**Textes intro et historique**

Page 2 (gauche):Illustration / couverture : Erwann Surcouf (à placer ici ou en 4 de couv ?).

Page 3 (droite)

**ÉCOUTEZ GENS DE MAYENNE**

Chansons et musiques traditionnelles en Mayenne

Ouvrage réalisé avec le concours de l’OPCI (office du patrimoine culturel immatériel)

Coédition Mayenne Culture / Aedam Musicae

Iconographie ? Crayonné du dessin de couverture ?

Page 3

**Équipe de réalisation de l’ouvrage**

Réédition des textes originaux écrits par François Redon (1982-1984), Anne Piraud et Denis Le Vraux (1982, 1984).

Conception, suivi éditorial, textes additionnels : **Michel Colleu/OPCI**

Transcription des chants et des airs des disques : **Bernard Subert/OPCI**

Catalogage des chansons : **Jean-Pierre Bertrand/OPCI**

Texte additionnel sur la danse : **Marc Clérivet**

Préparation, recherche des familles, de l’iconographie, suivi éditorial, relectures : **Nicolas Moreau/Mayenne Culture**, assisté de Lucie Aubry/Mayenne Culture et Cassandre Decrand/Mayenne Culture

Suivi éditorial, transcription des chants, maquette et mise en page : **François Frère/Aedam Musicae**.

Mise en page : **Juliette Guéné/Mayenne Culture**.

ISBN : ?

© Mayenne Culture / Aedam Musicae, juin 2016.

Le code de…

[www.mayenneculture.fr](http://www.mayenneculture.fr) / [www.musicae.fr](http://www.musicae.fr)

**Sommaire**

Table des matières

[Une année heureuse… 5](#_Toc447734397)

[Une collecte fondamentale pour le patrimoine culturel en Mayenne 7](#_Toc447734398)

[Les choix de réédition 7](#_Toc447734399)

[Classification des chansons 8](#_Toc447734400)

[Principes de transcription des mélodies 10](#_Toc447734401)

[Correspondance avec les disques CD 10](#_Toc447734402)

[Du collectage aux disques *Gens de la Mayenne* 12](#_Toc447734403)

[Entre 1980 et 1982, la Mayenne passée au peigne fin 12](#_Toc447734404)

[Dans la dimension mal fermée du souvenir 13](#_Toc447734405)

[L’élaboration du recueil 14](#_Toc447734406)

[Les textes 14](#_Toc447734407)

[La notation 14](#_Toc447734408)

[La réalisation des disques *Gens de la Mayenne* 14](#_Toc447734409)

[*«* Ne parlons plus maintenant au passé, mais au futur » 15](#_Toc447734410)

[Un répertoire « mayennais » ? 17](#_Toc447734411)

[Aux quatre coins de l’hexagone 18](#_Toc447734412)

[Des répertoires dansés de Mayenne, vus par un chercheur de Haute-Bretagne 19](#_Toc447734413)

[Le répertoire de danse en couple moderne 19](#_Toc447734414)

[Les quadrilles, des contredanses tardives qui interrogent 19](#_Toc447734415)

[Un répertoire à rattacher aux pratiques des petites et moyennes villes de l’Ouest 20](#_Toc447734416)

[Quelques éléments sinon caractéristiques, tout au moins à relever 20](#_Toc447734417)

[Une recherche encore à mener… 21](#_Toc447734418)

[Pratiques et répertoires musicaux en Mayenne (1789-1939) 23](#_Toc447734419)

[Des dernières années de l’Ancien Régime à la fin de la période napoléonienne (1789-1815) 23](#_Toc447734420)

[Salon guindé ou place publique 24](#_Toc447734421)

[De la Restauration au début de la IIIe République (1815-1870) 25](#_Toc447734422)

[Violons et clarinettes 25](#_Toc447734423)

[Fêtes et assemblées 26](#_Toc447734424)

[Naissance du bal 27](#_Toc447734425)

[Sous la IIIe République (1880-1940) 28](#_Toc447734426)

[Une révolution : l’accordéon diatonique 28](#_Toc447734427)

[Orgues de barbarie et marchands de chanson 29](#_Toc447734428)

[Orphéons, caf’-conc’ et gramophones 29](#_Toc447734429)

[Des folkloristes au folk (question de la place de ce chapitre dans le livre, plutôt à situer à la fin ?) 32](#_Toc447734430)

[Un petit nombre de collectes 32](#_Toc447734431)

[Le fonds Le Fizellier 32](#_Toc447734432)

[Autres collectes 33](#_Toc447734433)

[Un regard nostalgique sur l’évolution de la « paysannerie » 33](#_Toc447734434)

[Instituteurs folkloristes 34](#_Toc447734435)

[Apparition de manifestations folkloriques en Mayenne 35](#_Toc447734436)

[Du folklore au folk 36](#_Toc447734437)

[Jeunes folkeux et vieux routiniers 37](#_Toc447734438)

[Joueurs routiniers et musique instrumentale en Mayenne (1870-1940) 38](#_Toc447734439)

[Accordéoneux, violoneux, clarinetteux... 38](#_Toc447734440)

[À chaque ferme son musicien 38](#_Toc447734441)

[Les concours de ménétriers 39](#_Toc447734442)

[Une attraction « pittoresque » 41](#_Toc447734443)

[L’accordéon en Mayenne 42](#_Toc447734444)

[De l’harmonica à l’accordéon chromatique 42](#_Toc447734445)

[Le style de jeu 43](#_Toc447734446)

[Jeu croisé du Haut-Anjou 43](#_Toc447734447)

[L'accordéon par-delà les générations 44](#_Toc447734448)

[Danses et répertoires à danser en Mayenne 52](#_Toc447734449)

[Les cahiers Herrouet et Chauvel 52](#_Toc447734450)

[Quadrilles et danses en couple 52](#_Toc447734451)

[Glissement vers le musette 53](#_Toc447734452)

[Des danses et des airs « mayennais» ? 54](#_Toc447734453)

[Des danses en couple aux danses de salon 54](#_Toc447734454)

[La pratique du chant de tradition orale en Mayenne 58](#_Toc447734455)

[Recueillir un répertoire populaire 58](#_Toc447734456)

[Traditionnel ou populaire ? 58](#_Toc447734457)

[Gens de la campagne 58](#_Toc447734458)

[Chansons sur feuilles volantes 59](#_Toc447734459)

[Les occasions de chanter 59](#_Toc447734460)

[Rituels 59](#_Toc447734461)

[Chants de conscrits 60](#_Toc447734462)

[Chansons pour la noce 61](#_Toc447734463)

# Une année heureuse…

J’avais 34 ans en 1982 ; je suis aujourd’hui un retraité de 67 ans ! Les années ont passé, mais je garde toujours un excellent souvenir de cette année passée en Mayenne, sans doute la plus heureuse de mes années de collecteur et musicien.

Quand l’association Recherche et sauvegarde des coutumes mayennaises (RSCM), dirigée par la dynamique Élisabeth de Quenétain, me contacta, j’étais déjà « sur le terrain » depuis quelques années en Basse-Normandie, dans le département voisin de l’Orne, ainsi que dans le Calvados et la Manche. Nous étions une petite équipe restreinte mais motivée de passionnés de musique traditionnelle normande, et dans cette équipe il y avait notamment Michel Colleu et mon amie Anne Piraud, dont le domaine de prédilection était la danse.

Ce sont les résultats très fructueux de notre travail de recherche et d’animation musicale qui poussa RSCM à nous demander de faire de même dans le département de la Mayenne. Nous fîmes d’abord quelques sondages dans le nord du département pour voir si la chose en valait la peine. Je me souviens encore très bien de notre effarement quand nous nous rendîmes compte de l’importance et de la valeur inestimable de ce que nous trouvions dans la mémoire des anciens – de quoi travailler pendant des années !

L’association RSCM n’étant pas très riche et ne pouvant créer deux postes, Anne étant prise par ses études, j’acceptai donc de devenir permanent de l’association et m’installai entre Mayenne et Laval pour sillonner le département en tous sens. Le travail me fut facilité par la gentillesse extrême et la bonne volonté de nombreux membres de cette association de bénévoles, et par la visite régulière d’Anne Piraud qui m’apporta une aide essentielle, au point que lors de mon départ fut créé aux archives départementales de la Mayenne un « Fonds Redhon-Piraud », comme ce fut plus tard le cas en Basse-Normandie, aux archives départementales de l’Orne.

J’ai le souvenir amusé d’avoir accompli, en près de deux ans, les douze travaux d’Hercule ! Un incessant travail de recherche sur le terrain, des centaines d’enregistrements, une dizaine de films vidéo (à l’époque, la vidéo en était à ses balbutiements), deux disques doubles *Gens de la Mayenne* ; un album de notre groupe Le Fouette-Chat sur les danses recueillies en Mayenne ; un recueil de chansons ; un long travail de recherches aux archives de la Mayenne alors dirigées par le très amical Joël Surcouf – travail qui déboucha sur un numéro spécial de l’excellente revue *L’Oribus* ; de très nombreux stages de danse, bals folk, concerts ; une émission chaque dimanche soir sur Radio-Mayenne… et j’en passe ! Sans parler de rencontres magnifiques avec les musiciens de routine devenus des amis, et des partages avec des gens tout aussi passionnés que moi comme Denis Le Vraux, merveilleux musicien du désormais légendaire groupe Ellébore, où commença – mais oui ! – notre Thierry « Titi » Robin national…

Au bout d’une dizaine de mois, hélas, tout s’arrêta. RSCM s’orienta vers d’autres horizons ; l’éditeur Pluriel renonça à publier un troisième volume de *Gens de la Mayenne* qui aurait été consacré aux merveilleux chanteurs du Passais – c’est mon plus grand regret, car la matière était exceptionnelle. Je rentrai en Normandie, consolé en voyant de nombreuses personnes et associations mayennaises reprendre le flambeau, et notre ami accordéoniste Jean-Yves Barrier, qui avait joué si souvent avec nous en fin de parcours, fonder le groupe folk Blanche Épine qui suivait de près nos traces et obtenait dans la région un succès largement mérité.

Le temps passa. Chacun suivit son chemin. Progressivement nous nous perdîmes tous de vue. Je terminai mon travail en Basse-Normandie, puis mon destin m’amena à changer radicalement de profession. Je devins thérapeute et m’occupai désormais à soulager la douleur de mes semblables. Complètement débordé, j’arrêtai toute activité musicale en 1986.

Douze ans après, en 1998, j’eus le plaisir très vif de voir une jeune association, La Loure, reprendre en Normandie le travail où nous l’avions laissé. J’eus envie de voir tout notre travail du début des années 1980 en Mayenne reprendre aussi des couleurs, et je fis appel aux responsables de ce projet, dont je connaissais le sérieux et les publications exemplaires. À mon grand bonheur, ils acceptèrent. Je sais qu’avec eux ce travail sera non seulement respecté, mais reprendra une seconde vie, d’autant plus que parmi eux se trouve mon vieil ami Michel Colleu, compagnon de musique autrefois, qui me connaît suffisamment pour que je lui laisse carte blanche en toute confiance. La publication en CD de *Gens de la Mayenne*, notamment, est pour moi une énorme satisfaction.

Je le répète : j’ai passé une année heureuse en Mayenne. Puisse ce travail collectif donner aussi du bonheur à tous nos amis mayennais, notamment à tous ceux qui aujourd’hui reprennent le flambeau.

François Redhon, février 2016

# Une collecte fondamentale pour le patrimoine culturel en Mayenne

« *Département tracé au cordeau, dit-on, par les Constituants de 1790, enlevant un morceau du Maine normand au nord, ajoutant une portion de l’Anjou au sud, mais conservant l’ancienne frontière avec la Bretagne, fixée dès le haut Moyen Âge*[[1]](#footnote-1) », la Mayenne fait aujourd’hui partie de la région Pays-de-la-Loire. Les traditions musicales populaires en usage dans ce département rural n’ont quasiment pas été prises en considération par les folkloristes du 19e siècle, ni par les groupes folkloriques du XXe siècle. Si dans les départements voisins de l’Ille-et-Vilaine et du Maine-et-Loire, des collectes permettent l’édition de gros corpus de chants avant le milieu du 20e siècle[[2]](#footnote-2), il faut attendre la publication en 1983 du livre *Chansons traditionnelles recueillies dans la Mayenne*[[3]](#footnote-3), qui fait l’objet de cette réédition, pour découvrir un ensemble de chansons comparable. Les collectes enregistrées, elles aussi, ont été peu nombreuses en Mayenne : là encore, les répertoires des chanteurs et musiciens traditionnels ont été fixés sur bande magnétique plus tôt dans les départements voisins[[4]](#footnote-4).

Cela ne donne que plus de mérite à l’impressionnante collecte menée entre novembre 1980 et janvier 1983 par François Redhon, la plupart du temps avec Anne Piraud, dans le cadre du programme alors initié par l’association Recherche et sauvegarde des coutumes mayennaises ; collectes complétées par celles menées par ailleurs dès 1976 dans le sud du département par Denis Le Vraux et Jean-Loïc Le Quellec, de l’association Ellébore.

Le résultat est là : en seulement deux ans ont été collectés plus de pièces que durant les deux siècles précédents, depuis les premières collectes menées en France dans les années 1830 ! Des centaines de chansons, des centaines d’airs instrumentaux, enregistrés auprès de 255 « porteurs de mémoire[[5]](#footnote-5) » (chanteurs, mais aussi joueurs de violon, d’accordéon diatonique ou chromatique, d’harmonica, sans oublier les danseurs). Cette enquête ethnomusicologique a été doublée par ses auteurs d’un vaste travail d’archives, permettant d’avoir pour la première fois une vision historique sur l’évolution des traditions musicales et chantées en Mayenne.

Ces travaux ont donné lieu d’une part à la constitution d’un corpus de tous les enregistrements, films et documents réalisés, déposé aux archives départementales de la Mayenne[[6]](#footnote-6), et d’autre part, entre 1982 et 1984, à des publications d’articles (notamment dans la revue *L’Oribus,* qui a consacré un hors-série au sujet), du recueil *Chansons traditionnelles recueillies dans la Mayenne* contenant 120 chansons, et de deux doubles 33 tours, rassemblant au total 98 pièces. L’avant-propos de François Redhon à l’édition du recueil publié en 1983, repris en partie dans cet ouvrage, permet de mieux connaître cette enquête, dont le déroulement est décrit par les collecteurs eux-mêmes.

Faire redécouvrir ces publications qui n’avaient pas bénéficié, il y a 34 ans de cela, d’une diffusion à leur juste valeur, et surtout faire découvrir la richesse de la tradition orale musicale populaire en Mayenne : voilà le but de cet ouvrage. En le préparant, l’idée qu’il n’était pas possible de rééditer seulement le recueil imprimé s’est vite imposée : il fallait pouvoir entendre les interprètes eux-mêmes, par respect et en hommage à ces porteurs de mémoire qui ont bien voulu transmettre leur savoir aux collecteurs des années 1980. Voilà pourquoi sont insérés dans cet ouvrage deux CD, correspondant à la quasi-totalité des pièces publiées dans les deux doubles 33 tours *Gens de la Mayenne* édités par Pluriel en 1981 et 1983. Vous y découvrirez l’art musical traditionnel des Mayennais - art du chant ou style de jeu instrumental – et vous partagerez notre émotion en écoutant ces enregistrements réalisés au siècle précédent.

## Les choix de réédition

Afin de rééditer ces travaux, nous disposions des sources évoquées plus haut (recueil, articles parus dans *L’Oribus*, deux doubles 33 tours accompagnés de notes de pochettes fournies). Pour intégrer tous ces éléments dans un même ouvrage, nous avons dû faire des choix.

Tout d’abord, l’intégralité des 120 chants du recueil *Chansons traditionnelles recueillies dans la Mayenne* est présentée ici. Nous y avons ajouté les textes et les mélodies des chants, ainsi que les pièces instrumentales présentées sur les CD, proposant ainsi un ensemble de 215 airs.

La quasi-totalité des textes du présent ouvrage ont été écrits par François Redhon entre 1981 et 1984, dans le recueil, les pochettes des 33 tours, les articles parus dans *L’Oribus* et dans son numéro spécial dédié aux *Musiques traditionnelles en Mayenne 1789 – 1984*. À l’exception de quelques textes rédigés par Anne Piraud et Denis Le Vraux.

Les enquêtes orales de François Redhon et de son équipe ont été méticuleuses : elles sont bien documentées. François Redhon, avec Anne Piraud et Denis Le Vraux, les a doublées d’une enquête filmée sur les danses traditionnelles, et d’importantes recherches en archives. Rien n’a été ajouté aux descriptions des traditions et aux analyses qui ont été exposées par ces trois chercheurs. Toutefois, afin d’éviter les redites, une nouvelle mise en forme a été réalisée pour cet ouvrage[[7]](#footnote-7). La présentation de l’enquête, du recueil et des disques *Gens de la Mayenne* est extraite de l’avant-propos du même recueil ; les textes sur les traditions musicales et chantées sont essentiellement repris des publications parues dans *L’Oribus* ; la présentation des interprètes des disques s’appuie sur les données figurant dans les livrets des 33 tours, enrichies parfois d’éléments transmis récemment par les familles, contactées dans le cadre de cette réédition.

À ces éléments, nous avons ajouté une contribution : un regard sur la tradition de danse en Mayenne, apporté par Marc Clérivet, auteur d’une thèse sur les danses traditionnelles en Haute Bretagne[[8]](#footnote-8). Ceci a été possible grâce aux films réalisés auprès des danseurs par les trois chercheurs déjà cités, en 1982 et 1983[[9]](#footnote-9).

Devant l’ampleur des travaux réalisés et des textes publiés, nous n’avons pu tous les inclure dans cet ouvrage. Aussi avons-nous choisi de privilégier les écrits présentant la collecte, donnant des informations historiques sur les traditions orales et décrivant précisément les traditions instrumentales et de danse.

En 1984, François Redhon annonçait qu’un disque entier devait être consacré à une grande chanteuse, Marie Fouilleul, dont l’essentiel du répertoire n’a été enregistré que dans les derniers temps de son enquête en octobre 1982, trop tardivement pour qu’il puisse l’inclure dans la sélection publiée dans les 33 tours - il a en revanche publié en 1984 un article sur la chanteuse, avec un riche entretien. Nous avons inclus dans le CD 1 accompagnant cet ouvrage une pièce de cette chanteuse, constituant le seul document inédit de cette publication. Espérons qu’un second tome puisse faire découvrir ces enregistrements, ainsi que bien d’autres issus des collectes de François Redhon, accompagnés d’une étude sur la tradition de chant en Mayenne.

## Classification des chansons

Le choix initial de François Redhon était de regrouper les chansons sélectionnées par type supposé ou avéré d’utilisation : « chansons pour la veillée », « chansons pour veillées de pommé et les battages », « soldats et conscrits », « chansons pour les noces », « ronds et berceuses ». Il indiquait dans son recueil en 1982 que « *si jadis cette musique traditionnelle fut avant tout fonctionnelle, au début du 20e siècle, elle avait perdu ses caractères distinctifs. Telle chanson se chantait aussi bien dans une circonstance ou dans une autre (…). J’ai donc classé ces chansons selon la façon dont on les utilisait entre 1900 et 1940, date, bien souvent, de leur ultime utilisation (…). J'ai donc mis à part les chansons dont on m’a souvent affirmé qu'elles étaient chantées de préférence (sans exclusivité) dans les noces, dans les fêtes des conscrits, les batteries, etc.* » Nous n’avons pas repris cette classification, qui a une réelle légitimité, préférant s’appuyer sur une autre logique. Nous avons suivi le système de catalogage des textes de chants édicté par le chercheur folkloriste Patrice Coirault, qui fait référence aujourd’hui, et qui est repris dans la plupart des recueils de chants publiés actuellement. Le *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* de Patrice Coirault (1878-1959) recense 2230 chansons-type et liste toutes les versions collectées partout en France d’une même chanson.

Par ailleurs, outre les chansons, une partie de notre ouvrage réunit des pièces instrumentales, regroupées par danses, selon les indications fournies par les musiciens qui les ont transmises. Celles-ci ne figuraient pas dans le recueil de 1982.

