

SURVIVANCES DE CHANSONS MEDIEVALES DANS LA CHANSON FOLKLORIQUE

Première partie : le crâmignon liégeois.

Avec la bienveillante participation de Madame Lucienne Delvaux, cantatrice, professeur d'Art lyrique au Conservatoire de Liège.

Chers amis,

Depuis quelques années, le folklore musical intéresse les musicologues, en ce que le chant et la danse de tradition orale peuvent avoir d'origines lointaines. Des éléments traditionnels peuvent être la dégénérescence de formes savantes du moyen âge. De ces études est née une science, modeste, certes, mais qui n'en porte pas moins le nom d'ethnomusicologie; elle désigne l'étude des cultures musicales primitives du monde entier.

Si, au XIXe siècle, ce furent surtout des littérateurs comme Gérard de Nerval et George Sand qui écoutèrent avec complaisance les chants et les contes - qu'ils trouvaient touchants - des populations rurales; au tournant du XXe siècle de grands musiciens comme Vincent d'Indy, Julien Tiersot, Jean Poueigh puis, chez nous, Ernest Closson, sur penchèrent sur l'abondante floraison des chansons de tradition orale; les nombreuses publications permirent les premières comparaisons au point de vue du texte comme des versions musicales. Actuellement, ces comparaisons ne s'étendent plus seulement dans l'espace mais aussi dans le temps.

Je me propose d'approfondir l'origine probable de deux de nos plus anciennes chansons de danse : le crâmignon liégeois et l'âlion du Borinage. Tous deux sont des serpentines avec meneur soliste qui chante avant le chœur, lequel répète le début de chaque couplet puis, encore après le soliste, le refrain entier.

Vu la documentation abondante des deux sujets, je me borne aujourd'hui à l'histoire du crâmignon liégeois.

La forme de chanson avec refrain fut, dès le moyen âge, celle de toutes les chansons à danser. Au rythme dansé, presque toujours le trochée antique : longue-brève, se superposèrent des paroles qui décuplaient l'entrain des exécutants : paysans se divertissant en plein air dès les premiers beaux jours; un instrumentiste guidait les voix et rythmait les danses, le plus souvent chez les pastoureaux au son de la flûte de Pan (frestel), du flageolet ou du chalumeau. Voici une pastourelle de Jehan Errars, XIIe siècle, qui met en scène le chevalier traditionnel assistant, ici, aux ébats joyeux de bergers. Je traduis : "Au temps de Pâques, l'autre jour par un ruisseau chevauchai. En un détour, par la chaleur, trouvai au milieu de mon chemin Perrin et Guyot et Rogier entre eux disant qu'après manger la fête va commencer; Guy y mènera par la main à la clochette et à la flûte de Pan et, à son chalumeau au grand tuyau, fera la ritournelle. (Refrain:) Cibalala, duriaus, duriaus, Cibalala, durié!" - donc un refrain en onomatopées comme dans maint crâmignon. Musicalement, la phrase A se

répète comme dans le crâmignon, mais avec la suite du texte qui se poursuit sur une phrase B assez longue chantée par le soliste; la mélodie du refrain n'est autre que la phrase musicale A, donc une ressemblance avec le rondeau.

Selon le musicologue Pierre Aubry (1), la pastourelle était chantée par une bergère et exécutée en plein air par une serpentine de danseurs "refraignant". Pour ce divertissement champêtre et printanier, les bergers ornaient leur chapeau de feuillage comme dans les reverdies, l'un des plus anciens et des plus petits des genres lyriques (2).

Par analogie, les crâmignons étaient réservés aux fêtes paroissiales, donc dans le "cycle du mai" (3), qui a des origines fort lointaines. Vous savez que le meneur de crâmignon brandissait un bouquet de sa main restée libre.

Tant que des philologues liégeois comme Maurice Wilmotte (4) vers le début de ce siècle, s'interrogèrent sur les origines du crâmignon, il fut admis qu'il devait être la continuation de la rotruenge du XIIe siècle. Selon Pierre Meyer, dans Romania (5), "la rotruenge, forme d'art populaire, cultivée surtout dans le Nord, était une chanson à refrain, peut-être une chanson à danser."

