

Le patrimoine immatériel bressan (sa musique, son patois), du modèle aux métamorphoses.

Sihem BENYAHIA¹

Les musiques traditionnelles ont des caractéristiques propres, lesquelles permettent à un ensemble particulier de sujets récepteurs (groupe, tribu, peuple, pays...) de s'identifier. Si elles se réfèrent à un modèle propre et reconnu comme tel par la culture d'origine, elles génèrent néanmoins des exemplaires multiples du fait de sa transmission. Ainsi, tel burgien chante-t-il la « San Martin » comme ceci, tandis que son voisin viriati la chante comme cela ! A Marboz on traduit le terme « cueillette » de telle manière tandis qu'à Saint Etienne du Bois, on le traduit comme ça...!

Ne reconnaît-on pas pour autant cette chanson ? Ces variantes locales freinent-elles toute discussion ?

Certaines de ces mutations ne sont pas conscientes alors que d'autres le sont. Elles sont intentionnelles et relèvent donc de la création. Amputer le *modèle* des métamorphoses auxquelles il aura été soumis serait donc bien réducteur. Simone Wallon souligne la « mobilité » et l'« instabilité naturelle » de ces chansons, qu'il s'agisse des textes ou de leurs mélodies. Elle explique que « cette mobilité peut ne porter que sur des éléments mineurs n'affectant pas le déroulement général de la chanson [...] ; elle peut aussi affecter des pans entiers de textes et de mélodies, modifiant alors profondément son déroulement...². »

Si la fixation du matériau est une étape nécessaire : c'est aussi dans sa transformation, dans sa perméabilité et dans sa capacité d'adaptation au « ici et au maintenant » qu'il vit et se transmet. Tendre vers l'uniformisation tout en ayant conscience de la richesse de ses variantes locales et de sa perméabilité est, selon nous, l'une des prises de conscience nécessaire à la préservation du patrimoine immatériel (la musique, le patois) et à sa transmission.

Aussi, cette étude a pour objectif de démontrer que, bien qu'ayant subi des pôles d'évolutions distincts qui constituent de fait des modèles, la musique traditionnelle n'est pas une chose figée et indépendante du monde qui l'entoure. Elle induit, au contraire, une certaine part de création, d'adaptabilité, de spontanéité.

Le principe que nous avons adopté est de comparer les différentes versions (sur un plan textuel aussi bien que musical) de chansons qui constituent selon nous des marqueurs identitaires forts du patrimoine immatériel de la Bresse : « La Lyôdinna », « Le bûcheron de Bresse », puis de nous interroger sur les degrés de modifications de leurs textes et de leurs musiques : ce qui reste, ce qui mute.

¹ Auteur de « Les Ebaudes Bressanes : un folklore recomposé ? Oeuvres et intérêt(s) du barde Prosper Convert », (mémoire de recherche M2 en musicologie sous la direction de Gérard LE VOT), Sihem Benyahia a oeuvré au CMTRA dans le cadre de la numérisation du collectage du Fonds DUCAROTY ; elle est aussi membre du groupe Vouv'tia Vénou, collecteur, arrangeur, compositeur, professeure d'éducation musicale en collège et lycée.

² WALLON (Simone), « Mobilité de la chanson de tradition orale et problème de classement », in : *Tradition et histoire dans la culture populaire*, n°11, C.A.R.E : 1990, p. 17-28

Notre champ d'investigation se limitera à quelques ouvrages de référence : *Chansons et lettres patois bressanes, bugeyssienne et dombiste*, Philibert Le Duc ³ ; *Chants populaires de l'Ain*, Charles Guillon ⁴ ; *Recueil de chansons en patois de la Bresse*, P.C de la Gelière⁵; *Chansons Bressanes, recueillies, arrangées ou composées par Prosper Convert et Paul Carru et harmonisées par Henri Lenormand*⁶ ; *Les Ebaudes Bressanes, reconstitution des moeurs et des coutumes*, Prosper Convert⁷ ; ainsi qu'aux archives extraites du fonds Ducaroy (1978 à 1981)⁸ et aux enregistrements effectués par Luc Echampard⁹ ; puis aux interprétations du groupe Vouv'tia Vénou (2014) qui représentent la mutation la plus considérable sans doute de ce répertoire.

