

Archives sonores

En quête de la musique populaire du XIX^e siècle

Sophie-Anne Leterrier
Université d'Artois, CRHES.

La musique a toujours été plus négligée que la littérature par les gouvernements. Elle n'a pas d'archives ; combien de chefs-d'œuvres de maîtres inconnus ont péri et périront chaque jour¹!

Archiver des sons, des musiques, au même titre que des images et des textes, est pour notre siècle une évidence. Cette évidence est récente, et la question de la place de la technique dans le collectage ne fait pas l'unanimité². Mais au-delà de cette différence flagrante entre deux époques qu'est l'absence de moyens d'enregistrement fidèles, le monde sonore pose au XIX^e siècle des questions spécifiques de rapport à l'archive, à tous les points de vue : dans la perception, dans la collecte, dans la restitution. Les lignes qui suivent tentent de le montrer, notamment à partir de l'enquête lancée par Hippolyte Fortoul au début du second Empire.

Une archive impossible ?

Avant d'en venir à cette enquête, quelques préliminaires s'imposent. Il faut rappeler d'abord que la dévalorisation des sources orales est liée aux progrès de l'érudition et de la méthode critique³. La source orale est utilisée et appréciée par les historiens antiques, qui estiment en général que la vérité est dite et connue par les acteurs-témoins : histoire, observation directe et mémoire sont confondues. L'invention de l'érudition dévalorise la tradition orale, parce que la démarche critique s'élabore contre le merveilleux chrétien et les récits légendaires, contre l'anecdote, l'opinion et l'imaginaire, associés à l'oralité. La « scripturalisation de l'histoire » expulse la source orale du paysage historiographique, ou ne l'admet que comme palliatif du manque de sources écrites (ainsi, pour écrire *Le Peuple*, en 1848, Michelet recourt-il aux témoins contemporains). Il faut attendre les années 1960 pour que s'opère la réintégration lente de l'oralité en histoire, sur le modèle anglo-saxon.

1. G. Sand, *Promenades dans le Berry, Mœurs, coutumes, légendes*, éd. G. Lubin, Paris, Complexe, 1992, pp. 83-84.

2. Cf. Françoise Etay, « Les notations musicales des folkloristes : une mémoire trompeuse », dans Coll. *De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*, FAMDT, Modal, 2001.

3. Voir Florence Descamps *L'Historien, l'archiviste et le magnétophone*, Paris, 2005, 2^e éd.

Les archives orales, au sens actuel du terme, ne concernent pas seulement la musique, mais tout ce qui existe en dehors de l'écriture, ou n'est pas obligatoirement fixé par elle. On constitue des archives orales sur toutes sortes de sujets ; elles viennent plutôt compléter les archives écrites que pallier leur absence, notamment pour une période très contemporaine. Ni leur statut ni leur légitimité ne sont plus contestés. Au XIX^e siècle, en revanche, les archivistes ne conservent, ne classent et ne transmettent que des manuscrits et des documents imprimés. Bien entendu, cela résulte d'une incapacité technique, puisque l'enregistrement n'est pas possible, mais cela vient aussi d'une certaine conception de l'archive. On se rappelle que les Archives nationales se sont constituées, sous la Révolution française, pour répondre à deux finalités : conserver les monuments de la nation et les documents de l'action gouvernementale. Cette définition initiale, très restrictive, pèse lourdement dans l'entreprise de collecte des chansons populaires.

D'autres barrières mentales s'opposent à la prise en considération du sonore en général et de la chanson populaire en particulier dans la constitution d'archives. La musique « artistique » se revendique, elle aussi, comme une pensée et comme un texte, particulièrement pour les romantiques⁴. Les musiciens d'alors se sentent désormais tenus de respecter « à la lettre » la pensée du compositeur, indiquée sur les partitions de façon de plus en plus précise (en particulier celle de Beethoven). On commence aussi à « fétichiser » le manuscrit musical (témoin celui du *Don Juan* de Mozart). Ce n'est donc pas comme musique, mais comme musique fonctionnelle, « non artistique », que la musique populaire est discriminée. Comme celle entre (grande) musique et (petite) chanson, la frontière entre poésie et chanson paraît infranchissable. Tandis que la poésie, genre le plus estimé de la littérature est valorisée, notamment à travers l'enseignement de la langue et de la pensée des « grands auteurs », la chanson est unanimement considérée comme un genre mineur. Même si Béranger est reconnu comme un poète, dont les vers pourraient se passer de musique, il n'en va pas de même des autres chansonniers populaires. Ceux-ci sont du reste le plus souvent des ouvriers, des gens sans éducation, artisans urbains habitués de la goguette, artisans de campagne égayant les veillées, ou bardes nomades vivant de la vente de feuilles volantes aux foires.

Cependant, dans la mesure où la musique populaire est considérée comme la source de la poésie nationale, on se met en quête de ses archives. On va donc chercher le peuple dans ses contes, dans ses fables, dans ses légendes et dans ses chansons, mais le plus souvent en occultant, en tout ou en partie, leur dimension sonore. Ou plus exactement on va chercher le « génie » national dans les traditions, conçues comme des archives de l'immémorial. Cette quête ne naît pas en France, mais dans l'Europe du Nord au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. Elle est intimement liée à la remise en cause des normes littéraires et artistiques classiques. Des artistes, des auteurs, surtout parmi les représentants du romantisme, relayent et amplifient le mouvement venu d'Allemagne (Herder, Grimm) et

4. Cf notamment les *Lettres d'un bachelier es-musique*, éd. Slatkine, coll. « Fleuron », Paris, Genève, 1996.

d'Angleterre (Macpherson, Scott). Certains (Nerval) s'y intéressent sans vraiment s'y consacrer. D'autres (Champfleury) deviennent de véritables connaisseurs, des spécialistes des productions populaires. George Sand se passionne depuis longtemps pour les traditions de son Berry, et leur consacre des écrits, les intègre dans ses fictions. En décembre 1850, elle envoie des airs berrichons à Bocage et à Adolphe Vaillard (le chef d'orchestre du Théâtre de la Porte-Saint-Martin), pour qu'ils soient utilisés dans la représentation de sa pièce, *Claudie*. Elle en a retrouvé certains, et en a recueilli d'autres directement auprès de Jean Chauvet, un ouvrier maçon venu réparer le calorifère⁵. Mais si elle apprécie les chansons de Chauvet, elle n'a que mépris pour la musique de ses camarades « depuis le maître maçon qui chante du Donizetti comme un savetier, jusqu'au goujat qui imite assez bien le chant du cochon ». Car elle aussi ne juge de la musique que du point de vue de l'art (ou de la beauté).