Depuis, les musicologues français, Aubry, Gaston Paris, Verrier, Gastoué...ont affirmé que toute chanson à refrain était bien une chanson à danser.

Gérold constate que les chansons à refrain appartiennent à tous les genres : chansons d'amour, aubes, romances, pastourelles, rondeaux, ballades et ballettes (airs à danser), chansons d'histoire et de toile et, même, sont introduites dans des poèmes épiques et des chroniques pour l'agrément de l'auditeur de jadis. Pourtant, Gérold rappelle que "la langue du moyen âge ne fournit qu'un seul terme spécial dont l'étymologie, pas plus que sa signification, n'est pas encore établie avec certitude" (6). C'est le terme rotruenga qui apparaît vers le milieu du XIIe siècle et que l'on ne retrouve plus guère dès le XIIIe.

L'érudit et compositeur allemand Gennrich, dans un assez récent dictionnaire "Musik in Geschichte und Gegenwart" (MGG), édité à Kassel en 1963, explique à l'article rotruenge, la présence d'une phrase B comme liaison entre le corps du couplet et le refrain; ainsi on annonçait le moment où le choeur pouvait commencer à chanter. Les reproductions des manuscrits ne portent pas de barre de reprise pour les refrains, mais j'incline à penser que la répétition par le choeur était tacite, le verbe vieux-français refraigner voulant bien dire : répéter. Selon Gennrich, l'appellation viendrait du latin re-introitare, reprendre.

On constate, dans les chansons à refrain désignées par leurs auteurs comme étant des rotruenges, que le couplet est sur une seule rime, - ce qui est souvent vrai pour le crâmignon. Le refrain relativement long, est souvent indépendant du couplet. Selon Gérold et Riemann, leur structure poétique et mélodique et mélodique est assez simple et se rapproche de types plus anciens comme le lai, celui-ci n'ayant probablement été qu'une simple chanson de harpistes bretons, donc d'influence celtique.

Rotruenge nouvelle, Dirain bonne et belle, De la Vierge pucelle
Qui est mère et servante. Celui qui, de sa belle chair nous a rachetés,
et qui nous appelle tous à sa grande clarté.

Ce texte d'inspiration religieuse, rappelle les chansons baladoires
conduites par les premiers évêques appelés proesules, dans le chœur
des églises du Haut moyen âge, d'où le nom de choreas pour les dan-
seurs chantant.

Voici une autre rotruenge présentée également par Gennrich, mais
qui montre l'évolution vers l'indépendance du refrain. Elle est dénom-
mée "romance" par le professeur Maurice Delbouille dans son étude sur
le lai D'aristote (7) qui est plutôt un fabliau, écrit avant 1330 par
le Normand Henri d'Angeli, où cette chanson est introduite. On re-
marquera la chorda mobilis : si bémol ou naturel, bémol lorsque la
phrase descend au fa. Malgré l'introduction de ligatures, ornements
mélodiques d'une valeur longue, on retrouve à la base le rythme du
trochée.

En un verger, près d'une fontaine - Dont l'onde est claire et
blanc le gravier, - Est assise la fille du roi, sa main à sa joue.
En soupirant, - Elle appelle son doux ami : Refrain : Comte Guy, ami,
votre amour m'est tout réconfort et joie.

Quant à l'étymologie du mot rotruenge, il semble qu'il désigne
la plus ancienne des formes instrumentales accompagnant la danse.
Je me réfère à Kastner qui, dans son étude sur "La Danse des Morts"
(8), associe un des plus anciens instruments populaires : la rote,
déjà citée en 868 par Otfried, puis au Xe siècle par Notker, comme
étant dérivée du crouth, d'origine celtique, et accompagnant les rotru-
enges, d'où, dit Kastner, le nom de ces danses chantées à refrain
ou ritournelle. René Brancour, dans son Histoire des instruments de
musique (9) ne daigne pas citer cet instrument populaire, instrument
à cordes pincées qui tenait de la lyre celtique, dont la descendante
est la petite harpe irlandaise.

