

"Approche thématique de la Chanson dialectale en Wallonie"

Charlier, Jean-Lambert

Abstract

Monographie portant sur un « balayage » géographique des chansons emblématiques des sous-régions en Wallonie.

Document type : *Rapport (Report)*

Référence bibliographique

Charlier, Jean-Lambert. *Approche thématique de la Chanson dialectale en Wallonie*. (2015)

Available at:

<http://hdl.handle.net/2078.1/172561>

[Downloaded 2019/04/18 at 23:31:37]



Faculté de Philosophie, Arts et Lettres

Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL)

Centre de Recherche en Musicologie (CERMUS)

Approche thématique de la Chanson dialectale en Wallonie

JEAN-LAMBERT CHARLIER

Professeur Honoraire Pôle Louvain

Collaborateur Scientifique INCAL / CERMUS

Année Académique 2015-2016

INTRODUCTION

Cette monographie représente la partie « textuelle » de conférences données sur le sujet : elle a été rédigée à la requête des participants, et elle suit strictement l'ordre des rubriques. Elle ne peut être véritablement appréciée qu'avec les illustrations sonores (et visuelles) qui accompagnent la présentation orale et dont les références sont systématiquement indiquées dans le cours du texte.

La première partie s'attachera à repositionner la chanson dialectale dans divers cadres de référence permettant de l'appréhender par différents aspects. C'est ainsi qu'après un bref rappel géographique et historique, les différents parlers wallons y seront précisés, et nous poursuivrons avec les autres arts qui s'expriment en dialecte.

Nous terminerons cette partie par une discussion plus théorique sur l'appellation qu'il faut lui donner : Musiques traditionnelles, folkloriques, populaires ?

La seconde partie, la plus importante va esquisser un panorama de la chanson dialectale suivant un parcours catégoriel qui tentera d'en faire le tour, et cela, sur base d'exemples concrets. Plusieurs possibilités existent pour classer les chansons : celle proposée par Closson, Pinon ou encore Lempereur, mais pour rester dans le cadre de l'ethnomusicologie, à la suite de John Van Tiggelen, nous les présenterons par rapport au modèle d'analyse des formes et pratiques symboliques de Jean Molino.

Nous présenterons successivement les chansons « en mouvements » à travers les crâmnions liégeois et la danse des Géants d'Ath, ensuite les chansons « accompagnées » par des ensembles musicaux.

À ces deux petites parties, succéderont les chansons de circonstances avec les chansons calendaires (dont les noëls wallons) et, les chansons régionales qui occuperont la majeure partie. En effet, nous avons pris le pari de retrouver les chansons emblématiques (d'une ville ou sous-région), de Malmédy à Tournai, et de Wavre à Arlon.

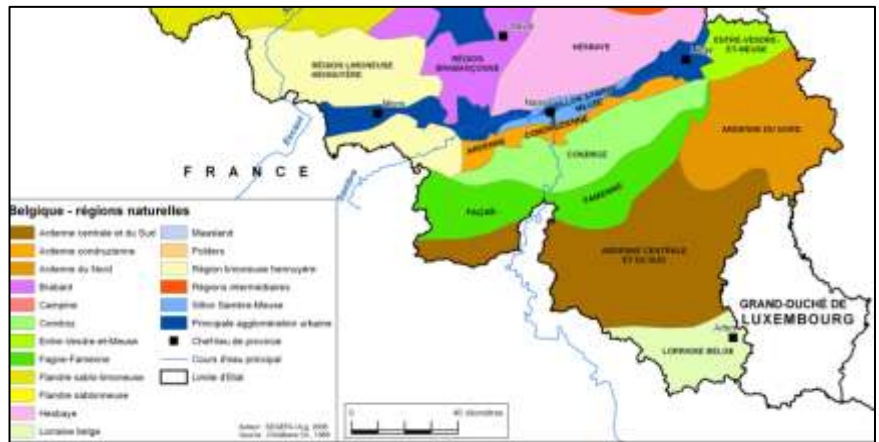
Nous terminerons par les Chansons symboliques (surtout celles tournant autour du mariage) et les chansons ludiques et de divertissement en prenant l'exemple du « doudou » de Mons.

Nous renverrons enfin nos lecteurs vers la bibliographie et le relevé de sites web susceptibles de les intéresser tant pour un approfondissement que pour une illustration du sujet.

1. CADRES RÉFÉRENTIELS

Cadre Géographique

Il comprend d'ouest en est les régions limoneuses hennuyères, brabançonne et la Hesbaye. La haute Belgique, au sud du sillon Sambre et Meuse, est composée du Condroz, de la Fagne-Famenne, de la Caestienne, du Pays de Herve, de l'Ardenne et de la Lorraine belge. Le point culminant (694 m) est le signal de Botrange. Il se divise en quatre régions principales, elles-mêmes subdivisées.



Cadre Historique

En 57 avant Jésus-Christ, Jules César conquiert la Gaule et en particulier les régions du Nord-Est de celle-ci correspondant à l'actuelle Wallonie (ou Région wallonne). Les Germains parlaient des walhaz pour désigner les gens au-delà de la frontière.

Au Moyen-âge, les ensembles ont été définis soit par et autour du diocèse de Liège (qui a occupé pratiquement les trois-quarts de la Wallonie pendant un millénaire), soit culturellement (la Wallonie comme avancée latine au cœur de pays de langue germanique). La superstructure politique de cet ensemble, ce sont les différentes principautés wallonnes : le Comté de Namur, le Comté de Hainaut, le Duché de Luxembourg principalement et surtout la Principauté de Liège sans oublier Tournai et son destin particulier ou le quartier du Duché de Brabant.

Il n'y a donc pas eu d'unité politique de la Wallonie avant 1830.



En 1792 (bataille de Jemappes), les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège sont envahis par les troupes républicaines françaises. **Après la défaite de Napoléon à Waterloo le 18 juin 1815**, au Congrès de Vienne de 1814-1815, l'Angleterre avait imposé l'union de la Belgique aux Pays-Bas. Pendant les premiers mois de 1830, la désaffection s'aggrave entre Belges et Hollandais. À Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, le 25 août, a lieu la représentation de « la Muette de Portici¹ » qui exalte les sentiments patriotiques. Le duo² de l'Amour sacré de la Patrie chanté au deuxième acte dans la scène 2 par Massianello et son ami Pietro, avait échauffé un public enthousiaste.

¹ opéra en 5 actes de Daniel Esprit Aubert, paroles de Eugène Scribe et de Germain Delavigne. Cette œuvre qui transporte à la scène la révolte du peuple de Naples contre la domination espagnole au 17^e siècle avait été exécutée avec succès à Paris deux ans auparavant. La similitude des situations fit que l'assistance se passionna pour Massianello, le pêcheur d'Amalfi, chef de l'insurrection.

Cadre linguistique

Les Wallons³ ont eu une chance inouïe dans leur histoire: un dialecte d'oïl, c'est-à-dire appartenant à la même famille linguistique que leurs propres dialectes, est devenu très tôt une langue universelle. Ils s'y sont rattachés tout naturellement. **Il n'y a jamais eu de culture wallonne.**

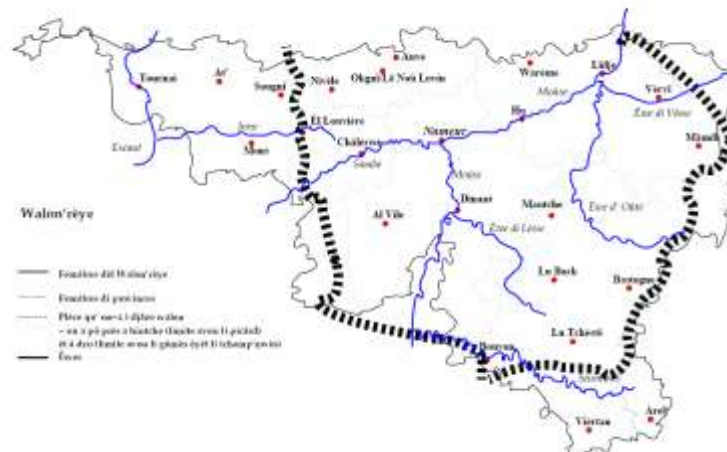


Car les parlers de Wallonie se divisent en plusieurs familles dialectales.

