



Article de recherche

La tache de raisin. Rythmes non isochrones et chanson traditionnelle française

The grape stain. Non-isochronous rhythms and traditional French song

Françoise Étay

Département de musique traditionnelle, Conservatoire de Limoges, Limoges, France

RÉSUMÉ

La fin des années 1950 vit, en France, l'usage des magnétophones à bandes se démocratiser. Les collectes sonores qui purent, dès lors, être réalisées témoignent, dans le domaine de la chanson traditionnelle, de systèmes musicaux souvent très éloignés des nombreuses partitions réalisées par les folkloristes depuis le milieu du XIX^e siècle. La notation occidentale permet difficilement la prise en compte précise d'intervalles différents des tons et demi-tons, c'est un fait connu. Mais les particularités rythmiques de chants articulés sur d'autres unités que pulsations et mesures semblent n'avoir été, pour l'instant, que très peu perçues. Il existe, en effet, en certaines régions françaises, à côté de chants inscrits dans une métrique aisément mesurable et d'autres qu'on appelle, faute de mieux, « de rythme libre », des corpus où les phrases mélodiques sont basées sur des unités non isochrones, entretenant entre elles des rapports de deux à trois. Cet article, faisant suite à une communication présentée en janvier 2018 au Colloque de Bou Saâda consacré à la notation musicale et organisé par le CNRPAH d'Alger, présente diverses options de transcription et s'interroge sur les processus historiques ayant pu conduire à l'existence de ces répertoires aux rythmes atypiques.

ABSTRACT

The end of the 1950s saw the democratisation of the use of tape recorders in France. The sound collections that could be made from then on, in the field of traditional song, often bear witness to musical systems that are very different from the numerous scores produced by folklorists since the middle of the 19th century. It is well known that Western notation makes it difficult to take precise account of intervals other than tones and semitones. But the rhythmic particularities of songs articulated on units other than pulses

MOTS-CLÉS

chanson traditionnelle, France, Transcription, Aksak, Isochronie

KEYWORDS

Traditional song, France, Transcription, Aksak, Isochrony

ARTICLE HISTORY

Published : 15 December 2021



Corresponding author :

Françoise Étay | fr.etary@free.fr | Département de musique traditionnelle, Conservatoire de Limoges, Limoges, France

Copyright : © 2021 by the authors. | Licensee : Luminous Insights, Wyoming, USA.



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

and measures seem to have been, for the moment, only very little perceived. There are, in fact, in certain French regions, alongside songs with easily measurable metrics and others that are called, for want of a better term, “free rhythm”, corpora in which the melodic phrases are based on non-isochronous units, maintaining relationships of two to three between them. This article, following a paper presented in January 2018 at the Colloque de Bou Saâda devoted to musical notation and organised by the CNRPAH of Algiers, presents various transcription options and questions the historical processes that may have led to the existence of these repertoires with atypical rhythms.

1. Introduction

Il y a de cela plus de vingt-cinq ans, les hasards de la vie m’amenèrent à l’étude du répertoire traditionnel d’une chanteuse décédée longtemps auparavant, en 1962, à plus de quatre-vingts ans. Un certain nombre des pièces mises à ma disposition présentaient des caractéristiques rythmiques non repérées, me semblait-il, depuis le début des recueils systématiques en ce domaine, au milieu du XIX^e siècle. Cette découverte m’amena à me poser la question de leur transcription, insoluble avec les outils du solfège classique occidental. N’était-ce pas cette impossibilité qui en avait masqué la perception ? Sont venues ensuite les interrogations sur les processus chronologiques et historiques qui avaient pu façonner des interprétations aussi atypiques.

2. Virginie Granouillet et Jean Dumas

C’est en 1993 ou 1994 qu’on me confia une cassette audio de copies de chansons enregistrées entre 1958 et 1961 auprès d’une humble dentellière de Haute-Loire, Virginie Granouillet, à Roche-en-Régnier. La cassette était accompagnée des notations qu’avait réalisées le collecteur et on sollicitait mon avis sur leur pertinence et leur validité.

Je fus tout d’abord émerveillée par la qualité et l’ampleur du corpus constitué auprès de cette dame âgée et analphabète, à la mémoire prodigieuse, et émue par la passion et l’humanité, perceptibles sur les enregistrements, du jeune professeur agrégé, Jean Dumas, qui était allé au-devant d’elle. Jean Dumas, décédé prématurément en 1979, à l’âge de 55 ans, enseignait alors l’italien à Clermont-Ferrand. Il était aussi militant actif de l’Éducation populaire (Éclaireurs de France, Auberges de jeunesse et CEMEA, Centres d’Entraînement aux Méthodes d’Éducation

Active). Ses fiches cartonnées étaient du format de celles alors en usage chez les moniteurs et animateurs des mouvements de jeunesse de l’époque, d’une vingtaine de centimètres de hauteur, avec quelques portées sur lesquelles on notait la mélodie, reprise à l’identique pour chaque couplet, et, en dessous, le texte complet de la chanson. Mais, fait étonnant, il avait utilisé quatre stylos-billes différents pour les transcriptions musicales, suivant les multiples variations repérées dans le déroulement de ses enregistrements, et établi des relations de couleurs entre soulignements dans le texte et partition. Ce travail de précision manifestait en particulier, de façon totalement limpide, la présence « d’oscillations », telles celles de tierces, sixtes ou septièmes qui, en passant d’un couplet à l’autre du mineur au majeur marquaient la présence des « degrés mobiles » qu’ont ignorés la plupart des folkloristes du passé.