Les chants se succèdent dans l’ordre des thématiques choisi par Patrice Coirault (« La poésie et l’amour », « la vie sociale », etc.), et à l’intérieur de ces grandes parties, dans l’ordre des sujets abordés édicté par le folkloriste[[10]](#footnote-10). Les titres des chansons indiqués reprennent le premier vers du texte : dans la tradition orale, sauf exception, on n’attribuait pas de titre à une chanson (elle était parfois désignée par l’interprète qui s’était le mieux approprié la version localement en usage : c’était donc plutôt « la chanson du père Untel »). En revanche, si plusieurs versions d’une même « chanson-type[[11]](#footnote-11) » sont présentées dans l’ouvrage, elles sont alors regroupées sous le titre donné à la chanson-type ainsi cataloguée. À l’exemple des *Canards blancs*, en début d’ouvrage, dont sont proposées plusieurs versions, nommées d’après leur premier vers[[12]](#footnote-12).

Les textes sont proposés sans ponctuation, car il s’agit de paroles transmises oralement et non reprises de textes littéraires : plusieurs manières de ponctuer seraient souvent possibles, changeant le sens du texte. Seuls sont indiqués les tirets de débuts de dialogues, et les points d’interrogation quand il y a une question. Nous n’avons pas indiqué d’élisions : pour les textes correspondant aux chants des CD, chacun pourra découvrir à l’écoute celles que l’interprète fait ; pour les autres, à chaque lecteur-chanteur de les choisir.

Pour chaque chanson sont indiqués :

- d’une part, le **nom du chanteur** dont on a repris la version, et éventuellement les noms des autres chanteurs enregistrés par François Redhon ayant chanté la même « structure narrative type », avec la référence de l’enregistrement dans le fonds Redhon-Piraud des archives départementales de la Mayenne.

- d’autre part, la **référence de la structure narrative type** dans le **catalogue Coirault** (Crlt), ou dans le **catalogage Laforte**[[13]](#footnote-13) (Laf), qui propose un travail équivalent à celui de Coirault, alliant sources enregistrées en Amérique du nord francophone et sources écrites anciennes. S’ajoute enfin à ces références, le référencement informatique EA[[14]](#footnote-14). Quand la chanson appartient à une structure narrative type n’ayant pas été cataloguée par Coirault ou Laforte, la référence EA est précédée du sigle « JPB », indiquant que l’ethnographe Jean-Pierre Bertrand a proposé un référencement provisoire pour cette version.

- enfin pour chaque chanson est indiquée **la plus ancienne occurrence**[[15]](#footnote-15) attestée dans les catalogues de Coirault ou parfois par d’autres sources. On constate ainsi qu’ici les premières attestations ont des dates extrêmement variables, allant du 16e siècle… à 1982, quand aucune version n’avait jusque-là été recueillie. Pour les chansons qui n’ont pas été référencées par Coirault ou Laforte, et notamment pour celles dont la version publiée dans ce recueil semble être la première référence de la structure narrative-type, il est possible que l’attestation indiquée soit un jour remplacée par une autre plus ancienne grâce aux futures découvertes des ethnomusicologues.

L’identification des chansons dans les catalogages Coirault ou/et Laforte a été réalisée par Jean-Pierre Bertrand.

La présentation est la même pour les pièces instrumentales, mais le référencement de chaque mélodie n’est pas proposé ici.

## Principes de transcription des mélodies

Les mélodies des 120 chansons publiées dans le recueil en 1982 ont été reprises ici à l’identique de leur première publication par François Frère. Elles avaient été notées à partir des enregistrements par Anne Piraud, Réjane Molina, Jean Genuist et André Moisan, puis transcrites par René Thébault, secrétaire de l’association RSCM.

Les mélodies de la centaine de pièces (chansons et pièces instrumentales) issues des 33 tours ont été transcrites par Bernard Subert, en s’appuyant sur des principes mis en place par l’équipe de l’OPCI, reprenant les expériences acquises sur le sujet par les transcripteurs de musique traditionnelle et celles des transcripteurs et interprètes de musiques renaissance et baroque : nombre de mélodies collectées en Mayenne (et ailleurs) s’appuient sur des systèmes musicaux remontant au moins au 18e siècle.

Les transcriptions sont présentées dans des tonalités de lecture aisée : la note originelle de démarrage de l’interprète est indiquée, en se basant sur un La 440 (de plus, le lecteur peut écouter l’enregistrement sur les CD). La tonalité est indiquée ainsi que le mode du chant, quand il peut être déterminé avec certitude.

Un tempo est mentionné à titre indicatif, car souvent les interprétations, notamment celle des chansons, sont partiellement fluctuantes.

Si la majorité des pièces instrumentales peuvent être transcrites en insérant des barres de mesure, selon l’habitude actuelle, ce n’est pas le cas des chansons : pour beaucoup d’entre elles, le rythme interne de la mélodie ne correspond pas aux cadres imposés par les systèmes rythmiques de lecture qui ont été appliqués aux 19e et 20e siècles (2/4,3/4, 4/4, 6/8) : les mélodies sont alors transcrites avec des barres indiquant les points d’appuis ou/et les débuts ou fin de phrases mélodiques. Selon l’habitude des transcripteurs de musique baroque, les mesures de début ou de fin de phrases mélodiques peuvent être incomplètes : ceci évite les barres de reprises.

Souvent, le chanteur ne prend pas le même « chemin musical » pour aller d’un point mélodique à un autre au fil des couplets : il répète une note ou passe par une note supérieure ou inférieure. Pour indiquer ces diverses possibilités, on trouve des notes formant apparemment un accord = : il ne s’agit pas d’accord mais de trois notes de passages possibles à cet endroit de la mélodie.

Nous avons veillé, dans la mesure du possible, à ce que que les phrases mélodiques puissent être lues en continuité sur une même ligne.

Bernard Subert, le transcripteur, a parfois jugé utile de mettre en exergue quelques particularités de la mélodie, du rythme ou de l’interprétation : elles figurent au dessus de la portée musicale.

## Correspondance avec les disques CD

Les chansons et pièces instrumentales figurant sur les disques CD sont indiquées par le sigle « CD1 plage°1 » dans cet ouvrage. Quatre disques 33 tours ne pouvant entrer en deux CD, quelques-uns des chants et des airs publiés sur ces disques n’ont pu être intégrés à cette publication : les notations de ces pièces figurent toutefois dans ce livre.

Collecteur et musicien partenaire de François Redhon et d’Anne Piraud au sein du groupe Jolie Brise en Normandie durant quatre années, entre 1977 et 1980, je suis très heureux de contribuer grâce à cet ouvrage à faire connaître tant la tradition orale populaire mayennaise que le remarquable travail mené par mes partenaires et amis du temps où je vivais en Normandie.

Je ne doute pas que grâce à l’initiative prise à l’époque par l’association RSCM, suscitant l’importante campagne de collecte menée avec professionnalisme et enthousiasme par François Redhon et toute l’équipe réunie autour de lui, le patrimoine oral musical mayennais, nourri par ces sources vives et le travail aujourd’hui initié par Mayenne Culture, va connaître une nouvelle vie en ce 21e siècle !

Michel Colleu

*Office du patrimoine culturel immatériel*

# **Du collectage aux disques** *Gens de la Mayenne*

## Entre 1980 et 1982, la Mayenne passée au peigne fin

> Iconographie : photo 1\_François Redhon. Légende : François Redhon, lors d’un bal folk en décembre 1982 à Craon / Crédit : Claude Guioullier.

Photo 2\_François Redhon, Anne Piraud et Jean-Yves Barrier. Légende : François Redhon, Anne Piraud et au centre, Jean-Yves Barrier, collecteur bénévole en 1982 et actuellement membre du groupe folk Blanche Épine. / Crédit : Claude Guioullier.

Dès novembre 1980, à l’initiative de l’association RSCM[[16]](#footnote-16), une campagne de collectage des chants et musiques de tradition orale est menée par François Redhon en Mayenne. Collecteur et ethnomusicologue, mais aussi musicien de routine, membre du groupe Fouette-Chat en Normandie où il a déjà effectué plusieurs collectages, le jeune homme, âgé alors d’une trentaine d’années, viendra en Mayenne de façon intermittente pendant une année, avant d’être embauché, de janvier 1982 à janvier 1983, comme permanent de l’association RSCM.

Il enregistrera la majeure partie du matériel collecté en Mayenne, généralement accompagné d'Anne Piraud (avec laquelle il a déjà œuvré en Normandie), d'un membre de l'association RSCM ou d'un ami intéressé par son travail, « *conscient qu'on ne pénètre pas si facilement que cela dans le milieu des agriculteurs mayennais* ». Plus d’une trentaine de bénévoles participeront ainsi activement à ce minutieux travail d’enquête et de collectage.

« *Collecter, c’est rassembler des éléments épars d'un sujet donné : recettes de cuisine, objets anciens, chansons, dictons, contes, éléments de lingerie, etc. Le terme s’applique en effet à l'ensemble des arts et traditions populaires. Dans le cas des chansons, notre point de départ est qu’elles sont de tradition orale, donc il n'y a rien d'étonnant à ce qu’en 1982 encore la mémoire de nos “anciens” ait gardé trace de cette tradition aujourd’hui révolue*», écrivait François Redhon dans l’avant-propos du recueil *Chansons traditionnelles recueillies dans la Mayenne[[17]](#footnote-17)*. « *Notre pari – tenu – était de chercher autour de nous, en Mayenne, si des gens de plus de 50 ans n’avaient pas encore souvenir de ce que chantaient leurs parents et grands-parents – et qu’eux-mêmes ont fort bien pu chanter au-delà de leur enfance* ».

Un pari qui impliquait une visite systématique des routes et chemins du département, une sorte de porte à porte grâce auquel « *mille et un fil d'amitié* » ont fini par unir le collecteur aux collectés. Près de 350 personnes seront ainsi rencontrées.

Armé de son magnétophone à bande, François Redhon enregistre chez elles les personnes âgées. Le collecteur de chansons n’enlève rien aux gens, « *tout juste du vent, du bruit, des sons* », note-il alors, en poursuivant : « *de nombreux disques dits « de collectage » sont sortis en France depuis 1970, qui nous restituent la dimension exacte d'un passé sonore dont nous avons du mal aujourd’hui à nous faire idée. Les documents qu’on y trouve sont plus que précieux ; ils sont tout ce qui nous restera à jamais de notre passé*. »

En Mayenne, quelques collecteurs isolés avaient déjà posé quelques jalons, fragmentaires : Donatien Laurent dans les années 1960 du côté de Thuboeuf et Saint-Fraimbault-de-Lassay[[18]](#footnote-18) ; Denis Le Vraux qui a réalisé avec François Redhon le double 33 tours formant le second tome *de Gens de la Mayenne*; Yves Guillard, collecteur sarthois, qui résida un temps à Château-Gontier, des collecteurs de l’association bretonne La Bouèze (région de Juvigné et Landivy), les membres du groupe de La Baconnière, B.A.L (Baconnière Animation Loisir)...

L’association RSCM reprendra l'idée en grand et prospectera d’une façon complète les routes de la Mayenne, village par village. Un travail de longue haleine, « *tant est grand le nombre de chanteurs ou musiciens traditionnels de ce département* ». Le collecteur souligne la richesse et la diversité du répertoire qu’il découvre. Une richesse d’autant plus frappante quand on compare ce répertoire à celui « *très pauvre des départements voisins, Bretagne mise à part bien entendu* ». Il arrive fréquemment aux collecteurs d’enregistrer des gens d’une cinquantaine d’années, « *voire moins,* *qui connaissent de leur famille des airs anciens qu'ils avaient gardé en mémoire, ou même qu’ils continuaient à interpréter* ». Les musiques traditionnelles existent encore alors dans les fêtes de famille en campagne, où les anciens dansent toujours la paskovia, la polka ou la scottish.

En décembre 1982, « *toute la Mayenne a été comme passée au peigne fin*, témoigne François Redhon, qui regrette : « *mais il était déjà si tard; il aurait fallu faire ce travail il y a vingt ans* ».

Les chansons et airs collectés ont été enregistrés au fil des après-midis passés aux quatre coins de la Mayenne, chez les gens, devant une tasse de café ou un verre de liqueur. « *J’espère qu’elles vous suggéreront l'ambiance de ces séances amicales, dans lesquelles le souvenir suit des chemins imprévisibles et ténus, va et vient, recommence et se perd pour se retrouver là où on ne l'attendait plus,* continue François Redhon. *Ces chansons, ce sont d'abord pour moi des visages, des pièces de maisons mayennaises, des routes perdues entre ciel et terre... L'essentiel n'est-il pas de croire à ce que l'on cherche !? Et le paradoxe du collecteur n’est-il pas de voyager un peu hors du temps, entrant chez des gens qui le harponnent avec eux dans un avant que lui n’a pu connaître, mais qui curieusement finit par lui devenir merveilleusement familier ; sortant de chez ces mêmes gens pour rentrer dans un présent auquel il faut se réadapter... À tous ces anciens qui furent mes guides dans le labyrinthe de la mémoire mayennaise, je ne peux que dire : merci de m’avoir fait partager tant de choses si profondes et si indéfinissables* ».

## Dans la dimension mal fermée du souvenir

> Iconographie : photo 8\_Victor-Deslandes-Francois-Redhon. Légende : François Redhon avec le chanteur et violoneux Victor Deslandes, lors d’une fête organisée pour la sortie du 1er volume des disques *Gens de la Mayenne* en 1981. / Crédit : Collection privée.

Environ 600 chansons ont été retrouvées en deux ans, entre novembre 1980 et décembre 1982. Et plus de 1700 pièces (chants, airs, témoignages…) seront déposées par la suite aux archives départementales de la Mayenne. Selon François Redhon, l'ensemble de cette collecte met en évidence deux faits fondamentaux :

- le répertoire moyen d’un chanteur comprend une chanson traditionnelle pour cinq chansons,

- seules une douzaine de personnes en Mayenne connaissent plus de dix chansons traditionnelles.

Et cela varie selon les régions : le nord-est du département et tout le Haut-Anjou avaient depuis la Seconde Guerre Mondiale complètement oublié les chansons traditionnelles, au point que les collecteurs n’y ont quasiment rien trouvé. En revanche, « *la danse y était restée reine. Stages, veillées et bals remportent toujours un succès fou et sont en plein essor* », relate François Redhon en 1981. Par ailleurs, dans le Bas-Maine (nord du département), où tant de chansons ont été retrouvées, il n'était pas rare qu’un informateur mette quelque réticence à chanter « *ces vieilles chansons-là* ». « Comment, *me disait-on*, raconte François Redhon, vous vous intéressez à ces conneries. Mais elles ne sont pas belles ces chansons. *Et si je demandais ce qui est beau, on me répondait invariablement* : « Dans un petit *coin »*, « Cœur de Lilas*»* ou « Le Credo du paysan*» »*.

Beaucoup de ses informateurs considèrent que : « *cette musique est morte et bien morte, révolue, voire synonyme d'un temps dont on n’aime pas trop parler, d'un temps bien misérable. Certains considèrent carrément ces chansons-là comme puériles : on était jeunes ! Un certain complexe à chanter ces vieilleries s’empare parfois des informateurs pour qui tout passé n'est pas bon à évoquer. Heureusement, d'une part ce n'est que le cas d'une minorité, et surtout, à force de discussion, on s’aperçoit souvent qu'ils ne reprennent que les idées de leurs enfants, pour qui tout ça est bon à ranger au grenier. Il faut alors redonner aux gens véritablement confiance en leur propre jeunesse, et se réintroduire subrepticement dans la dimension mal fermée du souvenir*. »

Les chansons de tradition orale telles que les ont recueillies François Redhon et les bénévoles qui l’accompagnèrent n’ont rien de spécifiquement mayennais. On retrouve en Mayenne « *le même lot de chansons traditionnelles que partout ailleurs, chansons françaises qui ont voyagé jadis par toute la France, se sont installées de préférence dans certaines régions on ne sait pourquoi. (…) Il ne s'agit en fait ici que d'une contribution mayennaise à une plus grande connaissance de la chanson traditionnelle française* ».

« *Il y a aussi en Mayenne d'excellents chanteurs*, note le collecteur, *interprètes privilégiés de ces vieilles rengaines du temps lointain (mais pas tant qu'on croit) où les fils du roi passaient par tous les chemins du royaume pour épouser la plus belle bergère du pays. En Mayenne aussi il y a une tradition de chant, dont les différents volumes de* Gens de la Mayenne *donnent un exemple vivant. Nous l'avons jugée riche et digne d'être connue du public*. »

C'est donc dans les communes du nord-ouest du département que les collecteurs ont identifié le plus grand nombre de chanteurs : à Saint-Hilaire-du-Maine, Montaudin, Brecé, Saint-Berthevin-la-Tannière, Lévaré, Carelles, Lesbois. Plusieurs autres villages ont révélé de grandes richesses, en tête desquels figurent Mézangers, Contest, Placé, Saint-Pierre-des-Landes, Saint-Quentin-les-Anges, Оlivet, St-Denis-du-Maine et La Cropte... « *Îlots non encore immergés dans le temps tout proche de l'oubli définitif... À moins que, et c’est notre vœu le plus cher, d'autres personnes ne viennent prendre le flambeau, rechanter ces vieux airs - mayennais un petit peu quand même, sentimentalement !*», notait François Redhon.

## L’élaboration du recueil

Au cours de l'été 1982 à la demande de l’association RSCM dont il est alors le permanent, François Redhon commence à travailler sur un recueil de chansons mayennaises, intitulé *Chansons traditionnelles recueillies dans la Mayenne*. Objectif : tirer de l'ensemble des quelques 600 chansons collectées « *120 petits chefs d'œuvre susceptibles de plaire au plus vaste public* ».

Le choix est forcément subjectif : « *j'ai choisi les chansons qui m’ont paru les plus jolies, tant par le texte que par la musique elle-même* », précise François Redhon, dont l’objectif était aussi de présenter un échantillon représentatif des différents genres composant la chanson populaire dans les campagnes mayennaises.

Cet ouvrage de 256 pages dont François Redhon est le maître d’œuvre sera le fruit d'une riche collaboration, associant les nombreuses personnes ayant participé au collectage, ainsi que les musiciens qui assurèrent la transcription musicale des chansons[[19]](#footnote-19).

### Les textes

Les textes des chansons sont ceux des chanteurs. Quand le texte était trop lacunaire et que cette lacune n’a pu être comblée par d’autres textes voisins, le manque était indiqué par François Redon. Certaines lacunes, brèves, ont pu être comblées par référence à des versions voisines ou des cahiers de chanson.

### La notation

« *La plupart des chanteurs traditionnels ne chantent pas deux couplets de la même façon* », remarque François Redhon. *« Souvent le premier couplet est le moins sûr, le chanteur ne prenant confiance et envol qu’au second. À cet égard, «*La fuite en Égypte » *(p. ?) nécessiterait une notation par couplet*, *Madame Blanchetière introduisant à chaque nouveau couplet de subtiles et merveilleuses variantes*. *Il fallait bien trancher, choisir (…) un air de référence. Un répertoire oral est mal adapté à la notation. Mais ce recueil sera précieux à plus d'un, à condition d'être simplement un point de départ.* »

La transcription utilisée dans le recueil correspond à une transcription classique. L’objectif étant de rendre accessible au plus grand nombre ce recueil, pensé comme un aide-mémoire, et une invitation à en apprendre plus en consultant notamment la sonothèque conçue alors par l'association, et aujourd’hui accessible aux archives départementales de la Mayenne.

## La réalisation des disques *Gens de la Mayenne*[[20]](#footnote-20)

Iconographie > Photos 3 et 4\_pochettes des deux disques Gens de Mayenne.

Iconographie > Photo 5\_Denis Le Vraux. Légende : Le collecteur et musicien Denis Le Vraux, lors d’un bal folk à Bourg d’Iré (49) en 1983. / Crédit : Claude Guioullier.

En 1981 et 1983, paraissent deux doubles albums vinyles intitulés *Gens de la Mayenne* (volume 1 et 2), produits et édités par le label Pluriel. Installé à Passais-la-Conception (Orne) et dirigé par Jean Foucher, Pluriel avait déjà collaboré avec François Redhon pour l’édition de disques de collectage[[21]](#footnote-21).