La découverte et la promotion des littératures orales se produit donc en France dès le début du XIX^e siècle. La période antérieure à la troisième République est « le temps des précurseurs »⁶, notamment en ce qui concerne la Bretagne. Vue comme terre d'origine de la poésie bardique, cette province est explorée par l'Académie celtique (1805), puis par la Société des antiquaires de la France. On y cherche dans les traditions « tout ce qui peut suppléer au silence de l'histoire pour les temps anciens et particulièrement ceux de la Gaule »⁷, en privilégiant les chansons de type narratif (« romances », au sens du *romancero*) évoquant des croyances anciennes (la religion des druides) ou des événements passés. Certaines publications s'égrainent sous la Restauration, dues à des hommes d'Église⁸, des aristocrates⁹, des notables¹⁰ et plusieurs femmes, dont, en Cornouailles, Madame de Saint-Prix et la mère de Théodore Hersart de la Villemarqué¹¹. Suivent des vulgarisateurs, parmi lesquels des auteurs de théâtre historique¹², qui ouvrent la voie au célèbre *Barzaz Breizh*. Cet ouvrage est le résultat de quatre ans de collecte, rassemblées dans un manuscrit de trois cents pages, dont la Villemarqué tire des chants qu'il publie après les avoir divisés en catégories (vingt-quatre chants historiques, quatorze chants d'amour et six chants sacrés

5. George Sand, *Correspondance*, éd. Lubin, Paris, Classiques Garnier, lettre du 10 décembre 1850 à Maurice, n°4690, vol. 9, p. 834.

6. Voir notamment Donatien Laurent, « Romantisme et littérature populaire » (2^e partie), « Savoirs et mémoire du peuple », (chapitre III : « Des antiquaires aux folkloristes, découverte et promotion des littératures orales »), dans J. Balcou et Y. Le Gallo dir., *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, Paris, Genève, Champion, 1987, vol. 2, pp. 335-380.

7. *Ibid.* p. 336.

8. Abbé de la Rue, *Recherches sur les ouvrages des bardes de Bretagne armoricaine*, 1815. L'auteur est un vieux chanoine (il est né en 1751), médiéviste de renom, auquel on doit notamment le plus vieux manuscrit de la *Chanson de Roland*.

9. Aymar de Blois de la Calande éditée en 1823 « L'Héritière de Keroulas, romance bretonne du XVI^e siècle », qu'il a entendu chanter par des femmes d'un hameau voisin.

10. Jean-François de Kergariou, ancien chambellan de Napoléon (dont la collection de chants bretons a disparu), Daniel-Louis Miorcec de Kerdanet, J.-M. de Penguern, G.-R. Kerambrun, J.-M. Lehuero.

11. Elle enquête notamment auprès de sa propre nourrice, dont elle tient entre autres la *Complainte du clerc de Roban*.

12. Armand du Châtellier, qui insère la traduction d'une ballade dans ses *Scènes historiques* sur la Cornouaille au temps de la Ligue, Louis Dufilhol, Émile Souvestre, le chevalier de Fréminville.

dans la première édition en 1839, trente-trois titres supplémentaires, dont trente ballades historiques, du IV^e au XIX^e siècle, dans l'édition de 1845). Si l'on parle de chants, ils ne sont donc pas accompagnés de musique gravée, pas même de la mention d'une mélodie support. Comme les poèmes d'Ossian, le *Barzaz Breizh* est une œuvre littéraire, qui repose sur une restitution, une réécriture.

La génération suivante ouvre l'ère des collectes critiques. François-Marie Luzel (qui participera à l'enquête Fournol pour une centaine de chansons) en est le héraut. À l'occasion de ses missions de 1868-1873, il se tourne résolument vers la littérature orale, avec une méthode de collecte qui doit beaucoup à Renan. Il note lui aussi en général de qui il tient un texte, à quelle date et en quel lieu il l'a entendu. Il ajoute qu'il pourra le cas échéant retrouver ses sources¹³, quoi qu'il dise plus loin : « Chez nous, nul n'emporte dans la tombe le secret d'une tradition orale », et parle des chants comme d'un « patrimoine commun »¹⁴. François-Marie Luzel explique, dans la préface de ses *Gwerzïou*, que cette méthode critique (qui le distingue de son prédécesseur La Villemarqué) est imposée par la nature de l'objet : « Pour moi [...] la poésie populaire est véritablement de l'histoire [...] il n'est permis d'en modifier en aucune façon ni l'esprit ni la lettre »¹⁵. Pour la même raison, il a conservé scrupuleusement la langue : « J'ai pensé que la langue est aussi un document historique, qu'on ne saurait traiter avec trop de respect ». Il ne prend pas non plus en considération la dimension musicale de son matériau, faute de compétence. Les folkloristes les plus renommés du XX^e siècle (Anatole Le Braz et Paul Sébillot notamment) sont ses héritiers : les premiers spécialistes de « la culture populaire ».

Toute l'entreprise d'archivage de la poésie populaire du premier XIX^e siècle fait donc l'impasse sur le son, pour des raisons de méthode essentiellement, de définition de l'objet. Les collectes reposent toutes sur des idées fausses concernant les chansons populaires, leur genèse, leur nature. Comme Viollot-le-Duc cherchant à établir, à travers des édifices-types, une vue de l'esprit¹⁶, les collecteurs de chansons cherchent une matrice, et ses variantes. Les collectes reposent sur des catégories préétablies, non seulement de chansons, mais d'auteurs, d'interprètes, d'auditeurs. Évoquant sa recherche de sources, Narcisse Quellien explique qu'aux mendiants qui vont par les foires et les pardons vendre leurs chansons imprimées, il faut préférer si possible les meuniers, les tailleurs, les tisserands « dépositaires les plus sûrs de la véritable poésie populaire¹⁷ ». Il ajoute que ceux-ci donneront d'abord à l'auditeur leurs propres compositions et qu'il faudra de la patience et de la diplomatie pour obtenir d'eux des œuvres impersonnelles. Non seulement le peuple est confronté au

13. F.-M. Luzel, *Gwerzïou*, Chants et chansons populaires de la basse Bretagne recueillis et traduits par F.M. Luzel, rééd. par D. Laurent de l'édition de 1868-1890, Paris 1971, note p. 74-75.

14. *Ibid.*, note p. 285.

15. *Ibid.*, préface, p. II. La correspondance de Luzel avec Renan développe largement ce thème.

16. L'édifice-type est rétabli selon « un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ».

17. N. Quellien, *Rapport sur une mission en basse Bretagne ayant pour objet d'y recueillir les mélodies populaires*, Archives des missions scientifiques et littéraires, 3^e série, t. 8, Paris, 1883, pp. 6-7.

bourgeois, à l'érudit, à l'artiste, mais on décerne donc des brevets de légitimité à certains chanteurs populaires, on en refuse à d'autres, et finalement le peuple devient un fantôme.