Si l'on veut parcourir la Wallonie patoisante, de Tournai à Verviers et de Wavre à Virton, voici ce que l'on va trouver :

- Le **wallon** est employé dans la plus grande partie de la Belgique romane ainsi qu'en France, dans le couloir de Givet/Revin. Issu du latin et d'emprunts germaniques, **il s'inscrit dans une sorte de quadrilatère d'environ 150 km de côté**, qui correspond à peu près aux limites de la partie romane de l'ancien diocèse de Liège. **A l'intérieur de cette entité, quatre distinctions ont été établies à partir de critères phonétiques et morphologiques : ouest, centre, est et wallon ardennais.**
- Le **picard** est parlé dans la moitié ouest de la province de Hainaut (Mons, Ath, et, surtout Tournai) ainsi qu'en France (Picardie et Nord-Pas-de-Calais). Il est issu du bas-latin.
- Le **gaumais** (ou lorrain) est né sur les territoires antérieurement romans de l'évêché de Trèves du côté de Virton.
- Le **champenois** trouve son origine dans l'extension de l'évêché de Reims du côté de Bohan.
- Le **francique mosellan** est un idiome issu de la langue plus couramment appelée le Platt, venue avec les Francs, est bien différente et plus ancienne que l'allemand. Elle est parlée aujourd'hui dans une petite partie de la Wallonie, et en Moselle, en Allemagne et au Luxembourg.
- Le **francique limbourgeois** : Il s'agit d'une langue régionale se rapprochant du néerlandais et de l'allemand. Dans les cantons germanophones, de nombreux sous-dialectes sont utilisés.

Donc, si l'on veut se limiter exclusivement au parler « wallon », il faut réduire la carte à ceci :



Mieux vaut mourir que reste
Pour un esclave est-il quelq
Tombe le joug qui nous accable.
Et sous nos coups pèrisse l'étranger !

**A mon pays je dois la vie
Il me devra la liberté.**

³ Textes extraits du site de la région Wallonne <http://mrw.wallonie.be/sg/dsg/dircom/walcartes/pages/menwin.htm>.

En dehors de la Wallonie

Nous ne pouvons passer sous silence un autre endroit où l'on parle (peut-être encore ?) le wallon : c'est un État des U.S.A. **le Wisconsin**. C'est là, en effet, qu'au XIX^{ème} siècle des wallons émigrèrent⁴.

Voici une (partie) d'une chanson wallonne connue au Wisconsin, avec la notation phonétique à l'usage des Américains « wallons »⁵. C'est la traduction en wallon du célèbre Negro spiritual "*Where you there, when they crucified my Lord*".

Mais l'émigration wallonne a commencé bien plus tôt, notamment en Suède où les métallurgistes wallons y apportèrent ce qui est devenu l'industrie principale suédoise : la sidérurgie⁶.

| Version wallonne (écriture phonétique Wisconsin) | Version wallonne de Namur | Version française | Version anglaise |
|---|--|--|--|
| Esstee laa con ill lon crissefeeysee 'Seggyer ? (bis) | Èstîz là quand il ont crucifyi m'Sègneûr ? (bis) | Étiez-vous là quand ils ont crucifié mon Seigneur ? (bis) | Were you there when they crucified my Lord ? (bis) |
| (Refrain) Oh, Oh, Oh, Oh, inaa deh koo k'so m'fey troney, troney, troney | (Refrain) Oh. Oh, Oh, Oh, i gn-a dès côps qu'ça m'fait tron,ner, tron.ner, tron.ner | (Refrain) Oh, Oh, Oh, Oh, bien souvent cela me fait trembler, trembler, | (Refrain) Oh, Oh, Oh, Oh, sometimes it causes me to tremble, tremble, tremble |
| Esstee laa... | Èstîz là quand... | Étiez-vous là quand... | Were you there... |

⁴ Dans les années 1850 la vie d'un fermier était difficile en Belgique. A l'instar d'autres ethnies qui partirent du vieux continent à la recherche d'une vie meilleure en Amérique, des milliers de Belges, fatigués de leurs efforts pour nourrir leurs familles en pleine crise économique, s'installèrent sur la terre fertile au bord des forêts du nord-est du Wisconsin. Les Wallons voulaient continuer la vie agricole qu'ils avaient menée en Belgique et ils s'achetèrent des terres en dehors de la ville. Aujourd'hui beaucoup de familles wisconsiniennes restent fières de leur héritage belge. On peut toujours (si on fait un effort, cela est vrai) entendre parler "bèlje" dans des villes et villages qui portent les noms des lieux belges quittés par leurs aïeux il y a presque 150 ans: Namur, Champion, Wavre, Rosière, Luxembourg, Walhain. [Université du Wisconsin]

⁵ Université du Wisconsin : <http://www.uwgb.edu/wisfrench/sommaire/index.htm>

⁶ À partir de 1600, entre 5 000 et 10 000 Wallons émigrèrent en Suède à la fois pour des raisons économiques et religieuses. Avec leur savoir-faire technique, ils étonnèrent les Suédois à qui ils permirent de faire de grands progrès dans l'industrie de l'acier. En même temps leur mode de vie était en avance sur celui de la Suède, du point de vue de l'hygiène notamment. Ils se maintinrent longtemps à l'écart de la population suédoise, gardant jalousement leurs secrets techniques, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Vers 1920, à une époque où la présence wallonne tend à s'effacer, naît dans le journal du syndicat des métallurgistes suédois le mythe du travailleur wallon à la fois fort et doté d'une vive conscience de classe transposé dans le passé. Ce journal, Metallarbetaren, écrit ces lignes étonnantes : « *Les Wallons sont plus forts que les Flamands (les habitants germaniques de la Belgique), plus maigres, plus nerveux, plus sains, et ils vivent plus longtemps. Leur habileté et leur professionnalisme sont supérieurs à ceux des Flamands. Ils dépassent les Français en ténacité et ardeur – qualités qui ont favorisé leur immigration en Suède. Mais leur impétuosité passionnée les fait ressembler au peuple français.* » (3 juin 1922). S'invente le mythe du Wallon capable de résister syndicalement, notamment par la grève, proposé comme modèle aux Suédois.

Ils furent à l'origine de l'industrie métallurgique suédoise dès le XVII^e siècle. La langue wallonne resta parlée en certaines régions jusqu'au XIX^e siècle

Cadre Culturel

Les unilingues patoisants ont disparu et le patois s'éteint chez les jeunes. Mais la production littéraire wallonne reste riche et variée. Depuis le XVIII^{ème} siècle, et avec grand succès au XIX^{ème} siècle, la littérature en dialecte s'est attaquée à tous les genres : théâtre, poésie, roman, bande dessinée.

Le Théâtre

Il est communément admis que le Théâtre wallon liégeois prit naissance le 23 janvier 1757 lorsque fut présenté à l'Hôtel de Ville « *Li voëgge di Tchôfontinne* », opéra-comique sur une musique du compositeur liégeois **Jean-Noël Hamal**.

Le 10 octobre 1885, **Edouard Remouchamps** présente son œuvre maîtresse « *Tâti l'pèrikî* ». Jamais aucune œuvre au théâtre wallon n'avait connu un tel engouement, une telle réussite.

Les successeurs de Remouchamps, liégeois pour beaucoup, mais d'autres aussi qui écrivirent en wallon namurois, carolo ou picard, prolongeront la veine de la comédie. Le renouvellement se fait, à côté de créations originales, grâce aussi aux œuvres « traduites » ou adaptées notamment les comédies de Molière.

La Poésie

Si beaucoup de chansons dialectales (si pas toutes finalement) relèvent de la poésie (nombre de recueils de « chansons » par les musicologues ne comprennent que les paroles des chansons, sous forme d'une suite de « poèmes »), cette dernière a toujours eu une vie propre. Et ce, dans toutes les variantes de la langue wallonne, et depuis fort longtemps.

C'est ainsi que l'on y retrouve les épopées (« *Lès aventures dè Djan d'Nivèles, èl fi dè s'père* » par l'abbé Renard en 1857), mais aussi les beautés de la nature (« *Li mwért di l'abe* » d'Henri Simon en 1911) ou encore des adaptations des fables de La Fontaine. C'est dans l'immédiat-après guerre que l'on voit se lever la plus importante génération de poètes, comme Albert Yande, Émile Lempereur, Albert Maquet et bien d'autres.

La Littérature

Comme pour les autres manifestations de la culture wallonne, on y retrouve des œuvres originales écrites soit entièrement en dialecte, soit mélangeant le français et le wallon (ce sera le cas d'un des plus célèbres romanciers, Arthur Masson).

Parmi les auteurs wallons « purs », on rencontrera Valentin Van Hassel alias Henry Raveline (en picard), Émile Lempereur, Willy Bal, Robert Arcq.

La Bande Dessinée

À part « Le vî bleu » de François Walthéry directement scénarisé et dessiné, et, de manière plus anecdotique les planches éparses publiées dans des périodiques, la bande dessinée en wallon consiste en adaptations d'autres, notamment Tintin.

