans la restauration entreprise depuis 1970 - et l'on peut le regretter. La chanson traditionnelle en Massif Central fut surtout une chanson de l'intimité familiale, qu'elle soit l'intimité de la veillée, de la noce ou du travail collectif. On parle certes des grands chanteurs ou chanteuses « au tralala », c'est-à-dire sans recours instrumental, à la voix. Mais il s'agit de raretés, d'exceptions mises en exergue, que les textes anciens ou les dessins de Bouillet viennent attester.

Le répertoire lui-même fut bien évidemment un répertoire populaire, c'est-à-dire mixte, mélangeant allègrement ballades du XVII^e siècle, chansons de feuilles volantes, refrains de café-concerts, et plus près de nous, ritournelles du disque et de la radio. La sélection opérée par les collecteurs des enquêtes Fortoul (le chant

antique, «traditionnel») fut reconduite à l'identique par les générations successives de collecteurs jusqu'à la période contemporaine. Cette vision archaïsante a laissé de côté, souvent, les compositions locales et les chants non-francophones. Tout un répertoire grivois ou localement politique a ainsi été sacrifié sur l'autel de la préférence patrimoniale.

Ce long travail d'approche du chant populaire dans le Massif Central, étiré sur plus de 150 ans, permet aujourd'hui d'établir un certain nombre de caractères propres à définir un genre. Chanteuses et chanteurs possèdent généralement un large répertoire qu'ils pratiquent de mémoire, sans le recours à la lecture ni à la partition - même si les Cahiers de Chansons font partie de leur intimité parfois. Et même si l'origine de bien des chants, comme Coirault l'a montré, est à situer dans des oeuvres savantes des XVII^e et XVIII^e siècles. Pratique de l'oralité et de la mémorisation, donc.

Pratique individuelle aussi : le chant traditionnel est ici affaire de solistes, jamais accompagné. Rares sont les chœurs (cantiques nocturnes des Réveilleux), ou les reprises polyphoniques. On ne connaît pas d'ensembles à plusieurs parties tels que la tradition les a fixés en Corse, en Béarn ou en Vésubie. Si le chant à répondre a existé, c'est peut-être sous la forme de reprise de refrains chantés, mais le souvenir en est lointain (certains dessins de Bouillet, certaines annotations de Lambert le suggèrent). Il faut noter aussi l'usage du bi-linguisme : la plupart des complaintes et ballades sont en français, les danses sont généralement énoncées en langue d'oc ou en franco-provençal. Mais à cet égard on retiendra aussi les choix particuliers de certains collecteurs, qui ont opéré des filtres dans leur restitution. On est frappé par l'abondance de chants en langue d'oc dans les recueils de Casse et Chaminade en Périgord, de Montel et Lambert en Cévennes, et par leur rareté dans les collectes de Victor Smith en Forez.

L'approche stylistique ne s'est véritablement imposée qu'avec l'avènement de l'enregistrement sonore. Ce que la notation manuscrite évitait par obligation, par impossibilité de transcrire, a été mis en lumière par la fixation du son. La couleur des voix, placées de façon particulière par les chanteurs et chanteuses de tradition, leur art de l'ornementation, de la variation, la fluidité de leur débit, l'intention de leur interprétation : autant d'éléments qu'aucune transcription manuscrite ne saurait restituer - et d'ailleurs, quelle utilité si ce n'est celle du commentaire réductif ? Cet ensemble de traits esthétiques et techniques constitue véritablement un art du chant que les jeunes générations ont approché de manière empirique, au contact des anciens ou de leurs enregistrements, depuis une trentaine d'années.

