

PERRE Didier, *La chanson occitane en Velay, du XII^e siècle à nos jours*, (préface de Pierre Bec), Parthenay, Modal, 2003, livre 292 pages avec musiques, Cd 41’.

Depuis plusieurs décennies, peut-être depuis 1975¹, nous n’avons connu de nouvelles publications anthologiques consacrées à la chanson traditionnelle de régions occitanes, anthologies livresques avec musiques notées. Ce format, peut-être historiquement trop connoté et de toute façon mal commode, avait laissé place à des publications discographiques de collectes aux livrets plus ou moins abondants et documentaires (voir par exemple le bel ouvrage de Jean-Yves Royer et Renat Sette, *Tradition orale en Haute-Provence. Chansons*, Cruis, Mane, Cantar, Alpes de Lumière, 2001, disque de collectage présenté par un livre de 120 pages sans musiques notées). Ici, c’est à une synthèse de ces deux modes de publications que nous avons affaire puisqu’aux côtés d’un ouvrage copieux (100 chansons, de nombreux commentaires, des textes préalables en forme d’avertissement et de définition de l’objet, des bibliographies très fournies) est proposé un disque comportant 21 chansons collectées de 1975 à 2001 dans cette petite région du Velay.

L’auteur, Didier Perre, est un fin connaisseur du Velay qu’il présente d’ailleurs de façon très rigoureuse au début de son ouvrage, en rappelant qu’il existe plusieurs Velays historiques, le fiscal (zone géographique où les Etats du Velay levaient l’impôt), celui de la justice royale, le Velay féodal, le religieux (diocèse du Puy-en-Velay), le plus stable au cours des siècles. C’est d’ailleurs dans les limites de ce dernier que se sont effectuées les enquêtes de cet ouvrage, comme l’attestent les cartes publiées des pages 48 à 52. Humble, l’auteur se présente d’emblée comme non ethnologue alors qu’il a soutenu une thèse sur les pratiques de médecine vétérinaire populaire en Haute-Loire. Son ouvrage, tient-il à préciser, n’est pas un livre de musicologie, ni d’ethnologie : « Incompétence ou négligence, ni les collecteurs dans les enregistrements desquels j’ai puisé, ni mes camarades et moi-même n’ont posé, ou si peu, ces questions, se contentant de faire le même travail que ceux que l’on appelait au début du siècle des “folkloristes”. » Cet excès d’humilité rejoint de toute façon un ton général très agréable car prudent, lucide, rigoureux. On aurait aimé que les folkloristes romantiques qu’évoque Didier Perre aient été aussi scrupuleux ! Et aussi connaisseurs de leur corpus : l’auteur présente ses sources de façon très érudite, notamment les divers fonds sonores relatifs au Velay, depuis la mission CNRS-ATP de 1946 aux collectes récentes dont la plupart sont déposées à l’Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne ou au Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles de Haute-Loire, en passant par le fonds Pierre Nauton enregistré de 1951 à 1953 ou le fonds Paul Dumas de Clermont-Ferrand.

L’ouvrage a donc pour ambition de publier les chansons vellaves « occitanes » (pas forcément occitanophones : nombre d’entre elles sont francophones) du « XII^e siècle à nos jours ». Curieux choix, qui pourrait « paraître artificiel », que « de faire côtoyer dans un même recueil des chansons de troubadours, des chansons d’auteurs de moindre envergure et des chansons populaires ». L’auteur, qui ne se méprend pas sur le fait que ces divers corpus n’ont « en effet pas grand chose de commun », justifie son choix par le fait que « deux éléments les relient cependant : la langue qui pour l’essentiel est la même [...] et l’intérêt que le public d’aujourd’hui peut leur porter ». Ce parti pris, scientifiquement difficilement justifiable car transculturel et transhistorique, est celui d’une entreprise de patrimonialisation identitaire, cette démarche étant souvent guidée à la fois par une volonté distinctive (ici la langue et le territoire vellaves) et par un ancrage dans le passé le plus lointain, la mémoire étant l’une des notions fondatrices de l’identité. Ce choix est néanmoins respectable, d’autant

¹ MARIE Cécile, *Anthologie de la chanson occitane. Chansons populaires de langue d’Oc*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1975.

que l'auteur le pose comme éminemment subjectif. Puisque nous sommes ici dans une stratégie patrimoniale et que la notion de patrimoine « ne peut être passive » et qu'elle signifie « aménager, repeupler, animer... » (Chastel 1997 : 1459), il en est proposé ici une version active et contemporaine censée s'inscrire dans une continuité quasi généalogique (volonté de réactualisation et dynamisation de la mémoire) : on trouvera dans cette anthologie des « chansons d'auteurs » contemporaines, à commencer par celles de Didier Perre.