Cadre Théorique : « Musiques traditionnelles, folkloriques, populaires »

Quelle catégorie choisir, parmi celles que les (ethno)musicologues ont, au cours des années, forgées à partir de critères à la fois objectifs et subjectifs comme nous allons le voir ? On peut, en effet, parler, à la suite de Edwin Roubanovitch⁷, de :

- Musiques folkloriques : sur un plan étymologique (de l'anglais *folk*, peuple et *lore*, savoir), folklore⁸ désigne, le savoir du peuple. Ce terme devrait être synonyme de *musique populaire*. Or, de façon très dommageable, le terme folklorique renvoie aujourd'hui en Occident le plus souvent à une idée d'archaïsme, à une image de re-création à vocation touristique de pratiques musicales et festives.
- Musiques populaires : s'applique étymologiquement à "*tout ce qui est propre au peuple, qui s'y rattache ou qui s'y adresse*". La musique « techno » par exemple est aujourd'hui une musique populaire. Elle se différencie de la musique dite folklorique car elle ne vise pas à montrer le passé d'une musique (avec costumes, etc.), mais à faire vivre les musiques appartenant à un patrimoine de culture populaire dans l'actualité : chaque groupe ou musicien peut s'approprier la musique à sa manière et la faire vivre.
- Musiques traditionnelles : étymologiquement (du latin *traditio* : action de livrer, de transmettre), ce mot s'applique à tout ce que l'on sait ou met en pratique par transmission le plus souvent –mais pas uniquement- orale, génération après génération. La tradition ne correspond pas nécessairement à tout ce qui est transmis mais à ce qui est reconnu comme venant du passé. On s'en sert constamment pour valider ou invalider la nouveauté.

Alors, pourquoi pas dans une certaine cohérence scientifique préférer les termes de

- "musiques de traditions écrites" et
- "musiques de traditions orales",

soit une différenciation par la transmission de ces musiques, orale pour la musique populaire et écrite pour la musique savante. Mais, pour Guillaume Kosmicki⁹, si cette définition était vraie encore à la fin du XVIII^{ème} siècle, elle est aujourd'hui totalement erronée. On peut s'en rendre compte aussi bien du côté de la musique savante (œuvres électroacoustiques, fixées sur bandes et non par l'écrit) que de celui de la musique populaire (comme l'opérette, les musiques de danse et les chansons de café concert qui créent autour d'eux un marché de la partition fort dynamique).

⁷ Edwin Roubanovitch in : <http://www.ethnomusicologie.net/traditionnel.htm>

⁸ « *Le folklore (ou la culture traditionnelle et populaire) est l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitation ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autres, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts.* » Recommandation de 1989 sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire. Unesco, 1989, [<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00075-FR.pdf>]

⁹ Guillaume Kosmicki, *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?* (Conférence donnée pour la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçons magistrales » le 28 novembre 2006)

Une autre définition extrêmement courante, datant du XIX^{ème} siècle, repose sur la différenciation sociale de ces catégories :

- la « musique d'en haut » étant la musique savante et
- la « musique d'en bas » la musique populaire.

Elle est totalement d'actualité au XVIII^{ème} siècle, mais commence à perdre de son sens au cours du siècle suivant, avec la vitalité de nombreuses « structures de transferts ¹⁰ » : orphéons, musiques religieuses et militaires, fanfares, harmonies, par exemple, qui diffusent de la musique *savante* auprès d'un public *populaire*.

Les termes de « grande musique », « musique sérieuse », « musique savante » sont d'ailleurs très révélateurs aussi de cet élitisme, signifiant qu'il existerait une « *petite* » musique, « *pas sérieuse* », et « *non savante* » : la musique du peuple. Cette musique repose néanmoins elle aussi sur des savoirs, c'est une évidence, et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, bien plus que celui de nombreuses œuvres dites « savantes ».

Alors, notre chanson dialectale là dedans ?

Nous dirons qu'elle est :

- ◆ Populaire manifestement au sens où on la retrouve chez les villageois et dans le petit peuple urbain ;
- ◆ Traditionnelle de transmission orale jusqu'à présent, mais que, vu la diminution de locuteurs, cette transmission devient problématique ;
- ◆ Folklorique parfois, au sens « moderne » du terme, lorsqu'elle est associée à des manifestations folkloriques (du type patrimoine immatériel) ;
- ◆ Pas (ou peu) sérieuse, indéniablement, tant dans son acception ethnomusicologique que dans les thèmes abordés et le vocabulaire utilisé.

En effet, parmi les différents genres de chants, ceux en dialecte « *sont précisément ceux qui recouvrent le mieux la notion de 'chanson folklorique'.* [...] *Leur transmission est orale et individuelle (des parents aux enfants) ou collective. Celle-ci se pratiquait lors des travaux des champs, lors des fêtes locales, et, surtout lors des 'veillées' durant les longues soirées d'hiver où, pour économiser chauffage et lumière, les villageois se réunissaient dans l'une ou l'autre ferme [...] chantaient et racontaient des histoires.*¹¹ »

Les thèmes abordés dans ces chansons sont divers et variés. On peut les classer de plusieurs façons différentes¹², mais parmi eux, on peut retenir la chanson satirique qui, tant en français qu'en patois, et tant en France qu'en Wallonie possède une place non négligeable, mais surtout, qui se transmet par des rencontres spécifiques nées au XVII^{ème} siècle : les cabarets avec leurs « pasquêtes ».

¹⁰ Sophie-Anne Leterrier, « *Musique populaire et musique savante au XIX^{ème} siècle. Du "peuple" au "public"* », Revue d'histoire du XIX^{ème} siècle, 1999-19, Aspects de la production culturelle au XIX^{ème} siècle, <http://rh19.revues.org/document157.html>.

¹¹ Françoise Lempereur in « *La musique en Wallonie et à Bruxelles* » La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1982.

¹² Françoise Lempereur, idem p. 307.

2. CHANSONS DIALECTALES

Plusieurs possibilités existent pour classer les chansons : celle proposée par Closson, Pinon ou encore Lempereur, mais pour rester dans le cadre de l'ethnomusicologie, à la suite de John Van Tiggelen, nous les présenterons par rapport au modèle d'analyse des formes et pratiques symboliques de Jean Molino¹³.

2.1. Chansons « en mouvements »

Les chants ne sont pas faits pour être exécutés seulement « statiquement ». Comme il s'agit avant tout de musique, ils sont également associés à des danses dont ils forment la base musicale. Certes, les danses forment un domaine à part du folklore, et force est de constater que, contrairement à la France, il y a peu de « danses folkloriques » dans nos contrées. Mais il reste quelques manifestations associant justement danse et chanson.

Les crâmnions liégeois

Cette tradition semble exister depuis le début du XVe siècle : des écrits de 1575 indiquent déjà que le Crâmnion est une danse traditionnelle¹⁴ de la région liégeoise.

Le crâmnion (de l'ancien français « cramillon », crémaillère), est un serpent inondoyant de danseurs, avec, à la tête, un meneur, le capitaine, souvent armé d'un bouquet de fleurs. Il a pour mission de guider la farandole et de lancer les couplets du chant qui la rythme.

Au départ, tout était chanté en patois, puis, peu à peu, surtout au XIX^{ème} siècle, les orphéons et fanfares ont accompagné les danseurs, ce qui les a dispensés de connaître tous les morceaux. Si, en 1975, les capitaines connaissaient encore certains airs en wallon, ce sont surtout ceux en français qui sont chantés, et, actuellement, il ne reste quasi que seuls les airs joués par les fanfares.

Aujourd'hui, la coutume des Cramnions se perpétue : des heures durant, au son des fanfares et harmonies, d'impressionnantes farandoles défilent dans les rues des villages¹⁵. Ces festivités se déroulent généralement à l'occasion des fêtes paroissiales, pendant deux jours, entre juin et mi-octobre.

La danse des Géants d'Ath

Eul Grand Gouyasse : (Grand Goliath en français) est l'air sur lequel les géants Goliath et sa femme dansent lors de la ducasse d'Ath, le 4^{ème} dimanche d'août. Cette fête est inscrite au patrimoine oral et immatériel de l'humanité par l'Unesco. Goliath (signalé dès 1481) et sa femme (créée en 1715) dansent¹⁶ sur un air d'origine ancienne, sur lequel des paroles ont été écrites par Alphonse-Félix Deneubourg¹⁷, en deux endroits bien précis : le Pont du Moulin et le Pont du Gâdre au son de la fanfare Saint-Martin d'Ath. Goliath, le Philistin, est accompagné du berger David, du diable « Magnon », d'« hommes de feuille » et de chevaux-jupons, les « Chevaux Diricq ».