Pour moi, le principal problème de ces partitions concernait cependant le rythme. Les mesures choisies étaient presque toujours très simples : 2/4 surtout, puis 6/8, et quelquefois 3/4, 3/8 ou 9/8. Jean Dumas avait-il, comme tant de solfégistes peu expérimentés, plus de difficulté à transcrire les durées que les hauteurs, ou fut-il influencé dans ses choix sommaires par ses relations avec le prestigieux William Lemit, Instructeur national de chant au Ministère de la jeunesse et des sports et aux CEMEA ? Dans une lettre du 8 avril 1960, inédite¹, Lemit écrit à Dumas :

« Je ne crois nullement pour ma part à la valeur de procédés qui ont été proposés dans l’intention — parfaitement vaine à mon avis, et du reste sans intérêt — de rendre compte de toutes les imprécisions d’intonation et de rythme qui sont le fait courant des informateurs, surtout

¹ Merci à Claude Rocher qui m’en a communiqué une copie.

quand ceux-ci sont relativement âgés [...]. À mon avis une notation honnête doit, à travers ces variations, s'efforcer de déceler les intentions du chanteur au-delà des faiblesses de sa réalisation.»

Cette assertion qui a probablement été ressentie comme un désaveu par Jean Dumas, si scrupuleux, prouve, si besoin était, que Lemit avait surtout une connaissance livresque de la tradition chantée. Elle ne dissuada heureusement pas le destinataire du courrier de continuer à parcourir les campagnes et de brancher son magnétophone portable sur la batterie de sa 2 CV quand les maisons où il se rendait n'avaient pas « la lumière », c'est-à-dire l'électricité, avec la douille d'une ampoule à laquelle se raccorder.

Quoi qu'il en soit, une partie importante du corpus qui m'avait été remis n'était, de toute évidence, pas réductible à des mesures : aucune battue régulière n'était possible, aucune pulsation² perceptible et je pensais avoir affaire à ce que, faute de mieux, j'appelais alors « rythme³ libre ». Pour m'en assurer, j'ai alors écouté ces enregistrements en boucle, essayant de repérer les accents qui auraient pu ponctuer les mélodies. C'est alors que je fis la découverte stupéfiante, pour moi, d'interprétations structurées, sur le plan rythmique, par des appuis entretenant entre eux des rapports de durées de 2 à 3. On pouvait, par exemple, avoir des successions 2 + 3 qui n'étaient pas du 5 temps, ou 2 + 2 + 3 qui n'étaient pas du 7 temps, ou encore d'autres combinaisons, comme 3 + 2 + 3. En voici un exemple.

3. Martin à la fleur de son âge

Cette chanson, qui a été répertoriée par Patrice Coirault sous la référence 5304 avec pour titre « La tache de raisin » (Coirault, 2000, p. 179), figure dans le catalogue II de Conrad Laforte avec la cote I - 6 et l'intitulé « Le retour du mari soldat : La femme fidèle » (Laforte, 1981, p. 422). Son argument en est ainsi résumé par Coirault : « Un jeune

²« [Les pulsations sont] une succession d'unités de temps isochrones et d'égale intensité pouvant être matérialisées par un geste, par des battements de mains ou par tout autre procédé percussif » (Arom 1992, p. 197).

³Pour rigoureux et séduisant qu'il soit on n'adhérera pas ici à l'axiome posé par Simha Arom (Arom, 2004, p. 7) « la métrique concerne l'étalement du temps en quantités – ou valeurs – égales ; le rythme, les modalités de leur groupement ».

homme est parti en guerre après quelques années de mariage. Après une campagne de dix ans, il revient et rencontre ses deux enfants “Qui gardaient là leurs moutons blancs”. Il va chez sa femme, et demande à loger. Refus. Il entre cependant et se fait reconnaître à une marque de raisin qu'il a sur le pied droit.»

On pourra l'écouter en ligne⁴, et découvrir, sur la même page, la transcription manuscrite qu'en avait faite Jean Dumas ainsi que celle, plus récente, d'Éric Desgrugilliers qui a consacré un livre à Virginie Granouillet, avec le concours de Didier Perre (Desgrugilliers, 2014). Cette publication est accompagnée d'un CD-Rom rassemblant la totalité du répertoire enregistré auprès de la chanteuse, soit plus de 7 heures.

Les appuis du 1^{er} couplet de la mélodie correspondent aux syllabes suivantes :

Martin à la fleur de son âge
 À dix-e-huit ans et demi
 À dix-e-huit ans et demi
 Son père le marie
 Ne fur(ent) pas sitôt mariés
 Que son départ est annoncé

On constate donc l'accentuation, largement majoritaire, d'une syllabe sur deux, dans un contexte strictement syllabique, comme c'est souvent le cas dans la chanson traditionnelle française. Mais les regroupements de deux syllabes se font sur des durées « valant » 2 et « valant 3 » en alternance.