Une définition de la musique comme texte fait passer à côté du caractère à la fois essentiel et subalterne de la musique dans la chanson – essentiel puisque le texte perd sens et force sans elle, subalterne car elle est un support relativement interchangeable dans les pratiques populaires¹⁸. Or cette définition est partagée même par les défenseurs de la musique populaire, comme George Sand, qui parle ainsi de l'enquête Fortoul : « C'est une très bonne idée, dont la réalisation devenait nécessaire, mais cela arrive bien tard [...] Notre avis est que la publication du texte musical serait indispensable »¹⁹. Non seulement la chanson, décontextualisée, est dénaturée, mais la focalisation sur le texte entraîne en quelque sorte l'oubli du son, et avec lui de tout ce qui fait que la chanson est vivante.

L'enquête Fortoul

L'enquête Fortoul, qui veut construire le monument de la chanson nationale, échoue pour les mêmes raisons. Mais elle recèle des trésors qui modifient et révisent la conception antérieure de l'archive.

Comme on vient de le voir, le gouvernement, les institutions académiques, n'ont donc pas eu l'initiative en matière de collecte de littérature orale. La tradition orale a été exclue du programme de l'École des chartes. En son temps, de la Villemarqué s'est vu refuser le concours de Salvandy (Documents pour servir à l'histoire de France) et de Villemain (Comité littéraire des travaux historiques). Mais la légitimation nationale de la littérature populaire amène le gouvernement impérial à entrer à son tour dans le processus, non sans contestation d'ailleurs²⁰. C'est donc à Hippolyte Fortoul (1811-1856) ministre de l'Instruction publique et des cultes de Napoléon III, que revient l'initiative de la première collecte officielle des poésies populaires. Elle est motivée par la disparition accélérée d'anciens usages, que nombre d'observateurs remarquent (et déplorent). Avec l'unification du territoire par les transports, l'expansion du français aux dépens des patois, la concurrence fatale de la valse et des chansons venues de la capitale aux anciens usages et aux anciennes chansons, il importe de recueillir les traditions de la bouche de vieillards avant qu'ils n'emportent leur trésor dans la tombe... Le décret du 13 septembre 1852 organise le travail.

18. Pourtant George Sand constate comme cette musique est irréductible à l'écriture ; elle écrit à Vaillard : « Si vous aviez pu venir passer vingt-quatre heures chez moi, je pense que vous auriez pu comprendre par vous-même, ce que je ne peux pas rendre en écrivant, cette musique, qui n'a souvent ni règle ni mesure dans la bouche des paysans. » *cf.* George Sand, *Correspondance, op. cit.*, p. 841.

19. G. Sand, *Promenades dans le Berry, op. cit.*, pp. 83-84.

20. Comme le remarque un correspondant du ministère, « la chanson est essentiellement de l'opposition ». Il ajoute que Béranger a fait vingt millions d'ennemis aux Bourbons, et que par conséquent il convient de « tolérer le flon-flon » mais pas de l'encourager. « Il y a déjà assez de gens qui s'en mêlent ». F 17/ 3245, envoi d'Auguste Corret, de Belfort, du 21 janvier 1853.

La collecte est faite sous l'autorité du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France²¹, qui regroupe des érudits, académiciens de l'Académie française²² mais surtout de l'Académie des inscriptions²³ ou leurs satellites²⁴, des administrateurs²⁵, des professeurs²⁶, des bibliothécaires²⁷, un archiviste²⁸, un archéologue²⁹ et un seul musicien, Jacques Fromental Halevy³⁰. Théodore Hersart de la Villemarqué, et dans une moindre mesure Désiré Nisard, sont les deux seuls membres du Comité qui puissent se targuer d'une certaine compétence en matière de poésie populaire. De la Villemarqué n'est pas encore membre de l'Institut en 1852 (il le deviendra en 1858) mais il est une autorité incontestée dans le domaine. Les premiers doutes sur l'authenticité des textes qu'il a publiés ne seront émis qu'en 1867. Outre ce Comité, chargé de faire le tri des matériaux collectés, le travail s'appuie sur 198 (en 1853) à 263 membres correspondants (en 1856), trouvés essentiellement dans les sociétés savantes, en particulier la Société des antiquaires de France et la Société de l'histoire de France, des érudits locaux, bibliothécaires, archivistes, membres du clergé. Il repose surtout sur le relais de l'administration de l'Instruction publique, par l'intermédiaire des recteurs d'académie, des recteurs et inspecteurs généraux, qui dirigent les instituteurs primaires chargés de la collecte³¹. Pour guider leur travail, le Comité rédige et publie en 1853 des Instructions³². Plusieurs circulaires sont adressées aux recteurs et inspecteurs d'académie, en septembre 1852, puis en novembre 1853. Le travail de collecte des fonctionnaires est globalement peu fructueux, soit que des publications antérieures n'aient pas laissé beaucoup à glâner³³, soit que les enquêteurs n'aient pas les compétences requises³⁴, soit enfin que la collecte ne produise rien d'intéressant, malgré le zèle déployé (on comprendra plus loin pourquoi). Certes, les envois abondent jusqu'en juillet 1856 (date du décès de Fortoul). En février 1857, le Comité dresse un tableau récapitulatif qui comptabilise neuf cent soixante-treize chants, répartis en quatre cent quarante-six chants-types et leurs variantes. Mais le projet de publication globale, prorogé au changement de

21. Recomposé pour l'occasion.

22. Jean-Jacques Ampère, Désiré Nisard, H.-J.-G. Patin, Charles Augustin Sainte-Beuve.

23. Jean-Jacques Ampère, Joseph-Daniel Guignaut, Victor Le Clerc, Charles Magnin, Paulin Paris, Jean-Félix Ravaisson, Théodore Hersart de la Villemarqué.

24. Francis Guessard, répétiteur à l'École des Chartes.

25. Charles-Marie Jourdain, ministre de l'Instruction publique, Désiré Nisard et Jean-Félix Ravaisson, inspecteurs généraux.

26. Paulin Paris et Charles-Augustin Sainte-Beuve au Collège de France, H.-J.-G. Patin à la faculté de lettres de Paris, Jean-Félix Ravaisson à la faculté de lettres de Rennes, Nicolas-Rodolphe Taranne au Lycée Bourbon.

27. Charles Magnin à la bibliothèque impériale, Nicolas-Rodolphe Taranne à la Mazarine, Ed.-J.-B. Rathery à la bibliothèque de Louvre.

28. Francis Wey, inspecteur général des archives départementales et communales.

29. Arthur Nouail de la Villegille.

30. Halevy est un compositeur de théâtre lyrique, membre de l'Académie des Beaux-Arts et professeur au Conservatoire de musique.