¹³ Van Tiggelen, J. « Musiques et cultures du monde », mineure en musicologie, Louvain-la Neuve, 2011-2012

¹⁴ L'origine de ces longues danses, dans la région liégeoise, semble remonter au XIII^e siècle. Chaque village n'était alors peuplé que de deux ou trois familles. À l'occasion de la fin des moissons, on organisait des fêtes de village. Et les crâmnions offraient prétexte aux jeunes des différents villages de se rencontrer et, pour la plus grande joie des parents, de se marier.

¹⁵ Dans les villages de Haccourt, Hermalle-sous-Argenteau et Heure-le-Romain, les cortèges peuvent compter plusieurs dizaines de couples : les participants (robe longue pour les filles et smoking pour les garçons) sont répartis en deux groupes représentant chacun la Société (les « Bleus » ou les « Rouges ») à laquelle ils appartiennent.

¹⁶ Les porteurs spécialisés dans la danse de Goliath considèrent ces 16 mesures en 6/8 de l'introduction comme 32 mesures de valse. Ils les comptent très simplement « Vlà un, vlà deux ... » La bonne règle veut que les géants reposant sur le sol, face à face, mais écartés de quelques mètres, soient soulevés à la 15^{ème} mesure, se rapprochent en faisant des doubles pas latéraux à gauche puis à droite jusqu'à la 24^{ème}, se dandinent de la 25^{ème} à la 29^{ème}, s'embrassent et se séparent à la 33^{ème}.

¹⁷ Dès son plus jeune âge, Alphonse Deneubourg (1890 - 1961) pratique l'art dramatique dans des sociétés de jeunes ouvriers. Poète dialectal, il aborde ce genre en 1927 avec *Les Saqueux Batiaux*. Auteur de contes, il écrit aussi en prose pour le théâtre.

2.2. Chansons « accompagnées »

Si, comme on l'a vu avec les crâmignons, la chanson peut être interprétée « a capella », la plupart du temps, elle est accompagnée par un ou plusieurs instruments de musique, et elle peut être exécutée par ces derniers seuls (cela reste alors une musique de chanson, mais est-ce encore une chanson ?).

La chanson dialectale a ses instruments de prédilection : accordéon et guitare (pour un accompagnement d'un seul instrument) et fanfare. Toutefois, chez les artistes actuels, on retrouve tout ce que la musique actuelle propose (ensemble jazz notamment).

Mais parmi tous les ensembles accompagnant la chanson dialectale, le plus emblématique est celui des « quarante molons ».

La Société Royale Moncrabeau " *Les Quarantes Molons* " issue du cercle littéraire wallon " Li Cabinet des Mintes " fut fondée, telle que nous la connaissons aujourd'hui, le 27 septembre 1843. Le groupe choisit comme titre le nom de Moncrabeau, petit village du Lot et Garonne où l'on distribuait des diplômes de menteurs. Ils décident de fixer leur nombre à 40, tout simplement comme à l'Académie française, et prennent le nom de Molons (fantaisistes et joyeux lurons). Tout en cultivant la chanson wallonne et la musique fantaisiste, les Molons font le bien autour d'eux en secourant les pauvres cachés, et ce avec tact et délicatesse et avec la plus grande discrétion. L'orchestre, de la plus haute fantaisie également, fut constitué par le musicien aveugle Nicolas Bosret. Des instruments anciens y voisinent avec des mirlitons aux formes les plus bizarres, des instruments cocasses (notamment une petite vache), sans parler de quelques instruments modernes. Nicolas Bosret écrivit des partitions adaptées à cet orchestre d'un genre inusité. Celui-ci exécute aujourd'hui des airs folkloriques appropriés lors des combats d'échasseurs, pendant le jeu du drapeau et la Danse Macabré. Mais la principale de son répertoire est "*Li Bia Bouquet*", chant officiel de la ville, également composé par Nicolas Bosret. Le char des Quarante Molons ferme traditionnellement la marche de tous les cortèges historiques de Namur.

2.3. Chansons de circonstances

2.3.1. Chansons calendaires

Du 1^{er} janvier au 31 décembre, la vie traditionnelle est jalonnée de fêtes et de pratiques magiques ou religieuses et il n'est pas faux d'affirmer qu'à chacune d'elles correspondait autrefois un (ou plusieurs) chant(s) dont la particularité était précisément d'être lié à la commémoration ou à la coutume du jour. Ces chants ou ces formulettes que les folkloristes ont appelés « *calenda res* » (c'est-à-dire «liés au calendrier») sont pour la plupart aujourd'hui disparus.

Les allumeurs de réverbères

Il est de tradition, le premier jour de l'an, de présenter à ses parents, à ses amis, mais aussi à ceux avec qui l'on est lié professionnellement ou socialement, ses « meilleurs vœux de bonne et heureuse année » ; en échange de quoi, la personne ainsi saluée vous gratifie d'une somnie d'argent ou d'un petit cadeau appelé «étrennes ». Cette coutume avait autrefois rang de véritable institution pour les petits métiers (messagers, ramoneurs, allumeurs de réverbères, etc.) de certaines villes de Wallonie.

À Namur, parmi les nombreux groupes qui sillonnent les rues pour présenter leurs vœux, un corps de métier se distingue : les allumeurs de réverbères. Comme tout corps de métier, les allumeurs partent en quête d'étrennes le premier janvier venu. Mais ceux-ci imaginent un présent plutôt sympathique pour leurs éclairés. Ils prennent pour habitude d'offrir une chanson en wallon. On ne s'étonnera donc guère du choix du genre, car la chanson est extrêmement populaire et la reprise d'airs connus rend le texte déjà familier. Son caractère oral facilitait la compréhension pour le public mais aussi pour les chanteurs eux-mêmes, qui n'étaient pas souvent alphabétisés et qui récitaient leurs textes de mémoire. C'est également pour cette dernière raison que les textes sont en wallon.

D'une part, les allumeurs de réverbères, dès le départ, ont voulu offrir un imprimé de belle facture, rehaussé d'une illustration qui permettait d'identifier le texte et qui donnait à l'ensemble un attrait esthétique. D'autre part, un nouveau texte était rédigé chaque année et l'on faisait appel à des auteurs de qualité, parfois même reconnus, ajoutant ainsi à la qualité esthétique la qualité stylistique.

Pour se fournir en auteurs de qualité, les « *allumeûs* » pouvaient compter sur la Société philanthropique Moncrabeau. Cette société namuroise, fondée en 1843, connut (et connaît encore) un large succès grâce à son orchestre, dirigé par le célèbre chef d'orchestre aveugle Nicolas Bosret, et grâce à leur action pour le soutien financier des plus pauvres. Ce fut aussi un vrai vivier de chansonniers de terroirs. La plupart des auteurs de Moncrabeau se sont prêtés au jeu de la chanson d'allumeurs de réverbères : Charles Wérotte, Julien Colson, Alphonse et Jacques Godenne.

Les premiers textes, rédigés par Wérotte, sont plus traditionnels et enrobent les bons vœux de considérations simplistes sur la ville de Namur, sur le métier d'allumeurs de réverbères ou sur la difficulté de la vie. Mais, en faisant appel à Colson, spécialiste de la chanson d'actualité, on trouve dans les vœux des allumeurs l'occasion de s'amuser de ce qui se faisait à Namur, de tirer un bilan sur l'année écoulée en raillant ses concitoyens et les questions de société.

L'escouvion

Dans le Borinage, il y a quelques dizaines d'années encore, la Quadragésime (premier dimanche de carême) était la fête « des Brandons » ou de l' « Escouvion ». Ce rite magique fort ancien consistait à allumer de petits feux, à y prélever des brandons et à lancer ces débris enflammés dans les arbres fruitiers afin d'en chasser les mauvais esprits qui pourraient compromettre la future récolte. La chanson « A l'escouvion ! », en dialecte, est encore connue des vieux Borains. Cette coutume pourrait également tirer son origine d'une pratique d'échenillage¹⁸.

Noëls wallons

Dans la région liégeoise, le nombre de noëls anciens parvenus jusqu'à nous est particulièrement élevé. Contrairement aux autres régions de Wallonie qui toutes semblent avoir adopté le répertoire français, le Pays de Liège possède en effet une cinquantaine de textes wallons originaux largement répandus¹⁹.

Prolongements des naitivités dramatiques du moyen-âge, ils ont la forme d'un dialogue entre divers personnages et leur scénario est constant : une invitation à s'éveiller et à courir à Bethléem, où vient de naître Jésus; une description des préparatifs de départ et surtout des cadeaux emportés par le peuple pour réchauffer, vêtir et nourrir l'Enfant et ses parents; et enfin, un portrait de l'étable où repose celui-ci.