Penchons-nous d'abord sur la célèbre chanson «La Lyôdinna¹⁰» (La Claudine). attribuée, selon Philibert Le Duc, à l'abbé François Piquet (1708-1781) missionnaire du roi au Canada¹¹. L'auteur donne quelques précisions concernant le texte de cette chanson : « [...] Nous avons consulté plusieurs manuscrits et imprimés pour établir le texte de cette édition, c'est à peu près celui que nous reproduisons. - la traduction peut se chanter. Comme elle doit avant tout servir à l'intelligence du texte, on n'a cherché ni l'intelligence, ni les rimes¹² ». Prosper Convert, Paul Carru et Henri Lenormand indiquent quant à eux : « [...] Nous avons légèrement retouché le patois afin de la rendre plus conforme au dialecte actuel¹³. »

Ainsi, Philibert Le Duc et Prosper Convert avaient déjà cette volonté de transformer ou de synthétiser le texte pour l'adapter au goût du jour mais aussi par soucis du public à qui il était destiné. Dans le cadre de sa pièce musico-théâtrale : *Les Ebaudes Bressanes*, ce dernier a réalisé un travail de réécriture qui ne manque pas d'intérêt. En 1952, Jean Deshenry admet la nécessité d'un tel travail : « L'âme bressane transparaît aussi dans

³ LE DUC (Philibert), *Chansons et lettres patoises bressanes, bugeyssiennes et dombistes avec une étude sur le patois du Pays de Gex et la musique des chansons*, Marseille, Laffite Reprint, 1978, 456 p., (rééd. 1881).

⁴ GUILLON (Charles), *Chants populaires de l'Ain*, Bourg en Bresse, R. Ferraris, 1998, réédition de l'édition Monnier et Cie de 1883, volume I et II, 352 p.

⁵ LA GELIERE (P.C), *Recueil de chansons en patois de la Bresse*, Belley : 1889, 71 p.

⁶ CONVERT (Prosper), *Chansons bressanes, recueillies, arrangées ou composées par Prosper Concert, Paul Carru et Henri Lenormand*, Association ferme des Manguettes, Bourg en Bresse : 1911.

⁷ CONVERT (Prosper), *Les ébaudes bressanes, reconstitution des moeurs et des coutumes en Bresse Bressane, au milieu du XIX^e siècle*, Syndicat d'initiative, Bourg en Bresse, 1923.

⁸ Fonds d'archives sonores déposés en 2005 au Centre des Musiques Traditionnelles en Rhône Alpes (Villeurbanne).

⁹ Luc Echampard a enregistré divers chanteurs du cercle de patoisants de Saint-Etienne-du-Bois. Ce travail a été publié dans *Chansons bressanes et chants et airs du pays en Bresse*, édité par la Maison de Pays en Bresse de Saint-Etienne-du-Bois (1991).

¹⁰ Nous avons fait le choix d'écrire le titre de la chanson dans la graphie de Conflans adopté par le groupe Vouv'tia Vénou.

¹¹ CONVERT (Prosper), CARRU (Paul), LENORMAND (Henri), Op.cit, p. 2.

¹² LE DUC (Philibert), op.cit. p. 87.

¹³ CONVERT (Prosper), CARRU (Paul), LENORMAND (Henri), Op.cit, p. 2.

les chansons que Prosper Convert a essayé de remettre en vogue ; de vieux airs, gardés tels quels ou rajeunis...¹⁴. »