31. Cf. les cartons conservés aux Archives nationales F 17/ 3245 et 3246.

32. J. Cheyronnaud éd., *Instructions pour un recueil général des poésies populaires de la France*, Paris, C.T.H.S., 1997.

33. F 17/ 3245. C'est la raison avancée par le recteur de l'académie du Nord dans son envoi du 17 juin 1854.

34. C'est le cas dans l'académie du Nord où aucun instituteur ne parle le flamand, selon le même document.

ministère, repris, finalement confié à deux des membres du Comité (Rathery et La Villegille) après la chute de l'Empire, est définitivement abandonné en 1876, tandis que les manuscrits sont confiés à la Bibliothèque nationale.

L'échec de l'entreprise repose sur plusieurs causes, dont quatre principales : la définition de l'objet et du corpus, les limites des compétences des acteurs, la méthode mise en œuvre, le statut de la collecte. D'une part, et cela est remarqué dès le début, la définition de l'objet est confuse. Les deux termes de « populaire » et « national » renvoient à des corpus qui ne se recouvrent qu'en partie. La confusion initiale poésie populaire / poésie médiévale entraîne sur une voie d'érudition, très limitative. À l'opposé, des jugements de valeur affectent des pièces anciennes. Certains collecteurs demandent si l'on peut inclure les chansons d'amour. « Difficilement on pourrait supporter la naïveté ou la licence de nos pères. Cependant, c'était l'esprit national de l'époque »³⁵. La « chanson anonyme, née dans le peuple ou adoptée par lui » n'est pas forcément une chanson traditionnelle. Ce contresens initial amène beaucoup d'auteurs à envoyer des pièces nouvelles, souvent des flatteries au pouvoir, mais aussi nombre de pièces relatives aux événements révolutionnaires et quelques chants récents des années 1840, qui sont systématiquement ignorés et refusés par le Comité³⁶. Certains correspondants du ministère le déplorent : « En ce qui nous concerne, nous ne voyons pas pourquoi les chants populaires de toutes nos révolutions modernes, les chants du gaillard d'avant des corsaires de la République, comme les chants de bivouac des grognards des pyramides, de l'Alcazar, du Kremlin ou de l'île d'Elbe, comme les chants rudes et sauvages des Vendéens et des chouans ne figureraient pas dans cette œuvre nationale »³⁷.

La définition linguistique du corpus n'est pas plus satisfaisante que sa définition sémantique ou chronologique. On accepte les sources imprimées, tout en privilégiant la tradition orale, dans les limites de la France contemporaine et du Canada. L'accueil de la poésie en patois et en dialectes ne s'impose que difficilement. Ainsi, le recteur de l'académie de Corse, non seulement écarte d'emblée les chansons en langue italienne, mais estime que « la plupart des chansons sont dépourvues de tout intérêt national et se rattachent à des légendes locales qui sont renfermées dans les limites les plus étroites »³⁸. On se heurte au problème des genres littéraires à considérer, et de leurs délimitations, problème pointé par une lettre d'Auguste Corret³⁹, de Belfort : « Si l'on admet également les chants sacrés, il faudra nécessairement admettre les cantiques, ensuite viendront les noëls puis les hymnes

35. F 17/ 3245, envoi du 26 décembre 1852 de l'instituteur de Laraugue, commune du département des Hautes-Alpes.

36. Ce que déplore par exemple l'inspecteur primaire qui écrit de Commercy le 10 avril 1854 : « Le Lorrain, positif et sérieux, né pour ainsi dire d'hier à une vie personnelle, ne semble pas avoir conservé un souvenir vivant des traditions du passé, surtout au point de vue de la poésie et de l'art. Il a, en revanche, un sentiment très vif et très patriotique du présent » et pourrait fournir nombre de chants populaires sur Napoléon (F 17/ 3245).

37. F 17/ 3245, article du *Courrier de Bayonne* du 12 mai 1853, de C. Lamaignière, reproduit par Garay de Monglave dans une lettre du 27 juin 1853.

38. F 17/ 3245, envois du 12 et 13 décembre 1853.

39. F 17/ 3245, envoi du 21 janvier 1853.

et enfin les odes, les stances *etc.* En admettant les contes, on ne peut guère rejeter les épîtres, les fables et les sonnets ; en prenant les satires on ne peut pas repousser les épigrammes et les madrigaux ; à ce compte, tout y passerait. »

Deuxièmement, les relais du Comité ne sont pas forcément aptes à faire le travail, même s'ils ne sont chargés que de fournir les matériaux du travail scientifique. Les deux problèmes principaux auxquels ils se heurtent sont leur méconnaissance de la littérature qu'ils sont chargés de collecter et celle de la musique. La prise en considération des éléments musicaux est en effet un des principaux écueils. Les deux-tiers des envois n'en comportent pas, faute de compétences pour les noter. Champfleury le savait : « Les musiciens sont rares en province, les musiciens archéologues encore plus »⁴⁰. Pour rendre le véritable caractère des chansons, il aurait fallu des esprits « excessivement savants et non abrutis par la science ». Or, au mieux, certains collecteurs recourent à de tierces personnes⁴¹, capables de transcrire à l'oreille, mais simplement dotées d'une connaissance du solfège, et nullement spécialistes de musique populaire. Ces transpositeurs notent le premier couplet, et ne tiennent pas compte des variations mélodiques d'un couplet à l'autre. En outre, les collecteurs ne sont pas forcément des médiateurs bien choisis. « Il n'est pas nécessaire de solliciter tous les instituteurs, mais seulement les plus aptes par eux-mêmes ou par leurs relations anciennes avec les habitants du pays à fournir des documents »⁴², déclarait la circulaire de 1852. Mais beaucoup d'instituteurs ne sont pas du pays, et n'en connaissent pas le dialecte. Auguste Jaeger, pasteur à Hohewiller, estime d'ailleurs que « pour aller à la recherche de cette poésie, il ne faut pas s'adresser à ceux qui ont été, même imparfaitement et à demi, en contact avec la littérature. Chez ces hommes on trouve une confusion d'idées, qui ne leur permet point de distinguer ce qu'on entend par poésie populaire et poésie en général »⁴³. C'est encore pire quand, pour repérer et choisir les pièces sur le terrain, on se fie aux érudits locaux⁴⁴.

