

LA TRANSMISSION DES MÉLODIES FOLKLORIQUES: QUELQUES EXEMPLES

Robert Bouthillier

Selon la définition donnée en 1954 lors du septième congrès annuel de l'*International Folk Music Council* (IFMC), la musique folklorique — et par là, la chanson traditionnelle —

est le produit d'une tradition musicale qui s'est développée grâce au processus de la transmission orale. Les facteurs qui modèlent la tradition sont: i) la continuité qui lie le présent au passé; ii) la variabilité qui émerge de l'impulsion créatrice des individus et des groupes; et iii) la sélectivité exercée par le milieu, qui détermine dans quelles formes la musique se perpétuera.¹

Cette définition est évidemment extrêmement large. Mais elle a l'avantage de faire ressortir clairement les trois éléments essentiels qui confèrent à la musique traditionnelle son identité propre. De façon plus générale, on pourrait même dire qu'elle peut s'appliquer à tout ce qui se regroupe sous l'appellation "folklore". Ses deux premiers termes, continuité et variabilité, bien qu'en apparence contradiction puisque le concept de continuité est lié plus ou moins directement à celui d'une certaine stabilité, sont pourtant omniprésents dans la transmission orale et caractérisent l'ensemble des données qui s'y retrouvent.

La chanson n'échappe pas à la règle. Tant du point de vue des textes que des musiques, la conjonction de ces deux concepts produit cet étonnant résultat: des types bien établis qui se perpétuent linéairement malgré l'émergence de nombreuses versions qui, tout en s'étant modifiées, enrichies ou détériorées au cours du processus de transmission, sont toujours identifiables au type précis duquel elles sont issues.²

Ces notions de stabilité et de variabilité sont cependant des abstractions; elles ne se concrétisent vraiment que lorsqu'on explore un tant soit peu le répertoire et qu'on se livre à un examen comparatif de ses éléments. Pour le folkloriste, c'est une démarche routinière dont les résultats, pour différents qu'ils soient dans chaque cas particulier, obéissent toujours au "principe de l'arbre": les versions d'un même type sont comparables aux rameaux d'un même tronc.

Ce principe est tellement universel en folklore qu'il devient presque évident. On en oublie même de s'interroger sur le comment et le pourquoi de semblables résultats. Ce qui est au départ contradictoire — stabilité dans la variabilité (on peut inverser les termes de cette inclusion) — est systématiquement résolu par la tradition orale. Cette attitude découle probablement de ce qu'on s'est longtemps attaché à ne considérer que les documents recueillis, les "produits finis" de la chaîne (les "textes") et qu'on a quelque peu négligé, du même coup, le milieu d'origine de ces documents et leur "mécanisme de production" (le "contexte"). Il était normal qu'une analyse comparée portant sur des documents apparentés, certes, mais sans relation directe les uns avec les

¹ *Journal of the International Folk Music Council*, 7 (1955) p. 23 (c'est moi qui traduis).

² Voir à ce sujet l'article de W. Bascom, "The Main Problem of Stability and Change in Tradition", dans *Journal of the International Folk Music Council*, 11 (1959), p. 7-12

autres, nous permette de démontrer leur identité, leur appartenance à un même tronc, mais sans pouvoir en décrire le processus générateur. Analyser 15 ou 20 versions différentes d'une même chanson nous renseigne sur son état général: on peut en dresser un portrait comparatif, établir la liste des principales variantes, apprécier comment chacune se différencie ou s'associe à l'ensemble. Mais si ces versions sont indépendantes les unes des autres, nous n'en saurons pas plus sur leur potentiel de stabilité ou de variabilité en cours de transmission.

En théorie donc, si l'effet de ces facteurs sur l'état du répertoire traditionnel chanté est facile à comprendre, il est par contre très difficile à mesurer en pratique, parce que la documentation n'a pas été élaborée en fonction de ce genre de recherche. Il fallait donc innover et passer de la quête de répertoire à la découverte de *réseaux* de transmission nous permettant de comparer entre elles des versions des mêmes types en *filiation directe*, recueillies de deux ou plusieurs membres de ceux-ci. C'est une démarche exploratoire dans ce sens que nous avons entreprise il y a quatre ans, Vivian Labrie et moi, à partir d'enquêtes *systématiques menées dans le Nord-Est du Nouveau-Brunswick*. Ces premières recherches sont d'ailleurs à l'origine de ma thèse de maîtrise, dont est tiré l'essentiel de cet article.³

En examinant le processus de la transmission orale des chansons folkloriques, on entre de plain-pied dans l'étude du *contexte*, lui-même en relation très étroite avec le *milieu* traditionnel qui le supporte. On le voit, la question est complexe; elle met en jeu un grand nombre de variables dont il est difficile d'apprécier l'influence exacte. Les résultats de la transmission orale varieront si on modifie les conditions dans lesquelles elle s'effectue. C'est là un axiome fondamental, et on doit tenir compte de l'équilibre sous-jacent lorsqu'on examine une situation particulière. Concrètement, cela signifie par exemple que le processus n'est pas nécessairement la même en Acadie qu'au Québec, ou dans un rang à vocation agricole plutôt que dans un village de pêcheurs; ou encore, que la relation d'apprentissage père-fils produira des résultats différents de ceux de la relation de voisinage. Autant de situations, autant d'exemples. Il m'a donc semblé important d'exposer d'abord quelques-unes des caractéristiques générales de la transmission, que j'illustrerai par la suite au moyen de quelques exemples musicaux tirés de nos enquêtes acadiennes.