L’ensemble des pièces (chansons, airs instrumentaux, monologues) figurant sur ces deux volumes sont issues de la collecte entreprise par François Redhon, complétée par l’enquête de Denis Le Vraux et Jean-Loïc Le Quellec pour le volume 2. L’auditeur doit donc s’attendre à écouter des enregistrements bruts, réalisés en situation avec les moyens de l’époque (un magnétophone à bandes Uher 4400 4 pistes), dans des endroits qui sont les lieux de vie des chanteurs et musiciens. « *Ce n’est pas notre faute si parfois un chien aboie, un canari chante en écoutant sa maîtresse, une voiture passe au loin sur la route*, expliquent François Redhon et Anne Piraud. *Le micro était posé près d’eux, à côté d’une tasse de calva ou de café*. »

Le premier volume de *Gens de la Mayenne* est consacré au Bas-Maine, soit au nord et au centre du département. Pour le second volume, présentant le sud du département (Haut-Anjou), RSCM et Pluriel font appel à ceux qui le collectent depuis longtemps (1976) : Denis Le Vraux et Jean-Loïc Le Quellec, musiciens et membres de l'Association angevine Ellébore. Aidé par Anne Piraud pour la reconstitution des pas des danses (notamment pour les quadrilles, dont aucun n’a été retrouvé en Nord-Mayenne), François Redhon complètera les collectes de Denis Le Vraux et Jean-Loïc Le Quellec, « *en allant là où ils n’étaient pas allés*».

«*Historiquement et géographiquement, la partie mayennaise du Haut-Anjou appartient, comme son nom l’indique, à l'ancienne province d’Anjou*, précise François Redhon. *L’Assemblée Constituante de 1790 a eu beau faire de ce bocage le sud de l'actuel département 53, en 1982, ce pays fleure toujours bon l’Anjou. Limité au sud par le Maine-et-Loire (Pouancé, Segré, Châteauneuf-sur-Sarthe), à l'ouest par la Bretagne (la Guerche-de-Bretagne, en Ille-et-Vilaine), et au nord comme à l'est par le Bas-Maine, le Haut-Anjou commence à Cuillé, passe par Cossé-le-Vivien, Quelaines, Villiers-Charlemagne, avant d’aller mourir à Grez-en-Bouère et Saint-Denis-d’Anjou. Région discrète, sans grands axes, pays de bocage doux et peu boisé, le Haut-Anjou est un pays accueillant. Celui qui fait de la musique ou en parle y est toujours le bienvenu*».

## *«* Ne parlons plus maintenant au passé, mais au futur »

Iconographie > Photo 6\_Bal folk. Légende : Lors d’un bal folk associant musiciens routiniers et collecteurs en 1982, à Craon. / Crédit : Claude Guioullier.

Pour François Redhon et RSCM, il ne s’agissait pas seulement de montrer qu’en Mayenne aussi il existait une musique de tradition orale. Pas plus que d’en « *faire un inventaire scientifique, comme on compte des choses mortes. Il ne s’agit pas de montrer, mais de refaire circuler. Nous ne parlons plus maintenant au passé, mais au futur* », écrit-il en conclusion de l’avant-propos du recueil, où il évoque l’avenir des chansons collectées en Mayenne.

« La chanson traditionnelle a été abandonnée quand la société rurale qui lui avait donné naissance a pris fin, victime de l'exode rural, de la modernisation de l'outillage et des exploitations elles-mêmes, de la transformation spectaculaire des moyens de communications entre régions, de la radio, de la télévision, etc... Le monde paysan a fait place au monde des agriculteurs. Il ne s'agit pas ici de faire revivre artificiellement cette chanson, de la monter en épingle ni de l'opposer de façon manichéenne à « une chanson moderne » que l'on prétendrait perverse et mauvaise. Non. Il s’agit de lui redonner sa place dans une société à la recherche de nouveaux moyens d'expression et de communication, puisque notre paradoxe de société avancée est en fait de ne plus savoir communiquer entre nous !

« Ces chansons doivent revenir d’elles-mêmes, sans parachutage, elles doivent parler d’elles-mêmes, en toute simplicité. Petits trésors de poésie naïve (pas toujours autant qu’on croit), proches d'un certain état d'enfance dans la mesure où elles laissent vivre et croître notre imagination, notre disponibilité au monde, elles sont surtout faites pour être chantées en petits groupes, en veillées — pas devant un public important. Elles ont le pouvoir émotif des chansons qui ont bercé l'enfance de notre monde actuel, pouvoir déclencheur de souvenirs et de rêves, et elles nous appartiennent très fort. Nous y reconnaissons une part enfuie de nous-mêmes, comme dans les contes de Perrault, parce qu'elles s’expriment par symboles, par sous-entendus, par allusions.

« La société traditionnelle est une société du silence, il n'y a pas d'électricité donc pas tous nos bruits intérieurs ; pas de voitures, etc. Seuls émergent justement les cris des animaux et le chant des hommes et des femmes. La chanson suit l'enfant partout où il va, il l'emmène aux champs quand il va garder les vaches ; elle suit le paysan partout où il passe, en toutes les saisons ; elle ne quitte jamais les lèvres des grand-mères. On chantait autrefois tout le temps, mais aujourd’hui le chant a été interrompu, censuré par la machine et les vedettes.

« Ces chansons paraîtront à certains anachroniques ; ils leur reprocheront de ne pas parler du présent. Mais on peut en dire autant de tout ce que la poésie, l'art en général a produit.

Si tant de gens reviennent en ce moment à des racines – mot à la mode — c'est sans doute qu'ils s'aperçoivent un beau jour qu'ils ne savent rien d’eux-mêmes. Ou ils ont oublié de demander d'où ils venaient, et qu'ils ne peuvent retrouver le chemin du retour quand l'envie les prend de se retourner un instant. Cependant, ces chansons mayennaises n’ont pas pour principal intérêt d'être locales. Les véritables racines ne sont pas régionales, elles ne sont pas situées sur un coin de terre, mais au fond du cœur. Ces chansons parlent d’elles-mêmes, c’est tout. Laissons là les régionalismes mal digérés dont trop souvent on nous abreuve.

« Ces chansons nous renvoient à une harmonie antérieure avec le monde, à une époque où l'on parlait aux bêtes, aux plantes, au ciel ; à une toute autre façon de vivre entre soi. Mais là encore ne nous illusionnons pas trop : écœurés du bitume, nous revenons trop vite à la prétendue innocence de la campagne. Nous l'avons entre temps polluée à tous les niveaux. Elle nous rend la monnaie de notre pièce. Ne cherchons pas à recréer des apparences mortes, folkloriques. En chantant ces chansons, faisons d'abord la paix avec nous-mêmes; reconstruisons le pont avec le passé, repassons le gué qui conduit de ce temps à l'éternité. Écoutons ces chansons, simplement; chantons-les. Ne cherchons pas à leur faire dire ce que nous voulons qu'elles disent, en fonction de nos schémas de gens trop raisonneurs. Ce n'est pas une évasion, ni un bruit de fond que nous nous proposons, mais un antidote. Écoutez-vous chanter ces chansons, et nous en reparlerons ! »

C'est pourquoi je dédie ce petit livre à tous ceux qui respecteront l'esprit qui vit toujours dans ces chansons, et en nourriront leur voix d’hommes et de femmes de maintenant. »

# Un répertoire « mayennais » ?

Si l’on ne tient pas compte des airs instrumentaux possédant parfois un quatrain chanté, cet ouvrage propose une sélection de 143 chansons, dont soit le texte, soit la mélodie, soit les deux, diffèrent. Cet ensemble ne représente qu’un cinquième de ce qui a été recueilli en Mayenne durant la campagne de collecte entre 1980 et 1983. Il constitue toutefois un corpus conséquent, comparable à celui que l’on trouve dans bien d’autres livres de chansons traditionnelles servant de référence à ceux qui souhaitent chanter un répertoire « régional ». Mais si les chants ont tous été transmis oralement par des chanteurs mayennais qui eux-mêmes les avaient appris localement, d’où viennent ces chansons ? Quel « âge » ont-elles ? Que nous disent les sources anciennes attestant de l’existence d’une chanson, quand on a pu en trouver ? Et ces sources sont-elles mayennaises ?

L’étude des mélodies des chants traditionnels est à ce jour loin d’être achevée, aussi on ne prendra en compte ici que les recherches sur les textes des chansons, en s’appuyant sur les travaux des deux chercheurs qui font référence en la matière, Conrad Laforte et Patrice Coirault (dont nous avons repris la classification pour la présentation des chants de ce livre, cf. page ?).

Plusieurs approches permettent de comparer les chansons et de déterminer ce qui les relie :

- leurs textes peuvent être strictement identiques ou très proches,

- si les paroles varient, la structure poétique peut être identique (coupes, versification)

- enfin le déroulement de l’histoire chantée, s’il n’est pas identique, s’appuie sur les mêmes étapes clés.

C’est (rapidement résumé) l’ensemble de ces trois approches qui détermine ce que Patrice Coirault appelle une « chanson-type », permettant de créer un cadre regroupant toutes les versions présentant l’un ou l’autre, souvent l’ensemble, de ces éléments. Comme précisé en avant-propos, nous avons préféré adopter dans cet ouvrage le terme de « structure narrative type ».

Sur les 143 chansons sélectionnées, on distingue 121 structures narratives types, car plusieurs chansons sont proposées avec diverses versions, comme c’est le cas de « Mon père a fait bâtir un étang » (« Le canard blanc », Coirault 0102), publiée ici sous sept versions (cf. p. ?).

Coirault et Laforte ont recensé en archive, dans des recueils ou dans des enquêtes orales toutes les occurrences d’une « chanson type » ou « structure narrative type ». Nous n’avons indiqué dans cet ouvrage que la plus ancienne référence connue à ce jour pour chaque chanson. Le relevé de ces sources aide à dater une grande partie du répertoire traditionnel en usage dans la première moitié du 20e siècle en Mayenne. Les pièces les plus anciennes remontent au moins à 1543 et 1548, date de leurs publications respectives : « Quand j’étais chez mon père petite à la maison*»*, (Crlt 1722), et « Rossignolet du bois, rossignolet sauvage*»* (Crlt 0122).

Un tableau en fin d’ouvrage reprend les dates des premières occurrences de chaque chanson présentée dans cet ouvrage :

- 18 chansons sont déjà présentes entre 1540 et 1640 ;

- 33 ont un antécédent publié entre 1690 et 1810 ;

- 50 ont été déjà été publiées par des folkloristes entre 1820 et 1910 ;

- 2 n’ont été publiées pour la première fois qu’en 1945.

- 19 ne correspondent à aucune structure narrative type existante : le recueil de 1982 ou les disques de collecte *Gens de la Mayenne* semblent donc constituer la première attestation de l’existence de ces chansons.

Ainsi dans la sélection de ce recueil, un sixième des chants traditionnels en usage en Mayenne dans l’entre-deux-guerres - quand les chanteurs collectés les ont entendus pour la première fois - avaient des antécédents quatre siècles plus tôt, un quart au 18e siècle, un peu moins de la moitié au 19e siècle. Par ailleurs, un quart d’entre eux semblent inconnus des chercheurs à ce jour, ce qui ne présage pas de leur ancienneté. Les chanteurs mayennais avaient donc en tête par tradition orale, des textes versifiés que l’on chantait sous Louis XIV, voire pour quelques-uns sous Henri II, à la Renaissance. Une étude des mélodies attesterait probablement d’une ancienneté équivalente de beaucoup d’entre elles.

Notons, parmi les chansons rares, « C’était la fille de la reine» (cf.page ?), une version de « La fille changée en cane*» (*Crlt 01302), dont l’histoire versifiée dans la chanson, qui s’apparente à un conte merveilleux, est attestée dès 1652 : du 16e au 18e siècle, le jour de la fête patronale, une cane entrait chaque année, dit-on, dans l’église Saint-Nicolas de Montfort-sur-Meu. Cette coutume est liée à une légende rapportée par Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* : menacée de viol par un seigneur, une jeune fille, pour être sauvée, fait le vœu à Saint-Nicolas d'aller visiter tous les ans son église. Mais les soldats du seigneur la violent. Voyant passer des canes sauvages, elle prie le saint de permettre à ces animaux de rendre témoignage de son innocence et d'accomplir son vœu à sa place.

## Aux quatre coins de l’hexagone

Si l’on excepte deux complaintes locales (« Écoutez gens de Mayenne », et « Henri Basile est bourrelier »), évoquant des évènements survenus à la fin du 19e siècle, aucune des occurrences anciennes recensées n’est mayennaise : les recueils ont été imprimés à Caen, Rouen ou Paris pour les plus anciens, ou reflètent des collectes menées dans diverses régions françaises. Et si l’on tient compte de toutes les occurrences recensées d’une « structure narrative type », alors on découvre des versions non seulement aux quatre coins de l’hexagone, mais aussi parfois dans les DOM-TOM et dans les autres pays francophones, en premier lieu au Canada, mais aussi en Belgique, en Suisse, dans le Val d’Aoste en Italie… Pour déterminer si une chanson a une particularité mayennaise, il faudrait donc faire une étude des occurrences de chaque version d’une structure narrative type, les comparer avec la ou les versions mayennaises, afin d’en déterminer – si possible – d’éventuelles spécificités. Un travail passionnant, encore à faire… Permettra-t-il de dégager une approche « mayennaise » du répertoire traditionnel chanté ? Cela semble peu probable : la sélection présentée ici s’inscrit dans la continuité des répertoires recueillis dans l’ouest de la France, et sans doute de bien au-delà.

Quant au petit nombre de chansons « en patois » proposé ici, il reflète la réalité du répertoire recueilli dans la tradition orale francophone tant par les folkloristes du 19e siècle que par les collecteurs du 20e siècle ou par ceux d’aujourd’hui : si de très nombreux chants « traditionnels » étaient entonnés dans des versions proches voilà deux siècles voire plus, ceux-ci étaient en français, et même dans un français d’une belle facture poétique. En revanche, aux 17e et 18e siècles, des auteurs de chanson, afin de signifier la fracture sociale entre la paysannerie et la bourgeoisie ou l’aristocratie, faisaient parler en patois des personnages dans certaines de leur compositions. Entre 1850 et 1950 se répand une autre pratique : certains auteurs de chansons voulant imiter la tradition populaire caricaturent la paysannerie en écrivant leurs textes en patois. Si quelques compositions ont eu du succès, peu ont eu le temps de se « traditionnaliser », car elles sont apparues alors que déclinait la société traditionnelle.

François Redhon note à une quinzaine de reprises que la chanson présentée est particulièrement répandue dans toute la Mayenne, auprès des chanteurs qu’il a enquêtés. Si la plupart d’entre elles sont également populaires dans les départements avoisinants (comme « Beau grenadier dans cette ville » cf. page ? (Crlt : 00607), « Parlons d’amour parlons du mariage » cf. page ? (Crlt : 04921), « Par un beau soir d’été par un beau clair de lune » (Crlt : 11310), etc.), d’autres y sont connues sans être fréquentes : « Rossignolet du bois joli » cf. page ? (Crlt : 00504), « Mon amant va venir ce soir » cf. page ? (Crlt : 00606), « Venez voir plaisir charmant arrivé nouvellement » cf. page ? (Crlt : 05923) ; d’autres enfin y sont rares : « Écoutez les filles ce qu’on dit de vous » cf. page ? (Crtl : 02420).

Dans les chansons correspondant à un type non référencé avant 1982, on trouve d’une part des chants figurant aujourd’hui sous diverses occurrences dans les bases de données de chants de l’ouest de la France ou dont des versions ont été publiées depuis – « Monsieur voulez-vous savoir du nouveau dans la ville ? » cf. page ?, « Nanette n'avait pas quinze ans qu'elle avait des amants » cf. page ?, entre autres – et d’autres dont c’est encore aujourd’hui (semble-t-il) l’unique version attestée. Pourtant, certaines pourraient bien remonter au moins au 18e siècle - ainsi « Voulez-vous entendre chanter » cf.disque ?, ou « Voilà la Saint-Jean qu’arrive » cf. page ? – ou au moins au 19e siècle –tel« Voilà le moment qu’arrive il faut s’y décider » cf.disque ?.

Michel Colleu, 2016

# Des répertoires dansés de Mayenne, vus par un chercheur de Haute-Bretagne

Le fonds documentaire auquel j’ai pu avoir accès, réunissant les enquêtes sur la danse traditionnelle réalisées en Mayenne, est d’une grande qualité. On y voit des musiciens de routine capables, non seulement de jouer, mais également de témoigner de leur pratique. On y voit des informateurs danseurs filmés sur « leur » musique, celle-ci interprétée par « leurs » musiciens. On y voit des reconstitutions de quadrilles dans « leurs » dispositifs initiaux, avec le bon nombre de participants… C’est suffisamment rare pour le souligner. Ces documents avec des notes d’enquêtes bien renseignées, permettent, aujourd’hui encore, au chercheur de mener un travail précis et scientifique.

## Le répertoire de danse en couple moderne

Le principal répertoire collecté en Mayenne appartient à ce grand ensemble de danses en couple dites « modernes », qui a été adopté par les populations des campagnes françaises, souvent à partir de la seconde moitié du 19e siècle. On y retrouve polka, mazurkas, scottishs et autres aéroplanes dans des proportions très importantes. À cela il faut ajouter des danses en cortège combinant pas et figures comme le pas des patineurs, la tzarine ou la pascovia, des compositions basées sur la polka et ses dérivés, qui ont fait les beaux jours des maîtres à danser parisiens dans le dernier tiers du 19e siècle.

Ce qui surprend, ce n’est pas tant la nature du répertoire - qui, je le répète, est tellement répandu que certains collecteurs lui ont dénié tout caractère traditionnel -, mais bien la quantité de versions différentes. Comme dans certaines régions de Haute-Bretagne[[22]](#footnote-22), de nombreux musiciens collectés ont, à leur actif, pas moins d’une dizaine de danses différentes, dont pour beaucoup plusieurs versions de mazurkas…

## Les quadrilles, des contredanses tardives qui interrogent

> Iconographie : photo7\_quadrille Georges Laurent. Légende : Photo prise lors de la reconstitution du quadrille de Saint-Quentin-les-Anges en 1982. À droite, le violoneux et danseur Georges Laurent. / Crédit :Claude Guioullier.

L’autre répertoire, donné à voir dans ces films, est manifestement celui qui a retenu le plus l’attention et les efforts des collecteurs[[23]](#footnote-23). Il consiste en plusieurs quadrilles, chacun composé de plusieurs figures constitutives distinctes les unes des autres. Contrairement aux répertoires de danses en couple précédemment cités, ils admettent des façons de danser variées et des spécificités, qu’il est possible de localiser à la fois dans l’espace et dans le temps.

Géographiquement, en effet, on constate bien que le quadrille filmé à Fontaine-Couverte, par exemple, n’offre ni le même dispositif, ni le même enchainement, ni la même façon de danser les figures élémentaires que celui collecté à Saint-Quentin-des-Anges. Pour autant, il ne faudrait pas voir dans ces quadrilles une danse spécifiquement mayennaise au même titre que la *dans tro* cornouaillaise ou le *rondeau* des Landes… Toutes les versions filmées, présentent bien des évolutions dansées et des enchaînements type caractéristiques de que l’on dénommait « quadrille français », dans tous les traités de danse de la seconde moitié du 19e siècle. Il s’agit bien là d’une évolution tardive du vieux quadrille tel qu’il s’est synthétisé sous l’Empire. C’est particulièrement clair pour le quadrille de Saint-Quentin-des-Anges avec ses six figures constitutives répétées deux fois et bien distinctes les unes des autres, dans lesquelles on retrouve des correspondances avec l’enchainement-type :

- Pantalon (P’tit Galop Traversez et Chaîne anglaise et chaîne des dames),

- Eté (Avant-deux),

- Poule (même appellation vernaculaire),

- Pastourelle (même appellation vernaculaire),

- Figure Finale (Galop).

Une simple analyse des contenus moteurs de ce quadrille, en regard de ce qui est décrit dans les traités de danse de la fin du 19e siècle, montrent que ces répertoires ont subi une folklorisation[[24]](#footnote-24). Celle-ci s’est révélée consister en une suite de simplifications des trajets, de raccourcissements des enchainements, de modification dans l’ordre d’apparition des figures, de substitutions de celles-ci par d’autres, de dédoublement voire de triplement des enchainements, etc. Je ne reviendrai pas ici sur ces mécanismes que j’ai largement décrits, pour les répertoires de même nature recueillis en Pays Gallo[[25]](#footnote-25).