Troisièmement, la méthode mise en œuvre est à la fois trop et trop peu rigoureuse. D'un côté, la méthode critique imposée, qui passe par le souci de localiser et de dater les manuscrits, d'attester leur authenticité, de préciser l'origine et le territoire de circulation des différentes versions d'une chanson, est presque impossible à mettre en œuvre. Le travail de certains collecteurs ne semble du reste tenir aucun compte des prescriptions. Un certain M. Juel, employé au ministère de la guerre, envoie une chanson intitulée « Le Moine » avec ce commentaire : « Elle n'est pas très vieille, peut-être. Cependant elle date du temps des

40. Champfleury, *Lettre à M. Ampère*, dans *Du réalisme*.

41. Par exemple M. Roupelot, inspecteur de l'arrondissement de Loudeac, a demandé à l'un de ses amis, ingénieur, de noter les airs des chansons recueillies, cf. F 17/ 3246, lettre du recteur de l'académie des Côtes-du-Nord du 30 mai 1854.

42. F 17/ 3245, imprimé en date du 17 septembre 1852 adressé aux inspecteurs pour réclamer leur concours au recueil général des poésies et chants populaires de la France.

43. F 17/ 3245, lettre du 31 janvier 1853.

44. F 17/ 3245, envoi du recteur de l'académie de Corrèze, en date du 29 mars 1854. Les instituteurs ont envoyé plus de 150 pièces, qu'il a soumises à « des personnes connaissant la langue du pays et la littérature patoise locale » dont il respecte l'avis. Il envoie finalement seulement une dizaine de pièces.

rondes, des moines »⁴⁵. Le Comité passe un temps fou à élaborer un classement thématique (il y aura finalement treize catégories dont la douzième regroupe les « chansons de circonstance qui ont leur importance pour l'histoire des usages et des mœurs »), arbitrairement imposé *a posteriori* aux chants collectés, au prix de l'élimination de pièces uniques. En revanche, l'arbitraire du goût préside au choix des pièces et des versions. Ainsi, M. Juel envoie une version de la *Chanson de Renaud* qu'il préfère à celle du *Moniteur*, car « elle a plus de caractère et les deux chants qui la composent ont un cachet d'antiquité »⁴⁶. Le système aboutit donc à une triple censure, qui repose le plus souvent sur des présupposés et des jugements de valeur, une condescendance générale envers les « bardes populaires » et leurs productions, le « bel esprit villageois »⁴⁷, des jugements de goût jamais questionnés⁴⁸.

Enfin, le statut de la collecte incite les personnes-sources à ne livrer leurs chants qu'avec réticence. Comme l'écrit le recteur de l'académie de Charente inférieure : « Ceux qui en étaient dépositaires les considéraient, au double point de vue du fond et de la forme, comme peu classiques, peu académiques, peu dignes par conséquent de figurer dans un recueil national »⁴⁹. Un second tri se produit au moment où les pièces collectées sur le terrain sont rassemblées par les recteurs d'académie. Beaucoup jugent les pièces qu'ils reçoivent indignes de figurer dans la collection. Tandis que celui de l'académie du Loiret, tout en estimant que peu sera retenu, sans doute, laisse le Comité faire lui-même la sélection⁵⁰, son collègue de l'académie de la Sarthe n'envoie au ministère que des pièces triées par lui, ne conservant que sept morceaux « à raison de leur caractère de foi naïve conforme à l'esprit du Maine et d'un certain coloris poétique qui ressemble parfois à de l'inspiration »⁵¹. Enfin, la Comité lui-même exerce sa censure. Les chansons badines ou obscènes sont expurgées d'emblée⁵². Pour les autres pièces, les commentaires des membres du Comité sont le plus souvent sans appel⁵³ : « chanson d'amour commune, non populaire », « sans intérêt », « caractère populaire, mais forme bien commune », « ronde insignifiante », « chanson très vulgaire », « insipide », « vulgaire et plate », *etc.*

Il en va de même, en pire, pour la musique populaire, incomprise ou jugée à l'aune de la « grande » musique. On a vu plus haut que, dans la composition du Comité, se révélait la perspective biaisée adoptée sur la poésie populaire et nationale. De ce fait, les indications

45. F 17/ 3245, lettre du 7 décembre 1853.

46. *Ibid.*, même envoi.

47. F 17/ 3246, « La Belle Jardinière », envoi n°3 de M. Fertault, jugé par le Comité le 7 juillet 1856.

48. F 17/ 3245, la lettre de M. Juel du 7 décembre 1853 parle ainsi d'un Noël, « chanté à pleine (*sic*) gosier par un beau chanteur campagnard, et orné à propos de fioritures rustiques ou chevrotantes, produisait beaucoup d'effet dans nos villages. »

49. F 17/ 3245, envoi du 21 octobre 1853 du recteur de l'académie de Charente inférieure.

50. F 17/ 3246, lettre du 22 mai 1854.

51. F 17/ 3246, lettre non datée.

52. Toujours au sujet de la chanson intitulée « Le Moine », M. Juel écrit sans scrupule que « si cette ronde paraît un peu croustillante, on pourrait supprimer le 3^e couplet. »

53. F 17/ 3246, mentions portées sur les envois du recteur de l'académie du Loiret en date du 22 mai 1854.

concernant le recueil de la musique sont sous-traitées à un spécialiste de la musique d'église, M. Vincent⁵⁴. Ses recommandations⁵⁵ précisent qu'il faudra s'abstenir de « rectifier » la mélodie et le rythme, et noter les airs sans accompagnement. L'air peut ne pas finir sur la tonique, et n'avoir pas de note sensible, ce qui peut passer pour des fautes d'harmonie, mais il ne faut pas « faire disparaître cette rouille précieuse en croyant enlever une tâche »⁵⁶. De Coussemaker livre en 1856 ses propres considérations sur le sujet⁵⁷, insistant à son tour sur la nécessité de « se dépouiller entièrement des habitudes musicales modernes », faute de quoi on défigurera des airs écrits dans des tonalités différentes. De telles indications montrent que ces savants cherchent dans la musique populaire autre chose qu'elle-même (en l'occurrence une préhistoire de la musique artistique et des vestiges de la musique grecque).

Pourtant, les documents conservés dans les archives de l'enquête Fortoul sont riches de quantités d'éléments qui montrent que certains collecteurs ont su se mettre à l'écoute des chants et des musiques populaires, au prix de plusieurs écarts par rapport aux injonctions du Comité⁵⁸. Le premier pas de côté consiste à rechercher le populaire plutôt que l'historique⁵⁹, à être à l'écoute, plutôt qu'à vouloir à toutes forces faire rentrer le matériau collecté dans des catégories préétablies. C'est du reste, de son propre aveu, le trait qui distingue François-Marie Luzel de la Villemarqué. Il a trouvé peu de chants « très anciens ou se rattachant à l'histoire générale du pays »⁶⁰. Dans sa correspondance avec Renan il oppose l'historicité et la popularité : « Mes poésies ont rarement l'*antiquité* et la *valeur historique* de quelques-unes du recueil de M. de La Villemarqué ; mais du moins sont-elles vraiment populaires, et on pourrait les entendre chanter encore aux lieux où je les ai recueillies⁶¹. »

Le deuxième écart consiste à prendre en considération le contexte d'usage des pièces collectées, à ne pas les réduire à leur littérarité. C'est dans cet esprit qu'avaient été réalisées certaines publications antérieures à l'enquête Fortoul, par exemple celle d'Alphonse

54. Quellien note pour sa part l'analogie des interprétations des drames bretons et du chant d'église. Les vers y sont « chantés à la façon des versets d'un psaume, avec une dominante et une tonique uniforme », de façon très monocorde, cf. N. Quellien, *op. cit.*, p. 6.