La première de ces caractéristiques, assimilable aux conditions d'existence, aux circonstances de la transmission, est fonction de la définition même du processus, définition proposée par les théories modernes sur la communication. Un transmetteur adresse un message spécifique — ici, une chanson, ou un répertoire chanté — à un auditoire donné et dans des circonstances définies. La rétention du message, *l'apprentissage*, dépend alors d'une série de facteurs: l'intelligibilité du message (cohérence avec les modèles culturels familiers au groupe d'auditeurs), les conditions de la transmission (circonstances, fréquence, etc.), les antécédents du ou des récepteur(s) potentiel(s) (talent, mémoire, motivation à apprendre, etc.). La qualité de la reproduction des messages transmis dépendra essentiellement de la conjonction de chacun de ces facteurs.

La direction de la transmission en constitue la deuxième caractéristique. Elle est déterminée par la nature de la relation qui unit transmetteur et récep-

3R. Bouthillier, *Constantes et variantes des formes musicales dans la transmission orale: Recherche chez une famille de Tracadie, Nouveau-Brunswick*. Thèse de maîtrise. Québec. Université Laval, 1976, xxiv-348p, dactyl.

teur. Ainsi, elle sera verticale ou horizontale selon qu'elle mettra en présence des protagonistes de générations différentes (parents-enfants, vieux-jeunes) ou de même groupe d'âge (frères et sœurs, cousins, camarades). Elle sera directe si elle est d'ordre familial, ou au contraire latérale si elle privilégie le voisinage comme source d'apprentissage. Ces directions possibles produiront autant de situations, chacune possédant ses caractères propres et générant un résultat potentiellement différent des autres. Ce qui nous amène à examiner la troisième caractéristique importante de toute situation de transmission: le produit obtenu à la sortie du système.

Avant même de parler de la nature du produit, on doit d'abord en constater la multiplicité. Une oeuvre folklorique est par définition adaptable, multiforme, parce qu'elle est mobile et se reproduit au hasard des transmissions successives. A l'extrémité de la chaîne, on s'aperçoit que la variabilité attendue, causée par des facteurs aussi différents que puissants (migration, acculturation, évolution, création, sélection, oubli) est en fait contrebalancée par une force d'inertie d'une puissance au moins égale à celle des tendances à la modification, et qui tient en grande partie dans des facteurs d'ordre personnel (une capacité certaine chez l'être humain de reproduire la structure des modèles qui lui sont soumis), d'ordre intrinsèque au message (concordance entre la nature du message et le répertoire culturel), et d'ordre social (une certaine "auto-correction" due à la fréquence, à la nécessité de se conformer aux modèles pré-existants, etc.). L'action combinée de tous ces facteurs réduira considérablement les possibilités théoriques de divergence. Conséquemment, l'éventail des modifications possibles sera limité, et descriptible. On trouvera au Tableau 1 une synthèse de possibilités de modification exposées par Arthur Rossat, dans un ouvrage déjà ancien, mais qui n'en constitue pas moins l'énumération la plus complète que j'aie consultée sur le sujet.⁴

Ce tableau n'est pas exhaustif. Il y manque la description de situations pourtant fréquemment remarquées: altérations du vocabulaire, de la rime ou de l'assonance; emploi de synonymes ou d'équivalents; oubli momentané ou permanent de certaines strophes, entraînant l'émergence de fragments. Au niveau musical peuvent surgir des variations de certaines hauteurs de son produisant une modification sensible de la courbe mélodique; ou encore l'altération de certains degrés ou l'addition pure et simple de degrés nouveaux viennent souvent modifier l'échelle originale. Malgré ces quelques lacunes, l'exposé de Rossat constitue un essai sérieux dans le but d'établir une typologie des altérations consécutives à la transmission orale des chansons. Il ne les aborde pas comme le produit du système, de la "chaîne" de transmission, mais plutôt comme étant intégrées au processus même de communication au niveau de chaque cellule où s'effectue le passage du savoir musical traditionnel.

Cette distinction est extrêmement importante. Si, en bout de chaîne, on obtient une ambivalence stabilité/variabilité, c'est au niveau de chacune des cellules individuelles qui constituent la suite des transmissions qu'il faut chercher un début d'explication aux mécanismes qui régissent la forme que prendra la version soumise ainsi aux aléas de la tradition.

4. A. Rossat, *La Chanson populaire dans la Suisse romande*. Lausanne, 1917, p. 139 à 204. Le tableau est tiré de ma thèse, *op. cit.*, p. 51. On pourrait se surprendre de l'ancienneté de cette référence. Lorsqu'on sait que jusqu'aux ouvrages récents de Conrad Laforte, les dernières publications à caractère théorique sur la chanson folklorique française remontent à Patrice Coirault (entre 1927 et 1953), on se rend compte qu'il y a nécessité à l'heure actuelle de multiplier les recherches dans le domaine de la chanson, étant donné le petit nombre de publications disponibles où on l'a abordé dans une perspective autre que l'élaboration de recueils ou d'anthologies.

- I. Altérations du vocabulaire et du sens
 1. erreur de copie, faute d'attention
 2. altérations par confusion, incompréhension, ignorance
 - (a) noms propres de pays
 - (b) noms propres de personnes
 - (c) termes peu usuels ou abstraits
 3. altérations par influence du patois (ou de l'accent)
 4. altérations par contamination de deux ou plusieurs chansons
 5. altérations intentionnelles
- II. Altérations prosodiques
 1. raccourcissement (élision)
 2. allongement (introduction de muettes inutiles)
- III. Altérations rythmiques:
 1. altérations personnelles (liberté d'interprétation)
 2. non-concordance de la versification et de la mélodie
 - (a) vers syllabique trop long ou trop court
 - (b) strophes de longueur différente
- IV. Altérations de la mélodie
 1. stabilité relative du timbre: variations d'interprétation
 - (a) repos arbitraires
 - (b) trop grande respiration
 - (c) points d'orgue prolongés
 - (d) silences trop longs
 - (e) silences trop courts
 - (f) rallentendo à la finale
 - (g) appuis
 2. puissance et intensité du volume de voix
 3. mélismes ajoutés ou inventés
 4. monotonie
 5. changement de mesure
 6. changement de temps
 7. changement du chanteur d'une journée à l'autre
 8. changement d'air en changeant de strophe
 9. contamination
 10. chromatisme