Le logiciel Tony va permettre de confronter cette perception à des mesures fines allant jusqu'au 100^e de seconde.

L'image ci-dessous (Fig. 1) est issue de l'enregistrement du 1^{er} couplet en entier. Sur la sinusoïde du haut, en 3 fragments, on visualise les 3 parties du couplet, chacune correspondant à deux vers. En-dessous, on a, développée, la 1^e partie de la mélodie encadrée en haut : « Martin à la fleur de son âge à dix-e-huit ans et demi ». La règle, en bas, nous montre une division en 10^{es} de secondes.

Une division en 100^{es} de seconde permet d'isoler l'attaque de chaque syllabe. Voici ainsi les deux premières syllabes : « Martin » (Fig 2).

⁴Sur le site Patrimoine oral <http://patrimoine-oral.org/dyn/portal/index.seam?page=aloldal=15477fonds=3cid=1985> [dernière date de consultation : 9 novembre 2021].

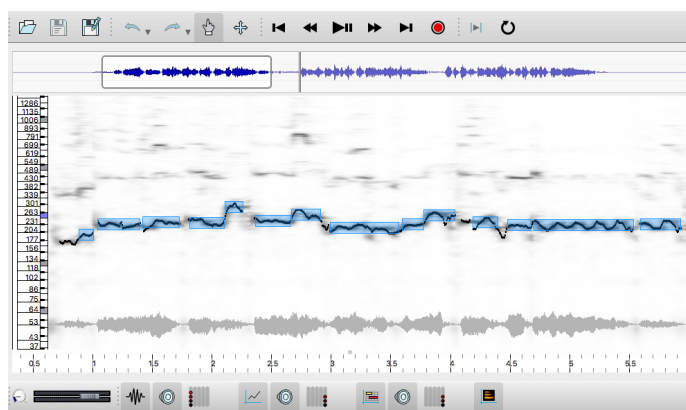


Fig 1 : Logiciel Tony. « Martin à la fleur de son âge » au 10e de seconde

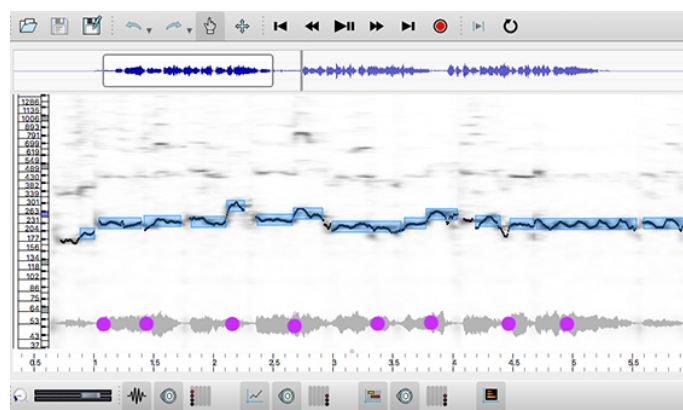


Fig 3 : Logiciel Tony. Repérage des syllabes accentuées : « Martin à la fleur de son âge À dix-e-huit ans et demi » au 10^e de seconde

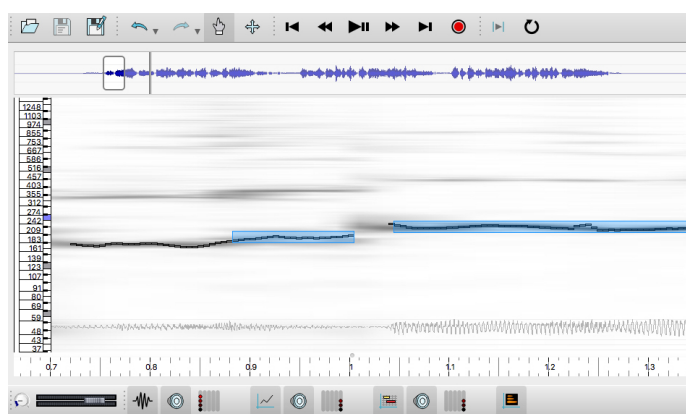


Fig 2 : Logiciel Tony. Syllabe « Martin » au 100e de seconde

Pour les deux premiers vers du couplet, les appuis, repérés ici (Fig. 3) par de gros points sur la sinusoïde du bas, montrent bien l’alternance de « temps courts » et « temps longs ».

Un tableau (Fig. 4) synthétisant les mesures des appuis conforte l’hypothèse de temps courts valant deux (ici une moyenne de 0,47 seconde, soit deux fois 0,235s) alternant avec des temps longs valant 3 (moyenne de 0,69 seconde, soit 3 fois 0,23s)

Le repérage, ensuite, de chacune des syllabes montre que si les temps valant 2 sont presque divisibles en 2, les temps valant 3 ne sont absolument pas fractionnés en 3 unités égales (Fig. 5).