55. Cf. Cheyronnaud, *op. cit.*, pp. 94-96.

56. Cité par L. et D. Becam, *op. cit.*, p. 41.

57. Cf. Cheyronnaud, *op. cit.*, p. 247.

58. Voir à ce sujet Yvon Guilcher, « La Chanson populaire et les pouvoirs publics », Coll. « L'Air du temps », FAMDT, 1993, pp. 32-41.

59. Nerval redoutait déjà une collecte érudite qui valoriserait l'ancien plutôt que le populaire.

60. F.-M. Luzel, *Gwerziou*, préface, p. IV. Dans la *Correspondance Luzel-Renan* (éditée par Françoise Morvan, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1995), Luzel oppose sa méthode scrupuleuse à celle de son prédécesseur, qui n'a pas hésité à « détourner beaucoup de ses pièces de leur destination originelle pour les rattacher, à force de violences de tout genre, à quelque fait important de notre histoire nationale. » (Lettre de Luzel à Renan du 24 juillet 1867, p. 118).

61. *Correspondance Luzel-Renan*, *op. cit.*, p. 119.

Lamarque de Plaisance, dans le Bordelais⁶². Il précisait généralement de quel sexe était l'interprète, quel était le ton des chants, s'ils étaient ou non alternés (dans le cas des chants de moisson, tous les chanteurs disent un couplet, chacun à son tour⁶³). Ainsi, il expliquait que les chants de moissonniers sont lents et solennels parce qu'ils se calent sur les coups de faucille. Il montrait aussi que certaines circonstances nouvelles (par exemple le mariage civil) ne suscitaient pas de chansons parce que les paysans les subissaient sans les adopter. Comme le notera aussi Narcisse Quellien, non seulement une même chanson se dit différemment d'une province à l'autre, mais elle varie aussi suivant qu'on la dit en marche ou au repos. Ainsi, « un roulier [...] observera les points d'orgue que le tailleur ou le menuisier négligeront »⁶⁴. Parmi les collecteurs anonymes de l'enquête Fortoul, plusieurs mentionnent les chants entonnés dans les noces, parfois avec quelques détails⁶⁵. Certains fournissent des commentaires sur les usages de chansons de conscrits⁶⁶, de charivari⁶⁷, des chansons de mi-carême chantées par les enfants des environs de Dreux, dont ils détaille les costumes, les croix et les bannières portées dans les processions, ou de rondes « chantées par les enfants pendant les récréations dans les pensionnats de jeunes filles⁶⁸ ». Ils sont nombreux à faire référence à des chansons dansées⁶⁹, catégorie pourtant omise des rubriques officielles, et certains notent précisément comment on danse sur tel ou tel air⁷⁰. Un certain Berger, inspecteur primaire dans la Vienne, donne par exemple des détails sur une ronde, dont il copie intégralement les paroles : « Quand j'étais fille à marier / Les garçons me faisaient danser / Ah ! Quand j'étais fille ! / C'est un plaisir charmant / Que d'être fille à dix-huit ans ». Il souligne la cohérence des trois éléments que sont les paroles,

62. Alphonse Lamarque de Plaisance, *Usages et chansons populaires de l'ancien Beuzadais*, Bordeaux, 1845, p. 7 : « La plupart des vers sont insignifiants et même mauvais, une seule considération nous engage néanmoins à ne pas faire un choix et à publier ces chansons sans les tronquer : chacune d'elles rappelle un usage. »

63. *Ibid.* p. 66.

64. N. Quellien, *op. cit.*, p. 19.

65. F 17/ 3246, à propos de « Colin malade », envoi n° 9 de M. Fertault, jugé par le Comité le 7 juillet 1856. : « Il est peu de forts repas, et même de repas de noces, au dessert desquels les robustes et gloutons convives ne chantent à tue-tête cette œuvre pantagruelique. » (C'est une chanson très crue en effet.)

66. F 17/ 3246, envoi de chants copiés par l'abbé Richard, sans date. Le premier est une chanson de conscrits, avec le commentaire suivant : « Les jeunes conscrits se tenant sous le bras chantent en chœur cette chanson en allant au chef-lieu de canton pour le tirage, et en en revenant. Les jours qui précèdent cette opération, mais surtout les dimanches avant et après, ils répètent encore ce chant en se promenant dans les rues du village, ou en allant visiter leurs bonnes amies ». La suite décrit leur élection d'un local où boire et chanter et leur quête au profit des appelés.

67. F 17/ 3246, lettre du 15 mars 1854 du recteur de l'académie d'Eure-et-Loir. Il mentionne une chanson écrite « il y a cent-vingt-cinq ans à l'occasion du remariage de deux veufs, chantée depuis cette époque aux charivaris qui se font lors de mariages semblables. »

68. F 17/ 3246, envoi des Ardennes jugé dans la séance du 13 mai 1856 du Comité.

69. F 17/13280 A, dossier Rosenzweig, de Vannes, le 19 janvier 1869. Le collecteur a recueilli une trentaine de chansons, qui sont « en général usitées dans les rondes, quoi que le sujet et l'air surtout n'en soient pas toujours bien gais ».

70. Par exemple M. Juel, F 17/ 3245, lettre du 7 décembre 1853, à propos de rondes rouennaises, dont chaque mouvement est étroitement articulé aux vers de la chanson. C'est aussi le cas pour Rosenzweig, qui distingue trois types de danses du pays breton, la ronde, où hommes et femmes alternés sautent en cadence et tournent toujours dans le même sens, le bal, et la dérobee.

la musique et la danse. Il précise : « [La pantomime des danseurs] exprime par un geste de regret, en se frappant les mains, le sentiment des paroles : “Oh ! Quand j’étais fille”. Le chant forme une agréable opposition avec le rythme vif et animé de celui des paroles qui suivent : “C’est un plaisir charmant”⁷¹ ».