(d'après A. Rossat)

Le concept de la chaîne n'est d'ailleurs pas réellement explicatif de la réalité traditionnelle. C'est un modèle qui nous permet de reconstituer *en sens inverse de la transmission* la suite de chacune des cellules; pour l'établir, on procède à rebours, du point d'arrivée vers le point de départ. Or, dans la réalité, on est plutôt en présence de *faisceaux* de transmission, à partir d'un émetteur premier vers un grand nombre d'auditeurs potentiels. Seuls quelques-uns de ces auditeurs retransmettront à leur tour le répertoire qu'ils auront appris de leur premier maître; et encore, pas au complet. Ces quelques nouveaux transmetteurs posséderont en général une bonne capacité de reproduction fidèle; ils seront alors garants de la continuité de la tradition, et d'une relative stabilité. Si ce mécanisme de sélection interne joue à chaque fois de façon à ce que seuls les meilleurs récepteurs deviennent à leur tour émetteurs, le message original ne risque pas d'être méconnaissable, peu importe si le nombre de faisceaux successifs de retransmission est élevé.

Cette influence de l'excellent transmetteur sur la circulation du répertoire est un des éléments d'explication les plus probables en ce qui a trait à la stabilité surprenante des formes folkloriques chantées, souvent plusieurs fois centenaires. Je n'ai fait ici qu'en résumer le principe.⁵ Il ouvre la voie à bien des recherches futures.

* * *

Puisqu'il semble que la partie se joue principalement au niveau des cellules individuelles de transmission, c'est autour de l'une d'entre elles que j'ai choisi dans un premier temps de concentrer ma recherche. De plus, il était illusoire de penser traiter adéquatement de la chanson considérée dans ses composantes poétiques et mélodiques; je me suis contenté d'explorer les aspects musicaux des documents recueillis.

Le premier réseau que nous ayons observé systématiquement — autour duquel ma thèse s'est élaborée — a été celui constitué par la famille de Benoît Benoît (1880-1960) de Tracadie, Nouveau-Brunswick, qui fut l'un des informateurs les plus remarquables que Luc Lacourcière, Félix-Antoine Savard et Roger Matton aient rencontré.⁶ A partir des chansons recueillies par ces premiers enquêteurs auprès de M. Benoît entre 1955 et 1958 (en tout, 165 versions de 100 types distincts), nous avons pu nous-même retrouver un certain nombre de versions de même type auprès de quelques-uns de ses enfants en 1974 et 1975⁷, et à partir desquelles il a été possible d'établir une comparaison de l'état des documents après leur passage d'une génération à l'autre. Les exemples choisis sont présentés par groupes de versions; pour chacun, la première (version A) est tirée du répertoire du père, et la ou les suivante(s) (versions B, C, etc.), du répertoire de ceux des enfants qui nous ont chanté une version du même groupe. Toutes les mélodies sont brièvement analysées afin d'en souligner la structure, et les points communs ou divergents de l'une à l'autre. Par la suite, à la lumière des éléments variants et des éléments stables, j'essayerai de tracer un portrait cohérent de la transmission musicale dans la famille Benoît.

1. *Adam et Eve au paradis*

Version A: *Collection Luc Lacourcière, no 2465*

Informateur: Benoît Benoît, en 1955 (relevé musical par Roger Matton)

7e couplet : *rubato*

Dieu peut A - dam et le con - duit
z - aux pieds du fruit lui di - sant mon fil (s)

⁵C'est ce que j'appelais dans ma thèse de maîtrise le concept de la divergence sélective, *op. cit.*, p. 67-74. Dans un article récent, V. Labrie-Bouthillier a développé bien davantage le problème, et propose un modèle explicatif de la transmission orale; voir "Les expériences sur la transmission orale: d'un modèle individuel à un modèle collectif", dans *Fabula*, 18 (1977) 1-2, p. 1-17.

⁶Ben Benoît est un des chanteurs que l'on peut entendre sur l'album *Acadie et Québec* (RCA, série Gala, no CGP-139) où il interprète en réel à bouche, la *Plainte du coureur des bois*, la *Belle au jardin d'amour*, et ne magnifique version de la *Porcheronne* (les titres utilisés sont ceux du *Catalogue de la chanson folklorique française* de C. Laforte, Québec, P.U.L. 1958.)

⁷Hilaira (né en 1905), Jean-Baptiste (né en 1907), Mme Julia Gauvreau (née Benoît, en 1913) et Mme Laurette Doiron, (née Benoît, en 1921).

prends bien garde ne tou- che pas de ce beau
 faut que tu ne- gae des crains le tae- pas

19.

m. Majeur - Mineur sans 6e degré

Version B: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 306
 Informateur: Hilaire Benoît, en 1975

8e couplet : rubato

184. D

Goût de ce fruit dé- li- ci- eux
 ou ne tes yeux la gour-man-
 dis- ten- tit la fem- me qu'all' le man-
 gea all' n'em- por- ta- à son cher
 hom- me qu'all' l'af- fli- gea

19.

m. Majeur - Mineur sans 6e degré

Les versions du père et du fils (que celui-ci a apprise de celui-là) sont étonnamment semblables l'une à l'autre bien qu'elles figurent toutes deux parmi les plus irrégulières au niveau de la rythmique. Il y a en effet très peu de chansons exécutées par Ben Benoît qui possèdent un tempo aussi rubato et aussi instable. La notation de R. Matton contient également les indications de plusieurs crescendo ou decrescendo dans l'interprétation de l'informateur. Je n'ai pas inscrit ces observations dans mes relevés, mais l'audition de la version de Hilaire⁸démontre clairement qu'il obéit au même schéma d'interprétation. Sa version est une suite constante d'accents forte (sur les syllabes *fruit*, *délicieux*,