Les joueurs de rote, ou roteors, étaient le plus souvent des
musiciens ambulants aveugles. Dans les poèmes et chroniques du XIIe
siècle, les deux termes sont souvent accouplés : "Ils n'avaient
vièles, ni rotes, rotruenges, ni sons", lit-on dans le Poème de Troie.
(10). Riemann dans son Dictionnaire de la musique (11), ne fait pas
à la rotruenge l'honneur d'une citation. Les philologues s'y sont da-
vanantage intéressés : dans le Dictionnaire de l'ancien Français du
Moyen Age et de la Renaissance, (12), Grandsaignes d'Hauterive pro-
pose : 1° retroänge, sorte de poésie, chanson à refrain; 2° air de
danse, ritournelle; étymologie : retro=retour du refrain, et rote,
instrument de musique.

Citons encore une référence : André Courroy résume que la rotru-
enge comprend parfois des refrains dont le premier vers est repris par le
chœur, chacun des couplets est souvent suivi d'un refrain qui se termine
à l'introduction d'un seul vers nouveau dans le couplet qui suit après
avoir rejeté le second vers devenu le premier : ce sont les "couplets
croisés" (13). C'est ce qui se passe dans le crémigno

Pour confirmer que la rotruenge était bien une danse populaire
en chaîne menée par un soliste, Maurice Wilmette citait un passage du

Poème moral, écrit au XIIe siècle par un ecclésiastique wallon (14). Ce vieil auteur condamnait ceux "qui savent toute nuit rotruenge chanter, - Que la meneuse fait sauter et danser". De même, un prédicateur, Jacques de Vitry, fustigeait "Les femmes qui mènent les danses comme des vaches qui portent au cou la clochette du diable".

Je doute que le populaire appelait ces danses spontanées du nom savant de "rotruenge"; probablement les appelait-il simplement "danse", comme les chaînes effrénées des nuits de sabbat.(15)

Ecoutez une pastourelle de Moniot de Paris, dont la forme se rapproche de celle du crémignon; son refrain, étranger mélodiquement au couplet, en indique l'usage.

"L'autre jour par un matin, Un jour de l'autre semaine, Chevauchai près d'un bosquet comme d'aventure des gens font. Près d'un jardin, sous le ru d'une fontaine, Choisis dans une prairie une bergère très jolie. Et, d'autre part, Robinet qui se démène à grand'peine, joue du chalumeau et du flageolet et souffle à douce haleine, Car pour Margot il se dépense, qui est blanche comme mouton." Refrain : "Robinet chante et frestèle, Et trèpe et sautèle; Margot en chantant appelle".

Voici encore une chanson dont la structure peut, en bloc, être assimilée à celle du crémignon; c'est une chanson d'amour de Robert de Reims, dit La Chièvre. Dans la phrase B vous remarquerez le septième degré baissé pour éviter la relation de quarte augmentée dans les quatre degrés ascendants. La phrase C est un refrain émettant une sentence, comme c'est souvent le cas dans le crémignon.

"Qui veut bien décrire l'amour, -Amour est mauvais et bon. Il enivre le plus misérable, Et dupe le plus sage. Il délivre les prisonniers; Emprisonne les délivrés; Il fait mourir et vivre chacun, Et à chacun donne tout." Refrain : "Et fol et sage est amour; - Vie et mort, joie et douleur".

Résumons-nous : au point de vue musicologique, le crémignon peut présenter des résurgences de la rotruenge et de la pastourelle par la structure générale; du rondu par le refrain en forme de sentence ou de dicton et par la rime unique; de la reverdie par l'époque où il était traditionnellement chanté jusqu'en 1914; du lai par la simplicité de sa forme avec "couplets croisés". Au cours des siècles, il aurait cristallisé les différentes formes de chansons à danser du moyen âge; Gérold a constaté l'étroite connection qui existait déjà entre les diverses formes de chansons à refrain dès cette époque.