Le troisième écart, dans le même ordre d’idées, consiste à tenir compte du caractère et de l’interprétation. Bien sûr, certains écrivains en avaient parlé auparavant, telle George Sand au sujet des chansons berrichonnes. Mais ses jugements tendaient à une abstraction généralisante. « Il y a une sorte d’accent traînard qui est laid et ridicule au premier abord, et qui a son charme comme caractère général »⁷². « Leur chant est un teinte plate, si je peux m’exprimer ainsi, leur danse un roulis monotone [...]. Au reste toute la musique rustique a ce caractère dans tous les pas qui ne sont pas l’Italie⁷³. »

Certains collecteurs rentrent dans un bien plus grand détail. Un recteur de l’Académie de Corrèze envoie au Comité « Le Chant des sabots », dont « les paroles peuvent varier à l’infini »⁷⁴. Pour la musique, il dit ne pas pouvoir « garantir l’exactitude des notes » pour la même raison. Un inspecteur de l’instruction primaire de Brest envoie une chanson⁷⁵, avec cette précision : « J’ignore si l’air noté à la fin est bien celui du *Ky clan* (du chien enragé). Je l’ai écrit tel que je l’ai entendu chanter ». Il indique en outre deux airs de rechange (un cantique et une chanson). Sur une chanson militaire intitulée « Le Déserteur », un autre collecteur précise : « L’air est noté sur le chant pour langoureux et militaire tour à tour, selon que les chanteurs lui donnent l’un ou l’autre accent »⁷⁶. Pour les couplets suivants, ils se chantent sur le même air, « en allongeant les notes ou en en intercalant de nouvelles au besoin. Je n’ai pu rendre tout cela en copiant ». Il ajoute : « Dans les veillées, il fait pleurer les mères qui ont eu des enfants sous les drapeaux ». Un autre fait état de chants alternés⁷⁷, expliquant que des couplets peuvent être ajoutés *ad libitum*, sans grand souci de la rime⁷⁸. Un troisième souligne le caractère « le plus souvent improvisé » des couplets du chant des épousailles⁷⁹, ajoutant des détails sur son déroulement et la part que chacun y prend. Un

71. F 17/ 3246, envoi du 14 mars 1854, traité par le Comité le 6 juillet 1857.

72. George Sand, *Correspondance*, lettre du 11 décembre 1850 à Adolphe Vaillard, n° 4691, vol. 9, p. 837. Elle résume à deux les mouvements des airs berrichons : « Il n’y en a guère que deux pour les paysans, un *andante* très lent pour les romances, complaintes et ballades, un *allegro* un peu lâche pour les danses et bourrées. »

73. *Ibid.*, p. 838.

74. F 17/ 3245, envoi du 29 mars 1854.

75. F 17/ 3246, envoi du 15 janvier 1855. Cette très longue chanson (soixante-dix couplets) intitulée « Le Chien enragé » est une satire, pleine de références littéraires, très amusante, contre le recteur, qui a réclamé réparation après la mort de son chien, écrasé par la charrette d’un de ses ennemis.

76. F 17/ 3246, lettre du 16 juin 1854 de M. Nyot.

77. Par exemple M. Féret, qui a recueilli des chansons de marins du pays dieppois, dans lesquelles un matelot chante, puis tous reprennent (F 17/ 3246, envoi sans date).

78. « Ils ne sont pas scrupuleux sur la rime ; il leur suffit que le son principal s’y trouve ; quant aux articulations, leur oreille n’en est pas frappée. »

79. F 17/ 3246, lettre du 2 mai 1854, d’Argeles, envoi au recteur d’un inspecteur, M. Trebucq.

dernier explique comment les réunions dansées produisent de nouveaux couplets de chansons⁸⁰.

Tous ces collecteurs attentifs et scrupuleux montrent que les variations observées d'un couplet à l'autre, d'une version à l'autre, ne sont pas des défauts ni même des irrégularités, mais les résultats d'une pratique vivante. Les plus avisés prennent en considération tous les aspects des chansons recueillies, et non seulement leur texte. Ils sont ainsi amenés à questionner le statut de leur matériau, et la nature d'un corpus en quelque sorte rebelle à l'archive.

Des corpus « volatiles » : rebelles à l'archive ?

L'incapacité de la plupart des collecteurs à saisir le matériau musical ne tient pas seulement à une incompetence technique. Les amateurs de chanson ont bien compris que la musique n'est pas un simple support ou un agrément d'un texte. « Dans la chanson populaire », écrit Sand, « les paroles se passent si peu de l'air que, si vous les lisez, elles ne vous disent rien, tandis qu'elles vous surprennent, vous charment ou vous exaltent si vous les entendez chanter. C'est là d'ailleurs, qu'il y aurait, *à coup sûr*, des merveilles à découvrir et à sauver du néant qui va les atteindre⁸¹. » Champfleury estime aussi que « l'air et les paroles se tiennent embrassés aussi étroitement que le lierre et la vieille muraille et sont boiteux l'un sans l'autre⁸² ». Mais ces deux amateurs de musique populaire la ramènent toujours aux règles de l'art. Les mélodies des chansons sont « en dehors des lois musicales connues », elles « n'ont pas de mesure » dit Champfleury. « Je ne suis pas assez musicienne pour n'avoir pas une difficulté infinie à noter un thème au milieu de vingt variations différentes » avoue George Sand⁸³.

Or, la musique populaire n'est pas un art, et elle ne se soucie pas des normes de l'art, mais de la liberté de l'interprète et de sa fantaisie. Certains chanteurs entonnent avec des notes d'agrément puis reviennent à une déclamation plus uniforme dans les couplets suivants. Souvent, la musique est inventée en même temps que les paroles. Si l'on ne connaît pas l'air, on en trouve un autre⁸⁴. On adapte le texte à la mélodie ou l'inverse, d'où l'irrégularité des mètres : « Quelques syllabes de plus ou de moins dans un vers n'embarrassent nullement [les chanteurs] et ils y adaptent facilement leurs airs [...]. La prosodie du peuple existe plus dans sa tête, dans sa voix surtout, que dans les caractères typographiques et la mesure matérielle des mots et des vers⁸⁵ ». Si les paroles des rondes

80. F 17/13280 A, dossier Rosenzweig, de Vannes, le 19 janvier 1869. Ces couplets sont « plus ou moins heureusement adaptés et il est aisé de les reconnaître. »

81. G. Sand, *Promenades dans le Berry*, *op. cit.*, pp. 83-84.

82. Champfleury, *op. cit.*

83. G. Sand, *Correspondance*, lettre du 11 décembre 1850 à Adolphe Vaillard, n°4691, vol. 9, p. 837.

84. Cf. N. Quellien *op. cit.*, p. 18.

85. F.-M. Luzel, *Gwerziou*, *op. cit.*, note p. 104.

varient à l'infini⁸⁶, c'est qu'elles sont le fait des danseurs, et que tout interprète devient un nouveau créateur. Luzel commente également les interpolations, fréquentes : « Nos poètes populaires ne se font pas scrupule d'emprunter dix, quinze, vingt vers, pour rendre une situation déjà traitée par un poète antérieur »⁸⁷. Cela peut être le fait de l'interprète confondant deux chansons, mais aussi un moyen de faire passer à une chanson la popularité d'une autre⁸⁸. Toutes ces remarques montrent bien que la chanson n'est pas un texte, mais un acte d'énonciation, d'appropriation, de transmission.