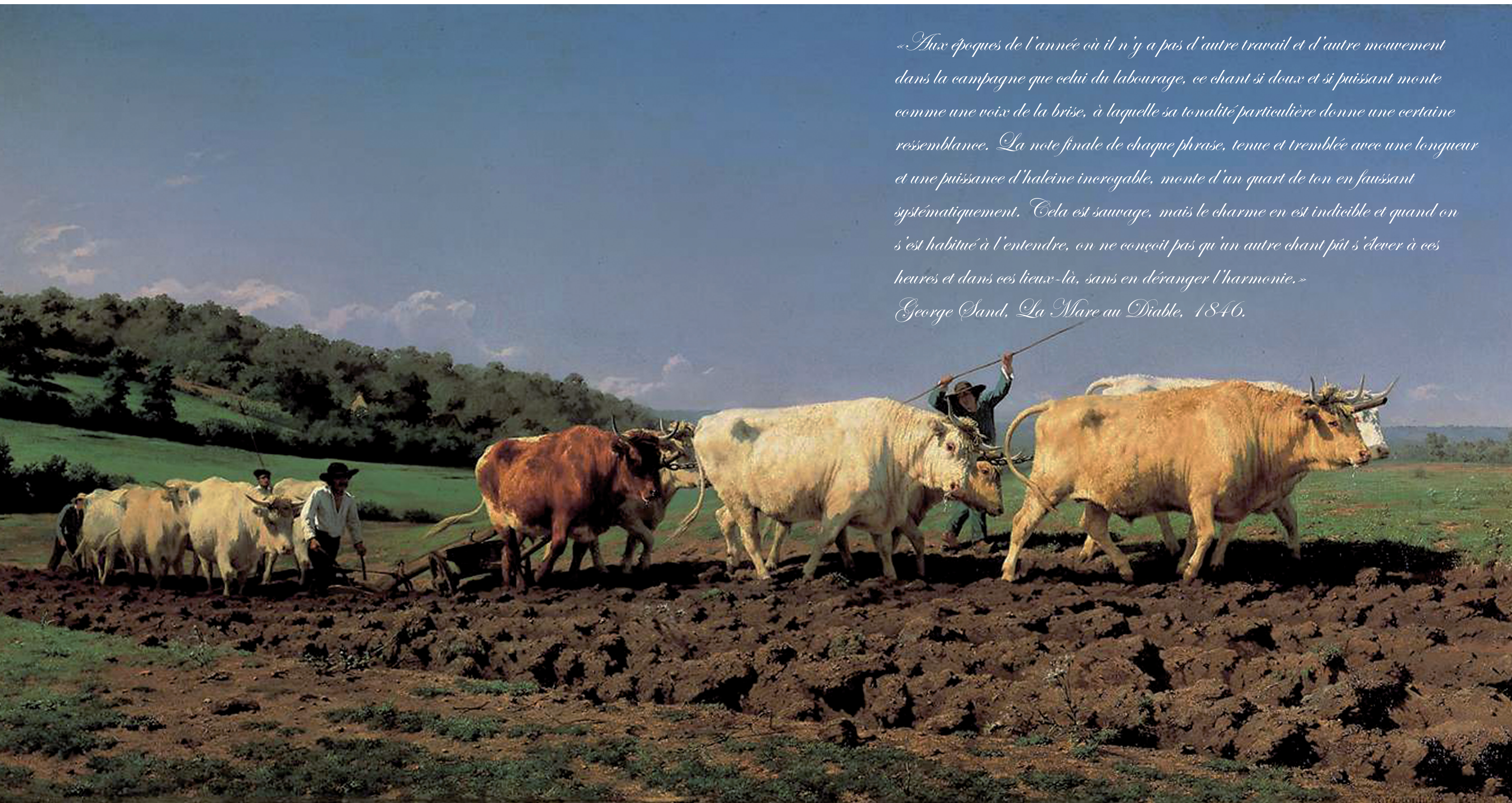
En cela le chant populaire du Massif Central n'est plus seulement un répertoire de données respectueusement compilées depuis deux siècles, c'est un art vivant inscrit dans la mobilité et la création. La mise en pratique de ces milliers de chansons recueillies dans tout le Massif Central est aujourd'hui conduite vers d'autres inventions, expérimentant la polyphonie, explorant le chant collectif, la scansion de la rime chantée, le micro et la scène.

E. M.



Le Bal à la Voix. Tulle, 2012. Photo DR

«Aux époques de l'année où il n'y a pas d'autre travail et d'autre mouvement dans la campagne que celui du labourage, ce chant si doux et si puissant monte comme une voix de la brise, à laquelle sa tonalité particulière donne une certaine ressemblance. La note finale de chaque phrase, tenue et tremblée avec une longueur et une puissance d'haleine incroyable, monte d'un quart de ton en faussant systématiquement. Cela est sauvage, mais le charme en est indicible et quand on s'est habitué à l'entendre, on ne conçoit pas qu'un autre chant pût s'élever à ces heures et dans ces lieux-là, sans en déranger l'harmonie.»
George Sand, La Mare au Diable, 1846.





Robert Louis Stevenson (1850-1894), photographié en 1880 © Public Domain L’auteur de «Voyage avec un âne dans les Cévennes», publié en 1879.

De Victor Smith à Jean Dumas...

Cent ans de collecte de chants populaires

Eric Montbel

L’entreprise de collecte de chansons traditionnelles dans le Massif Central ne se limite pas à quelques figures éclairées : certes les travaux exceptionnels d’un Bouillet, d’un Millien ont marqué nos générations, parce qu’ils ont donné de la matière à nos propres restaurations. Combien de reprises des bourrée notées dans l’ Album Auvergnat, combien de plaintes issues des Chants populaires du Morvan sont-elles devenues des standards aujourd’hui... Il est vrai aussi que la qualité des choix mélodiques et littéraires opérés par ces collecteurs passionnés ont guidé nos propres jeux modernes. Car la plupart du temps, ces publications étaient des anthologies : une sélection était faite par l’auteur dans un fonds bien plus large de documents recueillis. Du reste, ni Bouillet ni Millien ne notaient la musique : ils en chargeaient des collaborateurs amis, compagnons de collecte parfois, comme Pénavaire (Millien) ou Ramond et Imbert (Bouillet). C’est pourquoi d’autres collecteurs tout aussi passionnés furent moins mis en valeur.

