

Chants Populaires et Chants Populaciers

Le mélange de plusieurs millions d'hommes de toutes conditions et originaires de tous les points de la France, leur vie et leurs sentiments plus intimement fusionnés qu'à la caserne même, où les différences sociales maintiennent un certain cloisonnement et où le recrutement reste très régionalisé, m'ont fourni l'occasion de rechercher les conditions dans lesquelles se manifestaient, dans cette foule si variée, les préférences d'ordre musical, le plus souvent relevées jusqu'ici par nos folkloristes dans une même région ou une classe sociale trop déterminée. J'étais frappé depuis longtemps du caractère douloureusement contradictoire que présentent d'une part les jolis chants populaires anciens, frais, allants, cursifs et bien équilibrés ; et d'autre part les prétentieuses et creuses maïseries, laërymatoires ou débanchées, déclamatoires ou monotones, mais toujours enroulées, à quoi paraît se complaire le moyen public : comment un peuple, en somme bien doué du côté de l'oreille, de la voix et de l'intelligence, réserve-t-il toute sa part de son affection à des vulgarités qui nous rebutent et nous écœurent d'abord, toute question de texte mise à part? Y a-t-il donc dans ces grandiloquentes inepties des traits fondamentaux communs au folk-lore national, qui justifieraient leur succès et faciliteraient leur assimilation? Dans le cas contraire, par quoi et par qui nous sont venus ces laïcs pour compte de grands opéras et ces « ersatz » de romances en vogue? Telles sont les deux principales questions que j'ai cherché à éclaircir, ou plutôt sur lesquelles je me permets d'attirer quelques instants l'attention; rien de plus, de là à conclure aux caractères absolument propres au chant populaire français d'une part, à l'éducation et à la vocation musicales d'un peuple entier de l'autre, il y a un abîme ; et l'on voudra bien ne trouver dans ces lignes que quelques observations d'ordre très général et restant d'une rigueur fort approximative.

LE FONDS

Pour essayer de déterminer ce qui me semble être les caractères essentiels et fondamentaux (sinon spécifiques) du chant populaire de France, j'écarterais d'abord les provinces excentriques et de race nettement particulière : la Bretagne, la Flandre, la Lorraine, le pays Basque, ont de toute évidence, des existences musicales absolument propres, ainsi que la Gascogne-Périgord, les Cévennes, la Provence, etc. Pour cette courte esquisse, je délimiterai donc le bloc vieux-français entre l'Oise, l'Auvergne, la Bourgogne et l'Anjou. L'origine locale d'un air est difficile ou impossible à rétablir exactement, mais du moins peut-on assez sûrement écartier les monodies étrangères au pays ainsi défini : que la *Marche des Bois* soit provençale, l'*Antiquaire* armoricain, et *Ch'tu Quinquain* flamand, nul ne le nie sérieusement.

Un autre point, plus délicat, reste à préciser : qui nous prouve qu'un thème soit très ancien, enraciné, autochtone, et non importé assez récemment ou créé en dehors de l'ambiance par un auteur à succès? Le mot de Victor Hugo « le temps est l'architecte, le peuple est le maçon », doit pouvoir s'appliquer à la musique comme à l'architecture locales. Quelques traditions et indications bibliographiques peuvent dans certains cas, nous fixer sur l'antique condition régionale d'un air ; mais il est un autre critérium fort précieux, testimonial authentique d'une haute ancienneté et d'une vogue bien et couramment établie : c'est l'emploi — lui-même ancien et général, et d'origine inconnue — d'un tel air pour y ajuster de nouvelles paroles, souvent on ne peut plus mal assorties au caractère de la mélodie, mais qui n'en démontrent que mieux combien celle-ci était passée à l'état de pain quotidien musical. Par exemple, le gambadement iambique du *O Filii* convient aussi mal que possible à un chant de Pâques — joyeux je le veux bien, mais non pas gavrochè — à ce point ; cette joyeuse chansonnette découpe d'ailleurs le texte à coups d'affolantes césures. Pour que les fidèles aient universellement employé — et depuis combien de temps? — une aussi bizarre adaptation, il faut que cet air ait enchanté bien des oreilles pendant des siècles. Les airs de cantiques, en général, quand ils ne sont pas l'œuvre, heureusement trop facile à reconnaître, de quelque Révérend Père Lambillotte, sont le plus souvent assez anciens, les Noëls en particulier. Les paroles nous donnent aussi des indications sur les dates : quand la chanson parle de M. de Malborough, ou dit « qu'il est dans la Hollande, les Hollandais l'ont pris », on a un texte du xvii^e siècle, et un air plus ancien encore.