L'entrée par le sonore révèle que l'évocation d'une opposition entre « archéologues » et « artistes » est insuffisante à rendre compte des impasses de l'enquête Fortoul. On se rappelle que Champfleury, froissé de n'avoir pas été sollicité, craignait que le Comité ne regarde sa mission « plutôt en archéologue qu'en artiste ». Pour Sand aussi cette polarité faisait sens. L'intérêt de la collecte des chants populaires lui semblait surtout historique. Elle le dit entre les lignes à Vaillard : « Agréez mes remerciements pour le soin que vous voulez bien donner à ces naïvetés de village, qui, pour un vrai musicien, ne sont cependant pas sans importance archéologique⁸⁹ ». En réalité, archéologues et artistes partagent un certain nombre de préjugés envers la culture populaire. La vraie barrière ne passe pas tant entre érudits et personnes sensibles qu'entre gens cultivés et incultes. Luzel souligne qu'il est « dans des conditions exceptionnelles pour comprendre et aimer » ces œuvres d'illettrés⁹⁰, ayant appris le breton de sa mère et ayant couru le pays toute sa vie à la recherche de ces chants auprès des artisans, des paysans et des mendiants. L'empathie apparaît en effet comme une qualité bien plus importante que la science dans la recherche des archives du peuple.

Nombre de collecteurs font état des défaillances des interrogés, des chanteurs déjà vieux, qui n'ont plus de mémoire⁹¹ et la voix cassée. Les plus perspicaces, ou les plus honnêtes, montrent qu'il y a aussi des réticences des interrogés. Ainsi le recteur de l'académie du Calvados explique la faible récolte de ses inspecteurs par le fait que « les paysans qu'ils ont interrogés, plus défiants peut-être qu'ailleurs, ont crû qu'ils se moquaient d'eux »⁹². N. Quellien, dans le rapport fait au ministre sur sa mission⁹³, souligne la suspicion dont fait l'objet le collecteur des mélodies : « d'un compatriote j'étais devenu un

86. Alphonse Lamarque de Plaisance, *op. cit.*, p. 57.

87. F.-M. Luzel, *op. cit.*, note p. 323.

88. Par exemple « Le Marquis de Coatredez » : « Cette chanson est si populaire que les chanteurs en intercalent souvent des vers et des couplets entiers dans des pièces qui présentent des situations analogues » (F.-M. Luzel, *op. cit.*, note p. 348).

89. G. Sand, *Correspondance*, lettre du 11 décembre 1850 à Adolphe Vaillard, n°4691, vol. 9, p. 840.

90. F.-M. Luzel, *Gwerzjoun*, préface, p. III.

91. F 17/ 3245, envoi de M. Henriot, instituteur à Villargent, 9 février 1854 : il dit avoir consulté les vieillards mais explique les lacunes de sa collecte par leurs trous de mémoire.

92. F 17/ 3245, envoi du 28 décembre 1853.

93. N. Quellien, *Rapport sur une mission en basse Bretagne ayant pour objet d'y recueillir les mélodies populaires*, Archives des missions scientifiques et littéraires, 3^e série, t. 8, Paris, 1883.

envahisseur »⁹⁴. « C'était à qui ne savait plus chanter ou n'avait rien dans la mémoire ». Pourquoi cette résistance ? C'est une question de rapport de classe, et de pouvoir. Les chansons sont la richesse des illettrés, ils ne veulent pas qu'on les en dépouille. « Est objet de savoir tout ce qui est répertorié, le répertoire étant lui-même destiné à devenir objet de savoir par l'utilisation scientifique qui peut en être faite⁹⁵ ». Résister à l'enregistrement est résister au pouvoir plus qu'au savoir en lui-même.

En somme, l'enquête Fortoul a avorté parce qu'elle a voulu archiver des pratiques comme des textes, et parce qu'elle a négligé les usages sociaux de la musique comme ceux de l'archive elle-même. « L'archive musicale n'est pas un simple réservoir d'items musicaux ou de chansonniers. L'archive est le siège de la légitimité institutionnelle : le lieu de production de l'autorité »⁹⁶. Dans sa constitution, la stratégie de formatage préside au prélèvement *in vivo*. « Indépendamment des trésors qu'elle renferme, la façon dont elle fut constituée et la façon dont elle est administrée font d'elle un objet historique et ethnographique à part entière. » Ainsi, Garay de Monglave, un des contributeurs principaux de l'enquête Fortoul pour le pays basque, parce qu'il envisage la collecte comme un sauvetage d'énoncés (« un pieux cénotaphe », selon ses termes⁹⁷), transmet au ministère un « objet dévitalisé », alors que Juan Ignazio de Iztueta, le plus célèbre danseur du pays, qui avait édité un recueil de chants et danses basques en 1824 (recueil réédité en 1826 avec gravure des musiques, transcrites par Pedro de Albeniz), voulait sauver le répertoire pour le pratiquer. À la collecte destinée à fournir des matériaux à la science, il existe une alternative : collecter pour rendre leur fonction première aux objets collectés.

Ce que nous apprend l'entrée par le son dans les archives du chant populaire (comme pourrait aussi le faire l'entrée par le geste), c'est que les traditions ne sont pas des textes ou des formes fixés, mais des « perpétuations inventives » : que le rapport de l'archive à la mémoire est dynamique. L'archive, à son tour, est ouverte à des interprétations renouvelées, des « récits qui les gardent disponibles à ce qu'un jour, et ailleurs, une autre narration soit faite de leur énigmatique présence », condition *sine qua non* de la « résurrection » de ces « vies échouées en archives » évoquées par Arlette Farge⁹⁸.

94. *Ibid.*, p. 4.

95. F.-M. Luzel, *Journal de route et lettres de mission*, texte établi et présenté par Françoise Morvan, Presses universitaires de Rennes, 1996, préface, p. 20.

96. Denis Laborde, « Perpétuations inventives : la mémoire, l'archive et le chant basque », dans Luc Charles-Dominique et Yves Defrance dir., *L'Ethnomusicologie de la France ; De l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, Université de Nice, actes du colloque tenu du 15 au 18 novembre 2006, 2009, pp. 103-116, p. 104.

97. *Ibid.*, p. 109.

98. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 145.