Victor SMITH en Forez

Victor Smith (1826-1882), juge à Saint-Etienne, fut sollicité par les enquêtes Fortoul afin de recueillir des chants populaires en Forez et Haute-Loire. Il fut aussi un correspondant de Montel et Lambert. L’ensemble de ses manuscrits (trente-trois volumes de contes et chansons) fut déposé dans diverses bibliothèques parisiennes, notamment à l’Arsenal en 1881. Grand « collecteur », Smith ne nota que les textes des chansons qu’il recueillait, les « chants de pauvres » comme il le disait ; la littérature orale était son seul objet d’intérêt, aussi lui doit-on une quantité de contes et légendes fidèlement retranscrits. Mais sa contribution ne s’arrête pas à cette collecte quasi entomologique : dans ses notes et récits, Victor Smith décrit ses rencontres régulières avec une chanteuse et conteuse exceptionnelle, Nanette Levesque, originaire de Sainte-Eulalie, le pays du Gerbier des Joncs sur le plateau de Haute-Loire. Cette vieille femme très pauvre (elle avait près de quatre-vingts ans lorsqu’il la rencontra) avait vécu non pas dans un isolement autarcique séculier, mais en effectuant au contraire de nombreux déplacements au fil de ses mendicités. Sa mémoire exceptionnelle, son répertoire large et merveilleux, furent sollicités par Victor Smith. « Elle ne peut lire une seule lettre. La mémoire seule a agi chez elle. » Le travail de Smith fut véritablement ethnographique, avant la lettre : pour la première fois en France un collecteur allait recueillir une cinquantaine de contes et de légendes et près de soixante-dix chansons auprès d’une seule et même personne. Cette fixation de la littérature orale

traditionnelle élève ces savoirs (éparpillés chez d’autres collecteurs) au rang de véritables faits de culture, intégrés dans un ensemble imaginaire (le corpus de chansons) mais re-situé dans une filiation familiale, et locale : c’est la grande innovation de Smith, comme le soulignent Georges Delarue et Marie-Louise Ténèze - « À travers Nanette c’est la culture des humbles qui transparait ». Victor Smith fut à ce titre un précurseur, sans doute influencé par la lecture des nouvelles « gothiques » de George Lippard, qui comme lui, mourut très jeune. On lui doit le « récit d’une noce de campagne par un ménétrier », Jean-Baptiste-Toussaint Chavanaz de Marlhes (Monts du Pilat), retranscrit d’après le cahier original de ce joueur de violon. Ce document exceptionnel fut en son temps édité par Paul Fortier-Beaulieu. Victor Smith ne nota aucune mélodie de chanson, se limitant à leur intérêt littéraire, social et onirique.

MONTEL et LAMBERT, les chants du Languedoc

Chronologiquement ce sont aussi les travaux de Montel et Lambert qui marquent une étape essentielle dans les collectes en Massif Central. Leurs Chants populaires du Languedoc sont publiés en 1880. Un second volume suivra quelques années plus tard, par le seul Lambert. Montel était archiviste, Lambert professeur de piano : cette alliance du littéraire et du musical produisit l’une des oeuvres les plus foisonnantes du monde des collectages. Il faut préciser que Montel et Lambert s’associèrent à de nombreux correspondants, reconduisant la méthode Fortoul : ils ont donné près de quatre-vingts noms de collaborateurs ayant noté pour eux des chansons. Et puis leur territoire était large : bien au-delà du Massif Central leur collecte s’étendit au Dauphiné, à la Provence, au Périgord, au Languedoc... mais on trouve dans leurs ouvrages une multitudes de notations réalisées en Aveyron, Cévennes, Auvergne, bref partout où la langue d’oc était parlée, vivante : on épuiserait difficilement la richesse de leurs publications, tant leur souci de la variante est constant, donnant parfois une dizaine de versions mélodiques ou littéraires d’un même thème. On suivra notamment avec passion le cheminement de la forme « bourrée à deux temps », que l’on retrouve sous d’autres noms dans leurs publications : les thèmes de bien des rigodons, courantes, sautières, sont des danses chantées dont la structure, la carrure étaient connues en Bourbonnais et en Auvergne comme des bourrées binaires, vers 1880.

Jean-Baptiste BOUILLET

L'Album Auvergnat, 1853

Jean Baptiste-Bouillet, né en 1799 à Cluny, vient poursuivre ses études à Clermont : c'est là qu'il mène une carrière scientifique couvrant tous les domaines de la culture. En 1837, il est nommé inspecteur des monuments historiques du département du Puy-de-Dôme. C'est le poste qu'occupe à la même époque un autre passionné de monuments, de vieilles pierres et de chansons, Prosper Mérimée. On trouve chez ces deux grands intellectuels la même passion pour la paléontologie et les fossiles, et surtout pour l'archéologie. Bouillet commence par établir une Topographie minéralogique en 1829. En collaboration avec Lecoq, il décrit les volcans et les monuments anciens, du dolmen à la chapelle médiévale. Ensemble ils proposent « 36 promenades au départ de Clermont ». Et cela bien avant l'invention du tourisme, qu'ils annoncent par leur description pittoresque du paysage et des habitants d'Auvergne. Il est l'ami du préfet Ramond, en charge des statistiques du département du Puy-de-Dôme.