Ceci posé, et sans vouloir dissimuler qu'il serait puénil de timbrer d'un geste sûr un thème comme « populaire » ou comme « adventice », nous pouvons essayer de signaler ce que de telles mélodies présentent très généralement de caractéristique sous le double rapport de la ryth-

mique et de la ligne mélodique. Pour ce qui est du caractère du rythme il est des plus variés, aussi bien religieux que satirique, sentimentalement social, bon vivant ou enfantin, tout comme de nos jours ; nous n'en tirerons aucune conclusion.

LA RYTHMIQUE

Il me paraît qu'un trait domine dans tous les airs très anciens, et à très grand succès persistant depuis cinquante à soixante ans et plus conséquent, devenus absolument populaires — ce laps étant suffisant pour témoigner une vitalité persistante et un enracinement définitif, après l'épreuve de deux générations : c'est la présence constante, impérieuse, obsédante, de la figure rythmique appelée iambe : une brève et une longue, soit une croche et une noire (ou une croche pointée) ; parfois cette longue est subdivisée en deux ou trois valeurs par les parties du verbe français admettant peu les longues tenues ; mais l'ossature générale de l'agencement agogique, le réseau des points de repère (à partir d'où repart l'élan rythmique, reste toujours nettement perceptible). Cette brève initiale forme une anacrouse, trempé cher à tout Français, qui d'instinct aime bien prendre un temps avant d'entamer le vil du myri (voyez la *Marseillaise*).

Exemples pris dans des airs anciens :

- (1) Mālbrōugh | s'ēn vā | t'ēn guērre...
- (2) Il ē | tait un' | hērgère...
- (3) Ô fī | lī | et fī | lūe...
- (4) Lē Fils | du Roi | de gloire | est des | cēndū | des cēs...
- (5) Venēz | divin | Messie, | Sāuvēz | nōs jours | mīr | lās...
- (6) Au jar | dū dē | mōn pēre | lēs lī | lās soīt | flēans...
- (7) Allez, | la mēr' | Michel | vol'chat | n'est pas | perdu...
- (8) Lē bōn | roi Da | gōbert...

Airs moins anciens, mais définitivement consacrés :

- (9) Minūt. | chrētīens, | e' est l'heu | rē so | lenelle...
- (10) Ne par | le pas, | Rose | Je t'en | supplie...
- (11) Il pleūt, | il pleūt, | hērgère...
- (12) Cādēt Roussel | à trois | habits...
- (13) Dans lēs | prisons | de Nantes, | là-bas | là-bas...
- (14) Aux ār | nēs, cī | tōyens, | fōrmēz | vōs bā | taillois...
- (15) La līe | publi | que nōus | appelle...
- (16) Debout, | lēs dām | nēs dē | la Terre...

Airs tout récents, mais à grand succès et pouvant rester :

- (17) Pour le | rēpos, | le plaisir | du mī | lītaire...
- (18) Ah ! Mā | delon | rēmplis | mōn verre...
- (19) Au loin | e' est l'ān | gelūs, | e' est l'ān | gelūs | qu' sōūt...
- (20) Fermē | tēs jo | līs yeux | car lēs | heures | sōūt brēs...
- (21) Un jeūne homm' | venāit dē | sē pēnd | rē dans lā | fōnt |

On peut ajouter des airs étrangers, mais assez populaires en France comme *Fuliculi* et la *Brabançonne*.