Quant à l'interprétation des quelques chansons médiévales que Madame Lucienne Delvaux a interprétées avec infiniment de grâce, nous n'avons pu suivre que notre intuition, surtout pour le tempo et les exigences vocales des mélodies ornées. Ce sont les deux rotruenges qui cadrent le moins bien avec le rythme du crémignon, tandis que les deux pastourelles font mieux prévoir le tempo et le rythme, la lecture sautillante, les sujets et les caractères de la danse liégeoise.

Si les chansons folkloriques sont devenues purement vocales, c'est que, d'une part, les instruments rustiques qui les accompagnaient ont disparu, du moins en Wallonie (16); d'autre part, le perfectionnement des trois familles d'instruments mélodiques dès la Renaissance les rendirent autonomes avec la possibilité d'interpréter des oeuvres de musique instrumentale pure, consacrée d'abord à la "musique de table", tels "Les Soupers du Roy", ainsi qu'au théâtre-ballet.

Une distinction va se faire entre la chanson populaire et la chanson savante, cette dernière donnant notamment naissance à l'air de cour (17). A côté de la chanson rurale, qui deviendra notre chanson folklorique, une chanson urbaine dite vaux-de-vire ou vaux-de-ville sera débitée à la foule des badaux par les chanteurs de tréteaux.

De la chanson folklorique, le plus ancien des genres populaires, on perçoit encore de nombreuses traces dans la polyphonie vocale de la Renaissance et ce, dès les motets des XIIIe et XIVe siècles, tels les Motets wallons étudiés par Antoine Auda (18). On sait que le chant grégorien a été l'une des sources directement inspiratrice de la chanson profane; même dans nos crâmnions, on distingue certains modes liturgiques, notamment le mode éolien ou premier ton d'église, comme dans le premier des trois crâmnions choisis. (19).

Attachons enfin une attention spéciale au crâmnion lui-même. Dès le moyen âge, à Liège, on organisait des danses spontanées sur la place publique et au long des rues. En 1404, un moine de l'abbaye de Saint-Jacques (20) décrit "une danse avec chants" qui serpente de l'église Saint-Paul jusqu'aux Dominicains en passant par le couvent des Carmes. En 1478, une même réjouissance, relatée par un moine de Saint-Laurent (21), célébrait la naissance du fils aîné de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne devant le palais épiscopal. Le texte latin emploie le terme grec choreas pour les danseurs chantant; le même terme se trouve dans une "dénonciation de la paroisse Saint-Servais pour l'an 1575" : le professeur Léon-Ernest Halkin en a fait la découverte (22) et, en même temps, la première mention du terme cramillon dans un texte latin à propos d'une femme de moeurs douteuses qui avait mené ce divertissement populaire lors du carnaval : ...in ultimis bachanalibus coreas dictas le cramillon... ce dernier terme en français dans le texte latin, donc emprunté au langage populaire. La même prononciation, toujours en trois syllabes, est transcrite cramion dans une Pasquille liégeoise de 1716, étudiée par Jean Haust (23), lequel traduit ce mot par "cramiyon". Le même terme est orthographié crâmnion, avec tréma sur le i pour former l'octosyllabe : "Et dji k'dûrai li crâmnion" (et je conduirai le crâmnion) dans l'un des quatre "opéras wallons" (24) de Jean-Noël Hamal : "Li voyèdje di Chaudfontaine", créé en 1757, de même que dans "Les Hypocondes", créé en 1758, mais sans la tréma : crâmnion, quoique comptant toujours pour trois syllabes.

La transcription actuelle, de même que la prononciation, doit dater du XIXe siècle, puisque Terry et Craumer ont intitulé leur important Recueil de crâmnions et de chansons populaires de Liège (25) constitué dès 1871.

Enfin, Jules Feller a consacré la nuance vocalique surmontée d'un petit "o", ce que nos auteurs wallons appellent le "o", car

selon la ville ou la commune, on prononçela a plus ou moins ouvert ou fermé.(26). Cette double-lettre fait partie, depuis, des caractères d'imprimerie.