Bouillet ramasse, collecte : les pierres, les médailles, les monuments, les fossiles, les chansons, les costumes. Il s'adonne de manière infatigable à ses recherches de géologie : ses proches lui reconnaissent des qualités physiques et morales exceptionnelles. « Il supportait les marches les plus longues et les plus pénibles, chargé de pierres et de minéraux, de pioches et de marteaux. » En 1834 il rédige une Description historique et scientifique de la Haute-Auvergne, Département du Cantal en deux volumes, dans lequel il manifeste son intérêt pour les costumes et les moeurs du pays : il y dessine des femmes de l'Artense et de Saint-Flour. En 1836 il publie déjà des airs de bourrées et de montagnardes, dans son Guide du voyageur à Clermont-Ferrand. Les airs sont notés par Louis Ramond, fils du préfet. Ses collectes de chansons et danses populaires ont donc débuté dix-sept ans avant la publication de son Album Auvergnat, et quinze ans avant les enquêtes Fortoul.

L' Album Auvergnat, oeuvre majeure de l'ethnographie musicale est publié en cahiers dès 1848 dans la revue L'art et la province. Il ne s'agit pas de notations sur le vif, crayon en main : les airs sont mémorisés par Bouillet, d'après les danses qu'il a observées et apprises en compagnie de Lecoq. Puis elles sont notées par Ramond ou par le juge Imbert de Clermont.

« Nous avons souvent passé des heures entières à examiner ces danses villageoises » écrit Lecoq en 1836. Mais les dessins associés aux danses sont de la main de Bouillet, et c'est lui qui les a fait lithographier.

« Le plus ordinairement, dans les petits comités, on danse au son de la voix, en variant les intonations pour éviter la monotonie. Le beau est de prononcer des paroles, et il est rare que chaque village n'aie pas son chanteur ou sa chanteuse, son musetei ou museteire », écrit-il. Jean-Baptiste Bouillet meurt en 1878, couvert des honneurs que lui a accordés la communauté littéraire, musicale et savante de Clermont.

L' Album auvergnat a été imprimé en 1853. Régulièrement cité parmi les premiers ouvrages de chansons populaires, oeuvre de visionnaire, c'est surtout à partir des années 1980 que le travail de Bouillet est exploité artistiquement, prenant un nouveau sens. En effet cette collecte s'est essentiellement attachée aux pratiques instrumentales, fait rarissime pour son époque. Les mélodies notées, parfois accompagnées de paroles en langue d'oc, sont surtout de airs de vielle, de fifre et de cornemuse. Les dessins de musiciens accompagnent précisément l'origine locale des collectes (Bourrée de Champeix, Bourrée de Thiers, etc.) et donnent à voir une pratique vivante, diversifiée. Cette source précieuse, qui signale par exemple la mutation de la bourrée de deux temps à trois temps vers 1840 (bourrées et montagnardes) a été et reste une inépuisable source pour les pratiques contemporaines de jeu instrumental. Mais les observations de Bouillet confirment la place essentielle du chant pour la danse, souvent confié à des femmes : une pratique importante au milieu du XIXe siècle, quelque peu oubliée aujourd'hui, et que certains tentent de réactiver.

D'après JF Chassaing, « Jean-Baptiste Bouillet, premier ethnographe de l'Auvergne », livret du disque « Musiques du Puy de Dôme », AMTA, 2004.



Portrait de Jean-Baptiste Bouillet en géologue par son ami Lecoq, 1832.
© Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Communauté

Achille MILLIEN

Les Chansons populaires du Nivernais

Achille Millien, né à Beaumont-la-Ferrière en 1838, était l’enfant naturel d’un riche propriétaire foncier, Jean Millien, et de l’une de ses domestiques qu’il épousa quatre ans plus tard. Achille Millien reçut une instruction classique au Lycée de Nevers, fréquentant la bourgeoisie locale. A la mort de son père en 1859, le jeune Achille Millien se tourne vers les arts, devenant poète et folkloriste.

En 1859, il publie son premier recueil, La Moisson, et intègre à vingt-deux ans le cercle des poètes parnassiens à Paris. Entre 1860 et 1924, Millien va publier près d’une vingtaine de volumes de poésies, dans lesquels il incarne un bourgeois nostalgique d’un monde rural qui s’enfuit. Millien mène une correspondance suivie avec les grands auteurs de son temps : Hugo, Lamartine, Guizot, Deschamps, Coppée, Anatole France, Leconte de Lisle l’encouragent. Il entre en contact avec de nombreux écrivains allemands, tels Rückert ou Mosen. La littérature allemande est alors une référence pour sa génération, qui admire les études des traditions populaires. Au tournant du siècle, Millien s’inscrit dans un courant nationaliste, où il apparaît comme un chantre de la tradition, idéalisant avec nostalgie le monde rural, catholique, ancestral, combattant la société industrielle et le triomphe des idées républicaines...

Encouragé par les premières collectes de chansons initiées par Fortoul, Millien entame en 1877 une première recherche dans la région de Beaumont. Il est accompagné par son ami Jean-Grégoire Pénavaire, qui note les mélodies. Ensemble, ils sillonneront durant vingt ans le Nivernais et le Morvan, recueillant auprès d’illustres conteurs et chanteurs plusieurs milliers de légendes et de chansons. Millien prépare les parcours durant toute l’année, puis, l’été venu, le poète note les textes et leurs variantes, tandis que le musicien transcrit les mélodies. Les collectes, qui culminent en 1883, cesseront en 1893. Le résultat est vertigineux : pas moins de neuf cents contes et plus de deux mille six cents chansons. Mais le travail de Millien, sous forme de notes griffonnées, n’est pas exploitable. Une santé défaillante et une situation financière de plus en plus critique rendent la mise au net et la publication problématiques. En 1899, le folkloriste confie : « Seul, je puis déchiffrer mon grimoire : moi disparu, mes notes resteraient inutilisables. » Il est vrai que le temps presse. Toutes les provinces font l’objet de publications folkloriques. Le mouvement national prend de l’ampleur, sous la férule de la Société des traditions populaires, animée par Paul Sébillot. Millien est convié à y participer en 1888, alors qu’il collabore déjà avec des revues spécialisées (Mélusine, Romania...). Il s’entretient avec tous les collecteurs de son temps, participant aux débats théoriques et méthodologiques.