La description des cadeaux - partie la plus développée du récit - est souvent un véritable tableau des mœurs contemporaines : avec des fagots et des « *brocales* » - sorte d'allumettes anciennes-, on réchauffera l'Enfant, on l'habillera d'un maillot ou de langes, on le couvrira d'un bonnet ou d'un béguin on le nourrira de « *cognous* », de galettes, de fromage blanc, de saucisses, etc.

Particularisme, la Vierge et les Anges parlent un français châtié, et les bergers ou les protagonistes parlent en wallon.

¹⁸ A. Marinus, *Le folklore Belge*, Tome 2 « Les jeunes gens récoltaient des morceaux de câble en chanvre utilisés dans les charbonnages qu'ils enduisaient de goudron. C'étaient des *brandons* appelés dans la région *écouvillons* ou *escouvion* en patois borain. À la tombée du jour, on allumait cet escouvion et on parcourait jardins et vergers afin de les purifier, d'en chasser les esprits mauvais, puis on lançait ce brandon dans un arbre où il achevait de s'éteindre.

Les esprits « positifs » toujours avides d'explications rationnelles, ont fini par prétendre que ce lancement des brandons dans les arbres avait pour but de détruire les chenilles. La limitation du geste et de son intention aux seules chenilles est un rétrécissement de la conception, et nous pensons que c'est la simple similitude entre le brandon jeté en feu dans l'arbre et l'emploi systématique du feu pour l'échenillage qui a provoqué cette explication.

La jeunesse se réunissait ensuite sur une colline. On y allumait le Grand Feu, on y enflammait encore des escouvions, on y exécutait des rondes et on chantait à cette occasion un air classique, très caractéristique, de texture simple et cependant très harmonieux. »

¹⁹ Maurice Delbouille, *Les Noëls wallons*, Nouvelle édition enrichie de nombreux textes inédits, établie à l'aide des notes d'Auguste Doutrepoint avec une étude musicale par Ernest Closson, avec six dessins originaux par Auguste Donnay, Édité par L.Gothier, 1938.

« L'attribution des textes à des clercs du XVII^{ème} ou du XVIII^{ème} siècle, organisateurs des représentations (le Mystère de la Nativité) paraît fondée. D'un point de vue musical, les airs des noëls wallons se rattachent au répertoire du vaudeville français des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles peu à peu popularisés dans les campagnes, et auquel ils empruntent leur caractère pimpant, alerte et joyeux. Toutefois, ces airs ne sont pas parvenus intacts jusqu'à nous, ils ont subi les altérations communes à toute mélodie livrée à la tradition populaire²⁰ ».

2.3.2. Chansons régionales

En Belgique, sur les trois régions, deux ont un hymne régional : le « *Vlaamse leeuw* » en Flandre et le « *Chant des Wallons* »²¹ en Wallonie qui, de plus, est chanté indifféremment en patois et en français. Mais les Wallons ont un esprit de clocher très marqué. Ils se diront namurois, liégeois, ardennais, condruziens, hesbignons, hennuyers, quand ce n'est pas namurois, sonégien, carolo... avant d'être wallons. Une explication serait que la Wallonie est une entité politique récente et que les divisions féodales ont fortement imprégné nos mentalités. Allez savoir ! Ceci entraînant cela, il existe donc de nombreux « hymnes régionaux », parallèles au Chant des Wallons. Certains sont en wallon, d'autres en français. De plus, il vaudrait mieux parler de « chants » régionaux, car pour un hymne, on s'attend à des paroles mettant en valeur les habitants, la ville, la région, alors que certains sont des chants d'amour...

Pour les entendre, il y a trois moments privilégiés : la fête « locale », les carillons des beffrois qui sonnent les heures (et lors des ducasses sont joués par un musicien), et, lieu paradoxal pour des vieux chants : les régionales estudiantines.

Les carillons des beffrois, symboles des libertés communales, jouent parfois quelques mesures (appelées ritournelles) au quart, à la demie et à l'heure. D'autres lancent les festivités ou y participent en jouant l'air emblématique de la ducasse : c'est le cas à Mons avec l'air du « *Doudou* » ou à Ath avec celui du « *Grand Gouyasse* ».

Les régionales estudiantines, dans le respect des traditions, possèdent chacune « leur » chant, leur « hymne régional ». Mais, est-ce là le véritable « hymne » de leur (sous-)région ?

À commencer par le chant des (étudiants) wallons qui n'a rien à voir avec celui des politiciens. Parcourons la « croix autoroutière » wallonne (la E42 d'est en ouest, et la E411 du nord au sud). Nous trouvons dans (l'hinterland de) certaines villes un certain nombre de chants, les uns en français et d'autres en dialecte (en gras). De plus, on trouve parfois un deuxième chant, moins connu ou moins utilisé (en italique).

| | Chant régional estudiantin ²² | Chant régional « reconnu » |
|--------------------|--|---|
| Malmédy | La Malmedy (ULg) | Le chant d'Henry Bragard |
| Liège | Valeureux Liégeois | Valeureux Liégeois |
| Namur | Li Bia Bouquet | Li Bia Bouquet <i>Vive Nameur po tot</i> |
| Charleroi | Pays de Charleroi | Pays de Charleroi |
| Binche | Le petit jeune homme de Binche | Le petit jeune homme de Binche |
| La Louvière | La Centrale | |
| Mons | On est borégne ou on n'est nié | El Doudou <i>On est borégne ou on n'est nié</i> |
| Ath | Athoise | Eul Grand Gouyasse |
| Tournai | On peut qu'minchi | On peut qu'minchi <i>Cheong Clotiers</i> |
| Mouscron | Bé! Qu'in est fir d'êt Mouscronnôs! | |
| Nivelles | | Djan Djan |
| Arlon | Chant de la Luxembourgeoise | |
| Virton | | Tchanson gaumaise |

²⁰ Maurice Delbouille, op.cit.

²¹ Il fut écrit en 1900, en langue wallonne (et plus spécifiquement en parler de Liège), par Théophile Bovy, et mis en musique en 1901 par Louis Hillier, des paroles en français furent composées ensuite. Voir l'excellente notice sur : <http://www.wallonie-en-ligne.net/Encyclopedie/Thematiques/Notices/Chant-des-Wallons.htm>

²² Les chants repris ici sont ceux trouvés dans la rubrique « régionales » du site <http://www.bitu.org/?x=130>

➤ Malmédy

- La Malmédy (chant des étudiants de l'ULg) : Sur l'air de carnaval "*Lès Mâm'diyins*" - Paroles de **D. Plasman**
- Le chant d'Henry Bragard (En 1905, **Henri Bragard**, alors président, représenta la Wallonie prussienne au Congrès wallon de Liège, où il fut le seul à utiliser une langue régionale pour prononcer son discours), affirmant ainsi devant tous la romanité de Malmédy.)

➤ **Liège** : Valeureux Liégeois : Si les deux couplets (1 & 2), pour d'autres (1 & 3), et le refrain sont de **Gilles-Joseph - Evrard Ramoux** (1750-1826), curé de Glons de 1784 à 1826, la composition musicale lui serait bien antérieure. (G. Ramoux aurait écrit les deux strophes et le refrain de sa chanson à la suite de l'appel de Rouveroy, le 27 avril 1790, exhortant les patriotes liégeois "à expulser des foyers de leurs concitoyens les ennemis de la patrie qui ont osé y pénétrer".)

➤ Namur :

- Li Bia Bouquet (en réalité « Li Bouquêt del Mariée ») : fut composé — paroles et musique — par le chansonnier namurois **Nicolas Bosret** en 1851 et interprété en public l'année suivante sous le titre primitif « *Li Bouquêt dèl mariée* ».
- Vive Nameur po tot : est un chant populaire (1893) que l'on doit à la plume de **Joseph Dethy**, curé à Assesse puis chanoine à Namur.

➤ **Charleroi** : Pays de Charleroi : est le nom d'un hymne populaire dont les paroles ont été écrites par Jacques Bertrand et la musique par Louis Canivez à qui l'on doit également : *L'air des Chinels, Raculotons-nous, Sintè come èim keûr bat(Lolotte), El Quézène au Mambourg.*

➤ **Binche** : Le petit jeune homme de Binche : est une adaptation de « *Fanfan la Tulipe* », chanson écrite par le chansonnier et goguettier français **Émile Debraux** en 1819 sur un air populaire anonyme du XVIII^{ème} siècle. Cet air est repris comme « air de gilles » lors des festivités du carnaval de Binche.