⁸Pour éviter toute confusion, j'utilise le prénom des informateurs plutôt que le nom dans les analyses musicales.

gourmandise, mangea, emporta, homme) et de decrescendi qui se manifestent surtout dans les groupes mélismatiques. Les deux mélodies sont exactement de même échelle; le 7e degré de la version de Ben^on'est pas altéré, mais il est légèrement élevé à quatre reprises, ce qui suffit à faire admettre son imprécision. Elles déterminent donc exactement le même mode ambigu "majeur-mineur sans 6e degré". Les figures mélismatiques des deux versions ne sont pas de même nature rythmique ni mélodique mais elles tombent sur les mêmes accents toniques, aux mêmes endroits dans la mélodie. Le dessin mélodique des notes de structure est également presque identique: à partir de la première quinte 1-5, la première période se déroule pour revenir vers le 1er degré; le premier membre de la deuxième période demeure suspendu sur le 2e degré, alors que le deuxième membre oscille entre le 7e degré inférieur sur lequel il s'appuie et le 5e degré avant la finale sur la tonique. La mélodie est conjointe sauf deux intervalles de quarte 2-5 que les deux chanteurs exécutent au même endroit. Les deux versions, malgré leur grande liberté rythmique, sont donc musicalement identiques.

2. La Barbrière

Version A: Collection Luc Lacourcière et Félix-Antoine Savard, no 2704

Informateur: Benoit Benoit, en 1955

2e couplet: rubato

Oh! bon — jour donc — jo — lie — bar — bié —
re — la barb' — nous la — fai — re —
rie — vous — g-oh! — bon — jour donc — jo — lie —
bar — bié — re — la barb' — nous la — fai —
re — rie — vous — g-oh! — oui g-oh! oui —
mon gen-til-hom — me mes — ra — s-airs sont — t-ous —
mets — pour vous —

m. SOL

Version B: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 139
Informateur: Hilaire Benoît, en 1974

dernier couplet: rubato

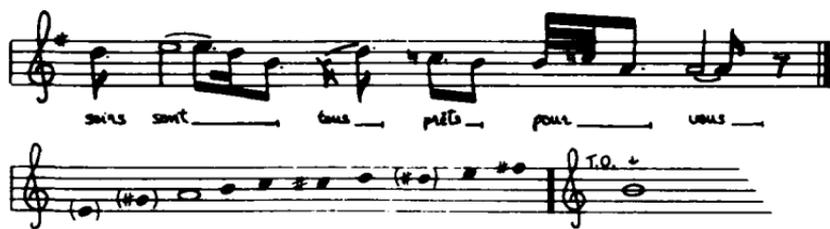
Pour mes a-mours bien gen-til-hom-me
ils sont bien e-ben-gués d'i-ci ils sont sur
la mer qu'ils na-ient au-tant le
jour com-me la nuit ils sont sur la
mer qu'ils na-ient au-tant le jour
com-me la nuit

m. RÉ-LA

Version C: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 590
Informatrice: Laurette Doiron (née Benoît) en 1975

2e couplet: rubato

Oh! bon-jour donc jo-lie bar-bien'
la bar-nous la fai-re-riez vous ah! oui
ah! oui bar' gen-til-hom-me mes ra'



m. Majeur - Mineur

Cette chanson présente un problème plus difficile. Hilaire ne l'a pas apprise directement de son père, bien qu'il nous ait déclaré que ce dernier la chantait très souvent; il l'a ainsi fréquemment entendue dans sa famille, et en a peut-être intégré le style à cause de cette fréquence d'audition. Laurette l'a apprise à la foi de son père Ben et de son frère Ephrem (aujourd'hui décédé), dont il semble que c'était "sa" chanson. Elle a donc subi un brassage d'influences assez important. Les trois échelles sont différentes. La version de Ben est en mode de "sol", mais avec fluctuation du 3e degré qui lui confère une légère coloration mineure. Celle de Hilaire est en mode "mineur ambiguë entre ré et la"; les 4e et 6e degrés y sont fluctuants. Finalement, celle de Laurette est ambiguë entre le mineur (mode de "ré") et le majeur (mode de "do"), alors que les 3e et 4e degrés fluctuent. L'instabilité de certains éléments mélodiques semble être la caractéristique principale de cette chanson, du moins, dans la famille Benoît. Rythmiquement, les trois versions sont en tempo rubato, et toutes trois sont enjolivées, chacune dans le style propre du chanteur. On remarque chez Ben l'alternance des figures ternaires et quaternaires; chez Hilaire, l'émission de groupes rythmiques plus irréguliers; et chez Laurette, des valeurs plus longues liées à des notes glissées ou effleurées, qui donnent l'impression qu'elle essaie sans y réussir tout à fait d'ornementer ses mélodies selon la tradition familiale. Mélodiquement, les deux périodes des trois versions ont les mêmes points d'appui et de chute. La première période tourne de façon obsédante autour du 5e degré et se déroule comme une dentelle 5-6-5-4-5-6-5-4-5 avant de se déposer sur le 2e degré. La seconde remonte au 5e, mais pour retomber vers le 7e degré inférieur avant la dernière formule cadencielle vii-1-2-3-4-5-3-2-1; à noter que Hilaire n'émet pas le 3e degré sur les montées de cette dernière courbe mélodique, ce qui lui confère une teinte pentatonique. Malgré leurs différences au niveau de l'échelle modale, et malgré leur filiation indirecte, les trois versions témoignent d'une grande parenté de structure et de style.