Reste que toutes ces composantes si différentes, se côtoyant au sein d'un même ouvrage, en compliquent quelque peu la vision : comment faire apparaître ces chansons les unes à côté des autres, mettre en exergue à la fois leur différence et leur supposée homogénéité ? Au final, Didier Perre préfère y renoncer — choix judicieux — et les publier les unes à la suite des autres par ordre alphabétique. Mais alors pourquoi tente-t-il — démarche impossible — d'en proposer une définition et un début de taxinomie ? Sa longue préface, outre de nombreuses et précieuses indications historiques, linguistiques (que l'on doit à Hervé Quesnel), documentaires, précise sa méthodologie et, en particulier, son approche théorique des notions de chanson traditionnelle, populaire, d'auteur, etc. C'est peut-être le point le plus délicat et le moins maîtrisé de l'ouvrage car Didier Perre introduit ces notions en les opposant de façon globale. Selon lui, « tradition » renvoie à un corpus de chansons « chantées de tout temps sur une région donnée », émanant de la « société paysanne ». Cette notion est donc aussi « ethnique ». Elle renvoie à une transmission de type oral et s'oppose à tout corpus exogène et contemporain. Somme toute, la vision de Didier Perre est ici très « folklorisante » au sens historique : la plupart des collecteurs romantiques n'ont en effet pas postulé autre chose à travers une prétendue endogénéité territoriale (ethnique ?), sociale et culturelle (l'autarcie de la ruralité paysanne est alors présentée comme un creuset de création spontanée et anonyme), une oralité et une immémorialité partout posée comme élément constitutif de cette chanson folklorique « de nos aïeux, de nos pères... ». A l'opposé, toujours selon Didier Perre, se situe la chanson « populaire » dont le concept est bâti sur l'opposition entre culture dominante et dominée, musique écrite savante et populaire orale, cette production chantée étant de surcroît collective et anonyme. L'auteur préfère cette seconde notion de « populaire » dans ces diverses acceptions, même s'il reconnaît qu'elle ne renvoie pas à la culture du plus grand nombre ni, aujourd'hui, à une société uniquement paysanne. Le problème, c'est que cette dualité traditionnel/populaire est fortement réductrice et de toute façon inopérante. Depuis de nombreuses années maintenant, des anthropologues ont relativisé la dualité écrit/oral, y compris dans les sociétés paysannes européennes (cf. les travaux de Jack Goody par exemple), ont évité de la superposer à savant/populaire (dans le domaine historique, voir les écrits de Roger Chartier), ont totalement intégré l'écrit comme objet de recherche ethnologique (voir, entre autres, les travaux de Daniel Fabre), ont tenté de démêler la complexité des notions de tradition ou de populaire (par exemple Lenclud). On ne peut plus aujourd'hui considérer le populaire ou le traditionnel d'une façon si caricaturale dont l'un des effets pervers immédiats, pour l'auteur, est de rejeter la catégorie des chansons « d'auteurs » hors du populaire : les chansonniers, dont la production a longtemps été ignorée des folkloristes et n'a vraiment été abordée que ces dernières années, seraient-ils à considérer à part ? Cela revient à enfermer le populaire dans l'anonymat, notion totalement romantique et que plus d'un siècle d'ethnologie et d'ethnomusicologie a permis de relativiser. Tout cela est d'autant plus curieux qu'après avoir présenté cette dichotomie (chansons populaires/chansons d'auteurs), l'auteur nous explique (p. 26) que « les aller-retours ou échanges entre chansons populaires et chansons d'auteurs sont si nombreux que le classement dans l'une de ces deux catégories manquait de pertinence pour nombre de chansons », ce qui lui a imposé de choisir « un ordre de publication [...] tout simplement alphabétique ».