En effet, Prosper Convert renforce le caractère individuel ou collectif du texte de « La Liôdynna » par la mutation régulière du pronom personnel « je » en « nous », ou inversement. Il renforce le sens du texte en accentuant son caractère répétitif ou bien son intensité : ainsi, « de bon matin » devient « tous les matins », « pour moi j'en suis tout ébahi » se transforme quant à lui en « tout chacun en est ébahi ». Il ajoute ou supprime des syllabes et donc des pieds. Il renforce l'action par la mutation de certaines conjugaisons : ainsi « j'étais assis près de ma mie » devient « je m'asseyais près de ma mie », etc. Enfin, Prosper Convert renforce les contrastes en modulant le comparatif d'égalité : « les dents blanches comme du papier » en comparatif de supériorité : « les dents plus blanches qu'un papier » tandis que « elle chante comme un rossignol » se transforme en « elle chante mieux qu'un rossignol ». Mise à part ce travail de ré-écriture, sans aucun doute motivé par la passage de ce chant « du terroir à la scène¹⁵ », cette chanson jouit, sur le plan textuel d'une grande stabilité.

Si le groupe Vouv'tia Vénou a opéré un travail d'uniformisation des textes de leur répertoire en l'adaptant au patois de Saint Etienne du Bois, le sens du texte (bien que le couplet n°4 soit supprimé pour des raisons structurelles) reste fidèle à la version de 1881.

Qu'en est-il sur le plan musical ?

D'abord, convenons que les versions sont organisées de façon chronologique¹⁶, de 1881 à 2014.

- version n°1 : Ph le Duc, *Chansons et lettres patoises*, 1881.
- version n°2 : P.C. de la Gelière, *Recueil de chansons en patois de la Bresse*, 1898.
- version n°3 : P. Convert, P. Carru, H Lenormand, *Chansons bressanes*, 1911.
- version n°4 : P. Convert, *Les ébaudes bressanes*, 1923.
- version n°5 : interprétée par , Fonds Ducaroy, 1978.
- version n°6 : interprétée par _____, Fonds Ducaroy, 1978.
- version n°7 : interprétée par _____, Fonds Ducaroy, 1978.
- version n°8 : arrangée, composée et interprétée par Vouv'tia Vénou - couplets 1 et 2, 2014.
- version n°9 : arrangée, composée et interprétée par Vouv'tia Vénou - couplets 3 et 4, 2014.

Mise à part la version n°5 interprétée à l'accordéon, les autres correspondent à des versions chantées. La version n°5 a été sélectionnée pour l'intérêt de ses variations qui sont sans doute la conséquence des doigtés de l'instrument¹⁷ (voire note n°1 de la comparaison synoptique « La Lyôdinna »). Convenons également que l'écriture a été uniformisée pour donner une vision immédiate des variations. Ainsi, toutes les versions sont re-transcrites dans la tonalité de *Fa majeur*. Les notes en dessous desquelles apparaissent une croix (x) correspondent à un premier degré de variation : à chaque fois que nous rencontrons ce symbole, cela signifie qu'elle varie pour la première fois

¹⁴ Jean Deshenry : «Itinéraire burgien», *Visage de l'Ain*, n°18, p. 11.

¹⁵ En référence à l'ouvrage : CARIO Daniel : *Du terroir à la scène, la tradition de la danse bretonne et le spectacle*, Spézet : confédération des cercles celtiques Wae'l Leur, 1998, p. 25 et 26.

¹⁶ Voir la comparaison synoptique, p. 6.

¹⁷ En effet, en fonction des instruments, certains intervalles (écart entre deux notes) sont plus ou moins faciles et naturels à jouer. Ainsi, l'écart entre *do* et *la* (partie B) n'est pas naturel pour la voix mais ne constitue pas une difficulté à l'accordéon.

par rapport aux versions qui la précède. Enfin, lorsque un rond est indiqué sous une note (o), c'est que la variation a déjà été rencontrée dans les versions qui précèdent. La structure musicale de chacune d'entre elles épouse le schéma suivant : A - A - B - C - C (voire note n°2).

Alors que la partie C se répète le plus souvent identique à elle-même, les versions 5 et 7 retranscrites par nos soins à partir d'archives sonores, comportent une variation à la reprise C représentées par des notes grisées (voire note n°3) : la première interprétation du C ayant un caractère suspensif, alors que la seconde est conclusive ; cette construction peut-être instinctive autant qu'elle peut révéler une connaissance plus approfondi du fait musical. Nous pouvons dès lors nous interroger sur l'exactitude des transcriptions précédentes : les chansons étaient-elles chantées sans variation à la fin ? ou les collecteurs n'ont-ils pas jugé nécessaire le fait de l'indiquer ?