➤ **La Louvière** : La Centrale : chant étudiantin de la régionale UCL des étudiants de la région du Centre ; elle coexiste avec la régionale de Binche. Le chant est une adaptation de « *la bière* » chanson d'**Antoine Clesse** en 1866.

➤ Mons :

- Différentes version existent²³, mais la plus improbable est celle de **Sydney Betchet**.²⁴
- On est borégne ou on n'l'est nié : écrit par Henri Tournelle, né à Jemappes, où une rue porte son nom. De son vrai nom Jules Henri Lefèbvre, Henri Tournelle voit le jour à Quaregnon, quartier de la Mariette (juxtant Wasmuel) le 1er juillet 1893. En 1912, il crée à Wasmuel un Cercle wallon. Ce chant est celui de la région du Borinage, alors que le Doudou est celui exclusivement de la ville de Mons (qui est quand-même « capitale » du Borinage).

➤ **Ath** : Athoise : chant exclusivement étudiantin, sans origine définie, les paroles reprennent les vieilles rivalités des villages environnants (Pommeroeul, Quevaucamp, ...).

➤ Tournai :

- Les Tournaisiens sont là : les paroles sont d'**Adolphe Delmée** sur une mélodie populaire²⁵. Les couplets font référence, respectivement aux guerres napoléoniennes, aux croisades, aux rois de France, à la révolution de 1830 et à la promesse que les Tournaisiens seront pareils à leurs pères. C'est le véritable « hymne » tournaisien.
- Les cheonq clotiers : Chanson d'**Adolphe Leray** racontant les tribulations d'un Tournaisien n'ayant jamais quitté sa ville, et décidé d'aller à Paris. Il y est atteint après du mal du pays et des aventures burlesques, s'en revient à Tournai, tout heureux de revoir les chong clotiers (cinq clochers de la cathédrale). Cet air a été longtemps (re)connu comme « hymne tournaisien » avant d'être détrôné par « les Tournaisiens ».

➤ **Mouscron** : chant exclusivement étudiantin : **Bé! Qu'in est fir d'êt Mouscronnôs!** : Paroles de **Mélanie du Bos-Fichaux** et Musique de **Sylvain Hamy**.

²³ Roger Pinon relate (« *chansons populaires de l'ancien Hainaut - volume IA notes* ») que la mélodie du Doudou était jouée au carillon de la tour de la cathédrale d'Anvers pour rythmer les heures. Il ajoute que les soldats wallons du général du Vivier, qui était montois, le chantèrent à la bataille des Pyramides (1798) et à l'entrée des troupes de Napoléon à Berlin en 1806.

²⁴ En 1956, Albert Langue, initiateur du Festival International de Musiques Militaires en 1961, est un jazzman accompli. Quel privilège pour lui d'être engagé pour accompagner le célèbre Sidney Bechet lors de sa tournée en Belgique. Juste avant une prestation à Bruxelles, Sidney Bechet dit à Albert Langue : "Dis donc mon vieux, tu n'aurais pas un air local pour l'offrir aux Belges?" Le Montois entame au piano l'Air du Doudou que l'Américain adopte immédiatement. Le soir, le concert est un tel triomphe que Sydney Bechet enregistre l'Hymne montois sous le titre "*El Doudou*" accompagné par l'orchestre de Reveloti chez Vogue. Le disque fait le tour du monde et est l'une des meilleures ventes pour l'année 56.

²⁵ Elle fut publiée en 1885 avec accompagnement de piano d'Auguste Leroy dans un fascicule retraçant la «*légende et histoire des Tournaisiens depuis Noé jusqu'à nos jours* ».

➤ **Nivelles** : Djan Djan : Du haut de la tourelle sud de la collégiale, un automate muni d'un marteau sonne les heures et les demies, comme au temps où la cloche réglait la vie quotidienne de la cité. Habillé de plaques de laiton doré, Jean de Nivelles²⁶, aux allures de petit guerrier, avec cimier, cuirasse et jupette, mesure 2,08 m. et pèse 350 kg. Il personnifiait le type familial du vététaire, du chipotier, du 'Djan farfouye'. Sa bonhomie en a fait le héros de chansons populaires composées en français et en dialecte, souvent empreintes de fraîche naïveté.

La mélodie est due à un certain **Blanchard** : elle fut composée pour un vaudeville « *le polichinelle sans le savoir* » créé au Théâtre des Variétés en 1823. L'air a été repris dans une quinzaine d'autres vaudevilles et, plus tard, dans des *pasquêtes* (chansons satiriques) en liégeois.

➤ **Arlon** : la Luxembourgeoise : les paroles sont de **Godefroid Kurth** (1847-1916), historien, professeur à l'Université de Liège. Il composa cette chanson alors qu'il était encore étudiant, à l'issue d'un banquet de la fondation de l'Union Liégeoise. La musique a été composée par **Firmin Baudrux**, pianiste et musicien, né en 1850, diplômé docteur en droit à Liège en 1871, décédé en février 1915. Il s'inspire de « *l'air d'Arlon* » (*Zu Arel op der Knipchen*) qui est une vieille chanson folklorique du pays dont on ne connaît ni le compositeur de la musique ni l'auteur des paroles. Cet air a été repris également dans la « *marche des chasseurs ardennais* ».

➤ **Virton** : Tchanson gaumaise :

Remarques

Ces chants, on l'a vu dans le tableau, sont associés aux régionales estudiantines, c'est-à-dire le regroupement d'étudiants venant « du même coin », rattachés à une ville importante (de type « chef-lieu »).

De ce fait, si l'on se calque sur l'aspect uniquement géographique, en prenant les divisions administratives, par exemple jusqu'au niveau d'un canton judiciaire, on remarquera qu'il y a un grand nombre de villes/communes qui ne figurent pas dans ce tableau. Or, il existe des « chants emblématiques » de ces communes (et nous parlons ici des communes après 1977 !). On y trouve, par exemple, « *les cayoteux* » à Lessines²⁷.

Mais on peut encore « descendre » dans la hiérarchie communale et revenir aux « anciennes » communes, beaucoup plus petites, notamment villageoises. C'est ainsi que Libiez et Pinon²⁸ ont trouvé des chants pour des **petits villages** borains :

- ◆ « *Les chuffloteux d'Méyaux* » pour Mainvault,
- ◆ « *Tout's les feumm's dou Pastourâch* » pour Pâturages,
- ◆ « *C'est les galants d'Boussu* » pour Boussu,
- ◆ « *Lés fi's dé Sint Ghisleign'* » pour Saint-Ghislain,
- ◆ « *On doit souvint pou rire* » pour Élouges,
- ◆ « *On tî toudis pus ou moins à s'villâch* » pour Frameries.

Il y a grand à parier que (presque) plus personne ne les connaît tant au niveau des paroles que de la musique.

²⁶ Il ne s'agit nullement d'un héros historique ou légendaire, mais d'un simple jacquemart de caractère local : ces mannequins de métal, qui marquaient le temps avant la diffusion des horloges, rappelaient sans doute les guetteurs placés au sommet des bâtiments publics pour signaler l'approche des ennemis ou les incendies. On situe son origine aux environs de 1400. A l'époque, il ne portait pas de nom particulier ; en 1525 on parle de « l'homme qui frappe les heures », en 1535, de « l'homme de keouvre (de cuivre) ». Il a probablement été baptisé lors de son transfert au 17^{ème} siècle. Son nom rappelle celui d'un seigneur de Nivelles (*Nevele, en Flandre*), Jean de Montmorency qui est un baron français du Moyen Âge (XVe siècle). Il s'appelait à l'origine Jean III de Montmorency. À cette époque, il aurait pris le parti du duc de Bourgogne Charles le Téméraire lors de la guerre du Bien public et aurait donc refusé de lui faire la guerre aux côtés du roi de France Louis XI, comme le lui avait demandé son père Jean II de Montmorency. Déshérité, il s'enfuit à *Nevele* en Flandre, fief qu'il tenait de sa mère. Il devint alors Jean Ier de Montmorency-Nevele. La population française l'appela plus simplement Jean de Nivelles, Nivelles étant la traduction française du nom flamand *Nevele*. Il était devenu en France un objet de mépris à cause du refus qu'il fit de répondre à l'appel du roi, d'où l'expression populaire « être comme le chien de Jean de Nivelles qui s'enfuit quand on l'appelle », altérée par la suite en « être comme le chien de Jean de Nivelles » pour parler d'une personne ayant l'esprit de contradiction. De nombreuses chansons populaires ont été composées sur Jean de Nivelles, ce qui contribua à donner une grande notoriété à son nom. Le terme de chien y est souvent repris, mais dans le sens d'animal de compagnie. Toutes ces chansons sont construites sur la même tournure et utilisent le même air. Cette tournure et cet air seront repris en 1792 par Gaspard de Chenu pour créer la chanson *Cadet Rousselle*. Un des couplets de *Cadet Rousselle* fait d'ailleurs encore allusion à Jean de Nivelles.