3. Le Chrétien qui se détermine à voyager

Version A: Collection Luc Lacourcière et Félix-Antoine Savard, no 2636

Informateur: Benoît Benoît, en 1955

4e couplet: rubato

Quand le so- feil frapp' na ta...
 Tous un peu, trop fort et le...
 bor-ceau aus que tu couch's...
 prend à la mort bor-ceau bor- ceau...
 176. P, acc. 188. P, mol. 176. P, acc. 180. P, mv, mol. 84. P

di - vin - bea - ceau - fais - moi le -
 com - pren - dre - toi - qu'est - ce - que - mag' - de - mon -
 tom - beau - ous' - mon - corps - doit - si - ren -
 dre

m. LA

Version B: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 258
 Informateur: Hilaire Benoit, en 1975

3e couplet: rubato

Quand tu - se - ras - dans - un - por -
 tag' - bien - e - lo - que - et que la -
 surer - te - coul' - na - sur - le - vi - sag' - penne -
 af - fli - ge - pense - à - Je - sus - pense -
 à - Ma - rie - pense - à - rien - d'au -
 tre - pense - à - Je - sus - par - tant - sa - croix

pour sau- ver - ta pou- voir à - me

m. LA

Une autre chanson que Hilaire a apprise de son père. Les deux versions sont en mode de "la", mais présentent des ambiguïtés au niveau de l'échelle: le 3e degré est nettement altéré chez Ben alors que chez Hilaire, il n'est que légèrement haussé, assez souvent toutefois pour justifier son inscription dans l'échelle comme degré potentiellement fluctuant. La mélodie et la rythmique sont intimement liées tout au long de la chanson, et les premier, troisième, cinquième et septième vers sont coupés dans les deux versions par des silences dont l'emplacement musical est identique chez le père et le fils. La localisation de ces pauses est importante parce que l'altération du 3e degré de la version de Ben, et sa légère hausse dans celle de Hilaire, se produisent toujours avant le silence, et le retour au 3e degré naturel suit immédiatement la reprise musicale dès qu'il apparaît de nouveau dans la mélodie. La fréquence et la régularité du phénomène — et son incidence dans les deux versions — éliminent la probabilité du hasard; il s'agirait plutôt d'un mystérieux mécanisme de "l'inconscient musical" lié à l'automatisme de l'émission vocale, présent dans l'interprétation du père, transmis avec sa version, et reproduit fidèlement par le fils après vingt ans de silence. La structure rythmique des deux versions est non-mesurée, de tempo rubato. Hilaire amplifie de nouveau les caractéristiques d'interprétation de son père: ses notes d'arrêt sont plus longues, la broderie mélodique et rythmique plus irrégulière; Ben produit toujours cette impression de fluidité grâce à l'emploi de groupuscules ternaires 2-3-2-1 qui se succèdent dans son développement mélismatique. Les deux versions présentent toutefois des signes très clairs de stabilité du point de vue mélodique: les intervalles, les notes de structure, les cadences intermédiaires et finale sont identiques.

4. La Danse du rosier

Version A: Collection Roger Matton et Félix-Antoine Savard, no 69

Informateur: Benoît Benoît, en 1957

2e couplet: giusto

En-trez la dan-se jo-li no- sice en-fuy la
dan-se jo-li no- sice qui port' la fleur le di de lon la
qui fleu-ri- ra 3- au - mois de mai

m. DO

Version B: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 610

Informateur: Hilaire Benoît, en 1975

1er couplet: quasi-rubato (très libre)

Dans ma main dont' je tiens t-un no- sice dans ma main



droit' je tiens t-un no- sier qui port' la fleur mais la lon



la qui fleu-ri- na dans l'mois de mai qui port' la



fleur mais la lon la qui fleu-ri- na dans l'mois de mai



m. Majeur sans 4e et 5e degrés

Version C: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 337
Informatrice: Julia Gauvreau (née Benoit), en 1975

1er couplet: quasi-giusto



Dans ma main droit' je tiens un no- sier dans



ma main droit' je tiens un no- sier qui fleu-ri- na



au mois de mai qui fleu-ri- na au mois de mai



m. Majeur sans 5e degré

Les trois échelles comportent des différences au chapitre des degrés manquants par rapport à l'échelle heptatonique: alors que la version de Ben est en mode de "do", Julia n'émet pas le 5e degré (l'anacrouse de sa version est construite 1-1-2) et Hilaire n'émet ni le 5e (il n'exécute pas non plus la quarte v-1 à l'anacrouse) ni le 4e degré. Il s'ensuit de légères différences mélodiques entre les trois informateurs. Les degrés de structure sont identiques entre les trois versions: pause sur le 2e à la fin de la première période, courbe descendante vers le 6e degré inférieur, nouvelle arabesque vi-vii-1-2-1 avant la cadence finale 2-1-vi-vii-1. Julia et Ben exécutent la mélodie en tempo giusto, alternance 2/4-3/4 identique, alors que Hilaire l'interprète dans un tempo complètement rubato; il accentue en crescendo les courbes mélodiques ascendantes et diminue l'intensité vocale lorsqu'il dépose la note de chute.