Le groupe Vouv'tia Vénou est relativement proche (du point de vue mélodique aussi bien que du point de vue rythmique) de l'ensemble des versions, et, notamment, de la version n°4 extraite des *Ebaudes Bressanes* (1923). C'est dans le déplacement des accentuations (des appuis), dans les apports instrumentaux et structurels que le groupe en modifie la dynamique. Celui qui est musicien comprendra probablement qu'en pensant cette mélodie en 6/4 (voire note n°4), le groupe gomme partiellement le caractère dansant (rythme de valse) de cette mélodie. Il use, d'autre part, d'un procédé compositionnel simple qui consiste à minoriser¹⁸ la mélodie pour les deux derniers couplets¹⁹. Le thème de base est donc consciemment soumis à la variation, phénomène répandu dans toutes les musiques, qu'elles soient savantes ou populaires.

Intéressons-nous, à présent, au « Bûcheron de Bresse » ; il s'agit d'une ré-appropriation locale d'un thème très répandu dans le répertoire des musiques traditionnelles de France, celui du mari qui trouve sa femme ivre. Philibert le Duc date cette chanson du milieu du XVIII^e siècle. Il y expose quatre couplets suivi d'un cinquième, rapporté par un bugiste d'Echallon.

Les versions comparées sont les suivantes :

- version n°1 : Ph le Duc, *Chansons et lettres patoises*, 1881.
- version n°2 : P. Convert, P. Carru, H Lenormand, *Chansons bressanes*, 1911.
- version n°3 : interprétée par _____, Fonds Ducaroy, 1978.
- version n°4 : interprétée par André Laurent, enregistrée par Luc Echampard, 1991.
- version n°5 : arrangée, composée et interprétée par Vouv'tia Vénou, 2014.

Une première chose nous frappe, la transcription musicale proposée par Philibert Le Duc se révèle être une transcription pour Cor extraite d'un recueil intitulé *Air bressan pour le Cor* et édité à Paris. Il ne s'agit donc pas d'une mélodie collectée et fidèlement retranscrite.

Nous remarquons que la version de 1978, retranscrite par nos soins à partir du fonds d'archives sonores, révèle de nombreuses variations. Aussi nous ne résistons pas à une petite explication plus « technique » qui ne manquera pas de surprendre les lecteurs musiciens. Alors que toutes les versions proposent une mélodie dans une tonalité mineure (uniformisée pour notre étude en *La mineur*), l'interprète en donne une

¹⁸ Procédé qui consiste à diminuer la valeur de certaines notes pour changer la *couleur* de la gamme.

¹⁹ Enregistrement « La Lyôdinna » dans CD joint, Vouv'tia Vénou : 2 min 27.

version pensée globalement dans une tonalité majeure (ici *Mi majeur*) puis glissant en Si m par la bécarrisation du ré (voire note n°1 sur la comparaison synoptique « Le bûcheron de Bresse »).

D'autre part, les notes qui apparaissent sous la forme d'une croix (x) dans la seconde version correspondent à l'arrangement pour le piano d'Henri Lenormand. La mélodie du au chant est, à une note près seulement, identique à la version qui la précède. Nous avons exceptionnellement retranscrit ces notes de piano pour rendre compte d'un phénomène intéressant. Le contrechant pianistique lié à l'harmonisation de la mélodie de base s'est progressivement inscrit dans les consciences collectives comme étant la mélodie du « Bûcheron de Bresse ».

Cette mélodie est ainsi reprise par le groupe Vouv'tia Vénou²⁰. Contrairement aux interprétations qui précèdent, ce dernier double la partie A à la manière des chants à répondre (voire note n°2) et renforce la dynamique de ce chant par certains déplacements rythmiques (voire notes n°3).