## Un répertoire à rattacher aux pratiques des villes de l’Ouest

Pour le chercheur qui s’intéresse aux danses traditionnelles de Haute-Bretagne, les quadrilles recueillis en Mayenne ne sont ni surprenants, ni exotiques. Ils sont même très proches par leur nature, leur composition, la façon de les danser, leurs supports musicaux et l’art de la commande développé par les musiciens, de ceux recueillis dans l’extrême est du Pays Gallo.

Ces constatations viennent confirmer les conclusions que j’avais formulées dans mon travail sur la Haute-Bretagne. Ces quadrilles aux évolutions marchées avaient connu une histoire courte, et intimement liée aux milieux citadins des villes, petites et moyennes, de cet ouest de la France, qui présente la caractéristique d’offrir un maillage urbain relativement dense. Nous sommes dans des campagnes qui ont connu des pratiques dansées de bals publics urbains et qui semblent avoir présentées une grande porosité aux mouvements orphéoniques[[26]](#footnote-26) et des sociétés chorégraphiques. Ces mouvements ont manifestement joué des rôles qui peuvent parfois apparaître contradictoires. D’un côté, par l’enseignement théorique et construit qu’ils proposaient, ils ont souvent été considérés comme la principale cause de disparition des répertoires traditionnels plus anciens. D’un autre côté, ces institutions ont joué le rôle de conservatoires. Comme le montrent très bien les travaux d’Yves Guillard, les grandes sociétés chorégraphiques de la vallée de la Loire et toutes celles qui en dépendaient, ont enseigné et montré à voir[[27]](#footnote-27) jusqu’à la fin du 19e siècle, des pas et des façons de danser, qui n’avaient plus cours dans les bals publics, et dont les populations rurales voisines ont pu s’emparer pour enrichir et faire évoluer leurs propres pratiques.

Il y a là un phénomène éminemment complexe d’aller-retour entre des pratiques rurales et urbaines mais aussi entre des pratiques héritées de traditions locales et familiales et d’autres apprises (ou glanées) dans des académies de petites villes… Tout ceci en lien avec la figure très spécifique du musicien routinier, qui a joué le rôle véritable d’agent d’évolution de la danse pour les communautés pour lesquelles il jouait.

## Quelques éléments sinon caractéristiques, tout au moins à relever

C’est dans ce contexte, qu’il faut appréhender et discuter les spécificités des quadrilles mayennais. La première d’entre-elle provient de phénomènes liés à la composition des enchainements moteurs et notamment de l’apparition de refrains dansés, qui sont peu fréquents dans les descriptions des traités de danse. Ce point mériterait une recherche approfondie.

La seconde spécificité provient du dispositif de danse. En effet, dans la plupart des quadrilles gallos, mais également dans ceux que j’ai pu voir en Poitou, c’est le dispositif dit de quadrille français tardif (soit deux couples se faisant face), qui est le plus courant. Très étonnamment, ce dispositif n’apparaît dans aucune des enquêtes effectuées en Mayenne. À Saint-Quentin, il est très clair[[28]](#footnote-28) : il s’agit du carré de quatre couples. À Fontaine-Couverte, il est moins évident à discerner, en raison notamment du manque d’informateurs et d’une collecte qui ressemble plus à une opération de reconstitution d’une danse qu’à un captage de danseurs encore en possession de leur pratique. Le dispositif, là encore, est un carré mais pour huit couples (deux couples par coté de carré) soit 16 danseurs. Les occurrences de tels dispositifs en milieu ruraux ou populaires sont rares. Je n’en connais personnellement que deux autres, en sud Vendée et à Saint-Pierre-et-Miquelon. Ainsi, autant le dispositif pour quatre couples reste relativement courant notamment pour danser d’autres quadrilles (comme les Lanciers ou l’Américain) ou pour danser le vieil enchainement du quadrille français notamment au sein des sociétés chorégraphiques, autant celui pour huit couples apparaît plus daté. Jean-Michel Guilcher le présente comme un dispositif lié au déclin du quadrille après son âge d’or du début du 19e siècle. Il fait remonter ces formes dans les milieux dominants, aux années 1825-1830[[29]](#footnote-29). Comment un tel dispositif a-t-il pu « atterrir » au sein des communautés rurales mayennaises?

## Une recherche encore à mener…

Au-delà de la collecte et de la simple reconstitution des répertoires ruraux dansés régionaux ou dans des micro-terroirs, les enquêtes sur la danse réalisées en Mayenne interrogent beaucoup plus largement. Elles questionnent notamment sur l’histoire d’un répertoire, le quadrille, et de pratiques dansées de la seconde moitié du 19e siècle : celle des bals publics et des sociétés chorégraphiques dans les petits centres urbains de l’ouest de la France. Elles interrogent aussi sur une conception de la tradition populaire que nous continuons de véhiculer, encore très liée à la vision de sociétés élaboratrices uniquement rurales, vivant dans une grande autarcie, qui les rendaient très imperméables aux pratiques d’autres strates sociales… C’est ce modèle-là qui est remis en cause par ces enquêtes.

Il est maintenant temps que la confrontation des recherches menées sur ces répertoires du Grand Ouest, en Sarthe, Mayenne, Anjou, Poitou-Vendée, Basse-Normandie et Haute-Bretagne puisse avoir lieu pour apporter une compréhension globale de ces danses et de leur adoption par les milieux ruraux avant la Première Guerre Mondiale. Ce qui permettrait par là même une meilleure compréhension des échanges culturels entre les strates de populations à cette époque.

Marc Clérivet,

mars 2016

**Traditions populaires**

**musicales et chantées en Mayenne**

# Pratiques et répertoires musicaux en Mayenne (1789-1939)

Dès le 18e siècle, marchands de chansons, colporteurs, merciers ambulants (les « p’tits mercelots ») et musiciens ambulants ont répandu, dans les endroits les plus reculés, des répertoires venus de la ville (et pas seulement de Paris) qui ont fait souche un peu partout, quitte à se transformer d'une manière étonnante, voire à devenir méconnaissables.

La « musique traditionnelle », comme le constate l'ethnomusicologie actuelle, est une musique qui, *« peu importe à partir de quelle forme originelle, s'est transmise oralement, en se façonnant par la variante.* Et ces chansons ne sont « populaires » que *« parce qu'elles ont circulé dans le peuple, et qu'elles doivent à cette circulation et à ses effets la forme sous laquelle on les a recueillies de nos jours*[[30]](#footnote-30)*».*

On ne trouvera ici que des jalons pour l'histoire musicale mayennaise du 19e siècle, élargie aux dernières décennies du siècle précédent, et au premier tiers du 20e siècle. À partir de documents très divers (ouvrages de folkloristes, d'érudits, journaux locaux, monographies communales de 1899-1900), auxquels s’ajoutent, pour la période 1890-1939, les souvenirs des anciens rencontrés lors des campagnes de collecte, il s’agit ici de suivre à grands pas l'évolution des goûts musicaux dans les campagnes mayennaises. Car les campagnes ont été aussi sensibles à la mode que les villes ; simplement, elles ont suivi avec plus de retard et de lenteur.

Par campagnes, on entendra ici l'ensemble de l'espace rural : bourgs et villages, fermes et hameaux, mais aussi villes petites et moyennes. Il est impossible de séparer artificiellement deux mondes qui n'ont cessé de s’influencer mutuellement et de se nourrir l'un de l'autre. Ainsi, l’on saisit mieux, en ne privilégiant pas ces « paysans » qui ne sont pas, qui n'ont jamais été, les uniques habitants du monde rural, comment la campagne n'a cessé d'évoluer sous l'influence de la ville et des répertoires « savants » qu'elle proposait.

## Des dernières années de l’Ancien Régime à la fin de la période napoléonienne (1789-1815)

De rares témoignages de 1789-1800 donnent quelques points de repère sur des pratiques et des répertoires aux contours des plus imprécis.

Le 27 prairial an X (1799), le citoyen-maire de Loiron écrivait la lettre ci-dessous aux cabaretiers de la commune : *« J'ai appris que vos intentions étaient d'avoir chez vous, le jour de l'assemblée, un joueur de violon. Je suis très charmé que la jeunesse s’amuse ; mais je vous rends responsables des inconvénients que la danse et les violons peuvent occasionner*[[31]](#footnote-31)*».*

Les ménétriers[[32]](#footnote-32) ont été de longue date embauchés pour toutes les fêtes par les patrons de cabarets qui espéraient ainsi agrandir leur clientèle ; de ce fait, on a toujours beaucoup dansé à l'intérieur et auprès des auberges, qui étaient alors les lieux naturels pour danser. La danse et la boisson réunies ont cependant souvent provoqué bagarres et excès divers, et les autorités locales ont dû intervenir à maintes reprises.

Les fêtes rituelles étaient les principales occasions de ces rencontres. Bodard de la Jacopière[[33]](#footnote-33) nous indique qu'avant la Révolution, dans le Craonnais on rondait[[34]](#footnote-34) toute la nuit aux feux de Saint-Jean. On appelait « charibaudes » les grands bûchers autour desquels la ronde se poursuivait, même une fois le feu éteint.

Pendant la Révolution, on leur substitua des fêtes révolutionnaires aux fonctions bien différentes, dont le but était de stimuler le patriotisme des villageois. Les comptes rendus de ces fêtes, très nombreux, font apparaître qu'on y dansait une fois les cérémonies officielles terminées, au son du violon, seul instrument mentionné : des rondes surtout, autour de l'autel de la paix ou de l'arbre de la liberté[[35]](#footnote-35).

### Salon guindé ou place publique

Que dansait-on en campagne au début du 19e siècle ? Aucun auteur ne nous renseigne à ce sujet. Martial Morisset[[36]](#footnote-36) dit avoir consulté le cahier de musique de J. B. Boulanger, de Bricherel (village situé non loin de La Dorée), sergent-major de la 4e compagnie du 72e bataillon sous la Première République, démobilisé à l'époque du Directoire. Or ce cahier – dont l'auteur ne nous dit malheureusement pas où il l'a consulté — contient des contredanses.

Forme chorégraphique comportant des figures formées par des couples se déplaçant – ce qui renouvelle le rôle social de la danse, basé dans le monde rural sur des danses en ronde ou en chaîne – les « contredanses[[37]](#footnote-37) » sont venues d'Angleterre à la cour de France en 1684, et ont été vite remaniées et « francisées[[38]](#footnote-38) ». La nouvelle mode se diffuse largement en France, notamment à partir des dernières décennies du 18e siècle, influençant considérablement le répertoire local. La contredanse donnera naissance, au début du 19e siècle, au quadrille, qui n'est rien d'autre qu'un pot-pourri de contredanses, et qui connaîtra à son tour une grande vogue, sous la Révolution et l'Empire. Morisset en donne une description typique avec la « Moscovite ».

Mais il précise que les salons de Mayenne pratiquaient encore au 18e siècle, parallèlement à la contredanse, d'autres danses parfois plus anciennes : passepieds, menuets, rondes, courantes de village. L’auteur est né en 1851 : on aimerait savoir ce qu'il entend par là et quelles sont ses sources.

Son *Voyage autour de la mairie de Mayenne* nous renseigne sur les pratiques musicales et dansées de ces salons ; voici ce qui concerne la danse : *« on dansait volontiers. Arthémise Duchemin de Villiers nous a laissé un récit d'une sauterie à laquelle elle avait pris part. Le 3 décembre 1778, elle assistait à un dîner chez Mme de Saint-Gilles : «*Je m'amusai beaucoup, écrivait-elle, aux contredanses. Je jouai à trop-de-trois jusqu'à minuit *» ».*

*« Le piano n'existait pas alors et le clavecin ne se trouvait que dans les hôtels de grands seigneurs. La harpe, pour être touchée avec grâce, exigeait une taille grande et souple et une attitude élégante qui n'étaient pas le lot de toutes, mais qui charmaient les étrangers en voyage chez nous, comme Arthur Young chez un négociant de Lorient. La guitare, plus répandue, accompagnait les romances à la mode dont toute femme, douée d'un peu de voix, devait régaler la société car, ainsi que le remarque notre confrère J.-M. Richard, «*on chantait beaucoup alors et, la Terreur passée, on chantera encore jusqu'au moment où la mode aura emporté avec les dernières guitares les échos des romances sentimentales chantées par nos grand-mères*».*

*« Restait le violon, instrument plus individuel, sinon plus portatif : il était presque réservé au maître à danser. Ce dernier était un personnage dans la ville. Au milieu du 18e siècle, c'était à Mayenne le filleul des demoiselles du Bailleul, Marouzé, avec sa culotte de casimir rouge, ses escarpins à boucles d'argent, le violon sous le bras, amicalement accueilli par tous les notables, car tout le monde dansait, même au collège, où les enfants apprenaient l'art de la danse[[39]](#footnote-39) ».*

En opposant les bals des salons de Mayenne, aux danses populaires du carrefour Baudais, menées par un *« ménétrier perché* *sur un tonneau et battant frénétiquement la mesure avec le pied »*, Morisset met le doigt sur la différence entre deux mondes : du salon guindé et feutré à la place publique, de l'aile de pigeon au branle villageois. Les répertoires pratiqués par ces différents milieux sociaux ne se rejoindront qu’à la fin du 19e siècle, mais les danses alors à la mode n’auront plus la complexité de celles des époques antérieures.

Car la danse, dans les salons aristocratiques et bourgeois de la Mayenne comme d'ailleurs, était au début du 19e siècle un art d'élite, nécessitant de très grandes qualités de danseur. Pour danser, on avait d'ailleurs besoin de maîtres de danse[[40]](#footnote-40) : *« on aimait la danse, on l'enseignait dans toutes les maisons d'éducation ; on pouvait prendre des leçons des maîtres établis à Laval : Claude Triboulet, René Josson, Charles Esnault, ou des maîtres étrangers qui y viennent séjourner et enseigner les danses nouvelles : Thomas et Dominique Bartagui, Jean-Baptiste Chaslot et d'autres, que les autorités de la ville autorisent à y exercer un art si apprécié ».*

## De la Restauration au début de la IIIe République (1815-1870)

Avec la période romantique apparaissent le premiers écrits évoquant la vie quotidienne des Mayennais, mais dans un premier temps sans que la description ait une prétention scientifique. C’est le cas de l’historien Jacques Duchemin des Cépeaux, né en 1784, qui dans son ouvrage réunissant des témoignages sur la chouannerie en Mayenne fait allusion dès 1827 à la coutume de chanter des chansons spécifiques à la fin de la moisson, en portant en triomphe la dernière gerbe qu'on amenait à l'aire[[41]](#footnote-41). Il est le premier à livrer le texte de la « chanson de la gerbe », sans musique hélas – dont de nombreuses versions seront recueillies en Mayenne par la suite –, il cite une seconde chanson chantée à la même occasion : « Sur les ponts d'Avignon », ce qui est plus surprenant : outre que les paroles n'ont aucun rapport avec l'évènement, celle-ci sera maintes fois citée, des premières collectes de folkloristes du milieu du 19e siècle aux témoignages enregistrés, comme accompagnant les rituels de noces dans l'ouest de la France[[42]](#footnote-42).

En 1855, il évoque dans ses *Récits du pays du bocage* diverses traditions orales. Ainsi celle des « guy-en-leu », petites chansons interprétées le jour du nouvel an par les enfants ou les pauvres de la commune, pour souhaiter la bonne année. Une tradition qui perdurera jusqu’aux dernières décennies du 19e siècle (et même semble-t-il jusqu’aux années 1910), puisqu’elle est également citée par Martial Morisset, qui appelle cet usage « *l'ayan leu* » ; et donne le texte de l'une de ces chansonnettes :

*« Ayan leu (bis) par baronnette*

*Ауаnleu par un p’tit creих*

*Nous n’demandons ni bœufs ni vaches*

*Ni votre fille en mariage*

*A la yanleu par baronnette*

*A la yan leu par un p’tit creux[[43]](#footnote-43). »*

Mais ces précurseurs des études folkloriques sont imprécis : on aimerait par exemple aussi connaître la suite de cette chanson que les nociers chantaient en allant au-devant de la mariée, quand celle-ci se présentait à sa future maison :

*« Belle, de votre demeurée,*

*Voici les villes et les châteaux,*

*La reine en a de bien plus biaux,*

*Mais vous n'êtes pas mal partagée. »*

### Violons et clarinettes

Même imprécision de l’auteur quant aux pratiques musicales : parlant des noces, Duchemin des Cépeaux évoque simplement le garçon de cérémonie qui *« amenait le ménétrier* » et le départ du cortège, « *violon en tête* », ainsi que les « *rondes autour du mai*[[44]](#footnote-44) ». Ailleurs, après avoir évoqué la chanson des moissonneurs qui terminait le souper des soirs de battage et la fête de la « gerbe » qui suivait, il écrit : *« si l’on avait pu se procurer un violon, la nuit entière se passait à danser ; car le plaisir avait fait oublier la fatigue[[45]](#footnote-45) ».* Pas un mot sur ce qui est dansé ! Tout juste nous apprend-il que les musiciens étaient *« montés sur un tonneau »* pour le bal.

*« Après le dessert,* poursuit-il à propos d’une noce, *le ménétrier reprenait son violon, se plaçait derrière les mariés et jouait un air de menuet. À ce signal, les convives, suivant leur rang de parenté, se levaient et venaient apporter leur offrande à la mariée[[46]](#footnote-46) ».*

Ne nous méprenons pas sur le terme « menuet », ici probablement employé comme terme générique synonyme d'air à danser, ou même de musique. *« La nuit entière se passait à danser »,* apprend-on encore ici, ainsi que le dimanche suivant, où les mariés offraient un repas aux serveurs en guise de remerciement.

Le violon est évoqué dans la plupart des écrits des années 1820-1880 faisant mention de danses. Parfois il est associé avec un autre instrument : selon Morisset, dans les noces des années 1800, il y avait des violons et des clarinettes.

Le folkloriste haut-breton Amand Dagnet, qui travailla à Sainte-Suzanne et Laval dans les années 1880, et dont les écrits sont d’une grande précision documentaire, indique que vers 1830 on dansait sous les vieilles Halles d'Évron malgré la colère d'un curé peu libéral. Ce qui amenait les jeunes gens à aller plus souvent à Sainte-Suzanne, où un nommé La Houssaye jouait du hautbois et faisait danser. C'est aussi à Sainte-Suzanne qu'il situe cette danse de mauvaise réputation, « la Bidoche », sur laquelle il omet malheureusement de nous renseigner et qui aurait été dansée là jusqu'aux années 1840[[47]](#footnote-47). Il fait une rapide allusion au menuet, et à la valse surtout : *« Et chez lui les jours de fête* / *Nous valsions à son hautbois »* dit une chanson de 1830 qu'il rapporte[[48]](#footnote-48). Ainsi la valse aurait pénétré les campagnes dès cette époque. Elle avait commencé sa carrière en France avec le 19e siècle, mais sans avoir encore le rôle qu’elle jouera par la suite. Quant au hautbois, il est l'instrument le plus employé au 18e siècle pour la danse, tant en ville qu'en campagne[[49]](#footnote-49), aux côtés du violon, de la vielle et de la musette[[50]](#footnote-50). Sa présence en 1830 Sainte-Suzanne est étonnante.

Dans les chroniques paroissiales de commune de Le Pas, on peut lire que vers 1834, après les épousailles, on conduit la mariée au cabaret. Là, le violon joue et on danse deux à trois heures. Puis danseurs et musiciens se rendent au lieu du repas de noces. Le dimanche suivant, on fait un nouveau repas, accompagné à nouveau de violon[[51]](#footnote-51).

En 1869, Bodard de la Jacopière cite également le violon comme instrument utilisé dans les noces : il joue notamment pendant l'offrande des cadeaux, puis pendant le bal que le marié ouvre avec la mariée. On peut soupçonner cet auteur d'avoir lu Duchemin des Cépeaux. Mais on lui doit deux chansons avec musique : la chanson dite « des noces » (« *Nous sommes ici venus, madame la mariée*[[52]](#footnote-52)*»*) et la fameuse chanson de quête des Mouillotins, qui se chante au premier mai[[53]](#footnote-53).