5. La Fille tuée par sa mère

Version A: Collection Luc Lacourcière, no 2466
Informateur: Benoît Benoit, en 1955
(relevé musical par Roger Matton)

3e couplet: quasi-giusto



La mé- qui est en haut

au ba-non ell' nes pond si ma fill'
 no-be-et pas mon sieur le ba-non vaillant
 je fai un com-man-de-
 ment qu'ell' pren-dra cet ar-gent

m. Majeur-Mineur sans 6e degré

Version B: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 262

Informatrice: Laurette Doiron (née Benoit), en 1975

3e couplet: quasi-rubato

76:1
 Sa mie qui est en haut au ba-non ell' ne-pond si ma fill' no-be-et pas à
 ce bon ba-non vaillant je lui fai un com-man-
 de-ment qu'ell' pren-dra cet ar-gent

m. Mineur sans 6e degré

Laurette a bien appris cette chanson de son père, et la similitude entre les deux versions en témoigne. Elles diffèrent de mode à cause de la fluctuation du 3e degré qui surgit dans la dernière période de la version de Ben; celle-ci est donc construite sur un mode ambigu "majeur-mineur sans 6e degré", alors que la version de Laurette est nettement en mode "mineur sans 6e degré". Outre ce degré altéré, les deux échelles sont identiques et s'organisent de la même façon. Première période:

quarte v-1 à l'anacrouse, et développement mélodique conjoint entre les degrés 1 et 3, pause sur le vii, nouvelle arabesque et pause finale sur la tonique. Deuxième période: brusque montée vers le 5e degré suivie d'une descente 5-4-3-4-1, nouvelle courbe ascendante jusqu'au 4e degré et descendante vers la pause sur le 7e degré inférieur. Reprise de la première période: nouvelle quarte v-1 et déroulement en broderie entre les degrés vii et 3, avec pause intermédiaire sur le 2e et chute cadencielle 3-2-1-vii-1 pour la finale. Contrairement à l'habitude, la version de Ben et mesurée alors que celle de sa fille ne l'est pas; on y sent une pulsation, mais elle exécute trop d'écart rythmiques pour qu'on puisse la classer comme étant mesurée. Les deux versions sont de mouvement général 6/8. La principale différence entre elles tient aux enjolivements qu'exécute M. Benoît alors que la version de Laurette ne comprend que quelques notes glissées assimilables à son intégration personnelle du style mélismatique.

6. *Le Flambeau d'amour*

Version A: *Collection Luc Lacourcière et Félix-Antoine Savard, no 3154*

Informateur: Benoît Benoît, en 1956

3^e couplet: rubato

120. *f*

A-vec la point' de mes ci-seaux je me cor-

ve-rai t-u-ne vei-ne a-vec la point' de

mes ci-seaux je me cor-ve-rai t-u-ne vei-

ne si'il ne faut qu'un seul' goutt' de mon sang

pour res-sus-ci-ter mon cher a-ment

To.

m. DO

Version B: *Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no. 141*

Informateur: Hilaire Benoît, en 1974

4^e couplet: rubato

96. *f*

A-vec la point' de mes ci-seaux

je me cor-ve-rai t-u-ne vei-ne a-

- 16 -

vec au point de mes ci-sœur je me cor-ve-
 rai ta-ne vei-ne s'il faut qu'un seul
 goutt' de mon sang pour nes-sus-ci-tée
 mon a-mant

m. DO-SOL

Les deux informateurs ornent cette chanson à profusion, mais leurs mélismes ne tombent pas nécessairement sur les mêmes syllabes. Le mouvement des deux versions est totalement rubato, l'interprétation de Hilaire l'étant, comme toujours, un peu plus; elle est littéralement sectionnée par les silences qui coupent les phrases en segments désarticulés et qui laissent à l'audition une impression de déséquilibre. Les deux versions sont mélodiquement similaires: ambitus du 3^e degré inférieur au 3^e supérieur. Les notes de structure sont les mêmes: la mélodie tourne toujours autour des degrés v et vi, et elle oscille constamment dans l'intervalle v-1 avec points d'appui extrêmes sur les 3^e degrés inférieur et supérieur. Le dessin mélodique diffère légèrement de l'une à l'autre, mais les degrés de chute sont exactement les mêmes: pause à la césure de la première période sur la tonique (chute 3-2-1); pause à la fin de la première période sur le 5^e degré inférieur; pause à la césure de la deuxième période sur le 2^e degré; cadence légèrement différente, mais finale sur la tonique. La version de Hilaire est ambiguë entre le mode de "sol" et celui de "do"; le 7^e degré y est altéré à quatre reprises dans des figures descendantes vii-vi-v, mais dans les formules cadencielles, il redevient naturel et joue le rôle de sensible. La version de Ben est sans équivoque en mode de "do".

7. Le Jardinier du couvent

Version A: Collection Luc Lacourcière, no 2469
 Informateur: Benoît Benoît, en 1955
 (relevé musical par Roger Matton)

3^e couplet: quasi-giusto

52.1. 6/8
 Le beau q'ant n'a pas se-ta-dé
 en jar-di-nier il se fit ha-bil-ler tout droit au
 cou-vent il s'a-dress' le cœur tout rem-pli'

de des - seins et de-man da t-à la mèr' ho-
tes se poua tra-vaill-lee dans son jar din

m. RÉ

Versio B: Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 303
Informateur: Jean-Baptiste Benoît, en 1975

6e couplet: quasi-giusto (très libre)

La mèrè ho- tess' dit à la jeun' soeur ne-gar-dez
donc cet jo- li tra-vaill- lee ne-gar-dez don' comm'il tra-
vaill' z-al-lez y de-man-dèr u-ne fleur le beau qa-
ant es-cus la maî-tress' et tou-tès les deux chaq' de cou-
leur

m. Mineur sans 6e degré

L'interprétation de Jean-Baptiste est relativement similaire à celle que nous offre son père. Les deux échelles sont différentes, d'abord parce que Ben emploie le 6e degré supérieur, ensuite parce qu'il altère quatre degrés dans sa version, alors que Jean-Baptiste ne transforme en cours du chant que le 3e degré. La version du père est en mode de "ré" avec plusieurs fluctuations qui, sans altérer sa structure modale, lui confèrent une coloration instable; celle du fils est en mode "mineur sans 6e degré", mais l'altération du 3e aux cinquième et sixième mesures produit un effet identique, bien que temporaire, à celui ressenti à l'audition de la version de Ben. L'instabilité de certains degrés, en cours de transmission, semble être intégrée comme un élément de la structure mélodique. Le fait qu'on observe la perpétuation de cette instabilité à plusieurs reprises entre deux versions mélodiques reliées (par exemple, dans le *Chrétien qui se détermine à voyager*) confirme que la perception des chanteurs traditionnels, et leur capacité de reproduction, n'est aucunement liée au tempérament; ils peuvent reproduire les intonations telles qu'ils les ont entendues, sans les corriger d'après des standards qu'ils ne possèdent pas. Les notes de structure ne sont pas touchées par la tendance, chez Ben, à altérer les degrés vii, 4 et 6. Dans les deux versions, la pause de chacun des six vers tombe sur la même note d'appui, sauf dans un cas (au cinquième vers): premier vers, 2e degré; deuxième vers, tonique;