Portrait de Achille Millien par Paul Adolphe Rajon. Photo © Archives départementales de la Nièvre

En 1899, le poète envisage de commencer la publication. En 1904, Pénavaire s’exclame : « Enfin nous allons nous remettre un peu aux chansons ! Eh bien ! J’en suis fort content car il est incontestable, quelle que soit l’opinion que l’on puisse avoir sur les chansons dites populaires, que notre compilation sera la plus complète et la plus honnête de toutes celles qui ont été publiées, du moins à ma connaissance. » Le poète s’éteint à Beaumont le 12 janvier 1927. Oublié et abandonné, Millien laissait derrière lui, outre son oeuvre poétique originale, un patrimoine culturel de chants et de légendes traditionnelles d’une richesse et d’une ampleur exceptionnelles.

En 1922, les papiers folkloriques d’Achille Millien, constitués de ses notes, des essais de mise au net, des cahiers des informateurs et des notations musicales de Pénavaire, sont remis aux Archives départementales de la Nièvre. Seules quelques transcriptions sont réalisées par des copistes, l’exploitation scientifique des manuscrits nécessitant l’expérience de spécialistes. En 1933, Paul Delarue, instituteur et botaniste nivernais, prend connaissance du fonds folklorique. Sensible au patrimoine que celui-ci représente, il entame le dépouillement des notes et assure la transcription des neuf cents contes collectés par Millien. Ce travail est conservé sous forme de fichier (Millien-Delarue-Ténèze) au Musée des Arts et Traditions populaires. Son fils, Georges Delarue, appliquera la même passion et la même rigueur à exploiter les manuscrits de chants et de mélodies. Le premier volume des Chansons populaires du Nivernais et du Morvan paraît en 1977, et la collection s’étioffe de quatre autres recueils jusqu’en 2000, grâce au concours du Conseil général de la Nièvre.

L’immense collection de chants traditionnels recueillis par le folkloriste est aujourd’hui publiée, plus de cent ans après que Millien a cessé ses enquêtes¹.

François CELOR, BRANCHET, CHÈZE et PLANTADIS en Limousin

C’est dans la proximité de la colonie limousine parisienne et des associations amicalistes corréziennes de la capitale, au fil des manifestations culturelles identitaires animant ce milieu vers la fin du XIXe siècle, que naissent les idées de collecte des chansons du terroir limousin.

François Celor, né en 1852 à Tulle, est organiste, maître de chapelle et professeur de chant au Lycée Lakanal à Sceaux. C’est dans les banquets d’originaires de La Châtaigne et aux fêtes de La Ruche Corrézienne qu’il recueille la plupart des chansons : il les classe par modes et fait parfois référence aux informateurs qui les lui ont transmises. Son recueil Chansons populaires et bourrées du Limousin paru initialement dans le bulletin d’une société savante corrézienne dès 1898 sera tiré à part, quelques années plus tard en 1904.

Très voisin dans l’esprit avec un certain nombre de thèmes communs, le recueil des Chants et Chansons Populaires du Limousin par Léon Branchet, Jean-Baptiste Chèze et Johannès Plantadis va être publié en différentes livraisons dans la revue régionaliste Lemouzi entre 1906 et 1921. C’est un important recueil qui note avec précision les mélodies — plus de deux cents — leurs variantes souvent, le lieu d’origine de la collecte, le lien avec d’autres collectes voisines, et dont une grande partie est recueillie en Moyenne Corrèze, notamment dans la région des Monédières dont Jean-Baptiste Chèze était issu.

1 - Texte établi d’après une publication de Sébastien LANGLOIS et Anne-Marie CHAGNY, « Archives Départementales de la Nièvre n° 6 », 2001., http://www.cg58.fr/IMG/pdf/ARCHIVES_No06.pdf



Béla Bartók. Photo DR

Collecter au XX^e siècle

Les années 1900 sont celles d’une grande production de collectes en France et en Europe. Le modèle en est Béla Bartók en Hongrie, qui utilise pour la première fois le gramophone. Dans le Massif Central, outre l’œuvre magistrale de Millien en Morvan, il faut citer les enquêtes importantes des deux abbés Casse et Chaminade, en Périgord (1903). Leurs notations concernent essentiellement des chansons de langue d’oc et – s’en étonnerait-on ? - accordent une place importante aux chants religieux : chants de quêtes de Pâques, chants de la Passion, Noëls, légendes chantées des saints et des saintes. Cette présence des chants religieux chrétiens est assez exceptionnelle chez les collecteurs, majoritairement laïcs : car ce qui transparait dans le collectage et sa restitution, c’est aussi la position idéologique – politique pourrait-on dire – du collecteur. En rendant compte d’un terrain, d’une enquête, il donne sa vision du monde paysan. Vision nostalgique, celle d’un paradis perdu pour Millien, souvent conservateur voire réactionnaire. Vision engagée, militante d’un « occitanisme » avant l’heure pour Lambert. Mais le summum de l’idéologie conservatrice est exprimé par Vincent d’Indy.