### Fêtes et assemblées

Quelques monographies communales des années 1899-1900 nous renseignent sur les traditions orales dont l’usage a commencé à disparaître dans la seconde partie du 19e siècle. Évoquant les années 1850, les instituteurs disent qu'on y dansait alors bien plus qu'à la fin du siècle. Celui de Neau note qu'après 1850 a cessé la coutume de la miche de noces : le dimanche d'avant le mariage, le meunier conduisait au domicile des futurs mariés la farine qui devait servir à fabriquer le pain de la noce. On faisait de multiples stations dans les auberges, où l'on dansait au son du violon qui accompagnait le cortège.

Celui de Brée note les usages locaux disparus ou encore en vigueur : ici aussi la miche de noces, ainsi que la « *fleurie de lin* », équivalent local de la tradition du « *fieurissant*[[54]](#footnote-54)*»* dans la région du Passais, dont il dit qu'on y dansait. Il évoque les *« rilles* » et les « *veillées de pommé[[55]](#footnote-55)* » auxquels tous les anciens rencontrés à la fin du 20e siècle renvoient aussi. À Bais, « *les jeunes gens se réunissent dans une ferme, le dimanche, et organisent des rondes et des parties de balle, selon la vieille coutume* ». Fête familiale qui suivait la mort du cochon, les rilles ont lieu « *à l'époque de la salaison du porc, en hiver* ».

À Mayenne même, à la foire du 22 juillet, « *des tentes étaient dressées où on débitait toutes espèces de liquides, mais principalement du cidre. Deux ménétriers organisaient les danses et jouaient du violon. Ceux ou celles qui* *n'étaient pas passés maîtres dans l'art chorégraphique se réunissaient dans une certaine partie du pré, se donnaient la main, formaient plusieurs cercles concentriques et rondaient au son de vieux couplets. Aujourd’hui, plus de danses : on se contente de flâner devant les boutiques, d'entrer au théâtre forain ou au musée ».*

À Hambers, jusqu'à la fin du 19e siècle, on danse à l'assemblée, qui a lieu à la fin septembre : « *on peut y voir, pourvu qu'il fasse beau temps, des boutiques et des cafés en plein vent (....) Les jeunes gens se livrent au plaisir de la danse au son d'un violon (...). Depuis quelques années, les boutique, les cafés et même le violon restent à Chelé, gros village qui se trouve non loin* ».

À l'origine fête religieuse, l'assemblée est la fête populaire par excellence de l'année. Très vite investie par les forains, elle propose toutes sortes de jeux et attractions, mais comprend toujours un bal, généralement le soir.

L'assemblée n'est nullement le seul moment de l'année où l'on danse, dans les villages. Mais c'est l'une des rares circonstances annuelles où tout un village soit réuni. Ordinairement, on ne danse que chez soi, en famille ou avec parents et voisins ; la danse reste alors confinée dans les dimensions de la ferme ou du hameau.

Les assemblées ont mauvaise presse. Ainsi lit-on dans *L'Écho de la Mayenne* du 13 mai 1852 : « *Les assemblées qui se tiennent le dimanche dans un grand nombre de communes sont dues pour la plupart à la piété des fidèles qui se rendaient en pèlerinage à l'église du bourg le jour de la fête patronale. Aujourd’hui que l'immoralité a pénétré à peu près partout, ce n'est plus la ferveur religieuse qui conduit nos paysans à nos assemblées ; elles sont l'objet d'un autre culte : c'est à Bacchus que l'on sacrifie, et les orgies les plus dépravées, les scènes les plus brutales y remplacent le recueillement d'autrefois.* »

Ce type de propos est très fréquent. Le compte-rendu d'une assemblée à Saint-Poix, le 19 juillet 1894, indique « *qu'il y a eu du grabuge, les assemblées finissant le plus souvent de cette façon* ».

Qu’importe, il y a foule considérable dans ces assemblées. « *Dans le pays de Château-Gontier, on raffole des assemblées*, écrit un journaliste à propos de l'assemblée de Bazouges, le 15 juillet 1897, *toute la saison d'été, elles battent leur plein et il ne se passe pas un dimanche où, dans un rayon de deux à trois lieues, on ne célèbre l'assemblée... Et partout, et toujours il y a foule à s'étouffer dans la seule et unique rue que possèdent la plupart de nos petits bourgs ».*

Aux assemblées, des bals se déroulent dans tous les cafés. On pousse un peu les tables, mais vingt à trente personnes au plus peuvent danser dans chaque café. Certains ont cependant une arrière-salle réservée à cet usage. S’il fait beau, on danse dehors, devant le café[[56]](#footnote-56).

La monographie d'Olivet indique que *« le jour de l'assemblée, la clientèle des cafés est un peu plus forte que d'habitude ; on danse un peu plus et c’est tout ».*

### Naissance du bal

À côté de ces occasions populaires de danser prioritairement animées par un seul joueur de violon routinier, on voit apparaître dès le milieu du 19e siècle lors des assemblées un autre mode de pratique de la danse : le « bal », officiel cette fois, et animé par un orchestre. Il est donné par des musiciens de fanfare, sur une place du village, et réunit la société du bourg essentiellement.

À Château-Gontier, Mayenne ou Laval, les bals sont donnés par de grands ensembles : la Société Philharmonique, la Musique du 3e de Ligne, ou divers « *orchestres militaires* ». Ainsi, un bal donné à l'hôtel de ville de Laval, le 15 septembre 1852, comprend « *quadrilles, valses, polkas et mazurkas et se termine à deux heures du matin par un cotillon des plus gais*». Il s’agit alors pour le quadrille, comme vu précédemment, d’un type de danse qui s’est popularisé sous le Directoire, soit il y a seulement une génération auparavant. Quant à la polka, elle triomphe dans toute la France aussitôt après sa première apparition à Paris en 1844, suivie de la mazurka, de la scottish, et autres danses en couple. Un succès qui relancera la valse, connue depuis la Révolution. Ce bal propose donc des danses « modernes ».

Dans ces villes, l'apprentissage de la danse, notamment des quadrilles (si complexes), passe encore fréquemment par des professeurs de danse. On trouve quelquefois des annonces de ce type dans *L'Écho de la Mayenne* (août 1852) : « *Monsieur Gambert, professeur de danse, a l'honneur de prévenir les familles de Laval que son domicile est désormais...* ». Il s'agit, bien entendu, de familles de la bonne société.

La Mayenne, comme dans de nombreux départements, connaît alors deux types de bals, et deux courants musicaux parallèles, ce que résume bien ce compte-rendu de l'assemblée de Saint-Denis-de-Gastines, le 6 août 1905, dans le *Journal d'Ernée* : « *Le soir, sur le parcours de la retraite aux flambeaux, des danses se sont improvisées à tous les carrefours ; ensuite, les danseurs se sont transportés sur le square des marronniers où un vrai bal, à grand orchestre, a duré jusqu'à une heure du matin, cependant que, dans les divers cafés, les fervents de l'accordéon, de la flûte, du violon ou de la clarinette s'en donnaient à cœur joie jusqu'au jour*».

## Sous la IIIe République (1880-1940)

De 1880 à 1940 – ce qui correspond à la période politique de la IIIe République -, les changements économiques et sociaux dans la société mayennaise s’accélèrent, et l’influence culturelle des bourgs et villes s’amplifie : si le département reste essentiellement agricole, après le déclin des activités liées à la culture du lin, on assiste à un essor des activités de transformation des produits de l’élevage, et d’activités industrielles comme l’imprimerie. Mais les conditions de vie sont dures et le département perd entre 1861 et 1936 un tiers de sa population. Les échanges s’accélèrent, avec l’amélioration des routes, l’implantation de voies ferrées – qui permettent notamment de relier Paris aisément.

Sous la IIIe République, en Mayenne comme dans toute la France, l’ancienne société rurale traditionnelle s’éteint progressivement, et les pratiques orales sont influencées plus rapidement qu’auparavant par les divers courants musicaux à la mode[[57]](#footnote-57). On dispose cette fois de témoignages écrits nombreux sur ces évolutions, doublés, pour l’entre-deux-guerres voire pour les années précédant la Première Guerre Mondiale, de témoignages oraux issus des enquêtes enregistrées.

### Une révolution : l’accordéon diatonique

> Iconographie : photo 1\_accordéonniste. Légende : Accordéoneux inconnu, vers 1920 dans la région de Loiron. / Crédit : collection privée.

> Iconographie : photo 2\_accordéonniste battage. Légende : Accordéoneux lors d’un battage, vers 1920 dans la région de Loiron / Crédit : collection privée.

> Iconographie : photo 3\_accordéonniste. Légende : Accordéoneux inconnu, vers 1920 à La Baconnière / Crédit : collection privée.

Un évènement considérable pour les campagnes est l'introduction, dès les années 1890, de l'accordéon diatonique, entraînant une véritable révolution culturelle. Facile à apprendre, très bon marché, surtout après 1900, plus sonore que le violon et permettant de jouer tous les airs nouveaux, l'accordéon se répand à une vitesse phénoménale après 1895[[58]](#footnote-58).

L'arrivée de ce nouveau venu bouleverse les répertoires et les manières de jouer. Joués à l'accordéon, les anciens avant-deux (danses à figure dont les mélodies sont souvent issues d’airs de contredanses du 18e siècle) perdent tout leur style, leur finesse. D'une manière générale l'emploi de l'accordéon élimine les uns après les autres les anciennes danses, aux airs souvent conçus pour le violon, et dont on semble perdre le goût après 1910. Dans la foulée du changement d’interprétation des airs provoqués par l’utilisation de l’accordéon, les danseurs se mettent de leur côté à simplifier les pas des danses ; les avant-deux se feront marchés et non plus en pas de polka après 1910.

Mais l'accordéon se prête aussi mieux au nouveau répertoire, alors que le violon reste lié à l'ancien. L’usage du violon va reculer petit à petit après 1900 ; il va même disparaître complètement d'une partie de la Mayenne après la Première Guerre Mondiale. Il ne concurrence durablement l'accordéon que dans certaines régions où manifestement celui-ci peine à s’installer : une partie du Craonnais, la frontière avec la Bretagne entre Cossé-le-Vivien et Landivy, le Passais mayennais (et ornais). Dans ces territoires, il se maintient jusqu'en 1930, voire 1939.

En 1900, l’usage de l’accordéon est en train de s’établir : « *Le dernier jour du battage des grains, le jour de la gerbe comme on dit au pays, on danse encore au son du violon ou de l'accordéon toute la nuit... Dans les noces, c’est le violon qui mène le cortège et fait danser. On danse au cabaret jusqu'à trois-quatre heures de l'après-midi. Dans ces danses, le violon ou quelquefois l'accordéon guide les danseurs dont les plus malins accomplissent des sauts prodigieux. On se contente d'essayer de mettre bout à bout une ou deux figures du quadrille, une polka simple, la bourrée, la trompeuse, la gigouillette, la danse du renard, la boulangère. Rien de plus intéressant et comique à voir que ces danses champêtres où l'agilité et la force sont loin de faire défaut, mais où les notions les plus élémentaires de l'art de danser sont inconnues. À peine si le ménétrier, un gars de la campagne, sait commander les danseurs*[[59]](#footnote-59)*»*.

### Orgues de barbarie et marchands de chanson

D'autres influences nouvelles vont se faire sentir en Mayenne à la fin du 19e siècle. Un instrument qui a une influence considérable sur l'évolution des répertoires villageois est l'orgue de Barbarie, qui véhicule tous les répertoires la mode. Né à la fin du 17e siècle, déjà extrêmement populaire sous Louis XV, l'orgue de Barbarie se répand dans toutes les campagnes, même les plus reculées, par le truchement d'une multitude de petits marchands et musiciens ambulants, musiciens aveugles par exemple, en tout cas quêteurs, comme les petits Savoyards (souvent ramoneurs) dont parlent les folkloristes. Sous la Restauration, ces orgues exécutent les airs d'opéra à la mode (plus connus dans les campagnes qu'on ne l'imagine), de romances, de danses. Plus tard, ils diffuseront les productions du caf’conc’, du boulevard, etc.

Madeleine Cordier, parlant de Laval dans les années 1900, fait cette description de la foire des Angevines : « *Les limonaires des chevaux de bois jouaient les airs à la mode... Sur le devant de l'orgue, de petits personnages, sortes de marionnettes, accompagnant la musique de leurs mouvements saccadés, tapant sur un tambour et frappant sur une clochette*[[60]](#footnote-60) ».

Les orgues sont présents dans toutes les assemblées et comices agricoles. Certains musiciens de village[[61]](#footnote-61) vont systématiquement aux assemblées dans le but d'écouter les musiques jouées par les orgues, et de les apprendre pour les jouer dans les noces ou fêtes de village. Aussi, vers 1900, pas un musicien mayennais n’ignorait les nouveautés de la ville, qu'il jouait tout naturellement aux côtés des airs plus anciens et des danses comme la polka piquée, la violette ou l'avant-deux.

Voici la description que donne par ailleurs Madeleine Cordier des marchands de chansons en 1900 à Laval, prolongeant celles que nous avons déjà données : « *Du côté de l'actuelle rue de Verdun se tenaient les marchands de chansons, apportant aux provinciaux les refrains de Paris en s’accompagnant d'une mandoline ou d'un accordéon, voire d'une harpe. Les amateurs faisaient cercle et répétaient avec les chanteurs les nouveautés de l'année qui seraient chantées dans les réunions de famille ou quand on rentrerait le soir d'une longue promenade à la campagne*[[62]](#footnote-62) ».

### Orphéons, caf’-conc’ et gramophones

> Iconographie : photo 3\_publicité Gramophone. Légende : / Crédit : .

Il faut aussi évoquer le rôle, dans l'introduction des nouveaux répertoires, des concerts vocaux donnés par les orphéons, mouvement de sociétés chorales, populaire et festif, apparu dans les années 1830 qui se propage rapidement dans presque toute la France. Le choix des textes et musiques donnés dans leurs concerts éclaire le goût de ces cercles, le plus souvent composés d'artisans et d'ouvriers aisés, qui ont certainement influencé les goûts des autres habitants du village. Les journaux donnent toujours les programmes de ce genre de concerts. On y trouve des chœurs, chansonnettes comiques, chants bretons, chansons de Théodore Botrel, légendes en musique, romances, chansons militaires et patriotiques, monologues et quelquefois des chansons folkloriques réinjectées dans le circuit oral.

De même, le rôle du café-concert[[63]](#footnote-63) n’est pas mince en Mayenne. Il y en a régulièrement dans les comices agricoles et les foires. Le plus remarqué par la presse des années 1890-1900 est celui de Château-Gontier, pendant la durée de la foire de la Saint-Fiacre, en août. Le *Journal de Château-Gontier et du Craonnais*, à la date du 4 juin 1891, vante la grande cavalcade et la fête foraine organisée par la société de tir et de gymnastique et indique que le soir, il y aura cirque, théâtre, ménagerie et café-concert, « *chansonnettes, romances, saynètes avec orchestre et chanteurs éminents* ». Il y a un café-concert à Mirwault pendant la durée de la Saint-Fiacre en 1894, sur la prairie. *Le Réveil de la Mayenne* publie pendant tout le mois d'août cette publicité : « *Nous devons une mention spéciale au splendide café-concert si coquettement installé par Monsieur Pons, l'apprécié restaurateur de Mirwault. Il y a là une troupe d'artistes de valeur. Le café-concert est une des heureuses innovations et le succès de la Saint-Fiacre* ».

Le chanteur Théodore Botrel[[64]](#footnote-64) connaît un grand renom en Mayenne. Lors des collectages menés en Mayenne, sera plusieurs fois trouvée en campagne sa revue « *La Bonne Chanson*[[65]](#footnote-65) ». Pour la droite conservatrice d’alors, Botrel représente « *le bon répertoire* », un répertoire « *gai et attrayant tout en restant correct*[[66]](#footnote-66) », ses concerts sont de « *saines représentations* » et la presse mayennaise aime à répéter qu'Edmond Rostand disait du « barde breton » que « *ses adorables chansons font pousser des genêts quand on les chante*[[67]](#footnote-67)».

Lors d'un de ses concerts Laval en 1900, une foule nombreuse, à en croire la presse, se bouscule pour aller l'entendre et *La Mayenne* note dans cette foule : « *l'élite de la société de Laval et du département, des représentants très nombreux du clergé, des députations du collège de l'Immaculée Conception ainsi que des œuvres ouvrières* ».

Enfin, une autre influence nouvelle, qui va apporter dans les campagnes toute la musique de Paris, est le gramophone, dont les publicités abondent dans les journaux mayennais après 1900. À Châtillon-sur-Colmont, le 24 janvier 1904, selon le *Journal d'Ernée*, la fanfare donne une soirée musicale et littéraire, et propose pendant l'entracte une « *audition de gramophone* ». Au Grand Bazar d'Ernée la même année, on vend de nouveaux phonographes Pathé au prix de 25 francs – ce n'est pas encore populaire. La librairie d'Ernée, dont le directeur est aussi le directeur du *Journal d'Ernée*, le très conservateur Isoré Crestey, vend gramophones et disques la même année et, au fil des ans, fait passer d'innombrables publicités pour cette marchandise qui semble se vendre de plus en plus. Parmi les disques, « *de nombreux morceaux de danse »* enregistrés, qu'apprendront tous les musiciens villageois de la Mayenne à la première occasion.

À partir de l’entre-deux-guerres, deux courants musicaux vont se développer  en Mayenne. L’un s’inscrit dans continuité de l’évolution présentée ici : désormais la musique jouée quotidiennement ne s’appuie plus sur une tradition orale locale, et ne diffère pas de celle de l’ensemble de la société française. En parallèle, quelques personnalités vont souhaiter faire vivre un répertoire local appartenant désormais au passé, mais ce mouvement ne touche qu’une petite partie de la population.

La mémoire de cette musique de tradition orale perdure néanmoins, et bien des chanteurs et musiciens locaux ont une « double culture » : celle, dominante, de la société contemporaine, et celle, plus intime, transmise par les générations précédentes.

**Encadré**

> Iconographie : photo 4\_photo Henri Pivette 1915. Légende : Henri Pivette et sa famille, le 5 juillet 1915 / Crédit : Famille Pivette.

**Henri Pivette, journal d’un musicien routinier au début du 20e siècle**

**Albert Pivette, avec lequel François Redhon a eu le plaisir de collecter, avait un grand-père violoneux, Henri Pivette, qui tenait un journal, chose rare. Né en 1872 à Châtillon-sur-Colmont, il joua principalement entre 1893 et la Première Guerre Mondiale. La lecture de ce journal reflète la vie d’un musicien « routinier » à une période où les répertoires et les pratiques issues de l’ancienne tradition orale côtoient celles liées aux courants modernes qui tendent à les surpasser.**

*7.07. 1893* « Mardi, je fus aux noces F. de la Curasière la première fois de ma vie jouer du violon. Les premières fois, on est tout drôle. »

*11.11.1894* « J'étais deux jours au mariage de M., cordonnier, un garçon de ma classę. C'est moi qui étais le musicien. C'était la première fois que j'allais dans le bourg, j'étais bien emprunté. »

*2.06.1895* « Mercredi, je fus encore aux noces à Brecé, pour un nommé I. C'est bon, les noces, mais le lendemain on est assez malade. »

*3.11.1895* « Mardi je fus un mariage. C'était du monde riche, je désirais fort y aller et j’en suis revenu content. Pas un seul qui fut vrai réjoui comme on doit l'être aux noces. Quel drôle de monde pour faire des noces. »

*14.11.1897* « Lundi vers midi, voilà quatre individus qui viennent me chercher pour aller à la noce. Me voilà parti avec mon violon. Il y en avait dedans que je ne connaissais ni d'Eve ni d'Adam. »

*29.01. 1899* «Lundi j'ai été aux noces à S. C'était un peu frais après la mort de la grand-mère, mais j’ai eu bien du plaisir. À la maison ça ne leur plaisait pas beaucoup, mais c'était promis depuis plus d'un an. »

*25.07. 1899* «J'ai été aux noces mardi à S. Ma foi, j'ai eu assez de plaisir et tout s’est bien passé. Je vais retourner encore aujourd’hui au fouette-chat[[68]](#footnote-68). Je tâcherai encore de me pousser de l'agrément. »

*22.10.1899* « Mon temps se passe tranquillement entre le moins de travail possible, mes livres et mon violon. Je n'ai guère d'ambition et suis aussi heureux qu'on peut l'être. »

*11.03.1900* « Il y a huit jours, j'ai vendu mon violon 15 francs. J'en ai acheté un aujourd'hui 40 francs ; il ne me reste guère d'argent mais je suis content tout de même, mon nouveau violon me plaît, c'est l'essentiel. »

*14.04.1901* « Je voudrais apprendre la musique et j'ai bientôt trente ans, je ne réussirai probablement point. »

*9.02.1902* « Je viens d'arriver des noces de M. au Vieux P. J'ai eu assez de plaisir, pas avec le marié, car il ne m’a même pas parlé, mais avec les gens de la maison. »

« Plaisir », « agrément », « content », reviennent sans cesse. On le voit : pour le musicien, l'essentiel est ce plaisir de jouer et de faire la fête avec les autres.