Quant à l'origine du mot crâmnigon, Jean Haust (27) présume qu'il est né de la forme même de la danse serpentine en zig-zag faisant penser au bord en dents de scie de la crémaillère (cramillon en vieux français, crama en dialecte liégeois). Ajoutons-y le terme crémaillon, la petite crémaillère, servant d'allonge, dite cramion en wallon archaïque, mentionné dans le Dictionnaire français-wallon de Gustave Gothier, édité en 1879. Je suggère un rapprochement avec la coiffure masculine du XVe siècle, la toque à bord relevé et crénelé: la cramignole (28). Tous ces termes ont la même racine.

Le terme "crâmnigon", dans son ancienne graphie, a peut-être succédé au mot latin choreas, désignant toute espèce de danse chantée et en chaîne, vers le XVe siècle.

Le crâmnigon adopte les mesures à deux temps, soit ternaires 6/8, ce qui rappelle le trochée, soit binaires 2/4. Voici, comme introduction, un crâmnigon en mesure 6/8 qui garde une trace du mode éolien, le 6me degré étant mobile, selon qu'il se rapproche du 7me degré ou du 5me. Le sujet en est : "On veut me faire religieuse" (29), qui se prête à une réminiscence liturgique. Ce sujet existe déjà dans les Rondes à danser de Pallard (1724), sur une autre mélodie mais toujours en mode éolien; le rythme caractéristique du trochée est presque permanent.

Le crâmnigon suivant est en mesure 2/4 et de caractère humoristique. Lucien Colson, l'avait noté à Vottem en 1894 (30), chanté par des jeunes filles. Auparavant, Madame Lucienne Delvaux, que je remercie pour son talent et son dévouement, va vous mettre dans l'oreille trois couplets d'une chanson française de marins dont le sujet remonte au XVe siècle; la mélodie offre une analogie frappante avec le crâmnigon de Vottem. (Audition : "Les garçons de Bordeaux").

Voici notre crâmnigon humoristique exécuté par quelques membres de la société chorale et folklorique "Les Crâmnignons Liégeois". (Audition : "Ne te marie pas Nicolas"). Comme le précédent, ce crâmnigon offre la forme la plus simple : un seul vers nouveau à chaque couplet, le refrain étant une sentence.

Nous allons terminer par un crâmnigon qui est le dernier créé à Liège, dont on connaît l'auteur, ce qui ne l'empêche pas d'être "folklorique", surtout qu'il est bilingue, selon l'estimation d'Eugène Polain (31). Le bon littérateur Georges Garnir l'avait introduit, sur une musique nouvelle de Maubourg, dans une revue jouée au Pavillon de Flore en 1901, revue intitulée "Liège sens-dessus, dessous", - vous voyez que ce n'est pas nouveau! - alors qu'on entreprenait de grands travaux au quartier de Fragnée en vue de l'exposition Universelle de 1905.

Ce crâmnigon s'intitule simplement "Crâmnigon des balletesses" de par le costume que portait la meneuse (32). Il n'a connu qu'un tirage très restreint par la Maison Schott puis une édition indépendante par la Maison Halleux vers 1930. Rappelons que la chorale "Les Disciples de Grétry" l'avait chanté le 22 juillet 1902, avec des paroles

de circonstance, à l'occasion d'une visite à Liège d'Albert et Elisabeth, alors Princes de Belgique.

Dans la version originale, il développe la phrase B au gré du soliste qui émet une suite de vers cacophoniques que le chœur ne répète pas. En voici la traduction : Des monceaux de fromage blanc; - Marie-Jeanne est grêlée; - Des objets pêle-mêle; - Vous ne mangerez plus de prunes; - Vous n'aurez pas de crêpes à Noël; - Il n'y a plus d'huile dans la lamponête." Vous entendrez l'effet burlesque que cela produit en wallon; le refrain résume le peu de valeur que l'auteur accorde à son oeuvre : "Belle mitraille"! c'est à dire "menue monnaie".

La carrière du crémignon s'acheva en apothéose le 13 juillet 1913 lors de la Joyeuse Entrée du roi Albert et de la reine Elisabeth en notre bonne ville. Des chars somptueux constituaient le cadre propre à quelques crémignons comme "Pierrot revenant du moulin", la forge du "grand Hinri", "Dedans ce bois", "Pauve mohe", "Harbouya". Les enfants et jeunes gens des écoles "crémignonaient" autour de ces chars, faisant vibrer joyeusement l'air de ce bel été 1913....