Le texte quant à lui varie peu. Mais il se prête à des ré-appropriations personnelles : ainsi « *Quan lou be-nhom vinci du beu* » se transforme dans la bouche d'André Laurent en « Piarou Denis s'è vin de beu...²¹ ». Nous noterons au passage son interprétation très théâtrale qui ne manque pas d'intérêt.

Cette étude comparative des différentes versions de ces deux chants, permet de montrer combien les musiques traditionnelles sont soumises aux variations, qu'elles soient inconscientes ou au contraire, volontaires et assumées. Critiquer la démarche de ceux qui reprennent ces musiques en les adaptant, prétextant la nécessité d'une *authenticité originelle* qu'il ne faudrait pas profaner, c'est ignorer le phénomène même de ces musiques et tendre à les réduire à un objet de muséographie de surface.

Il y a certes, dans le concept de « préservation », l'idée de protection, de frein à toute altération. Mais ne faisons pas d'amalgame : si les archives, qu'elles soient écrites ou sonores, constituent un témoignage à part entière et nécessaire, la musique traditionnelle est une musique en mouvement : « [...] aucune oeuvre d'art du passé ne nous a donné son état d'origine : elle nous arrive comme un fossile incrusté de sédiments que le temps a déposé sur elle. Chaque époque qui la conserve pour la transmettre y a laissé sa marque. Et l'oeuvre à son tour conserve et transmet ses marques, qui constituent une part intégrante de son essence. Ce dont nous héritons n'est pas la créature vierge d'un auteur, mais une constellation d'empreintes²². »

A une interview dirigée par Péroline Barbet, du CMTRA, Sylvestre Ducaroy donne un élément de réponse aux questions qui consistent à s'interroger sur les phénomènes de *transmission*, de *diffusion* et de *préservation*. A la question : « Comment un public (de passionnés, de musiciens) peut-il se ré-approprier ce travail ? », il répond : « A mon sens, la démarche patrimoniale est peut-être un "devoir", mais elle ne prend sa

²⁰ Enregistrement « Le bûcheron de Bresse » dans CD joint, Vouv'tia Vénou : tous les couplets.

²¹ *Le bucheron de Bresse*, interprété par André Laurent et enregistré par Luc Echampard. Publié dans Chansons bressanes et chants et airs du Parys de Bresse, éd. Maison du Pays en Bresse, Saint Etienne du Bois, 1991, réédité in : *Chants en francoprovençal de Rhône Alpes*, Atlas sonore n°22, CMTRA, collection patrimoines musicaux.

²² BARRICO (Alessandro), *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, 1998, Gallimard n°4013, p. 45.

dimension que dans une valorisation, qu'il s'agisse d'une mise en valeur ou d'une utilisation créative²³. »

Lorsque François Laplantine mène son étude *Penser anthropologiquement la religion*²⁴, il rend compte de présupposés véhiculés par les sociologues jusqu'à la fin des années 1960 selon lesquels religion et modernité seraient pleinement incompatibles. Or, la société contemporaine témoigne au contraire de la recrudescence des sensibilités religieuses. « [...] la modernité ne conduit pas à la disparition des religions, mais à leur "recomposition" ». A l'image de ce mouvement mis en évidence par François Laplantine et bien qu'il se pose à un autre domaine que celui du musical, nous supposons que la modernisation du répertoire (par la re-création) est un phénomène nécessaire à sa préservation et non un phénomène destructeur.

La musique bressane offre un champ d'exploration considérable et d'autant plus intéressant qu'il reste peu exploité. Espérons qu'elle puisse trouver, un jour, une vitalité plus forte, plus spontanée et plus fédératrice, consciente (et reconnaissante) des modèles, mais ouverte aux métamorphoses...

²³ « Entretien avec Sylvestre Ducaroy, propos recueillis par P. Barbet », in : *Lettre d'infos* n°59, CMTRA, automne 2005.

²⁴ LAPLANTINE François, *Penser anthropologiquement la religion*, in : *Anthropologie et Sociétés*, (vol.27, n°1), 2003, p. 11.