Le public du musicien, c'est « son monde ». Il n'en sort pas. Sa compétence n'est reconnue que là. Il est indispensable à ce monde, et la musique qu'il fait est la musique vivante d'une société qui se reconnaît dans ce type de prestations, dans ce musicien qui est l'un des siens.

Le « fief » du musicien, c'est un ensemble de villages, hameaux et bourgs où il est reconnu, apprécié pour ses compétences, qui sont autant celles d'un amuseur public, d'un  « loustic », que celle d'un musicien. Aux musiciens de noces, avec l'aide des garçons d'honneur, de savoir mettre de l'ambiance. À cette fin, les derniers succès sont toujours bienvenus.

# Joueurs routiniers et musique instrumentale en Mayenne (1870-1940)

## Accordéoneux, violoneux, clarinetteux...

> Iconographie : photo 1\_Violoneux. Légende : Violoneux inconnu de la région de Méral, vers 1920. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo 2\_. Légende : Accordéon et clarinette dans une noce, vers 1920 à Meslay-du-Maine. / Crédit : Collection privée.

Trois instruments principaux sont attestés entre 1880 et 1940 dans le département. Ce sont par ordre d'importance :

– **le violon**, qui connut une apogée entre 1860 et 1914. C’est dans le canton de Landivy et dans l’est de la Mayenne qu'il a disparu le plus vite, ainsi que dans le canton de Lassay. Sa pratique s’est très bien conservée dans le sud, l'ouest et la région d’Ernée à Saint-Siméon.

– **la clarinette** qui semble avoir disparu avant le violon, vers 1920. À la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, elle était souvent jouée en couple avec le violon dans les noces. Durant l’entre-deux-guerres, elle a parfois été remplacée par la trompette.

– **l'accordéon diatonique**, qui est déjà bien implanté dès 1900, mais qui a du mal à éclipser le violon en certains endroits. Il sera à son tour supplanté par l’accordéon chromatique à partir des années 1930.

La pratique de l’harmonica est également présente, mais sans recouvrir la même importance.

Les recherches menées dans le nord du département ont permis de retrouver, en 1981, cinq violoneux et une trentaine d’accordéoneux (citons notamment Auguste Bézier, Joseph Rousseau, Pierre Bazin, Georges Paillard, Henri Chartier). Quant au Haut-Anjou, au début des années 80, Denis Le Vraux n’y comptait plus les musiciens. Ce qui est remarquable par rapport à la Normandie (soit cinq départements) où à la même époque seulement une vingtaine d’accordéoneux ont été recensés, pour six violoneux.

Ces musiciens savaient très rarement lire la musique; ils jouaient « de routine », d'oreille. Pour mieux se souvenir de l'air, ils l’accompagnaient des paroles à usage purement mnémotechnique, et souvent grivoises comme : « *Parmi tous les animaux qui pissent / y a que l’chien qui lève la cuisse* » (polka) ; « *Quand papa avait son sifflet* / *C’est ma maman qui s’en servait* » (avant-deux) , *« Ohé arrêtez cocher, j'ai un poil de cul pris dans la portière"* (mazurka du nord-Mayenne) ; *« Dis-moi donc jolie fleur des champs quand tu pues des pieds, mets-tu des chaussettes ? »* (Diverses danses du nord-Mayenne) ou *"Si tu voulais chatouiller mon lézard, j’te ferai minette"* (scottish).

### À chaque ferme son musicien

> Iconographie : photo 3\_ Paul Rénier 17. Noce dans la région de Méral en 1928. Paul Rénier avec son accordéon 2 rangs François Dedenis, acheté 160 francs (on gagnait 200 francs par trimestre dans une ferme). Le violoniste est Victor Huet avec qui Paul Rénier jouait souvent. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo 22\_Mr Deslandes. Légende : Monsieur Deslandes, violoneux à Changé, vers 1920. Père de Victor et Paul Deslandes (cf. page ?). / Crédit : Collection privée.

Jusqu'à 1914, il n'y avait guère de ferme dans le Haut-Anjou où il n'y avait pas au moins un musicien routinier : joueur de violon, de clarinette, et après 1900, d’accordéon diatonique. À une époque où les bals n’existaient pas encore, ni les assemblées qui les ont vus naître, c’est chaque dimanche qu’on allait danser d’une ferme à l'autre. C’était aussi l'occasion pour la jeunesse de se rencontrer, de se parler, de s’aimer. Les curés de l'époque tâchaient d’empêcher ces « coupables divertissements » mais ils sont les meilleurs souvenirs des anciens.

Aux assemblées, les musiciens jouaient dans les cafés, où une salle était réservée aux danseurs; s’il faisait beau, on dansait dehors. C’était pour beaucoup de musiciens l'occasion de se faire connaître, à défaut de gagner beaucoup d’argent.

Les musiciens routiniers étaient en général petits artisans ou paysans. Ceux qui étaient paysans jouaient peu ou pas longtemps dans les noces, n’étant pas disponibles pour cela ; ils jouaient davantage dans les fêtes de famille ou de pays. Sachant qu’un mariage durait deux jours, on imagine que pour le musicien la tâche était éprouvante. En général, il venait à la sortie de l'église ou à l'arrivée des mariés à leur ferme. Dans la région du Passais, il venait dès le matin emmener les mariés à la mairie puis à l'église; « la partie » permettait aux invités de se restaurer avant la cérémonie, puis violon en tête, le cortège s’ébranlait vers l'église. Comme on allait à pied, la route était longue et on chantait pour la trouver moins fatigante, des chansons spéciales, des marches de cortège.

Dans le Passais, le violon accompagnait autrefois le transport du « troussiau » (ou « fieurissant[[69]](#footnote-69)). Le trousseau[[70]](#footnote-70) se faisait le samedi quand la noce était le mardi. On allait chercher les meubles chez le menuisier avec les trois chevaux de la voiture à gerbe. On dressait ensuite ces meubles dans la maison, on rangeait le linge (travail de la mère de la mariée), on faisait le lit, aux rideaux duquel les amis venus au troussiau accrochaient un louis. Ensuite, on mangeait et on dansait, vers neuf heures du soir.

Le musicien accompagnait quelquefois, dans la même région, le transport du trousseau : il était assis sur la carriole à côté de la couturière qui distribuait des épingles. Sur la route, les gens attendaient pour verser force vins et liqueurs à l'équipage de la carriole, qui arrivait toujours à son but passablement éméché.

## Les concours de ménétriers

Dans le premier tiers du 20e siècle sont organisés en Mayenne plusieurs concours de musique impliquant des joueurs routiniers, qui nous livrent de précieux renseignements sur les pratiques musicales, et sur les musiciens eux-mêmes. Ce type de manifestation apparaît en France à partir des années 1880 – ainsi est organisé à Paris pour l’exposition universelle de 1889 un concours de « Musiques pittoresques des régions de France », tandis que la Bretagne voit son premier « grand concours d’orphéons, de fanfares, d’harmonies et de binious de Saint-Brieuc », le 26 juin 1881. À noter toutefois que si en Bretagne, en Provence ou en Auvergne, les organisateurs revendiquent la présence d’un instrument régional « identitaire », ce n’est pas le cas en Mayenne.

En revanche, le nombre de concours organisés en Mayenne est impressionnant : François Redhon en recensera 40, et ceci sans avoir eu le temps de dépouiller systématiquement les journaux des années 1930. Ce nombre est d’autant plus surprenant que la vogue de ces concours n’a pas d’équivalent dans les départements limitrophes, où on en dénombre bien peu. Ainsi en Ille-et Vilaine, où le dépouillement systématique des archives a été réalisé, on en trouve uniquement à l’est du département dans les contrées limitrophes de la Mayenne : à Argentré-du-Plessis en 1910[[71]](#footnote-71), et surtout dans le Coglais, où se déroule en 1898 à Saint-Brice-en-Coglès un « *concours de violons et clarinettes* » qui sera suivi de cinq autres[[72]](#footnote-72).

C’est cette même année 1898 que se déroule en Mayenne le premier concours dont François Redhon a retrouvé la trace. Le « *grand concours d'accordéon* » d'Ernée du 28 août 1898 est présenté par le *Journal d'Ernée* comme une « *attraction à sensations* » qui attirera tous les « *amateurs* » de la région. Les candidats s'inscrivent à la mairie et, le jour de la fête, défilent dans les rues avant et après le concours, où le morceau imposé est « *Auprès de ma blonde* », « *qui sera joué par l'ensemble des concurrents pendant le défilé. Ce sera tout simplement merveilleux et bien fait pour encourager l'art musical parmi nos laborieuses populations agricoles, tout en relevant le prestige de l'accordéon*[[73]](#footnote-73) ».

Rendant compte de l'évènement, le journal écrit : « *L'après-midi, la foule se masse sur la place des Halles autour de la coquette estrade installée pour le concours. À l'heure citée, le premier inscrit son morceau de choix et, successivement, tous les amateurs reçoivent une ample moisson d'applaudissements. Tous ces braves garçons ont une réelle valeur et le jury, composé de professionnels compétents, a été stupéfié de rencontrer des artistes aussi consommés chez des jeunes gens qui ne connaissent aucune note de musique. Le morceau d'ensemble a obtenu un succès fou et, lorsqu'en tête du défilé qui a suivi le concours, les accordéons ont entamé la marche populaire que tout le monde connaît, l'enthousiasme tenait du délire et une longue ovation a été faite au groupe sur tout le parcours* ».

Le premier prix va à un nommé Roche, de La Baconnière ; le second à Bouillon, de Saint-Hilaire-des-Landes ; le troisième à Gandon, de Juvigné ; le quatrième à Paris, de Montenay, et le cinquième à Travers, d'Ernée.

En août 1899, lors de l'assemblée de Juvigné, nouveau concours d'accordéons précédé d'un « *défilé des artistes* » ; le premier prix reste de 15 francs. Sept concurrents se présentent et, dans les intermèdes, la Société Musicale d'Ernée se produit. Roche de La Baconnière est à nouveau premier, suivi de Pirault, Blottière et Bahier, dont la provenance n’est pas précisée[[74]](#footnote-74).

Le même Roche participe encore au « *grand concours d'accordéons* » donné pour la seconde année à Ernée, un mois après celui de Juvigné : « *Le concours d'accordéons n’a tenté que quatre artistes. Beaucoup sont découragés par l'incomparable Roche, que nous retrouvons toujours en tête de tous les concours. Lecourt est second, Blottière troisième et Morel dernier*[[75]](#footnote-75) ».

En 1900, nouveau concours d'accordéons à Juvigné, lors de l'assemblée annuelle ; le premier prix n’est que de 10 francs. Laconique, le compte-rendu de presse mentionne simplement les lauréats : Louis Leblanc, d'Ernée ; Brault et Jean Huchet, de Juvigné et Ernée ; Constant Plet de Chailland et Eugène Dellière, de La Baconnière[[76]](#footnote-76). La presse ne dira rien sur celui qui a lieu au même endroit le 4 août 1901.

Il semble qu'à cette époque, on associe les autres instruments traditionnels à l'accordéon dans ces concours, qui sont avant tout une attraction de la fête à laquelle les journalistes, appartenant à un milieu aisé, prêtent peu d'attention, quand ils ne méprisent pas ces « amateurs ». Il est tout de même intéressant de constater que le violon et la clarinette, bien plus anciens, plus intégrés à la vie rurale quotidienne, n’ont que tardivement fait leur apparition dans ces concours, réservés d'abord à un nouveau venu, plus spectaculaire sans doute.

À Châtillon-en-Vendelais, le 22 juin 1906, a lieu « *le grand concours de musique champêtre* ». On apprend par le *Journal d'Ernée* qu'à onze heures du matin se produiront « *violons, accordéons, clarinettes, chanteurs et... conscrits* ».

Et les concours se succèdent : « *Concours d'accordéon* » à l'assemblée de Placé le 11 juin, « *Prix en argent* » (le 28 mai 1905, *Mayenne Journal*) ; « *Grand concours d'accordéons* » aussi à Chailland le 5 mai 1907, doté de « *superbes prix* ». La chose se banalise. En 1912, à Fougerolles-du-Plessis, lors de la fête locale, « *grand concours d'accordéons, clarinettes et violons* » dont la presse ne dira rien non plus.

Dans l'est du département, ils sont plus rares; n’est relevé qu'un concours d'accordéonistes à la fête du 14 juillet 1905 d'Evron « *pour tous les amateurs de la région* », doté de 50 francs de prix[[77]](#footnote-77). Les candidats se réunissent à 16h30 à la mairie, puis défilent ; deux morceaux doivent être exécutés, comme d'habitude : un au choix et un imposé, qui est « Viens poupoule », joué cette fois encore comme morceau d'ensemble. Mais le soir, le grand bal public est donné sous les halles par l'Union Musicale, qui reçoit d'ailleurs les inscriptions au concours.

Dans le sud, dès 1900, des concours sont organisés, notamment lors des fêtes de la Saint-Fiacre de Château-Gontier. Ainsi ce « *concours de ménétriers* » du 20 août 1905, au kiosque de la prairie, qui obtient  « *un énorme succès* ». L'Union Musicale locale ouvre le défilé, suivie des ménétriers, musiciens et non musiciens. « *À 5 heures, on termina ce concours par l'exécution d'un morceau d'ensemble, la Gigouillette, qui dérida la foule. À 6 heures eut lieu la distribution des prix »*. Le résultat des prix n'est rendu public dans le journal que le 31 août[[78]](#footnote-78) : « *une première division*» comprend « *les ménétriers connaissant la musique* » ; elle se subdivise en « *groupes collectifs* » et en « *individuels* ». Parmi les groupes, on note deux catégories : l'une comprend hautbois, violon et basse, l'autre piston, alto et basse. Mais c'est surtout la seconde division qui nous intéresse ici, « *ménétriers ne connaissant pas la musique* » : elle comprend un prix d'exécution en groupe et un prix d'exécution individuelle.

Voici le détail des prix attribués :1er prix au groupe accordéon, guitare et violon dirigé par M. Taunay ; 2e prix au groupe d'un violon et de deux accordéons dirigé par M. Joncheray. ; 3e prix au groupe d'un violon et d'un accordéon dirigé par M. Michel.

En ce qui concerne les « *individuels* » : 1er prix M. Turpin, accordéon ; 2e prix à M. Delanoë, violon ; 3e prix à M. Taunay, accordéon ; 4e prix M. Rouger, accordéon.

Mentions Joncheray, Leroyer, Michel et Palvado, violons. Prix spécial « *au jeune Rousseau. Ce jeune homme, avec un instrument construit par lui-même d'une façon rudimentaire, a exécuté une polka, à la satisfaction du jury et aux applaudissements du public* ».

Il semble que, dès 1900, les musiciens routiniers aient pris l'habitude de se réunir en groupes, à la façon de leurs camarades sachant lire la musique et jouant dans des harmonies et fanfares locales, dont ils se séparent régulièrement lors des bals d'assemblées villageoises pour jouer à plusieurs et faire danser. Ces groupes préfigurent les jazz-bands des années 1925, qui s’inscrivent dans leur sillage, avec une composition instrumentale plus diverse, plus « moderne ».

Plus rares entre 1910 et 1914, les concours reprennent aux lendemains de la guerre comme par le passé, avec les mêmes méthodes. Mais, cette fois, l'écrasante majorité de ces concours a lieu dans le Haut-Anjou ; c'est en effet principalement dans cette région que la danse traditionnelle survit le plus longtemps en Mayenne.

François Redhon recensera dans les journaux, entre 1920 et 1930, 32 concours, dont 18 dans le Haut-Anjou. Ces concours continuent au-delà de 1930, bien que se raréfiant et disparaissant après 1935. Il y en a eu bien d'autres, dont les journaux ne parlent pas, surtout dans la moitié sud de la Mayenne. Les anciens rencontrés par François Redhon s'en souvenaient, eux, très bien.

### Une attraction « pittoresque »

L’étude des annonces des concours parues dans les journaux permet de constater que l'accordéon est l'instrument le plus prisé. Les autres instruments (clarinette et violon) semblent beaucoup moins pratiqués, il y a moins de concurrents. La clarinette semble avoir disparue des campagnes dans son rôle d'instrument de bal après la première guerre mondiale.

Le but de ces concours, qui sont d'ailleurs, il faut le souligner, intégrés dans un ensemble d'autres concours-jeux (lapinodromes, tir, courses en sac, etc.), est d'abord de créer une attraction « pittoresque » de plus. La presse ne s'y trompe pas, qui évoque très peu ces concours mais parle en revanche du tir ou de la pêche avec mille détails. Cela distrait les gens et fait de la musique d'ambiance. Parfois, comme à Château-Gontier, l'ouverture du concours à toutes sortes d'instruments montre qu'on vise au « folklore », au sensationnel : sans doute compte-t-on aussi attirer les touristes de passage. C'est déjà le « rétro », « la fête à l'ancienne ».

Enfin de nombreux concours sont réservés aux gens du pays, ce qui semble indiquer que certains musiciens doués faisaient tous les concours, cherchant à cumuler les prix, mécontentant par-là les autres et, surtout, ceux de la commune organisatrice.

Si ces concours ont pu entretenir un esprit d'émulation et répandre la pratique de l'accordéon, instrument populaire par excellence, et avant l’introduction duquel aucun concours ne semble avoir été organisé, ils ont aussi et surtout définitivement contribué à valoriser le répertoire « à la mode » dans les campagnes. On constate en effet que le répertoire imposé de ces concours est toujours une chanson parisienne à succès.

Ils intéressent donc beaucoup plus une histoire du folklore que celle des musiques traditionnelles. Comprenant vite l'intérêt de semblables concours, qui attiraient des musiciens bon marché et créaient une ambiance de fête, on peut supposer que les organisateurs n’ont pour autant jamais pris au sérieux la musique, comme pouvaient la faire et la vivre les gens de la campagne. Pour eux, il s'agissait d’abord d’un divertissement commercial.

> Iconographie : photo 4\_extrait presse. Légende : Compte-rendu du concours de ménétriers, paru le 24 juillet 1927 dans l’*Éclaireur de Château-Gontier.* / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo 5\_Ferdinand Dubourg. Légende : Ferdinand Dubourg, à 15 ans à Bouchamps-lès-Craon en 1927, l’année du concours de ménétriers de Cossé-le-Vivien. / Crédit : Collection privée.

Il en allait tout autrement pour les joueurs routiniers. Pour Francis Pierre, qui faisait les noces au violon dans les communes autour de Château-Gontier, et jouait dans les cafés tous les dimanches, le concours de ménétriers de 1927 fut une affaire sérieuse : « *J’ai eu un premier prix et un troisième prix ; le premier prix, ex-aequo avec un gars qui est à Bouchamps, maintenant. C’était assez officiel, parce qu’on était enfermés dans la Mairie, et Thireau, qui était patron d’un hôtel à Cossé et qui faisait aussi les bals, nous faisait sortir un par un. Il nous jouait un air deux fois... et tu en retirais ce que tu pouvais ! Il donnait des notes là-dessus sur un classement, pis alors après tu jouais une chanson ou un air que tu voulais. Là aussi, y avait des points. Mais pour piger le premier air, c’était pas le plus facile : on l’avait jamais entendu : il ne jouait pas un air de chanson qu’on jouait sur la place, hein, non, il ne jouait certainement pas ça ! Le jour du concours, j’ai joué ça :* (il joue l’air, c’est une figure du quadrille des lanciers), *je le jouais mieux qu’aujourd’hui, beaucoup mieux ! L’air qu’il nous avait joué, je m’en rappelle plus*. »

Ferdinand Dubourg et Francis Pierre ne purent être départagés lors de la « lecture à vue », mais Dubourg étant premier pour « l'exécution », il gagna le concours. Quant à Monsieur Bannier (qui avait appris à jouer du violon à Francis Pierre), il termina deuxième et troisième, car « *il jouait bien, mais il était assez dur pour apprendre* ». On voit que les épreuves de ce concours étaient particulièrement bien choisies, pour des musiciens routiniers qui apprenaient leur répertoire d’oreille (aux courses de Craon, auprès des marchands de chansons, ou dans les bals, par exemple). Preuve de l’extraordinaire mémoire musicale de ces routiniers, lors des visites de François Redhon, Ferdinand Dubourg se souvenait encore de l’air (ou plutôt de la phrase musicale) qui devait être mémorisée puis rejouée par les concurrents de ce concours de 1927.