Vincent d'INDY

Cet aristocrate issu d’une vieille noblesse ardéchoise mena une carrière de compositeur et de chef d’orchestre à Paris, mais fut aussi pédagogue : il fut le mentor de toute une génération de jeunes musiciens qui découvrirent au sein de la Schola Cantorum, qu’il avait fondée, les œuvres anciennes de Monteverdi, de Rameau, mais aussi le goût de la modalité et les trésors du chant populaire. Affaire d’idéologie certes : le monarchiste Vincent d’Indy voyait dans ces musiques « françaises », celles du « sol », de la « race », un élément fondamental d’un renouveau national. On lui doit la fondation du mouvement Ars Gallica, qui réunissait la jeune école française de composition. La Schola Cantorum forma des créateurs comme Déodat de Séverac, Canteloube, Albéniz, Roussel, Honegger, Satie, Milhaud. Debussy la fréquenta, Varèse de même. Tous ces compositeurs ont approché, de près ou de loin, les répertoires populaires, et s’en sont inspirés. D’Indy recueillit lui-même de nombreuses chansons dans la région de Boffres en Ardèche, où était implanté le château familial. Sa Symphonie Cévenole utilise un thème mélodique noté lors d’une de ses collectes. Ami de Mistral, correspondant de nombreux écrivains et artistes engagés dans la droite monarchiste au sein de la Ligue de la Patrie Française, d’Indy a produit des articles et des œuvres dans lesquels il s’élève tout à la fois contre les Francs-Maçons, les Juifs et le socialisme révolutionnaire : thèmes récurrents de l’extrême droite dès 1880. Les musiques traditionnelles furent annexées par cette pensée réactionnaire, qui culmina avec la Révolution Nationale du régime de Vichy. Cette confiscation d’un domaine culturel par l’idéologie nationaliste marquera durablement le discours intellectuel français jusqu’à notre période contemporaine : tout intérêt pour la culture paysanne devenant du coup suspect de « d’Indysme », conservateur et ultra-réactionnaire.



Vincent d’Indy, 1851-1931. Photo DR

Joseph CANTELOUBE

Si l’on veut se convaincre de la dimension idéologique d’un discours légitimant appliqué aux chants populaires, il suffit de se reporter aux préfaces écrites par Joseph Canteloube dans son Anthologie des chants populaires français, publiée en 1949, mais établie entre les deux guerres.

Canteloube fut un élève et un ami de Vincent d’Indy : il fut même son principal disciple. Né à Annonay en Ardèche, Canteloube compose dans les années 1920 des œuvres inspirées de l’enseignement de d’Indy : Le Mas, l’Arada (la terre), Vercingtorix sont explicites : on y chante le sol, la race, l’histoire. Dès 1901 (Canteloube est né en 1879) il collecte des chants populaires en Auvergne, et les publie en 1923. Pianiste de talent, provincialiste, il fonde à Paris le groupe folklorique La Bourrée, qui réunit des originaires du Massif Central autour des chants et danses populaires. Engagé lui aussi dans la droite anti-républicaine, il collabore à l’Action Française et rejoint en 1941 le gouvernement de Vichy ; il devient collaborateur de leurs émissions radiophoniques.

En 1949 sont publiés les quatre volumes de son Anthologie des chants populaires français, classés par « provinces » (le refus du découpage administratif départemental est une constante du discours monarchiste, nostalgique de l’Ancien Régime). On y lit une exaltation constante du terroir et de la race, alimentée par les lieux communs sur les caractères génétiques supposés de leurs habitants (les Provençaux rieurs et nonchalants, les Auvergnats fiers et âpres au labeur, les Bretons sombres et mystiques etc.) issus de la théorie des climats de Montesquieu, et de la pensée eugéniste en cours. Mais ce qui constitue pourtant le succès des publications de Canteloube, et qui demeure irréductible à toute position théorique, c’est la justesse de son goût mélodique : ses publications sont toujours d’un grand intérêt esthétique, les mélodies belles et rares. Le choix qu’il propose dans son Anthologie désigne le discernement d’un grand mélodiste, d’un grand coloriste de l’orchestre (ses Chants d’Auvergne sont l’une des œuvres les plus jouées dans le monde), qualités qui transcendent l’outrance de ses positions idéologiques. En ouvrant la voie à la ré-interprétation, en prenant distance avec la sacralité de la source, Canteloube s’inscrivait - à son insu sans doute - dans une modernité qui contredit sur la durée son positionnement historique.

A ce titre peut-être, et malgré tout, sa contribution au revivalisme doit être replacée dans un champ de l’esthétique, mais doit aussi donner à penser sur les risques de l’appropriation identitaire.