troisième vers, 3e degré haussé; quatrième vers, 2e degré; cinquième vers, broderie 2-3-2-1 (Ben) et pause au 3e degré (Jean-Baptiste); et finalement sixième vers, formule cadencielle 2-vii-1-2-3-2-1, enjolivée par Ben. Rythmiquement, les deux versions sont semblables, mesurées en alternance 6/8-9/8 avec écarts métriques. Ben ornemente quelque peu la dernière période alors que Jean-Baptiste possède un style plus syllabique, sans trop de broderies.

8. *Savez-vous ce qu'il y a*

Version A: *Collection Roger Matton et Félix-Antoine Savard, no 199*

Informateur: Benoît Benoît, en 1958

11e couplet: quasi-rubato

116. J' dans c'tai-quitt' - là vous sa-vez pas ce qu'il y a, dans
 c'tai-quitt' - là vous sa-vez pas ce qu'il y a, y-a t-un bout d'fil
 un bout d'fil d'a-mour, mes-dam's y-a t-un bout d'fil un bout
 d'fil d'a-mour jo-li

m. FA

Version B: *Collection R. Bouthillier et V. Labrie, no 265*

Informatrice: Laurette Doiron (née Benoît) en 1975

5e couplet: quasi-rubato

160. J' dans c'p'tit nid - là vous n'sa-vez pas ce qu'il y a dans c'p'tit nid -
 là vous n'sa-vez pas ce qu'il y a y-a t-un p'tit oeuf un p'tit oeuf d'a-mour
 mes-dam's y-a t-un p'tit oeuf un p'tit oeuf d'a-mour jo-li

m. FA

5e couplet: quasi-rubato

Dans c'p'tit nid-là vous sa-vez pas ce quil y a dans c'p'tit nid-
là vous sa-vez pas ce quil y a il y a un oeuf un
p'tit oeuf d'a-mour mes-da-mes un p'tit oeuf un p'tit oeuf, d'a-
mour jo-li Poëuf est dans l'nid, nid dans la branch', la branch'
dans l'arbre', l'arbre est dans la pré', la pré' est dans al-lée ou-li-ou-li
m. FA

Cette chanson énumérative, la dernière de cet échantillonnage comparatif, offre un exemple inouï de stabilité mélodique et modale. Les trois échelles sont exactement identiques: ambitus d'un octave (de iii à 3), présence de tous les degrés, aucune fluctuation, et 4e degré élevé qui détermine un parfait mode de "fa" reproduit en trois exemplaires. La seule différence mélodique décelable se produit sur les mots "un p'tit oeuf" de la version de Laurette; celle-ci exécute à deux reprises un saut de quarte v-1 au lieu de la tierce v-vii qu'on retrouve chez Ben et Julia. Rythmiquement, les trois versions sont exécutées en tempo quasi-rubato. Il y a peu de différences au niveau des figures mélismatiques; la version de Ben n'en contient que quelques-unes, de structure simple (2-3-2-1 ou 3-2-1). Les trois versions peuvent donc être considérées comme identiques.

* * *

Les dix-neuf mélodies exposées et brièvement analysées constituent grosso modo le quart de celles qui ont servi à l'élaboration des chapitres plus spécifiquement musicaux de ma recherche. Pour les besoins de cet article, j'ai dû sélectionner dans ce qui n'était déjà qu'un échantillonnage minimum des innombrables possibilités comparatives que m'offrait le répertoire vocal recueilli dans la famille Benoit et dans son entourage immédiat.

A partir de ces observations musicales, les limites de l'interprétation doivent être clairement posées. D'abord, les Benoit ne constituent qu'un réseau parmi d'autres, qui possède selon toute vraisemblance ses propres caractéristiques et ne fonctionne pas nécessairement de la même façon que d'autres réseaux, seraient-ils du même milieu que lui. Chaque réseau homogène est une entité dont les mécanismes internes sont subordonnés d'abord à sa nature

même, ensuite aux particularités de chacun des individus qui l'animent. La relation d'apprentissage ayant pu exister entre Ben Benoît et ses enfants déterminait un réseau de transmission verticale (passage d'une génération à l'autre) et directe (de type familial plutôt que social). Les conclusions qui découleront de l'analyse des données retenues ne seront jamais applicables qu'aux réseaux de même type. Et encore ne rendront-elles pas compte des caractéristiques personnelles des chanteurs concernés.

Aborder le répertoire de Benoît Benoît, c'est pénétrer dans un univers musical dont le style et l'esthétique ne sont pas universellement partagés par tous les chanteurs traditionnels. M. Benoît possédait une tradition vocale de type archaïque dont nous n'avons pas retrouvé beaucoup de témoins lors de nos enquêtes récentes. Sans glisser dans l'analyse stylistique, on peut souligner quelques traits de cette tradition qu'on a pu observer à loisir dans les relevés musicaux reproduits plus haut: emploi abondant de figures mélismatiques, mélodie souvent libre de toute mesure, fluctuations fréquentes de certains degrés de l'échelle, occasionnant du même coup des ambiguïtés modales inhabituelles. Sachant cela, il est impossible d'examiner des cas de "transmission simple" à partir d'un chanteur archaïsant comme l'était Ben Benoît, sans s'interroger sur les possibilités réelles qu'avait son style de se perpétuer au même titre que les chansons elles-mêmes.