Il faut reconnaître que quelques airs devenus tout à fait populaires ne présentent pas cette cellule rythmique, mais ils sont rares ; par exemple *Au clair de la lune* que la structure (cyclique, S. V. P. !): ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ sa brièveté et son apparence de spontanéité, indique comme l'exemple écrit d'un auteur, confirmant la légende qui l'attribue à Lully; par exemple *J'ai du bon tabac* (même remarque pour la structure du comparatif central, visiblement « composé »); *M. de la Palisse*, reste plutôt enclavé que populaire; le *petit Nuvire*, qui a dû rester longtemps aussi en

très localisé. Enfin les valeurs égales de la complainte dite de *Puallès*, et surtout son allure mélodique spéciale, semblent indiquer un chant récent et voyageur, peut-être d'origine orientale et barbare.

Un deuxième caractère rythmique de tout air très répandu et à succès longuement persistant, est la brièveté des plus longs silences et des plus longues tenues que l'on y trouve : le peuple français est résolument hostile à la blanche pointée ou aux trois temps « à blanc » : il ricane et « bourre l'intervalle vide, inutile à son gré, si le héros ou l'héroïne reste seul (un ! deux ! trois !) avec son déshonneur. En l'espèce, il n'a pas tort ; mais cette démanigaison de parler ou de chanter quand même lui interdit complètement le sens du « choral » si naturel aux peuples du Nord. On n'en obtient une exécution à peine et bien médiocrement correcte, que par un laborieux dressage de petites masses vocales, qui dans toutes les auditions se montrent absolument inaptés (exceptons les gars de «ch'Nord») à s'imprégner de cette musique à grandes valeurs égales et où il faut compter deux-trois-quatre en blanc : le Français mange le dernier soupir ou bien il prolonge la dernière note émise, histoire de garnir un peu. Assez sensible au rythme pour changer de pas s'il est parti du pied gauche sur un temps faible (le Breton, lui, marche avec une sérénité indéchiffrable sur trois ou cinq temps), le Français, né bavard, aime mieux risquer de s'étrangler pour s'entendre chanter davantage ; ses airs préférés seront donc abondants en notes, et sinon hachés tout au moins découpés avec le minimum de temps morts juste indispensables pour respirer ; les mots de « piquant », de « cancan » que les Allemands employaient volontiers pour les caractériser, ne sont pas sans quelque justesse. Il suffit d'ailleurs d'avoir entendu massager par les citoyens les plus remplis de bonne volonté la seconde moitié d'une strophe de *la Marseillaise*, pour garder l'inoubliable impression de bafouillage que laisse l'imprécision des valeurs à « ces campagnes Rugir ces féroces... » « ...dans nos bras Egorger... » Les hymnes russe ou norvégien ne sauraient être chantés sans faute que par des gens du Nord. Cette fébrilité, jointe à l'individualisme, au peu de discipline et au cabotinage personnel très répandu, fait des Français de très médiocres choristes dans l'immense majorité des cas (je laisse toute Société se persuader qu'elle est dans les exceptions). En revanche, les Anglais patients, économes des effets vocaux, rompus au style choral des temples, font marcher indifféremment notes et silences au même pas : j'ai entendu en janvier 1918 la musique des troupes britanniques qui venaient nous relever devant Saint-Quentin, jouer ainsi, pour nous faire honneur, notre hymne national :

Aux ar(un, deux)mies ci toyens (un, deux, trois)...
 Marchons (un, deux) marchons (un, deux, trois)
 Qu'un (un) sang impur (un, deux) abreuve(un, deux)ve nos sillons.

LA LIGNE MÉLODIQUE

Le dessin-type de la monodie française ne saurait être ramené à quelques éléments presque schématiques, comme les airs arabes ; il est même difficile de mettre en évidence dans la plupart de nos airs populaires quelques formules mélodiques typiques, essentielles et presque constantes, comme dans beaucoup de motifs écossais, espagnols ou russes. Cependant on peut relever comme assez fréquentes les caractéristiques suivantes :

Cancrouse rythmique initiale dessine le plus souvent une quarte ascendante ; c'est souvent aussi la première note répétée : les exemples 2, 4, 5, 10, 11, 13, 16, se rapportent au premier cas ; 6, 8, 9, 14, 19, 20 au second. Les autres intervalles que l'on rencontre dans la figure initiale servant de préparation au départ de la vraie ligne musicale sont presque

toujours ascendants : sixte dans 1, tierce dans 3, 7, 9 ; quarte dans 10 et le début de la *Marseillaise*, seconde dans 6, 18, avec série conjointe dans 6, 12, 15, 21 ; rarement il y a descente (8, 17). Cette direction ascendante si constante est un indice typique du dynamisme et du caractère « allant » que le Français recherche dans sa musique.