## L’accordéon en Mayenne[[79]](#footnote-79)

### D**e l’harmonica à l’accordéon chromatique**

L'accordéon, du moins le principe de l'anche qui le compose, a été découvert en 1829. De ces anches métalliques réunies sont nés plusieurs instruments : l'harmonica bien sûr, mais aussi le concertina, le bandonéon, l'harmonium et l'accordéon. Pendant qu’en Angleterre, on perfectionne le concertina, à partir de 1840, Allemands, Italiens et Français mettent au point différents types d'accordéons.

Le « système français » fut presque exclusivement un instrument de salon. Il se tenait à plat sur les genoux, et servait à jouer des romances. Son clavier était souvent chromatique, les possibilités d'accompagnement par les basses étaient très sommaires (un ou deux accords quand il y en avait). Magnifiques instruments pour la plupart (caisse en bois précieux, soufflet parchemin…), mais qui, vu leur prix, n'entrèrent jamais dans les classes populaires.

> Iconographie : photos 6 et 7\_systèmes italien et allemand. Légende : système allemand (à gauche) et système italien (à droite)*.* / Crédit : Collection privée.

En revanche, dès la fin du 19e siècle, des luthiers allemands fabriquèrent en série de petits instruments diatoniques et bisonores (une note en poussant, une note en tirant). Généralement en bois peint en noir, ils comprenaient un clavier-mélodie à une rangée de boutons, et deux basses. Ces accordéons connurent un grand succès : il était facile avec ce type d’instruments d'apprendre des morceaux sans connaître et lire la musique. De plus, ils étaient relativement fiables avec leurs anches en laiton qui restaient longtemps accordées. Mais l'argument majeur était certainement leur faible prix, mis en valeur par une diffusion digne des meilleurs services commerciaux. On en trouvait facilement sur les marchés, aux foires ; les colporteurs en avaient dans leur chargement, et la vente par correspondance se chargeait de la diffusion de masse.

Dans le même temps, en Italie, était perfectionné un système diatonique bisonore également, mais avec des claviers fermés (donc moins fragiles), qui donnaient un instrument plus compact, plus solide, plus pratique à tenir. Et surtout, ces instruments présentaient une forme de caisse permettant de fabriquer facilement des instruments à deux rangées de boutons, avec un grand nombre de basses (quatre, puis huit, puis douze…).

C’est le système italien qui gagna la bataille, grâce à son bon équilibre entre la solidité, le prix, la qualité de fabrication et les possibilités de la caisse. Il fut adopté par la plupart des fabricants et, perfectionné, donnera naissance à l’accordéon chromatique (unisonore) dès 1900-1905.

Mais vu de l'ouest de la France, l'Italie, au début du siècle, est bien loin, et les techniques, voire les modes, mettent beaucoup plus longtemps qu'aujourd'hui à atteindre les campagnes françaises. Bien que le système chromatique soit déjà inventé en Italie, en Mayenne on découvrait alors à peine, par l'intermédiaire du système allemand, un « nouvel » instrument : l'accordéon diatonique.

Il fallut attendre les environs de 1910 pour voir les premiers « systèmes italiens » (d'ailleurs diffusés par correspondance par des distributeurs allemands), et surtout l'après-guerre (1920) pour que les véritables accordéons italiens, ainsi que les « Dedenis » français fassent leur apparition. À partir de cette époque, ils sont adoptés et appréciés par des joueurs de plus en plus nombreux et de plus en plus exigeants.

La vente par correspondance est certainement une des raisons du succès de l'accordéon dans les campagnes : Allemands et Italiens y eurent recours pour être bien distribués en France. Les fabriques allemandes de Neuenrade par exemple écoulaient ainsi un stock important d'instruments de qualité moyenne, mais peu chers. Pour les marques françaises (Dedenis, puis Maugein) et surtout italiennes, qui fonctionnaient plutôt sous forme de petites entreprises familiales, avec une production moindre mais de meilleure qualité, la vente par correspondance était une assurance de vente et de diffusion efficaces.

> Iconographie : photos 8 et 9 \_publicités accordéons. Légende : pas de légende*.* / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo 10\_accordéoneux. Légende : Accordéoneux inconnu jouant d’un accordéon Dedenis, La Baconnière vers 1920*.* / Crédit : Collection privée.

### Le style de jeu

Le style de jeu a suivi l’évolution des instruments. Les accordéons allemands à un rang de boutons furent utilisés un peu comme des harmonicas, on jouait dessus des airs de danse simples, sans chercher (ou sans trouver) un style propre à l'instrument. La comparaison avec l'harmonica permet de se figurer le jeu (avec les poussés-tirés) et le son de ces instruments aux anches de laiton. Les basses étaient sans doute plus rythmiques que mélodiques, mais étant donné qu'il n'y avait que deux boutons, elles étaient justes !

À l'arrivée des accordéons à deux rangées, il y a tout lieu de penser que, si bon nombre de joueurs changèrent leurs anciens instruments, c'est plus par goût de la mode (un « gros » instrument étant bien sûr plus moderne, donc donnant aux joueurs une meilleure image de marque, surtout pour ceux qui faisaient les noces) que par la perspective d'un univers musical plus large. C'est ainsi qu’ils continuèrent à utiliser leurs « deux rangées » comme un accordéon à une rangée.

En revanche, certains d'entre eux au hasard des rencontres avec des joueurs d'horizons nouveaux, connus pendant la guerre 1914-1918 ou au service militaire, découvrirent que l'on pouvait jouer « en croisé », c'est-à-dire en jouant sur les deux rangées à la fois, rendant ainsi le jeu plus coulé. D'après les divers témoignages recueillis, ce style de jeu croisé viendrait du « sud » (Auvergne, Bordelais, Corse), les joueurs de ces régions s'étant eux-mêmes vraisemblablement inspirés des Italiens dont les morceaux rapides (tarantelles, saltarelles...) sont très souvent joués en croisé au diatonique.

> Iconographie : photo 19\_. Légende : Carte publicitaire. Rigadin pose avec un gros accordéon chromatique italien à 5 rangées et son « jase à 4 pédales ». Craon, 1931. / Crédit : Jean de Rozicki. Collection Ellébore.

En sud-Mayenne, un autre élément qui a amené ce jeu croisé est l'arrivée de l’accordéon chromatique. En effet, dès 1926, « Rigadin » – alias Joseph Mercier - de Renazé, qui avait appris l'accordéon diatonique avec son père, reçoit un des premiers modèles chromatiques de la maison Dedenis, avec lequel il connaît immédiatement un succès dans toute la région. Il gagne tous les concours d'accordéon, et donne envie à bien des routiniers. On peut entendre « Rigadin » dans le CD 2, plages 32 et 33, interprétant deux morceaux de sa composition, une valse improvisée le jour de l'enregistrement, et une java, toutes deux jouées au chromatique, et dans lesquelles on retrouve bien la cadence propre aux musiciens de bal et aux routiniers.

Accordéon diatonique et accordéon chromatique sont en fait deux instruments totalement différents, et bien peu de joueurs ont la faculté d'adaptation de Rigadin pour passer de l'un à l’autre[[80]](#footnote-80). Alors on se rabat sur des artifices : on commande des gros diatoniques à deux ou trois rangées pour avoir beaucoup de boutons ; à trois, quatre, cinq, six voix, pour faire plus de bruit. On essaie dans la mesure du possible de couler le jeu au maximum, en croisant pour éviter les poussés-tirés. On « pique des trucs chromatiques » (triolets à deux doigts, descentes chromatiques), du moins ceux qui sont adaptables sur un diatonique.

### Jeu croisé du Haut-Anjou

Chez les musiciens du sud de la Mayenne (Haut-Anjou), ces différentes techniques assimilées, digérées et adaptées au diatonique, ont donné naissance à deux styles de jeux différents (style simple et style croisé) qui méritent d’être détaillés.

Le style « simple » sur une rangée est parfaitement bien représenté par la valse « Je vas, je viens » (figurant sur le CD 2, plage 35). Paul Rénier, de Méral, et Jean Monnier, qui la jouent ici, l'ont d'ailleurs apprise ensemble à leurs débuts, car c’est un morceau sans difficultés techniques. Le rythme de la valse est astucieusement marqué par de petits coups de soufflet qui accentuent chaque temps, et que l'on remarque bien sur les notes longues.

Armand et Henri Janneau, originaires de Daon, utilisent ce style de jeu dans la plupart de leurs morceaux, et ils l'enrichissent par des petits trucs d'accordéoneux. Ils doublent ainsi très souvent les notes importantes du morceau par l’octave aigue qui donne à ces notes une plus grande richesse harmonique et une plus grande puissance, puisqu'ils appuient sur deux boutons à la fois. De même, et sans doute par imitation du jeu de violon, ils enjolivent la mélodie de trilles rapides et très précises[[81]](#footnote-81) car ils ont les doigts très déliés. Quatre morceaux leur sont consacrés sur le CD 2, plages 6 à 9 : trois scottishes, une polka, une mazurka.

Des joueurs comme Ferdinand Dubourg (mazurka, CD 2, plage 4), Alfred Guais (deux valses, CD 2, plages 12 et 13) ou Auguste Marchand (mazurka, CD 2, plage 15), illustrent parfaitement bien le style de jeu croisé du Haut-Anjou. Généralement la majeure partie du morceau se joue sur un rang, mais on évite les poussés-tirés en croisant sur deux rangs. Si l’on veut entrer dans les détails techniques, on dira que dans les morceaux figurant sur les CD ci-joints, Ferdinand Dubourg et Auguste Marchand croisent vers l'intérieur[[82]](#footnote-82), alors qu’Alfred Guais croise vers l'extérieur du clavier[[83]](#footnote-83).

Poussé à l'extrême, ce style de jeu croisé vers l'extérieur donne des effets très chromatiques fort bien trouvés, et quand on écoute pour la première fois Arsène Querry, de Cossé-le-Vivien (CD 2, plage 39), on jurerait qu'il joue sur un accordéon chromatique. Il faisait partie de la jeune génération d'accordéoneux (entre 40 et 50 ans en 1980) qui ont été bercés par le musette plus que par la musique traditionnelle, et qui ont fait évoluer le jeu du diatonique pour pouvoir jouer les succès du jour qui leur plaisaient.

> Iconographie : photo 11\_Paul Rénier. Légende : Paul Rénier à Méral en juillet 1977. L’instrument utilisé ici est un vieux Sante Crucianelli (un rang, quatre basses) fabriqué dans les années 1920 à Castelfidardo, en Italie, et trouvé dans une ferme de Cossé-le-Vivien. Quand il faisait les noces, Paul utilisait toujours des accordéons François Dedenis, fabriqués à Brive (Corrèze), qu’il commandait directement par correspondance / Crédit : Jean-Loïc Le Quellec. Coll. Ellébore.

> Iconographie : photo 12\_Jean Monnier. Légende : Jean Monnier, chez lui à La Selle-Craonnaise en 1977, joue sur son Paolo Soprani trois voix. Il utilise ici la seconde rangée en poussé-tiré, mais comme bon nombre de joueurs, son répertoire comprenait aussi quelques morceaux en croisé. / Crédit : Denis Le Vraux.

> Iconographie : photo 13\_Arsène Querry. Légende : Arsène Querry, à Cossé-le-Vivien en 1977. Il joue sur un accordéon diatonique italien Paolo Soprani alors de facture récente (deux rangées et demie, quatre voix, avec registres). La position de sa main droite est typique du jeu croisé à deux doigts. / Crédit : Denis Le Vraux.

> Iconographie : photo 17\_ Armand Janneau. Légende : Armand Janneau et son accordéon italien Sante Cruccianelli, 3 rangs, 12 basses. Château-Gontier, 1984. / Crédit : Denis Le Vraux.

> Iconographie : photo 18\_ Henri Janneau. Légende : Henri Janneau joue sur un diatonique François Dedenis. Château-Gontier, 1984. / Crédit : Denis Le Vraux.

### L'accordéon par-delà les générations

Après la Seconde Guerre Mondiale, l’accordéon diatonique est de plus en plus concurrencé par l’accordéon chromatique. Mais le diatonique ne disparaît pas, et connaît au contraire un nouvel engouement avec le mouvement folk dans les années 70. Renouveau, qui via de nombreux bals, stages, rencontres et autres ateliers, se poursuit aujourd’hui.

La famille Guais en fournit l’illustration, ainsi qu’un excellent exemple de transmission familiale d’une tradition musicale. Si Alfred Guais, à 97 ans, ne ressort son accordéon que pour des occasions exceptionnelles, ses petits-fils, eux aussi musiciens routiniers, se sont lancés dans la fabrication d'accordéons diatoniques. Les deux frères jumeaux, Clément et Camille, ébénistes de métier, ont installé leur atelier à Château-Gontier. Clément assure la conception des instruments, le montage des anches et l'accordage, Camille réalise toutes les pièces en bois (tables d'harmonie, sommiers, caisses, cadre de soufflets...).

De leurs mains sortent des petites séries de diatoniques au clavier nerveux et au son flûté, adaptés aux demandes de clients venus de l'Europe entière.

> Iconographie : photo 14\_Alfred Guais. Légende : Alfred Guais, le 21 juin 1998. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo 15\_Frères Guais. Légende : Clément (à l'accordéon) et Camille Guais dans leur atelier à Château-Gontier, 2016. / Crédit : Denis Le Vraux. Coll. Ellébore.

Double page / cahier photos (à placer à la fin du chapitre « Joueurs routiniers…»).

> Iconographie : photo1\_ Albert Chauvin 1. Légende : L’accordéoneux Albert Chauvin, à Jeusault, en 1976. / Crédit : Denis Le Vraux, collection Ellébore.

> Iconographie : photo2\_ dissard-jeanneau. Légende : André Dissard (Laigné) au violon et Armand Janneau (Château-Gontier), le 4 août 1986, lors d’une répétition à Athée, pour la Noce 1900. / Crédit : Claude Guioullier.

> Iconographie : photo3\_GLaurent\_ancien\_violonneux01. Légende : Georges Laurent, à Saint-Quentin-les-Anges en 1983. Crédit : G. Leclerc – Ouest France.

> Iconographie : photo4\_Joseph Rousseau. Légende : Joseph Rousseau (Saint-Pierre-des-Landes), vers 1981. Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo5\_André Grossot. Légende : André Grossot (Saint-Siméon), vers 1980. Crédit : Michel Poussier.

> Iconographie : photo6\_Paul Helbert. Légende : Paul Helbert, accordéoneux de Landivy, en 1982. Crédit : Anne Piraud.

> Iconographie : photo7\_Prosper Meigan. Légende : Prosper Meignan (Beaulieu-sur-Oudon), vers 1981. Crédit : Collection privée.

~~> Iconographie : photo8\_Victor Deslandes. Légende : Victor Deslandes (Saint-Jean-sur-Mayenne), vers 1981. Crédit : Collection privée.~~

> Iconographie : photo9\_Meignan-Monnier. Légende : Rencontre entre Prosper Meignan (violon) et Jean Monnier (accordéon). Cossé-le-Vivien, 1978. Crédit : Denis Le Vraux. Coll. Ellébore.

> Iconographie\_encadré : photo 21\_le Jase. Légende : Un jase. / Crédit : Collection privée.

***Encadré***

**Léon Aubry, musicien routinier et entrepreneur de bals à Neau**

**Entretien[[84]](#footnote-84) réalisé entre 1981 et 1982 par François Redhon et Laurent Filoche (membre de l’association Recherche et sauvegarde des coutumes mayennaises) avec Léon Aubry, alors âgé d'environ 75 ans, à Neau. Cette enquête fournit un bon exemple du passage qui s’est opéré, entre les deux guerres, de pratiques traditionnelles vers d’autres, modernes et de type urbain. Ne pas confondre ici « bal » au sens courant du mot, et « bal » au sens parquet de bal, local de bal.**

Vers quelle époque avez-vous commencé à jouer du diatonique ?

*C’était en 1922-23, j’avais 15-16ans. J’ai appris avec un vieux musicien qui demeurait à Saint-Ouen-les-Vallons, et avec le père Quartier de Chammes.*

Étiez-vous le seul apprendre cet instrument, par chez vous ?

*Oh que non ! Dans la jeunesse, il n’y avait que ça. On n’connaissait pas encore le chromatique. L’accordéon, c’était le seul instrument par chez nous, y avait pas beaucoup de violon, voyez-vous. Plus tard, on a ajouté une grosse caisse ou un jase[[85]](#footnote-85) à l’accordéon diatonique ; ou alors on s’attachait une grelottière aux jambes.*

Avez-vous animé des noces ?

*Oh ben oui ! En 1930 j’ai appris le chromatique, ça plaisait beaucoup. Ce sont des copains qui m’y ont poussé. Mais j’ai jamais été un as là-dessus. Alors je ne m’en suis pas servi autant que diatonique.*

*J’ai commencé dans les salles de cafés ; des fois c’était le patron qui nous donnait une petite récompense, d’autres fois on se faisait payer deux sous la danse. On avait des pourboires dans une noce. Ca faisait 40 francs, ce que m’a coûté mon premier accordéon.*

Donc en une noce vous arriviez à vous payer votre accordéon !

*Oui. Et mon chromatique, je l’ai acheté à un voisin, un Paolo Soprani. Comme le diatonique d’ailleurs, que j’avais fait venir d’Italie. Tous les accordéons que j’ai eus étaient des Paolo. Maintenant, j’ai un Hohner, je m’en sers au club du 3e âge, pour les amuser.*

Quel métier aviez-vous ?

*J’étais d’abord cultivateur, comme mes parents. Puis, après mon mariage, en 30, j’ai fait des bals en professionnel, sous tente.*

Vous possédiez un parquet ?

*J’ai commencé avec un, après j’en ai eu trois. J’étais entrepreneur de bals, je louais des parquets, ou bien j’y faisais un bal pour mon compte. Ils se trouvaient derrière ma maison, dans le hangar, à Neau. Les gens venaient m’en louer. Mais après y a eu les salles des fêtes, alors les gens allaient plutôt là. Ils allaient aussi de plus en plus dans les hôtels pour danser.*

Où avez-vous fait des bals ?

*Dans le nord de la Mayenne, et par ici : Mézangers, Sainte-Gemmes, Jublains… J’allais jusqu’à Lassay, Sainte-Marie-du-Bois, pour les noces. Y avait à manger. On mangeait sous une tente dans la loge, le traiteur amenait à manger à la cuisinière, si les gens en avaient embauché une ; sinon il s’occupait lui-même de la cuisine.*

Il avait un nom, ce repas ?

*Non. C’était les mariés qui les servaient.*

Vous alliez souvent chercher les mariés à la ferme ?

*Des fois, oui ; au début surtout. On cassait une croûte à la ferme. Et après la messe de mariage, on allait prendre un vin d’honneur à l’hôtel, et la brioche. Après 1930, c’est toujours là que j’allais directement.*

*Ça me fait penser, après la soupe à l’oignon, ils allaient à une messe pour les défunts. Entre le retour et le repas des serveurs, on rondait. Puis je ramenais les mariés dans leur ferme. En ce temps-là, les mariés prenaient une ferme, ils s’y installaient après leur mariage. J’ai pas marié beaucoup de gens en ville. Des fois je restais jusqu’au soir, tard.*

Quand vous étiez entrepreneur de bals, combien de fois par semaine faisiez-vous bal ?