Mar-	tin	à	la	fleur	de	son	â-	ge	à	dix	(e)	huit	ans	et	de-	mi
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	1,03		1,42		2,11		2,66		3,34		3,78		4,47		4,97	
	0,39s		0,69s		0,55s		0,68s		0,44s		0,69s		0,50s			

Fig 4 : Mesures de la durée des temps courts et longs

Mar-	tin	à	la	fleur	de	son	â-	ge	à	dix	(e)	huit	ans	et	de-	mi
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
0,54	1,03	1,22	1,42	1,78	2,11	2,35	2,66	2,98	3,21	3,34	3,58	3,78	4,07	4,47	4,7	4,97
	0,39s		0,69s		0,55s		0,68s		0,44s		0,69s		0,50s		0,23	0,27
	± 0,20	± 0,20	0,36	0,33	0,24	0,31	0,32	0,23+0,13 = 0,36	0,24	0,20	0,29	0,40s	0,23	0,27		

Fig 5 : Mesures de la durée de chaque syllabe

4. Transcriptions

4.1. Hypothèse de la divisibilité des temps en unités minimales isochrones

Un rapprochement s’impose avec ce qu’il est de nos jours habituel d’appeler *aksak* dans le domaine des musiques à danser. La référence incontestée en ce domaine est l’article fondateur, en 1951, de Constantin Brăiloiu, « Le rythme aksak », qui rappelle que

« ... si les musicologues bulgares ont, les premiers, décrit ou, plus exactement, perçu l’aksak et s’il abonde chez eux, nous savons aujourd’hui de science certaine qu’il existe également en Turquie, en Grèce [...], en Albanie, en Roumanie, en Yougoslavie, chez les Turkmènes, chez les Arméniens, chez les Berbères, chez les Touaregs, chez les Bédouins, chez les Noirs africains, aux

Indes et, à l'état de vestiges, en pays basque et en Suisse, pour n'invoquer que des faits irréfutablement attestés par des phonogrammes» (Brăiloiu, 1951, p. 5-6).

«L'aksak diffère du rythme classique [...] par son "irrégularité" foncière, dont la cause première réside dans l'usage constant de deux unités de durée – brève et longue –, au lieu d'une. De plus, entre ces deux durées règne un rapport arithmétique "irrationnel", pour nous surprenant, qui imprime aux mélodies en aksak ce caractère "boiteux" (ou "entravé" ou "cahoté" ou "secoué") évoqué par son nom : elles valent non pas 1/2 ou 2 l'une de l'autre ; mais 2/3 ou 3/2. [...]. L'aksak est donc un rythme bichrone irrégulier» (Brăiloiu, 1951, p. 9).

Actuellement, la question de la divisibilité des temps que nous avons ci-dessus qualifiés de « courts » ou « longs » ne semble pas se poser. On parle de mesures impaires et les transcriptions, qu'elles soient le fait de musiciens ou d'ethnomusicologues, supposent l'isochronie d'une unité brève, tout au long de l'interprétation. Pour Simha Arom « L'aksak repose sur un principe de juxtaposition de cellules rythmiques regroupant, selon des arrangements divers, deux et trois valeurs fondamentales, principe qui engendre des configurations irrégulières, d'où leur caractère "boiteux" » (Arom, 2004, p. 9). Jérôme Cler (Cler, 1997) ne remet pas réellement en cause, lui non plus, la référence à une unité minimale, même si les mesures données par le logiciel *Sound Edit* s'écartent, et parfois systématiquement, du modèle théorique pour diverses raisons, dont les conditions matérielles de la pratique musicale. Sur son blog, ses transcriptions⁵ utilisent la double croche comme unité la plus brève, les croches étant regroupées par deux ou trois, ce qui induit en fait une division de ce que j'ai appelé « temps » en quatre ou six.

Rappelons ici que l'utilisation du terme *aksak* s'applique généralement à des mélodies un peu plus rapides que celles dont il est question dans cet article et que l'*aksak* « appartient au domaine chorégraphique » (Brăiloiu, 1951, p. 9). Mais il n'en va pas de même pour la vingtaine de chansons recueillies en Bretagne, qu'il s'agisse de complaintes

⁵<https://yayla.sorbonne-universite.fr/category/rythme/analyse-dun-aksak> [dernière date de consultation : 9 novembre 2021].

(*gwerziou*) ou chansons lyriques (*sonoù*) dont « l'irrégularité rythmique » a été analysée par Hervé Rivière dans un article (Rivière, 1991). Une thèse consacrée à un corpus de chants de pardons⁶ bretons (Rivière, 1994)⁷ a suivi. Dans l'article comme dans la thèse, Hervé Rivière suppose l'existence d'une « unité minimale pertinente, la croche » (Rivière, 1991, p. 80). Dans le cas des cantiques où la « pulsation est non seulement inexprimée, mais semble inexprimable par les chanteurs » (Rivière, 1994, p. 397), « le schéma rythmique repose sur une concaténation de groupes binaires et ternaires ». Pour lui, il y a *hétérométrie*, résultant « d'un compte irrégulier d'unités pertinentes (isochrones) sur l'axe syntagmatique » (Rivière, 1994, p. 456).

Si nous adaptions ce point de vue, le début de notre exemple serait noté ainsi (Fig. 6) :



Fig 6 : Transcription en 5/8

Mais l'analyse donnée ci-dessus par le logiciel Tony montre que le « temps valant 3 » n'est pas divisé en 3 unités égales. Il est plus proche d'une division en 2 qu'en 3. Pourrait-on donc l'écrire ainsi (Fig. 7) ?