J'ai, par ailleurs, été un peu surpris de l'utilisation que fait Didier Perre des notions de description et de prescription dans la notation musicale. Celles-ci me semblent renvoyer,

aussi bien en ethnomusicologie qu'en musique ancienne (notamment médiévale), à l'idée de notation *a posteriori* pour la description et *a priori* pour la prescription. En ce sens, une notation prescriptive serait celle qui aurait établi un code suffisamment opérant qu'il puisse servir à reproduire fidèlement le message musical et sonore. L'histoire de la notation occidentale est celle d'une lente évolution de la description à la prescription, c'est-à-dire d'une certaine liberté d'interprétation vers une contrainte de plus en plus grande. A l'inverse, une notation descriptive (dont l'un des premiers rôles est celui d'aide-mémoire), utilisée par certains ethnomusicologues pour noter non seulement le message musical mais aussi le contexte sonore de sa production (cf. les notations musicales d'Estreicher), aurait plutôt pour but de dégager le code à partir de l'étude du message (Arom 1985 : 281) (par exemple, le paradigme de la variabilité). Or, ce code, dont les auteurs — musicologues ou ethnomusicologues — soulignent tous l'étroitesse et l'inaptitude à rendre correctement par écrit la dimension multidimensionnelle du sonore, n'a, dans notre cas, absolument rien de prescriptif : au contraire, on ne peut faire autrement que prévenir le lecteur qu'il est totalement indigent et qu'il ne faut surtout pas le lire dans sa dimension normative. Autrement dit, si l'on se sert par commodité de la notation solfégique moderne, on s'empresse immédiatement d'expliquer qu'elle n'est pas à interpréter comme telle, qu'elle ne possède aucune dimension prescriptive (ce que fait d'ailleurs ici l'auteur). C'est évidemment la raison pour laquelle est joint ici un témoignage sonore, indispensable pour relativiser la consignation restrictive de la notation écrite. La notation utilisée ici par Didier Perre (celle dont se servent la plupart des anthologistes depuis les romantiques) serait à considérer comme une notation descriptive totalement épurée, modélisée à l'extrême, qui non seulement ne peut revendiquer une dimension prescriptive que la notation écrite ne possède pas dans l'absolu, mais ne peut même pas s'appuyer sur des systèmes spécifiques de notation stylistique — descriptifs — qui pourraient, eux, revêtir à terme une dimension prescriptive.

Ailleurs (p. 35), l'auteur propose une définition générale des modes comme étant « un ordre de succession défini de tons et demi-tons au sein d'une octave ascendante ». Pourquoi introduire ici le tempérament égal dans cette définition qui se veut universelle alors que nous sommes *a priori* dans le domaine du tempérament inégal, perceptible dans les musiques traditionnelles aussi bien dans la musique instrumentale que vocale, ce que l'auteur reconnaît d'ailleurs très justement à la page suivante. D'une façon générale, dès lors que l'auteur aborde des notions théoriques ou historiques, on constate que ses sources bibliographiques sont souvent anciennes et aujourd'hui en partie périmées. Outre les incohérences de définitions soulevées plus haut, le traitement documentaire des troubadours est patent : il existe, en effet, une bibliographie récente qui a pris en compte les avancées considérables de ces dernières années sur les littératures et musiques médiévales, appréhendées aussi pour ces dernières dans une approche transversale avec l'ethnomusicologie.

De l'ouvrage écrit, je retiendrai cependant la rigueur, l'honnêteté, la prudence et l'humilité, l'érudition de l'auteur (je devrai dire des auteurs). Toutes les chansons sont parfaitement documentées et présentées et, lorsque l'auteur s'est appliqué à en proposer des versions reconstituées puisant çà et là dans des collectes ou dans des sources écrites, il nous livre avec précision les sources de ces divers ingrédients.

Cet ouvrage est le fruit d'un long travail passionné et exigeant. Il s'agit d'une véritable somme, atypique et originale, une rémanence inattendue du genre anthologique, avec la rigueur en plus et aussi un témoignage sonore exceptionnel.

Car le disque qui accompagne le livre est, lui aussi, très intéressant : 21 chansons interprétées quasiment *a cappella*, en occitan ou en français. Au-delà du large répertoire, des styles, des couleurs vocales, on y entend une culture encore vivante quoiqu'en panne de transmission. Document certes — et à ce titre cette publication est absolument essentielle —, mais aussi outil de tout premier plan d'une action volontaire, sinon de perpétuation, du moins

d'une prise de conscience à la fois de la spécificité et de l'universalité de ces pratiques de chant, dont la seule connaissance et la seule acceptation sont aujourd'hui déjà gages de différenciation.

Luc Charles-Dominique.

AROM Simha,
1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, Selaï, 2 vol.

CHASTEL André,
1997, « La notion de patrimoine », *Les lieux de mémoire. La Nation* (Pierre Nora éd.), Paris, Gallimard, Quarto, tome 1, pp. 1433-1469.