« C’était un soir de 1903, à la nuit tombante, dans la montagne qui domine Vic-sur-Cère, dans le Cantal. Je contemplais le majestueux paysage qui s’offrait à mes yeux, quand tout à coup s’éleva le chant d’une bergère qui lançait ses phrases à toute volée. Se gardant bien de me montrer, je commençais à noter la mélodie, lorsque de très loin, comme portée par la brise qui se lève le soir sur la montagne, je perçus, à peine perceptible, la voix lointaine d’un autre berger qui répétait le thème, à six kilomètres de là. Sans doute en ai-je été marqué, puisque vingt ans plus tard, dans le train qui m’emmenait de Montauban à Toulouse, j’en composais l’harmonisation. »

Joseph Canteloube, lors d’une conférence dans la classe de Norbert Dufourcq au Conservatoire de Paris, 1951.



Joseph Canteloube (1879-1957) en 1942. Photo DR



Jean Dumas enregistre Anastasie Bonnafet en 1960 à Saint Pierre du Champ (Haute-Loire). Photo © photo Thelma Dumas

Naissance de l'ethnographie musicale

Les années 1930 sont aussi marquées par les collectes en Bourbonnais de Julien Tiersot et de Marguerite Gauthier-Villars, cousine par alliance de Colette.

En Forez, les ouvrages de Paul Fortier-Beaulieu en Forez et Charollais ouvrent la voie, définitivement, à l'ethnographie rurale et à l'ethnomusicologie, sur les modèles fixés par Van Gennep. La notion de collecte centrée sur un seul objet (la chanson, le conte...) est dépassée : il s'agit dès lors d'appréhender une culture rurale dans son ensemble, son contexte et son sens.

C'est dans ce cadre que s'effectue dorénavant le travail de recueil de chants populaires, accompagné maintenant par les outils de fixation sonore : magnétophone à bandes et à cassettes, disques, puis matériel numérique. Nous voici dans les années 1950, puis post-1970. Le nombre des « collecteurs » s'est multiplié, dans le même temps où disparaissaient les grands interprètes, les grandes mémoires du chant populaire, réalisant ainsi la prophétie d'une « sauvegarde d'urgence » annoncée dès les enquêtes Fortoul en 1853.

Mais en un siècle et demi de « travaux d'urgence », c'est un corpus innombrable qui a été établi, constitué de thèmes et de variantes, de mélanges et d'innovations.

A juste titre, un « trésor » révélé par de multiples inventeurs.

Les années 1960 et leurs suites contemporaines

En Vivarais, mentionnons les nombreuses publications du père Joannès Dufaud, centaines de chansons recueillies lors des veillées, dans les fermes et dans sa propre famille. Comment ne pas citer le travail de Sylvette Beyraud-Williams, qui s'est attachée à recueillir sa mémoire familiale dans quelques vallées d'Ardèche, mettant à jour la place du chant dans le travail de la soie et dans les magnaneries et filatures. Sans omettre les recherches de Christian Oller et celles de l'association Viure al Pais.

La plupart des acteurs réunis ici, dans les pages de cet ouvrage, ont été, sont encore eux-mêmes des collecteurs de chansons : nous n'y reviendrons pas, car cet intérêt pour la chanson populaire, fondatrice de toutes les autres passions musicales présentées ici, courent dans les pages de ce livre. Les entretiens avec Daniel Loddo, avec Christian-Pierre Bedel notamment, parlent essentiellement de cela.

Jean Dumas, 1924-1979

Terminons en citant les travaux exceptionnels de Jean Dumas de Clermont-Ferrand.

Cet instituteur collecta, mit en fiche et analysa près de mille-six-cents chansons populaires traditionnelles en Haute-Loire. Il s'attacha particulièrement à une chanteuse, Virginie Granouillet (1878 – 1963), dite “la Baracande”, dentellière et chanteuse. « Virginie devait travailler toute la journée pour vendre ses mètres de dentelle. Elle chantait, le bruit des fuseaux claquant contre le carreau comme une lancinante percussion. Jean Dumas, qui voulait enregistrer toute la beauté de la mélodie et l'interprétation de la Baracande, lui proposa la somme exacte de ce qu'elle aurait gagné en fabriquant sa dentelle, pour ne faire que chanter, sans travailler¹. »

Ce sont ainsi cent soixante-dix-huit chansons que Jean Dumas recueillit auprès de Virginie Granouillet, La Baracande.

E. M.

¹ - Claude ROCHER, En écoutant la Baracande : avant le grand silence... ou la rencontre insolite de Jean Dumas et Virginie Granouillet, AMTA, 1994.



Marcelle Delpastre et sa mère à Germont, 1974.
Photo © H. Shields

Marcelle Delpastre

chanteuse de Corrèze, écrivain, poète

On ne saurait parler à la place de Marcelle Delpastre. Pour ceux qui l'ont connue, ou comme certains d'entre nous, qui l'ont approchée, reste le souvenir d'une femme attachée malgré elle à un monde enfui, comme l'écrit Jean-Marie Perret. « Elle en fut le témoin, paysanne, femme de la terre, qui n'aura quitté son canton de Corrèze que le temps de rapides études à l'école des Beaux Arts de Limoges, avant de reprendre l'exploitation familiale, assumant les tâches qu'elle exige, seule. » Nulle nostalgie de ce monde paysan qu'elle voit disparaître. Mais elle en fut le témoin : ethnographe, elle a recueilli et publié de nombreux contes, des légendes, des récits de vie. Chanteuse, elle a « collecté » auprès de ses proches et dans les environs de Chamberet en Corrèze, des mélodies et des textes traditionnels, en français et en langue d'oc. Cette oeuvre est moins commentée que sa grande geste poétique, ses « psaumes » qui lui valurent la notoriété parisienne et le plateau de l'émission Apostrophes de Bernard Pivot. Cette Marcelle Delpastre-là, nous ne l'avons pas connue.