²⁷ Cayoteux : La région de Lessines est située dans la riche et belle vallée de la Dendre et possède dans son sous-sol une roche éruptive rare, aux propriétés particulières : le porphyre. Jusqu'à la moitié du 20^{ème} siècle, le travail d'extraction était effectué la plupart du temps à la main dans des conditions extrêmement pénibles et dangereuses par les cayoteux. Ce chant est celui de Lessines et environs. Il a été créé par Paul Gillis en 1977 lors de la première ducasse de Lessines.

²⁸ Libiez, A. « *Chansons populaires de l'ancien Hainaut, volume I* », Commission de la vieille chanson populaire, Schott Frères, Bruxelles, 1939.

2.3. Chansons symboliques

Chansons d'amour et de mariage

On y retrouve les chansons *ayant pour thème* l'amour et le mariage ainsi que celles *relatives aux coutumes* des fiançailles et de mariage. Ces dernières célèbrent sur un ton sérieux, badin ou ironique les plaisirs et les inconvénients du mariage. La Wallonie rurale a toujours compté bon nombre de chanteurs ou de chanteuses - animateurs-nés sans être professionnels - spécialisés dans le répertoire de chansons de noces; ces hommes et ces femmes, invités à tous les mariages de leur région, contribuent ainsi - inconsciemment - au maintien de la tradition.

Les chansons d'amour sont souvent hélas ! pessimistes ou même tragiques : les parents s'opposent au mariage, le fiancé part pour la guerre et y meurt, l'un des amants se suicide ou entre au couvent, etc. Et lorsqu'elles ne sont pas narratives, elles évoquent le désir ou l'impatience d'être marié(e) ou au contraire, le problème du choix entre plusieurs prétendants, le regret des « mau-mariées » confrontées à un mari trop vieux ou indifférent, etc.

La plupart d'entre elles remontent aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles mais elles ne sont pas d'origine wallonne ; on les retrouve dans les différentes provinces de France, au Québec, en Acadie, en Suisse romande.

Li bia bouquet

La chanson de mariage la plus connue est « ***Li bia bouquet*** », chanson « hymne » de Namur, elle fut composée — paroles et musique — par le chansonnier namurois **Nicolas Bosret** en 1851 et interprétée en public l'année suivante sous le titre primitif « *Li Bouquet dèl mariée* ». L'auteur, aveugle dès l'enfance, musicien et poète, membre du « Cabinet des Mintes » puis de la Société « Moncrabeau » comme son ami Charles Wérotte, dirigea l'orchestre excentrique des quarante Molons pendant plusieurs années. *Li bia bouquet* connut directement un succès triomphal à Namur, à tel point qu'il fut adopté dès 1856 comme « chant officiel namurois » par le Conseil communal, puis même comme « chant national namurois ». L'histoire est celle d'un homme qui va se marier après avoir déjà signé le contrat de mariage : il ne lui reste plus qu'à passer à l'autel pour jurer amour et fidélité à Marie.

Lolotte

Avant le mariage, il y a...l'amour, et parfois le coup de foudre. C'est le thème de la chanson ***Lolotte*** (« *sintèz come èm'coeur bat* »), composée par **Jacques Bertrand**, le barde carolorégien. Fabricant de chaises, né et mort à Charleroi, sa famille était des plus humbles et, à dix ans, il quittait l'école pour entrer en apprentissage. Il va dépeindre à la manière de Bruegel, un tableau riche en contraste et en coloris, une société débordant d'une vitalité à peine réprimée. Il y ajoute une quantité de détails réalistes : cela donnera des chansons et des textes d'un réalisme d'inspiration sociale dont la puissance et la gravité touchent profondément.

William Dunker nous offre une interprétation nouvelle de la chanson, à la manière d'une ballade irlandaise. L'histoire raconte le coup de foudre du chanteur pour Lolotte, avec qui il a bu et dansé à la pendaison de la crémaillère de sa tante Dorothée et qui l'a embrassée le soir venu : mal lui en a pris, le père de Lolotte lui a fait faire connaissance avec son sabot.

Li p'tit banc

Mais l'amour est source de chagrin, et le ton de la chanson d'amour, au XIX^{ème} siècle était souvent teinté de mélancolie, de douleur : que l'on songe à « plaisir d'amour » et ces autres romances. Deux chansons du Pays de Liège apportent leur lot de mélancolie, et même de tristesse.

La première est « *li p'tit banc* », composé par **Émile Wiket** (1879-1928) auteur de comédies et de poésies en wallon et mis en musique par **Pierre Van Damme**.

Cette chanson est celle d'un amour déçu : l'amant se souvient qu'il venait s'asseoir sur ce banc avec son amoureuse pour l'embrasser.

Lèyiz m'plorer

Et, parmi les plus connues, il faut citer le « *lèyiz m'plorer* », d'origine liégeoise. Composée par **Nicolas Defrecheux** (1825-1874), elle connut un succès immédiat et une diffusion extraordinaire pour l'époque. Un jeune homme y exprime, sur un ton juste et vrai, sans emphase, son désespoir après la mort de celle qu'il aimait. Cette chanson marque un tournant important, puisque c'est la première fois que s'exprime une véritable poésie lyrique en wallon. Selon Édith Piaf, c'est la plus belle chanson d'amour²⁹.

2.4. Chansons ludiques et de divertissement

2.3.1. Chansons ludiques / mystiques

Le jeu du Doudou à Mons

El Doudou : c'est l'hymne officiel de la Ducasse. On se demande si Gérard Buseau, curé du Béguinage depuis 1654, ne serait pas l'auteur de toute la chanson du Doudou. L'optique serait alors de condamner d'anciens rites réprouvés avant d'être assimilés à la légende de saint Georges. Il est en tout cas l'auteur de quelques couplets satiriques sur les chanoinesses. Pour qu'elle soit acceptée par la foule, il devait reprendre une ritournelle fredonnée depuis un certain temps par les suiveurs de la procession, qui précédaient le dragon. Le Doudou pourrait être le résultat d'une création populaire, spontanée, accidentelle, cherchant à mouler sur une musique préexistante (marche ou danse d'accompagnement) des paroles simples rappelant familièrement le " jeu de saint Georges ", dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

Les origines du refrain du Doudou ne sont donc pas aisées à établir. Mais l'hypothèse la plus plausible est que le Doudou évoque le personnage central du Lumeçon : le dragon, qualifié tour à tour de monstre fantastique (l'doudou), d'objet d'idolâtrie (l'mama), de cible de saint Georges (l'poupée Saint-Georges), soit un résumé des stades par lesquels la symbolique du combat serait passée du XIVème au XVIIème siècle.

Chansons de divertissement

Si aujourd'hui la chanson de divertissement est surtout chanson de banquets ou de beuveries, il n'en fut pas de même dans les siècles passés où l'absence de spectacles et de médias de diffusion réduisait les occasions de se distraire aux seules fêtes locales (ducasses et fêtes patronales) et aux veillées familiales, les premières caractérisées par la danse, les secondes par la chanson.

La chanson de veillée pouvait être triste (témoins les incomparables plaintes) ou amusante (on ironisait sur tel personnage, on s'efforçait d'énumérer rapidement telle liste d'éléments d'un costume, d'un conte ou tout simplement de prononcer - tout aussi rapidement - des syllabes étranges, ...), elle pouvait venir de très loin dans le temps ou l'espace ou être une composition locale nouvelle elle était l'œuvre d'un chansonnier ou, au contraire, faisait partie du « trésor de chansons » que tout peuple porte en lui.

Une première chanson est « Marie Clape sabot [ou chabot] » très populaire dans toute la Wallonie et en Picardie. D'origine incertaine, chaque contrée s'en attribue la paternité, de Liège à Tournai, en passant par Namur et Charleroi. Il existe effectivement diverses variantes dans les patois wallons ou picards mettant en jeu une paysanne, Marie (ou Mareye), dont les sabots de bois « clappent » (ou frappent) sur le sol empierré et résonnent, d'où son surnom de Clap'sabot ou Clap'chabot.

²⁹ Interview en 1962 (Le Soir du 30 novembre) « *Je l'ai chantée déjà, mais j'ai eu des difficultés pour la traduire. C'est tellement parfait d'ailleurs que c'est probablement intraduisible...mais[...]c'est trop beau.* »

Cet air folklorique raconte, d'une façon assez crue, mais atténuée pour le profane par la barrière du patois, une histoire d'hygiène et d'épouillement, dont les personnages Marie et Joseph sont, de par le choix de leurs prénoms, on ne peut plus bibliques.