Fig 7 : Transcription en 5/8 avec emploi de duolets

Aucune de ces deux notations n'est satisfaisante. Leurs réinterprétations montrent qu'elles s'éloignent nettement de l'original.

4.2. Formules non isochroniques

Un certain nombre d'études ont, depuis quelques années, mis en lumière des structurations que l'écriture rythmique musicale occidentale, basée sur de successives divisions ou multiplications binaires ne peut pas prendre en compte. Dans sa thèse, Hervé Rivière parle de « chaos » :

⁶En Bretagne, les pardons sont des pèlerinages religieux.

⁷Merci à Laurent Bigot de m'avoir permis de consulter cette thèse encore inédite.

« Dans les transcriptions nous ne noterons ni les allongements de fins de vers, ni les chaos de la pulsation “idéale”⁸. Les transcriptions (sauf exceptions) seront donc des partitions modélisées, et non des compte-rendus de type phonétique » (Rivière, 1994, p. 352). Jérôme Cler (Cler, 1997, p. 17), emploie, lui, le terme de « catastrophe », au sens du mathématicien René Thom. Mais les mesures de Jean DURING (During, 1997), réalisées comme celles de Jérôme Cler à l'aide de *Sound Edit Pro*, montrent de façon convaincante que certaines musiques peuvent s'articuler de façon structurale et systématique sur des cellules rythmiques fondamentales non isochrones, telles le « pseudo trois temps » baloutche, où l'on observe 3 valeurs décroissantes, soit une accélération, au sein de chaque mesure.

On peut aussi citer les analyses très fines de Julien André ou Gérard Guillot qui ont démontré que ce qui est ressenti comme le « swing » d'une bonne exécution par des percussionnistes mandingues (Julien André)⁹ ou afro-brésiliens (Guillot 2016)¹⁰ correspond à la maîtrise d'une découpe régulière de chaque mesure ou cycle en unités micro-rythmiques essentielles, non isochrones. Celles-ci sont très difficilement perceptibles par une oreille occidentale.

4.3. Retour à l'aksak

Pour Brăiloiu, on ne doit pas confondre « valeur divisionnaire » et « unité réelle ». Une mesure ternaire comportant deux temps courts et un temps long n'est pas un 7/16 à l'occidentale.

« Cette confusion provient [...] de la carence, déjà signalée, de notre notation, à qui l'indication d'une valeur non divisible par 2 est impossible. [...] Il est d'ailleurs à remarquer que, d'une part, le “monnayage” des unités de l'aksak ne procède pas nécessairement par division en moitiés, mais, aussi bien, par des fractionnements plus subtils, tels que $5 = 2 + 2$ ou $4 = 3$, etc., et, d'autre part,

⁸Notons cependant ici qu'une étude comparée d'enregistrements bretons et vellaves montre une division ternaire des « temps longs » plus plausible en Bretagne qu'en Haute-Loire.

⁹Cours donnés au Conservatoire de Brive, en Corrèze, les 25 novembre 2016 et 19 janvier 2017.

¹⁰Gérard Guillot a également présenté des exposés illustrés musicalement de façon très convaincante lors des Journées d'étude de la Société française d'ethnomusicologie en 2013 et 2015.

que les contractions y sont aussi licites que les résolutions » (Brăiloiu, 1951, p. 10).

Pour la notation de ces mesures inaccoutumées, Brăiloiu renvoie à la conférence internationale d'experts, convoquée par les Archives Internationales de Musique Populaire de Genève et l'UNESCO, afin d'étudier les problèmes de la notation des musiques populaires. Ce comité s'est réuni à Genève du 4 au 9 juillet 1949 et à Paris du 12 au 15 décembre 1950. En voici les préconisations sur le sujet qui nous occupe :

« Dans le cas de mesures simples régulières (groupes de 2 ou 3 temps) que leurs temps soient égaux, comme dans le système occidental, ou inégaux, comme dans le système communément appelé “bulgare”¹¹, ces mesures seront séparées par des barres pleines. Dans le cas de mesures à temps inégaux, les fractions utilisées dans le système occidental ne renseignent que sur la somme des valeurs divisionnaires et sont impuissantes à préciser le nombre et la nature rythmique des temps. Il apparaît donc préférable de renoncer à ces fractions et de noter, par une suscription en tête et au-dessus de la portée la constitution réelle de la mesure en préférant pour ces suscriptions la notion instrumentale. Ainsi, au lieu de l'indication 5/16, on notera, suivant les cas, $\varepsilon \varepsilon . \nu \varepsilon . \varepsilon \chi$ » (Recommandations, p. 2)¹².

L'article *aksak*, malheureusement non signé, de l'encyclopédie de la musique Fasquelle (Michel, 1958), donne l'exemple d'une danse roumaine où « 3 + 1 mesures composées différentes s'unissent en une demi-période rythmique » (Fig. 8).

C'est cette proposition qui, personnellement, me semblerait la plus pertinente pour noter le corpus qui nous intéresse, en rétablissant toute la souplesse qu'une transcription divisionnaire efface. Le début de notre mélodie deviendrait donc (Fig. 9) :

¹¹Ce n'est qu'à partir de 1951 que Brăiloiu change de terminologie, abandonnant « rythme bulgare » au profit d'*aksak*.