Or, encore ici, il est difficile d'établir avec certitude la nature exacte de la filiation qui unit deux ou trois versions enregistrées — l'une du père, les autres des enfants — qui ne seront jamais que la fixation phonographique *d'un moment* de la tradition. Ce que Ben Benoît chantait en 1955, le chantait-il de la même façon en 1915 ou 1920, alors que Hilaire était en situation d'apprentissage? Et est-ce que Hilaire interprète ce qu'il nous restitue de son souvenir de la même façon qu'il chantait au moment où il a appris son répertoire? Même si la probabilité de différences importantes est peu élevée entre l'état ancien et l'état actuel des types musicaux chantés à plusieurs années d'intervalle, il n'en demeure pas moins que les enregistrements ponctuels sur lesquels on peut appuyer une analyse ne sont jamais que des approximations de la vérité.

Compte tenu de toutes ces réserves, on peut tout de même extraire, à partir des discussions musicales précédentes, quelques-uns des éléments qui varient ou, au contraire, qui se perpétuent de façon remarquable entre les deux générations de documents.

La cellule de transmission simple dont nous avons isolé quelques composantes ne semble pas propice à l'émergence de transformations structurelles. Le contraire aurait d'ailleurs étonné. En fait, les structures mélodiques sont d'une stabilité presque à toute épreuve. Même lorsque les échelles modales sont dissemblables entre la version "d'origine" et les versions de second niveau, les différences tiennent seulement à l'altération d'un degré ou à l'addition d'un degré mélismatique sans signification dans la structure de l'échelle. On a même noté au passage des cas de "stabilité dans l'instabilité", lorsque l'altération d'un élément mélodique effectuée par le chanteur transmetteur est reproduite par les chanteurs de la deuxième génération. Evidemment dans un style vocal où prédominent l'absence de métrique et les nombreux groupes d'ornements, une comparaison "note pour note" révélerait un nombre très grand de variations de toutes sortes, mais celles-ci sont liées avant tout aux caractéristiques d'interprétation plutôt qu'à la structure et au mouvement mélodiques.

C'est en effet du côté de l'interprétation que les variations les plus importantes surgissent. Aucun de ses enfants ne réussit à reproduire exactement le style, le mouvement que M. Benoît imprimait à ses chansons. Chez Hilaire, on note à la fois une amplification de la tendance au tempo rubato, et une modification de la technique d'émission mélismatique: ses ornements sont moins précis, moins cohérents, et le mouvement de ses mélodies en est d'autant plus irrégulier. Inversement, Laurette ne modifie pas sensiblement la métrique — elle chante cependant la plus grande part de son répertoire en tempo giusto; par contre ses mélodies, sans être dénuées de toute ornementation, sont interprétées dans un style plus syllabique, où le "mélisme-réflexe"⁹ n'est pas prédominant comme chez son père et son frère.

Ainsi, peu importe le chanteur, son style d'interprétation est plus ou moins subordonné à nombre de facteurs qui déterminent dans quel sens se fera l'intégration des caractéristiques musicales disponibles au moment de l'apprentissage. S'il est impossible d'isoler ceux dont l'influence a été prépondérante dans le réseau qui nous intéresse, on est forcé de constater qu'il y a une évolution assez généralisée d'un style archaïsant vers un style plus proche des standards modernes, que ce soit chez les Benoît ou dans d'autres familles acadiennes. Dès l'apparition des premiers disques et des premières radios, la transmission verticale n'a plus été assez puissante pour assurer la perpétuation du style, plus fragile, plus sensible aux influences grandissantes en provenance de l'école, des média, ou même des occasions de transmission horizontale favorisant la circulation de types nouveaux, véhiculant eux-mêmes de nouveaux styles d'interprétation.

Dans ce contexte de modernité naissante, il semble que les faits aient pu se perpétuer de façon beaucoup plus stable que leur cadre stylistique. Si le style d'interprétation est intégré par chacun des chanteurs et adapté selon son talent, ses antécédents et le contexte d'influence culturelle dans lequel il évolue, l'allure générale de chaque mélodie transmise demeure: à l'intérieur d'une cellule de transmission simple, la courbe mélodique, les notes de la structure modale, les notes d'appui aux pauses et aux chutes, le mouvement rythmique ne changent pas, ou peu. On reconnaît très bien à travers les versions de la seconde génération de chanteurs les modèles antécédents recueillis auprès du transmetteur premier. On pourra en conclure avec un maximum de certitude que le passage direct des chansons, dans un contexte familial et en autant que les deux pôles de la relation parents-enfants sont constitués de chanteurs doués d'un minimum de facilité d'apprentissage, assure aux mélodies une grande stabilité de structure malgré une variabilité parfois importante de leurs éléments et/ou du style dans lequel elles sont interprétées.

La tradition orale est donc en mesure de résoudre le problème que je posais au début. La stabilité des formes n'exclut pas de nombreuses variantes dont la multiplication n'affecte pas les mélodies au point de les rendre méconnaissables. La cellule familiale demeure certainement un milieu privilégié, assurant à la transmission musicale la constance des formes mélodiques; l'apprentissage y est favorisé par la proximité des générations de chanteurs et la fréquence où ceux-ci ont l'occasion de chanter ou d'écouter. L'examen de nouveaux réseaux demeure malgré tout préalable à l'élaboration de principes généraux régissant la transmission des chansons traditionnelles. Il est à souhaiter que de nouvelles recherches viennent enrichir et compléter les résultats de cette première démarche.

⁹Emprunte cette expression à R. Matton, tel qu'il l'expose dans son enseignement sur la musique vocale au programme d'Arts et Traditions populaires de l'Université Laval.