Et comment ne pas évoquer « li p'tite gayolle » : c'est certainement une des chansons traditionnelle en wallon les plus représentatives et importantes du folklore de Wallonie. Avec deux couplets « officiels », elle a été chantée dans tous les patois, mais reste une référence du wallon carolo-picard.

Les emprunts aux rythmes « modernes »

Et « el mambo del loke a rloker » de **Willam Dunker** : sur un rythme de salsa (dont les deux syllabes reviennent systématiquement dans le refrain sous la forme “c'est sale çà”) qui fait parler une « Marie Frot-frot ».

Véronique Kappler nous propose, elle, un blues racontant un pan de vie d'un vieux contrebassiste.

Sopranal est un chanteur rappeur originaire de la région de Charleroi, le nom est un mot-valise de Soprano et d'un certain orifice. Sa particularité est de chanter en Wallon avec un langage peu respectable le tout muni d'un certain humour et d'autodérision qui est à prendre au second degré. Son style musical est celui du rap.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, « *Recueil dit de Maurepas : pièces libres, chansons, épigrammes et autres vers satiriques sur divers personnages des siècles de Louis XIV et Louis XV, accompagnés de remarques curieuses du temps; publiés pour la première fois, d'après les manuscrits conservés à la Bibliothèque impériale, à Paris, avec des notices, des tables, etc.* », Leyde, 1865.

BAILLEUX, FRANÇOIS « *Théâtre liégeois* », Carmanne, Liège, 1854.

BAILLEUX, FRANÇOIS ET DEJARDIN, JOSEPH « *Choix de chansons et poésies wallonnes* », Félix Oudart, Liège, 1844.

BERNIER, XAVIER « *Tchantans nosse bia lingadje...One saqwè po li scole !* » Mémoire présenté pour l'obtention du Lauréat en Pédagogie Musicale IMEP, Jacques Derhet, promoteur, Namur, juin 2002.

BLAMPAIN, KLINKENBERG, WILMET, GOOSSE « *Le français en Belgique: Une communauté, une langue* » DeBoeck-Duculot, Bruxelles, 1999.

BRAGARD, ROGER « *Histoire de la musique belge* », Collection Nationale, 7^{ème} série, n° 74, Bruxelles, 1946.

BRUNET, PIERRE-GUSTAVE « *Le nouveau Siècle de Louis XIV ou choix de chansons historiques et satiriques presque toutes inédites, de 1634 à 1712, accompagnées de notes par le traducteur de la 'Correspondances de Madame duchesse d'Orleans'* », Librairie de Garnier Frères, Paris, 1857.

CATALOGUE « *Muziques d'amon nos-ôtes* », Musée des Instruments de Musique, Bruxelles exposition 17/10 au 16/11/2008.

CLOSSON, ERNEST, « *Chansons populaires des provinces belges* », Schott Frères, Bruxelles, 1913.

COLLECTIF « *L'intermédiaire des chercheurs et curieux* », années 1864-1896 (tomes I à XXXIV).

COLLECTIF « *Traditionnel, populaire, folklorique et autres dénominations.* », site web consulté le 18 novembre 2012. URL: <http://www.ethnomusicologie.net/traditionnel.htm>.

COLLECTIF « *Wallon, à proprement parler...* » site web consulté le 08/01/2013 ; URL : <http://mrw.wallonie.be/sg/dsg/dircom/walcartes/pages/txt103.htm>.

DELBOUILLE MAURICE, *Les Noël wallons*, Nouvelle édition enrichie de nombreux textes inédits, établie à l'aide des notes d'Auguste Doutrepoint avec une étude musicale par Ernest Closson, avec six dessins originaux par Auguste Donnay, Édité par L.Gothier, 1938.

DROIXHE, DANIEL, « *Deux chansons wallonnes sur la translation des reliques de sainte Alénie à Liège en 1843* », Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège, 2004, Tome XIV, Fascicule 304, pp. 502-508 .

GÉNIN, FRANÇOIS « *Récréations philologiques ou recueil de notes pour servir à l'histoire des mots de la langue française.*», Paris, 1856.

GERMAIN, JEAN, « *Le terme wallon biriboutche, une facétie érotique de tailleurs de pierre ?* » in « Les dialectes de Wallonie », Société De Langue Et De Littérature Wallonnes, n°34, 2012.

HAUST, JEAN « *Le dialecte liégeois au XVIIe siècle: les trois plus anciens textes (1620-1630)* », reproduction anastatique de l'ouvrage paru à Liège en 1921, Les belles Lettres, paris, 1979.

HEN (DE), F.J. « *La vie musicale en Belgique* », Ministère des affaires étrangères, Collection 'chroniques belges' n° 323, 1979.

HENDSCHEL, LORINT « *Li Croejhete Walone, Contribution à une grammaire de la langue wallonne rivoeyou et ramîdré pa Djan Cayron et Pablo Saratxaga* », 2001, 2012 Licence de Documentation Libre (GNU).

HENRY ALBERT, « *Wallon et Wallonie* », Institut Jules Destrée, Charleroi, 1990.

HOCK, AUGUSTE « *Danses liégeoises, cramignons chantés aux fêtes internationales du 21 septembre 1869* » 2^{ème} édition polyglotte, Imprimerie Carmanne, Liège, 1869.

KOSMICKI, GUILLAUME, « *Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?* », Conférence donnée pour la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçons magistrales » le 28 novembre 2006.

LAFORTE , CONRAD, « *Poétiques de la chanson traditionnelle française: classification* », Numéro 26, s.l.,1921.

LEMPEREUR FRANÇOISE in « *La musique en Wallonie et à Bruxelles* » La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1982.

LETERRIER, SOPHIE-ANNE, « *Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"* », Revue d'histoire du XIXe siècle [En ligne], 19 | 1999, mis en ligne le 26 août 2008, consulté le 18 novembre 2012. URL : <http://rh19.revues.org/157> ; DOI : 10.4000/rh19.157.

LIBIEZ, ALBERT « *Chansons populaires de l'ancien Hainaut, volume I* », Commission de la vieille chanson populaire, Schott Frères, Bruxelles, 1939.

MARINUS, ALBERT *Le folklore Belge*, Tome 2 Culture et Civilisation-éditions Historiques, Bruxelles, 1974

MILICKOVA LADISLAVA, « *Le parler français de Belgique* », Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis, 1997.

PASCARU DYMA, « *L'histoire de la chanson française.* », site web consulté le 28/11/2012, URL : <http://fr.scribd.com/doc/51144759/L-histoire-de-la-chanson-francaise>.

PINON, ROGER « *Historique de l'étude du folklore musical en Wallonie* », Commission de La Vieille Chanson Populaire, 1968.

PIRON, MAURICE « *Anthologie de la littérature dialectale de Wallonie (poètes et prosateurs)* », Mardaga, Liège, 1979.

RONDAL, MANUEL, « *Joseph DUYSSEN (1878-1965) Chansonnier, auteur wallon et compositeur* », Département d'Histoire de l'Art et Archéologie, Musicologie de l'Université libre de Bruxelles, Union Culturelle Wallonne.

ROUSSEAU FÉLIX, « *Le problème culturel en Belgique*, in « *La Nouvelle Revue wallonne* », t. XIII, n° 3-4, 1965.

STEHMAN, JACQUES « *Histoire de la Musique en Belgique* », Ministère de la Défense Nationale, Education à l'armée, numéro 32, 1950.

VAN TIGGELEN, JOHN « *Musiques et cultures du monde* », mineure en musicologie, Louvain-la Neuve, 2011-2012

WANGERMÉE, ROBERT (sous la direction de) « *Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles* », Mardaga, Liège, 1995.

WANGERMÉE, ROBERT ET MERCIER, PHILIPPE (sous la direction de) « *La musique en Wallonie et à Bruxelles* », La renaissance du livre, 1982.

WEBER, ÉDITH, « *Itinéraires du cantus firmus, Réminiscences, références et pérennité* », Groupe de recherche sur le patrimoine musical, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

WEROTTE, CHARLES « *Ch'oix di ch'ansons wallonnes et otes poésies* », 3^{ème} édition, Namur, 1860.

WIEME, ANNE « *Les cafés-concerts au XIX^{ème} siècle à Bruxelles* », Mémoire sous la direction de J. Van Tiggelen, UCL, FIAL, Histoire de l'Art et Archéologie, Section Musicologie, Louvain-la-Neuve 2005.