¹²Merci à Jacques Cheyronnaud de m'avoir communiqué une copie de ce manuscrit précieux.

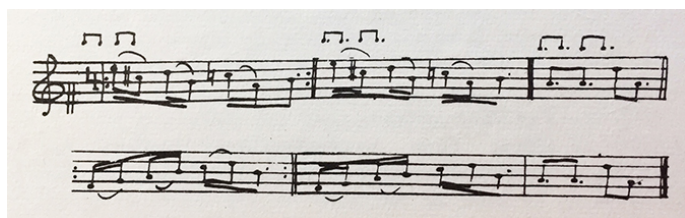


Fig 8 : Exemple de notation d'aksak dans l'Encyclopédie Fasquelle



Fig 9 : Notation suivant les recommandations du comité d'experts AIMP/UNESCO

5. Hypothèses chronologiques et historiques

5.1. Raccourcissements ou allongements

Ces métriques surprenantes pourraient-elles être dues au raccourcissement, au fil du temps, de certaines unités, dans un contexte de contraction et dynamisation de l'interprétation? Quelques mélodies de bourrées, peut-être passées de 2 temps (2/4) à 3 temps (3/8) semblent des exemples de ce processus.

Mais, plus près de notre sujet, voici ci-dessous le début d'une mazurka interprétée en Corrèze par Anna Ségurel (Fig. 10).



Fig 10 : Mazurka d'Anna Ségurel

Et maintenant une autre version de la même chanson (Fig. 11), toujours présentée comme mazurka mais chantée par Angèle Chabeaudie, qui avait autrefois animé des bals au son de sa voix seule, à l'ouest de la Haute-Vienne. On constate qu'un temps a disparu entre les deux interprétations, deux noires étant devenues deux croches. Et on se demande par ailleurs comment les danseurs avaient pu s'adapter à ce qui ressemble à une mutation. L'éventualité d'une défaillance de la mémoire d'une personne âgée est, bien entendu, également envisageable.



Fig 11 : Mazurka d'Angèle Chabeaudie

Un autre exemple frappant nous est donné par le cantique *Eit goulenn ur marù mat*, publié à Vannes en 1923 (Rivière, 1994, p. 328), dont la courbe mélodique est identique à celle d'une chanson enregistrée à Redon en 1978¹³. Les premières paroles en sont «Voilà la bonne année que Dieu nous a donnée». La transcription, que j'ai opérée dans la même tonalité que celle du cantique et en prenant, comme Hervé Rivière, la croche pour unité minimale fait apparaître clairement comment un rythme ternaire pourrait se transformer en une formule 3 – 2 – 3 (Fig. 12).

Cantique *Eit goulenn ur marù mat* (Basse-Bretagne. Vannes 1923)



Voilà la bonne année (Haute-Bretagne. Redon 1978)



Fig 12 : Bretagne : cantique et chanson

Mais les processus chronologiques sont peut-être plus complexes qu'on ne le suggère ici et les difficultés de l'écriture des rythmes «impairs» à prendre en compte. Hervé Rivière nous apprend ainsi que :

« Nous avons eu l'occasion, au cours de nos enquêtes sur les pardons, d'entendre beaucoup de musiques en situation. Lorsque c'est la chorale qui anime la liturgie, la présence d'aksak dans les cantiques est réduite à néant. [...] Lors des pardons, soit une performance en accord avec le modèle écrit est imposée par l'autorité musicale (chorale ou prêtre), soit l'asymétrie décrite ex situ est conservée dans sa totalité » (Rivière, 1994, p. 472).

Plus loin dans son texte, il affirme que [l'asymétrie] « courante dans les chants profanes, (...) s'est immiscée

¹³En ligne sur *Dastumedia* : <http://www.dastumedia.bzh/dyn/portal/index.seam?page=aloldal=96586> [dernière date de consultation : 9 novembre 2021]

dans les chants d'église. (...) Selon le degré de culture académique du prêtre, de la chorale ou du fidèle isolé, elle est ou n'est pas réalisée» (*Ibid.* p. 494). Il donne ensuite des exemples de musiciens, dont un lui est contemporain, qui n'ont pas su transcrire correctement des chansons pourtant connues uniquement en *aksak* et les ont publiées à l'aide de mesures plus habituelles, telles 6/8 ou 9/8, leur infligeant donc une déformation. Il suggère alors qu'il a pu en être de même au XIX^e siècle lorsque des cantiques ont été écrits par des prêtres sur des airs populaires, ce qui pouvait ainsi leur assurer succès et diffusion. Ils auraient « corrigé » des rythmes, considérés par eux comme fautifs, pour qu'ils correspondent aux standards solfégiques, et ce seraient ces versions transformées qui auraient ensuite été considérées comme la norme. Maladresse dans le premier cas, volonté délibérée dans le second, pour un résultat comparable : des versions écrites différentes de leur modèle oral sont, ou peuvent être, à l'origine de nouvelles interprétations éloignées, sur un plan rythmique, et donc stylistique, de la tradition.