L'adoration du public se porte, on le sait du reste, vers le morose, « chantant » ; voyons donc quels sont les caractères de ce joyau, généralement en toc.

Les intervalles franchis dans le cours du morceau sont variables, on les rencontre à peu près tous également en montant, sauf naturellement ceux de quarte et de quinte augmentées, ainsi que de septième. Celui de septième diminuée, si favorable aux plus affreux ports de voix, est absent de tout air qui n'est pas un lamentable produit d'importation ; avec une grande sûreté de goût, le sentiment populaire y attache un effet de sentimentalisme outré et grotesque, mis en évidence dans ce monument d'ineptie vraiment géral : « le len...demain, elle était souriau — te ». La sixte descendante (et même la quarte), beaucoup plus difficile que dans le sens ascendant, est, je crois inconnue. En général, les intervalles sont plus souvent petits, et le mouvement conjoint est toujours recherché, surtout dans la descente. Il n'y a là rien de bien caractéristique.

Le mineur, plus compliqué que le majeur, est beaucoup plus rare que ce dernier, même dans les morceaux sérieux, voire élégiaques : *l'Internationale* convoque « les damnés de la Terre » avec une heureuse jovialité, et le passage en mineur qui précède l'éclatant appel majeur du refrain de *la Marseillaise*, a été — visiblement — assez laborieusement introduit comme « effet », d'ailleurs lamentablement copié par tous les imitateurs. Le paradoxal mineur du joyeux chant de *Pâques-O Filii* est célèbre et presque unique en ce genre. La question de la sensible altérée ou non, comme celle de l'introduction d'altérations extra-tonales et d'indécisions modales, sont maintenant complètement faussées dans le chant populaire par la diffusion de l'enseignement du chant scolaire, doublé des musiques de bastringues ; elles ne donnent plus lieu à des remarques intéressantes qu'en dehors de la France centrale, et il en est sorti les plus furieuses discussions.

La petitesse et la netteté des intervalles, réduits souvent au minimum par l'abondance du mouvement conjoint, rendent inconnu dans le style vraiment populaire, « survolklich », l'épouvantable glissement du port de voix, normal dans le folk-love de certains peuples apparentés aux Asiatiques et dont nous verrons la déplorable apparition. Enfin, d'une manière générale, la ligne mélodique, tout en répandant la profusion déconcertante de curieuses fioritures qui font partie intégrante de la monodie de plusieurs peuples d'Orient et d'Extrême-Orient, ne saurait non plus s'accommoder de l'unité presque absolue et monotone d'autres mélodies de peuples « monochordisants » des pays du Nord aussi bien que de l'Orient. Le sens français exige que la mélodie soit « en marche », vers un but tonalement et rythmiquement déterminé, et par un chemin sonore facile à prévoir par tous les auditeurs. Ceux-ci veulent pouvoir (pour parler le langage mathématique) extrapoler la courbe sonore : ils n'aiment point s'aventurer dans l'inconnu, et, comme ils l'ont bien prouvé depuis Scribe jusqu'à M. Henry Bordeaux, ils ne sont point ennemis d'une rassurante banalité : l'incertitude est un mol oreiller pour une tête bien faite, qu'une audace musicale déconcerte, alors qu'il est agréable de voir triompher sa perspicace prévoyance. Dans le chant français, nulle surprise tonale, nulle trouvaille rythmique, nulle saveur mélodique très particulière : on ne trouve pas dans la monodie, en particulier, ces écarts étranges, inattendus, logiquement incompréhensibles par la déviation brusque et comme inutile qu'ils impriment à ses qui semble : la ligne générale, et qui sont d'un si nostalgique et si poignant effet dans les chants des peuples demi-orientaux : juifs, roumains, russes. Le français, né aussi casanier, créa encore la cantate modèle 1804, ou tout au moins la fit entrer à l'Institut.

(A suivre)

Luc MARVY