Rose THISSE-DEROUETTE
Lignely - Heyd, juillet 1973.

NOTES :

1. Aubry P., Trouvères et Troubadours, Paris, Alcan, 1909.
2. Id. p.71
3. Id. p.49
4. Le wallon, Bruxelles, Rozet, 1899, pp.88-91
5. Tome XIX, p.40
6. Gérold, La musique au moyen âge, Paris, Champion, 1932, pp.133 sv.
7. Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fascicule CXXIII, Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris 1951.
8. Paris, 1852, chapitre III, pp.55 sv. et chapitre XI, p.241.
9. Paris, Laurens, 1921.
10. Manuscrit de Perceval. Voir, notamment, les nombreuses citations dans l'étude sur la carole médiévale, par Margrit SAHLIN, Uppsala 1940.
11. Lausanne, Payot, édition 1910. 1940.
12. Dictionnaire d'ancien français du moyen âge et de la Renaissance, Larousse 1947.
13. La musique, des origines à nos jours, Larousse, 1946, p.88.
14. A.BAYOT, Le Poème moral(vers 1200 en Pays wallon), Bruxelles 1929, strophe 517.
15. Voir notamment Oscar COLSON, Wallonia, tome IX (1901), pp.162-177.
16. Au musée instrumental de Bruxelles, s'est constituée une section pour la recherche, la reconstitution et l'apprentissage des instruments populaires du Bénélux et de la France française. M. Albert Boone, conseiller scientifique, dirige un groupe de la néerlandaise qui exécute chants et danses avec accompagnement d'instruments anciens.

17. André Verchaly, Poésie et airs de Cour jusqu'à 1620. Colloque international du Centre National de Recherche scientifique, Paris 1954.
 18. Centrale Don Bosco, avenue du Val d'Or, Woluwé-Saint-Pierre.
 19. Voir notamment la préface aux "Chansons populaires des Provinces belges", d'Ernest Closson, Bruxelles, Schott, 2de édition, 1949.
 20. Wallonia, tome XII (1904) p.365, relevé du Dr ALEXANDRE.
 21. Idem, tome XI (1903) pp.159, 160.
 22. Le cramignon au XVIIe siècle, Enquête du Musée de la Vie Wallonne, Liège, tome VI, 28e année, janvier-décembre 1951, pp.67-70.
 23. Deux pasquilles liégeoises (1625, 1716), Liège, s.d. p.86, vers 112. L'auteur traduit, p.87, cramiyon, trois syllabes pour constituer un octosyllabe.
 24. Théâtre liégeois, nouvelle édition, Liège, 1856 (quatre "opéras wallons", musique de Jean-Noël HAMAL, p.27, puis p.129.)
 25. Ouvrage couronné au concours de la Société liégeoise de Littérature wallonne, édité en 1883. Il contient 204 numéros avec musique, et une instructive Annexe, l'une des premières études comparatives, par Joseph DEJARDIN. Ces documents prouvent l'expansion septentrionale du patrimoine roman; les textes, surtout ceux en dialecte, révèlent des moeurs locales disparues.
 26. Règles de l'orthographe wallonne, Liège, Vaillant-Carmanne, 1905.
 27. Bulletin du Dictionnaire général de la Langue wallonne, Société liégeoise de Littérature wallonne, 5me année, n°1, 1910.
 28. Voir R.THISSE-DEROUETTE, En Belgique romane, aspects régionaux de la danse en chaîne ouverte, Malines, XIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique.
 29. TERRY & CHAUMONT, op.cit.n°15, p.25 pour les couplets; n°17, p.28 pour le refrain.
 30. Wallonia, tome II (1894), p.206.
 31. Les Cramignons liégeois, IXe Congrès de Littérature et d'Art dramatique wallon, Liège, Bury, 1927, pp.33-68 et autres ouvrages du même auteur.
 32. Wallonia, tome X (1902), pp.128, 129.
-