On peut penser aussi ici, par extension, au mouvement revivaliste français, qui, à partir des années 1970, a puisé la très grande majorité de son répertoire chanté dans les recueils écrits des folkloristes de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, imprimant à ces pièces une dynamique, souvent dansante, qu'elles n'avaient peut-être pas au moment où elles ont été recueillies.

5.2. *Airs « mesurés à l'antique »*

On ne sait pas, à l'heure actuelle, s'il existe d'autres régions en France que le Velay (Haute-Loire) et la Bretagne où les mélodies de structure « impaire » soient présentes en proportion aussi importante. On l'a vu, les recueils écrits ne peuvent pas vraiment nous renseigner à ce sujet et, par ailleurs, les collectes sonores n'ont pas été conduites partout avec la même diligence. Ajoutons que celles qui ont été réalisées sont encore loin d'être toutes consultables.

Or on remarque que Velay comme Bretagne sont des provinces particulièrement marquées par la religion catholique. Pourrait-il y avoir corrélation entre ce trait culturel et les rythmiques qui nous intéressent ? La porosité des répertoires religieux et profane a déjà été évoquée pour la Bretagne. Il en va de même en Haute-Loire où Didier Perre souligne le rôle, pour la transmission des chants, des *béates*, ces femmes chargées, entre autres, de l'instruction

religieuse des enfants de la fin du XVII^e au XIX^e siècle (Desgrugilliers, 2014, p. 358). Victor Smith évoque, au XIX^e siècle,

« les assemblées, nom qu'on donne, en certaines parties du Velay, aux réunions que journellement, en dehors des heures de classe, les filles et femmes tiennent à la maison d'école. Elles y apportent leur carreau, tablette de carton bombé sur laquelle se tisse la dentelle. Elles travaillent et en même temps causent, prient en commun ou chantent. Plus d'une chanson religieuse devra à ces réunions sa conservation ».

Il signale aussi le rôle important de la *Demoiselle*,

« sorte de titre honorifique qui désigne l'institutrice, fille de l'ordre de Jésus, dont le costume se distingue à peine de celui des paysannes. Sur quelques points on accentue sa déférence pour elle en la qualifiant de dame. Il y a 30 ans, elle n'était partout connue que sous le nom de Béate, qui équivalait à pieuse fille, pieuse célibataire » (Smith, 1873, p. 467)¹⁴.

Nous apprenons, par ailleurs, grâce à la thèse d'Hervé Rivière, que Claude Le Jeune (c.1530-1600) est, dès le début du XVII^e siècle, un compositeur particulièrement apprécié des prêtres qui écrivent pour leurs fidèles de nouveaux cantiques en breton, sur des timbres préexistants. Une citation du Père Julien Maunoir (1606-1683) attire particulièrement l'attention : « La plupart des airs appliqués aux canticou spirituel [*sic*] de ce livret est prise, pour ce qui concerne la musique, des airs mesurez de Claude Lejeune, excellent musicien du roi Henri III » (Rivière, 1994, p. 204). Rappelons ici qu'on appelle vers mesurés, à la Renaissance

« des vers français composés selon les principes de la prosodie grecque et latine fondée sur la quantité syllabique, sur l'alternance plus ou moins régulière de syllabes longues et brèves. Au vers traditionnel, défini par le nombre de syllabes, la césure et la rime, on substitue un vers non rimé (du moins à l'origine) formé d'une série de pieds ou "mesures" (iambe, dactyle, trochée, spondée, etc.) » (Vignes, 2005, p. 15).

¹⁴Merci à Georges Delarue d'avoir partagé avec moi son travail et sa documentation sur Victor Smith.

À partir de 1565 le poète Jean-Antoine de Baïf invente un système de signes intégrés aux vers, qui symbolisent syllabes longues, brèves ou neutres¹⁵, dans le dessein exprimé d'unir poésie et musique en donnant au poète la maîtrise rythmique du chant et laissant au musicien les choix mélodiques et harmoniques. Claude Le Jeune s'associe à lui et met en musique les premiers psaumes transcrits par de Baïf avec « l'ortographe » mise au point par ce dernier. Plus tard il collabore avec Agrippa d'Aubigné dont les vers mesurés sont maintenant rimés, exercice particulièrement difficile qui combine deux contraintes. On remarque le parcours atypique, qu'on appellerait peut-être, de nos jours, œcuménique, qui le mène, lui, né protestant, du catholique convaincu de Baïf au calviniste batailleur d'Aubigné, et dont les œuvres manuscrites ont été sauvées du feu, lors du siège de Paris en 1588, par son ami le compositeur catholique Jacques Mauduit qui l'aide à s'enfuir, en ces temps violents de guerres de Religion.