Nous n'avons passé que quelques heures avec Marcelle : ce devait être en 1976, dans sa ferme de Germont. Accueil dans la cuisine, qui est la salle commune. Immense table couverte de livres, d'écrits, il faut en écarter les poules qui naviguent librement. Repas chaleureux, avec le père et la mère très âgés, que Marcelle interroge sans cesse, car nous sommes là pour les chansons : c'est la chanteuse que nous sommes venus voir, pas l'écrivain – surprise pour elle, car elle se pense avant tout personnage littéraire, poète. Mais nous l'avons entendue sur le disque Topic publié par l'anglais Hugh Shields quelques mois plus tôt, « Songs of Corrèze ». Nul n'échappe à la globalisation, et nous ne sommes qu'en 1976. La voix de Marcelle Delpastre, son style de chant, ce placement nasalisé, métallique, partagé par

d'autres chanteuses de Chamberet, que nous connaissons mieux : Marie Rouland, Marcelle Pathier avec qui elle anime des matinées à la maison de retraite ; elle y chante des noëls limousins, des complaintes, mais aussi Riquita. Nous comprenons mal, nous saisissons l'ambiguïté et les rôles à tenir, c'est une leçon de vie. Elle tient son rôle, elle nous chante de splendides ballades choisies pour leur texte ciselé, en français, en oc. « La perdrix, la bécasse, qui dansent sur la glace, elles n'ont pas tant de froid que j'ai d'amour pour toi. » Et encore « Mais papa tu le sais bien que je n'aime pas les filles. Passant par les bois d'Ardenne trois voleurs j'ai rencontré. Ils m'ont volé ma mantille, et encore voulaient me tuer ». Elle se moque de nous, elle est malicieuse, séduisante, c'est une femme de cinquante ans, seule, dit-elle. Nous, les perdreaux de l'année. Une heure du matin : il faut appeler le vétérinaire en urgence, la vache a vêlé, elle a rendu la matrice. Un vieilleux, un accordéoniste, un chabretaire d'opérette, enfoncés jusqu'à mi-jambe dans le purin d'une étable jamais nettoyée, qui soulèvent une vache effondrée, qui frottent un veau miraculé, qui finissent par le verre de l'effort partagé avec un véto de campagne, reparti au milieu de la nuit vers d'autres urgences.

Marcelle Delpastre, en chanteuse ethnographe, en paysanne démunie dans une ferme sans homme, pleine de livres, de poésie, de solitude. Nous partons, promesse de se revoir ; nous ne nous sommes jamais revus.

E. M.

L'une et l'autre langue

« C'est l'âpreté de rapport à la terre qu'elle évoque. Du rapport à la terre, du rapport au monde : tout est chez elle beauté et âpreté, splendeur et douleur. Jamais chez Delpastre l'un des deux tons n'apparaît sans l'autre. C'est grâce à une ferveur régionale que Marcelle Delpastre a été soutenue dans l'écriture, et qu'aujourd'hui l'édition de son oeuvre poétique approche de son terme. Il serait vain de l'ignorer, et maladroit d'en tirer de fausses conséquences. Marcelle Delpastre a écrit en français et en limousin, évitant le piège de la traduction. Ce qu'on peut lire d'elle en limousin (dans d'autres recueils), pour ce qu'on en peut juger de l'extérieur, est très beau. Sa poésie française est la plus nombreuse. Disjoindre les deux serait distordre les traces précieuses d'une haute pensée. Marcelle Delpastre est ainsi, usant de l'une et l'autre langues (disent certains) - elle-même parlait de la lingua que tant me platz. A moins que « français » et « limousin » (ou « occitan », qui l'englobe) soient deux dialectes, différemment fixés, d'une langue plus vaste et sans nom, disons : d'une latinité bariolée, qui n'a pas fini de produire ses fruits et ses prodiges ? Deux dialectes en tout cas, c'est là ce qui nous intéresse, d'une langue de l'esprit, dont la poésie de Marcelle Delpastre donne une si haute idée. »

Jean-Marie Perret, extrait de
Marcelle Delpastre, « J'ai à parler pour cette terre »,
<http://archive.is/5zZ7f>



« Qui aujourd'hui se rend à Germont, hameau où elle vécut (aux confins de Corrèze, Creuse et Haute-Vienne) trouve, dans une froide montagne basse, pauvre et belle, quatre maisons fermées assaillies de ronces, entre les hêtres et les houx, plus une étable de tôle, seule ouverte. Germont où la route finit, où l'absence est sensible... Reste l'oeuvre d'une femme qui vécut là, poète. »

Jean-Marie Perret. Photo © Olivier Thuillias