Alors, les interprétations qui nous intéressent ici pourraient-elles être nées de la rencontre et l'hybridation entre deux systèmes rythmiques, celui de la mesure classique occidentale et l'autre, plus souple, de la « mesure à l'antique » ? Beaucoup des chansons repérées sont à tonalité religieuse. Ce n'est pourtant pas le cas de celle de Virginie Granouillet qui a été notre point de départ et dont, sur le site *Dastumedia* comme dans diverses publications écrites ou sonores, on peut découvrir d'autres versions, « impaires » elles aussi. Pourquoi cette chanson-là en particulier ? Il n'est pas possible de le savoir actuellement. On se bornera à observer que, rappelant, peut-être, les prémices des « vers mesurés », il y a absence de rimes, tout au long de son déroulement, mis à part le dernier vers de chaque couplet. Mais on constate aussi, que, conformément à ce qui se passe le plus souvent dans la chanson traditionnelle française, il n'y a pas corrélation entre accentuation musicale et accentuation linguistique. Les paroles sont soumises au rythme musical.

Une autre hypothèse pourrait être, bien sûr, la présence de ces rythmes irréguliers dans la tradition bien avant la Renaissance, en France et peut-être ailleurs dans le monde. Les *aksak* chantés, mystérieux et quelque peu fascinants,

¹⁵On peut se reporter à ce sujet au travail très approfondi d'Olivier Bettens : <https://virga.org/baif/> [dernière date de consultation : 9 novembre 2021]

n'ont certainement pas fini de nous livrer leurs secrets. Savoir qu'ils existent, c'est en tout cas un premier pas pour aller à leur rencontre.

Souhaitons que cet article incite les chercheurs, chanteurs et musiciens à écouter avec une oreille neuve des archives sonores de plus en plus accessibles en ligne ... tout en gardant à l'esprit que, pour leur analyse, leur diffusion ou leur réinterprétation, l'écriture occidentale n'est pas l'outil universel que l'on croit si souvent.

Notice biographique

Françoise Étay - Ethnomusicologue, professeur responsable du département de musique traditionnelle du Conservatoire de Limoges de 1987 à 2018, membre de la Société française d'ethnomusicologie.

Note de l'éditeur

Cet article a été initialement publié par *Les Presses de l'Université Antonine*, qui en assumait l'entière responsabilité éditoriale au moment de sa première publication. *Geuthner* a contribué à certains aspects techniques de la production et de la diffusion, sans responsabilité éditoriale.

L'article est republié par *Luminous Insights* à la suite du transfert de la revue vers ce nouvel éditeur. *Luminous Insights* n'assume aucune responsabilité quant au contenu scientifique, aux opinions exprimées ou aux données présentées dans cet article, lesquelles relèvent exclusivement de la responsabilité de l'auteur et du cadre éditorial en vigueur lors de la publication originale.

Cite as

Étay F. (2021). La tache de raisin. Rythmes non isochrones et chanson traditionnelle française. *Revue des Traditions Musicales*, 15(1), 29–38. 10.51300/RTM-2021-121

Références

- Arom, S. (1992). « À la recherche du temps perdu » : rythme et métrique en musique. In *Les rythmes. Lectures et théories*. Centre culturel international de Cerisy. Paris : L'Harmattan.
- Arom, S. (2004). L'aksak. *Cahiers d'ethnomusicologie. Formes musicales*, 17, 11–48. Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie.

- Brăiloiu, C. (1951, December). Le rythme aksak. *Revue de musicologie*, 71–108. Paris : Société française de musicologie.
- Cler, J. (1994). Pour une théorie de l'aksak. *Revue de Musicologie*, LXXX(1), 181–210. Paris : Société française de musicologie.
- Cler, J. (1997). Aksak : Les catastrophes d'un modèle. *Cahiers d'ethnomusicologie, Rythmes*, 10, 60–80. Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie.
- Coirault, P. (2000). *Répertoire des chansons françaises de tradition orale II. La vie sociale et militaire*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Desrugillers, É., avec la collaboration de Perre, D. (2014). *Des chansons tissées aux fuseaux*. AMTA et Cahiers de la Haute-Loire.
- During, J. (1997). Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle. *Cahiers d'ethnomusicologie, Rythmes*, 10, 17–36. Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie.
- Guillot, G. (2016). Hypothesis of polymetric structures in afro-brazilian music. New York : AAWM.
- Laforte, C. (1981). *Le catalogue de la chanson folklorique française* (Nouvelle édition, augmentée et entièrement refondue, Tome II : Chansons strophiques). Québec et Ottawa : Les Presses de l'Université Laval.
- Michel, F. (Ed.). (1958). *Encyclopédie de la musique* (Tome premier). Paris : Fasquelle.
- Recommandations du comité d'experts réunis par les Archives internationales de musique populaire à Genève du 4 au 9 juillet 1949 et à Paris du 12 au 15 décembre 1950. (1950).
- Rivière, H. (1991). L'irrégularité rythmique dans la musique traditionnelle bretonne. *Revue d'ethnolinguistique, Cahiers du Lacito*, 6, 79–91. Paris : LACITO-CNRS.
- Rivière, H. (1994). *Les cantiques de pardons en Basse-Bretagne. Du rite au rythme* (Doctoral dissertation). Paris IV Sorbonne, Paris.
- Rocher, C. (1994). *En écoutant la Baracande*. F.D.F.R. de l'Allier-AMTA.
- Smith, V. (1873). Chants de pauvres en Forez et en Velay. *Romania*, 2(8), 455–476. Paris : Librairie Franck.
- Vignes, J. (2005). Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle. *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 17, 15–43. Niort : Association des amis d'Agrippa d'Aubigné.