*Une à deux, plus un mariage ou deux. J’étais tout seul au départ : sur la fin j’avais d’autres musiciens : un orchestre. Jusque dans les années 30, j’étais avec un batteur. Après il y a eu le pick-up, on pendait dans le milieu du bal un haut-parleur.*

Vous ne jouiez pas ?

*Non, bien sûr, on mettait des disques ; ça a duré jusqu’en 39. Moi, mon rôle c’était de fournir le bal et le parquet. Ça fait que de 35 à la guerre, dans les bals comme ça, je n’ai presque pas joué. Et pendant la guerre j’ai été prisonnier. Mais y avait plus d’bals pendant l’occupation, par chez nous.*

Et après la guerre, vous avez remis ça ?

*Oui, un petit peu. Jusqu’en 1968. Je jouais en orchestre. On avait accordéon et jase (c’était moi qui jouais les deux), saxo, trompette des fois. Parfois je tenais simplement la batterie. J’avais trouvé des musiciens dans l’coin ; ce n’était pas facile.*

Quelle était la dimension de vos bals ?

*C’était du 5 mètres sur 18 ou 20 mètres. Mais y en avait qui montaient des bals de 8 sur 23.*

Quand vous avez commencé à jouer de l'accordéon en public, en 1923, que faisiez-vous danser comme danses ?

*C’était l’époque de « Riquita », « Fleur de Paris », « Embrasse-moi Joséphine », des marches après 30. En 20, c’était des airs qu’on composait nous, des airs comme ceux du père Quartier, qu’on apprenait d’eux. Des scottishs, des mazurkas, des polkas, après 30 la java.*

*Mais les scottishs, mazurkas et polkas, on jouait ça surtout dans les noces, on les jouait moins dans les fêtes.*

Il y avait deux répertoires, alors ?

*Oui, la gigouillette, le pas des patineurs, les rondes, on ne faisait que ça dans les mariages, pas dans les assemblées. Dans les assemblées on dansait des valses, des fox-trots, des charlestons, plus tard des javas, des tangos, des marches.*

Et les quadrilles ?

*J’ai vu mon père les danser avant la guerre, moi j’ai pas connu. En 20, les jeunes connaissaient plus ça.*

> Iconographie (en ouverture de l’interview) : photo 16\_Arsène Foucher. Légende : Arsène Foucher, chez lui, à la Grande Hersouillère à Cossé-le-Vivien, en décembre 1976. / Crédit : Denis Le Vraux. Collection Ellébore.

> Iconographie (à l’intérieur de l’itw) : photo 20\_Arsène Foucher 1. Légende : Arsène Foucher, décembre 1976. / Crédit : Denis Le Vraux. Collection Ellébore.

***Encadré***

**Arsène Foucher, violoneux à Cossé-le-Vivien**

**Entretien réalisé en septembre 1983 par Anne Piraud avec Arsène Foucher, alors âgé d'environ 72 ans.**

En quelle année êtes-vous né ?

*Le 10 janvier 1909.*

Avez-vous toujours habité à Cossé-le-Vivien ?

*Oui, toujours*.

À quel âge avez-vous commencé à jouer du violon ?

*À 17 ans.*

Pourquoi avez-vous joué du violon ? Y avait-il beaucoup de gens qui en jouaient ?

*Il y avait Monsieur Chauvel[[86]](#footnote-86) qui était mon cousin. Ma foi, il m’a donné quelques leçons. Il y avait un monsieur à Méral, un appelé Monsieur Rousseau. C’est lui qui m’a montré le plus. Puis après, j’ai été voir Monsieur Huet que vous connaissez.*

Les morceaux que vous jouez, qui vous les a appris ?

*Ces morceaux-là, j’en ai appris pas mal de Monsieur Chauvel ; pas mal oui. Et puis j’en connaissais pas mal d’avance parce que je jouais de l’harmonica.*

Qui vous a appris à jouer de l’harmonica ?

*Tout seul j’ai appris !*

Jouait-on beaucoup d’harmonica dans le temps ?

*Oh oui. On allait faire des petites fêtes par-ci, par-là, entre jeunes. L’harmonica, ça se portait bien dans la poche, mieux que le violon ! On allait faire des petites randonnées d’une ferme dans l’autre, c’était l’habitude dans le temps. Il n’y avait pas de bal dans les petits patelins comme il y a maintenant ; il y avait un bal le jour de la fête du village.*

Qui jouait le jour de la fête du village ?

*C’était des routiniers. Moi, j’ai joué deux années de rang à l’hôtel qui est tout près.*

Y avait-il plusieurs musiciens ?

*Oh oui, il y en avait bientôt dans tous les cafés, dans les hôtels. Dans tous les cafés à peu près il y avait un bal.*

Vous jouiez à plusieurs ou aviez-vous chacun votre café si l’on peut dire ?

*Il n’y en avait qu’un qui jouait, chacun avait son café. C’était l’habitude. Il y avait plusieurs copains qui jouaient du violon que vous n’avez pas connus. Quand eux n’ont plus joué, j’étais plus jeune alors j’ai pris la succession.*

Y avait-il d’autres personnes dans votre famille qui jouaient du violon ?

*Non, il n’y en avait pas. Monsieur Chauvel avait appris avec un cousin à lui, un monsieur Chauvel aussi. Ça a toujours été comme ça, de Chauvel en Chauvel.*

Jouait-il du violon le cousin à Monsieur Chauvel ?

*Oui, il faisait même beaucoup de noces. Aux mariages, c’était toujours le violon.*

Jusqu’à quelle époque a-t-on joué du violon ?

*À notre mariage, c’était encore le violon, il n’y avait pas guère d’accordéon. Après la guerre 1939, il n’y avait plus de violon aux mariages, il y avait un saxo et un accordéon. Oh mais même avant il n’y a plus eu de violon. C’est Georges Chauvel qui jouait à notre mariage et c’est moi qui ai joué à son mariage. Il était plus vieux que nous mais il s’est marié tard ; j’avais 20 ans quand il s’est marié.*

Pour vous qu’est-ce que ça veut dire « jouer de routine » ?

*Routine ? C’est qu’on apprend tout seul. On n’a pas la note, on a l’oreille. Quand j’ai fait mon service militaire, j’étais radio, alors pour l’oreille ! C’est apprendre les airs à les entendre. Nous, on a toujours été fort pour ça : mon grand-père, il apprenait les chansons tout seul à les entendre 2 ou 3 fois, il les savait, à l’oreille comme ça.*

Est-ce qu’il chantait beaucoup votre grand-père ?

*Oui, mon grand-père du côté de ma mère, Chauvel toujours des Chauvel ! Les Chauvel étaient beaucoup musiciens ; il y en avait plusieurs qui jouaient du violon, il y en avait un qui jouait de la clarinette, l’autre de la trompette et un autre encore qui jouait du clairon.*

Celui qui jouait de la clarinette, c’était dans une fanfare ou dans les noces ?

*Dans les noces.*

Jusqu’à quelle époque a-t-on joué de la clarinette dans les noces ?

*Avant la guerre 14. Après la guerre 14, il n’a plus guère été joué de clarinette ; quelques-uns comme ça mais plus tellement.*

En avez-vous connu par ici ?

*Oui, il y avait un monsieur-là qui était charron et qui jouait de la clarinette.*

La clarinette, est-ce c’était un instrument dont on jouait tout seul ou avec le violon ?

*On jouait surtout seul, mais ça s’accordait bien avec le violon quand on baissait le ton.*

Est-ce que vous aviez un cahier pour noter les airs ?

*Non, je n’en avais pas. Lui, Monsieur Chauvel, il apprenait difficilement, il n’avait pas tellement d’oreille. C’est un Monsieur Blin de Méral qui lui avait appris, il prenait des notes, les doigtés. Tant de doigtés pour un air, tant de coups d’archet ; c’est comme ça qu’il apprenait ses airs lui. Moi je n’en avais pas besoin. Quand j’entendais un air, j’avais le doigté, je m’en souvenais après.*

Comment faisiez-vous pour vous souvenir des airs ?

*Je ne sais pas, c’était dans la tête, c’était gravé. Quand j’entendais un air 3 ou 4 fois, ça me revenait dans la nuit. Le premier coup que je jouais l’air sur le violon il n’était pas tout à fait bien, mais je voyais qu’il n’était pas bien. Alors, je reprenais les notes petit à petit. Mais j’ai toujours l’oreille fine pour prendre les airs comme ça. Et quand il manque une note, je le vois tout de suite, même si je ne connais pas la musique !*

Est-ce que ça vous manque de ne pas connaître la musique ?

*Non. Si j’avais fait mon service militaire plus longtemps, j’aurais appris la musique parce que j’étais à même de l’apprendre. En un an on ne peut pas apprendre grand-chose ! J’avais apporté mon violon en faisant mon service militaire, alors le soir on jouait. Il y avait un jeune de Paris qui jouait de la scie, on s’accordait bien.*

Avez-vous un cahier de chanson ?

*Oui.*

Vous en servez-vous souvent ?

*C’est bien pour se rappeler les chansons, on ne les a pas toujours en tête. Il y a des chansons dont on ne se souvient plus, mais on se rappelle toujours des airs. Il y a des fois des mots qui manquent ou alors on ne se rappelle plus le premier mot. Quand on arrive à avoir le premier mot de couplet, ça défile après.*

Parmi les airs que vous m’avez joués, lesquels sont les plus vieux ?

*Ce sont des airs qui sont vieux mais je ne saurais pas vous dire lequel est le plus vieux.*

L’avant-deux « Fume ta pipe » ?

*Ça c’est vieux !*

Est-ce que c’est plus vieux que les scottishs ?

*À peu près pareil. Un air qui est vieux c’est « Dis-moi donc jolie fleur des champs ». Mon grand-père chantait ça, il aurait 150 ans !*

Quel air préférez-vous ?

*Ça m’est égal. J’aime bien jouer les polkas et aussi les mazurkas, les javas comme on dit maintenant. Et puis j’aime bien la danser aussi ! La scottish, il n’en a jamais été bien joué. Maintenant il n’est plus joué de scottish nulle part, même dans les mariages, même dans les réunions d’anciens. Arsène Quéry, qui joue de l’accordéon, il n’en connaît pas beaucoup non plus.*

Est-ce que vous avez fait des noces ?

*J’en ai fait 2 ou 3 c’est tout, avant de partir au régiment. Quand je suis rentré du service militaire, je n’en ai plus fait.*

Pourquoi avez-vous arrêté d’en faire ?

*Parce qu’on s’est marié trop jeunes ! Et puis on s’est installés tout de suite.*

Qu’est-ce que vous faisiez quand on demandait d’animer une noce ?

*On jouait un petit peu à l’hôtel après la messe de mariage ; et puis on s’en allait avec le violon en carriole à ce moment-là. Après le repas, ça dansait tout la nuit et même le lendemain. Après le déjeuner du matin, on commençait à jouer et puis les jeunes dansaient jusqu’à midi.*

Est-ce que ce lendemain des noces portait un nom spécial ?

*De notre connaissance non. Non et oui ; le deuxième jour des noces, les serveurs étaient à table, c’était les cousins qui servaient. Ça ne se fait plus par-là maintenant. Ça, c’était avec la guerre. Nous notre mariage, c’était les jeunes, les amis qui servaient. Au dernier repas, le lendemain, c’était les cousins qui servaient les nociers et tous les serveurs étaient à table.*

Quand vous étiez à une noce, est-ce que vous disiez des monologues ?

*Oui.*

Est-ce qu’on vous demandait de le faire ?

*Oh oui. J’en connais encore des monologues, j’en connais même un qui fait sept pages !*

Quelles danses vous demandait-on principalement ?

*Il était bien joué des polkas, des javas aussi, la violette, la pascovia mais pas trop de scottishs. C’était le début de la violette il y a 50 ans. Elle n’était pas encore bien dansée auparavant, je ne sais pas d’où elle vient. Et puis il y avait la bourrée et puis la berline. Mais surtout la polka et la java.*

Les avant-deux et les quadrilles est-ce que ça se dansait ?

*Ça se dansait encore à nos noces, oui. Mais ça a fini chez nous. À toutes les noces où on a été avant de se marier il n’y en avait pas. Il y avait bien 55 ans que ça n’existe plus. C’était Georges Chauvel qui a joué à notre mariage et lui il les connaissait encore !*

Ça dépendait donc du musicien ?

*Oui et puis des gens, parce que nos parents ils aimaient bien les danser les avant-deux ; alors il était fait un d’avant-deux pour ces anciens-là. Mais nous les jeunes, on les connaissait pas tellement, pas assez pour accorder.*

En dehors des noces, à quelles occasions jouiez-vous ?

*Comme ça dans les petites réunions de famille.*

Avez-vous joué pour les conscrits ?

*Non, jamais. Moi quand j’étais conscrit, on avait un gars qui jouait de l’accordéon.*

Pourquoi est-ce qu’on ne demandait pas de violon pour les conscrits ?

*Le violon, c’était pour jouer en appartement.*

Comment-est ce que ça se passait la fête des conscrits ?

*Ah ben là, on faisait des bonnes bringues ! On allait porter des bouquets aux filles qui étaient de la classe et puis on passait toute la nuit.*

Est-ce que celui qui jouait de l’accordéon était quelqu’un de la classe ?

*Non, c’était quelqu’un d’autre qu’on payait.*

Est-ce que c’était bien vu d’être musicien dans le temps ?

*Ah oui, on était toujours appréciés les musiciens ! Quand il y avait une petite fête, bien on allait chercher Monsieur Foucher, Arsène comme on disait. Alors j’y allais avec mon violon ou mon harmonica. Avec mon beau-frère on en a fait des parties comme ça ! Mais c’était toujours l’harmonica car on allait à vélo dans ce temps-là.*

Est-ce qu’ils aimaient ça vos parents que vous jouiez du violon ou de l’harmonica ?

*Oh oui, ils trouvaient ça bien. Mais des fois ils rouspétaient parce qu’on faisait de trop grosses bringues !*

Comment vous a-t-il montré à jouer du violon, Monsieur Rousseau ?

*Il me montrait où mettre les doigts. Mais vous savez, j’en ai appris bien plus tout seul. Une fois qu’on sait monter la gamme, on sait tout jouer ; j’avais plus besoin de personne moi. J’allais de temps en temps chez ce monsieur-là, mais je n’y allais pas beaucoup. Et chez moi Monsieur Huet, j’ai été 2 ou 3 fois comme ça le soir et puis on faisait un petit coup de violon ensemble.*

Où l’avez-vous acheté votre violon ?

*À Laval.*

Est-ce qu’on vendait à Cossé ?

*Non.*

Comment faisiez-vous pour acheter les cordes ?

*J’allais les acheter à Laval et maintenant c’est encore pareil.*

Combien est-ce que ça coûtait un violon à l’époque ?

*75 francs*.

Est-ce que c’était cher ?

*Oui c’était cher. Avec l’étui, j’ai payé le tout 150 francs*.

Combien gagnait-on par jour ?

*4, 5 francs*.

Quand vous alliez dans une noce, étiez-vous payé au fixe ?

*Oui, on nous donnait tant.*

Combien est-ce que ça vous rapportait ?

*Oh je n’ai jamais rien demandé. Je n’ai jamais joué pour gagner de l’argent aux noces. Il n’y a que quand on allait jouer dans les hôtels, on faisait payer 2 sous la danse.*

Est-ce qu’on faisait des instruments ? Est-ce qu’on jouait avec des feuilles de lierre par exemple ?

*Des mirlitons qu’on les appelle !? Non, pas beaucoup.*

Qu’est-ce que c’était des mirlitons ?

*Et bien c’était un « su », vous faisiez un petit trou dedans, et puis on mettait un papier et on souffrait dedans. C’était à peu près comme un harmonica.*

Est-ce que vous avez vu jouer avec des feuilles de lierre ?

*Oui, pour s’amuser. Mais il y avait toujours un harmonica pour faire danser. Quand on allait se balader avec les frères, l’harmonica était toujours dans la poche.*

Aux batteries[[87]](#footnote-87), est-ce qu’on chantait ou on dansait ?

*On ne dansait pas, on chantait beaucoup. À la gerbe c’est tout, quand on finissait la batterie. On faisait un bon repas et on buvait un coup de vin. On ne buvait pas beaucoup de vin en ce temps-là.*

À quelles occasions jouait-on autrement ?

*Aux veillées de pommé, on dansait ; sinon dans les fermes, comme ça.*

Combien y avait-il de musiciens à Cossé ?

*Oh je ne sais pas. Il y avait beaucoup de violons mais pas beaucoup d’accordéons, il n’y avait que Paul Rénier à Méral. Lui, il en a mené des conscrits.*

Y avait-il de bons musiciens ?

*Oui.*

Comment reconnaissait-on les bons musiciens ?

*À la cadence. Vous savez il y a des musiciens avec qui c’est pas facile de danser : il manque des pas ou il y en a de trop !*

Est-ce que tous les musiciens jouaient aux noces ?

*Ça dépendait lesquels. Le père Victor Huet, il en a fait, et son père aussi, plus même, il jouait bien son père.*

Comment faisait-on pour danser dans les cafés ?

*On enlevait les tables et puis c’était plein. Les jeunes, ils allaient d’un coin dans l’autre pour voir où on dansait le mieux.*

Combien de personnes y avait-il ?

*Bien une quarantaine de personnes !*

Combien en y avait-il de cafés où on dansait à Cossé ?

*4 ou 5.*

Combien y avait-il de personnes qui dansaient aux noces ?

*Il y avait beaucoup de danseurs : 60, 70 même 80, c’était suivant les jeunes qu’il y avait.*

Mettiez-vous longtemps pour apprendre un air ?

*Non, quand j’entendais une chanson 2 ou 3 fois sur place, et bien je la savais. Je ne savais pas les paroles mais je savais l’air.*

Où appreniez-vous les airs ?

*À les entendre dans les noces, ou alors aux courses de Craon. Il y avait un bal ; alors quand j’entendais un air qui n’était pas des miens, je le captais.*

Est-ce que vous chantiez en jouant du violon ?

*Non, je n’ai jamais pu. J’ai essayé mais je me troublais toujours !*

Quand vous êtes-vous arrêté de jouer du violon ?

*Après être marié, j’ai longtemps été sans jouer. J’avais trop de travail et puis on avait 6 enfants et la guerre s’est trouvée. C’est plutôt après la guerre qu’on a repris le violon, il y avait des petites fêtes de famille. Je n’ai jamais autant joué de violon que depuis que je suis à la retraite !*

Est-ce qu’on dansait des rondes ?

*Oui, les ronds aux mariages : « C’est dans ce joli bois mon cousin que les filles sont charmantes » ou « Dans ma main droite j’ai un rosier ».*

Y avait-il des chansons spéciales pour les noces, les conscrits ou les batteries ?

*C’était à peu près toujours les mêmes. Mais quand il y en avait qui chantaient des chansons où il y avait des bêtises dedans, c’était pas bien vu !*

Connaissez-vous la marque de votre violon ?

*C’est marqué dedans : « Ludovicus Ricozalu fecit cremonae anno 1729 »*

Avez-vous eu plusieurs violons ?

*Non, c’est le seul.*

Avez-vous joué d’autres danses que les polkas, scottishs ou mazurkas ?

*Les chansons, c’est toujours des valses ou des polkas.*

À quel moment vous êtes-vous arrêté d’apprendre des airs ?

*Après être marié, on n’allait plus aux fêtes alors. Mais en faisant mon service militaire, j’en ai appris beaucoup. Regardez, je les ai écrits sur mon cahier.*

# Danses et répertoires à danser en Mayenne

Si vers 1925, la vogue de la chanson de tradition orale est en train de s’éteindre - sauf dans le nord du département (Passais et canton de Landivy) où elle s’est maintenue plus longtemps -, la pratique d’un répertoire traditionnel de danse résiste bien plus longtemps aux danses nouvelles, et ce jusqu’aux années 1950. En 1925, presque tous les musiciens connaissaient, comme tout le monde, charleston, fox-trot (et peu après shimmy, tango, java, etc.), mais ils n’en continuaient pas moins à jouer en même temps, sans faire aucune distinction, un répertoire à danser remontant aux années 1850, voire au-delà.

## Les cahiers Herrouet et Chauvel

Deux précieux documents nous offrent une « photographie » des répertoires des joueurs routiniers mayennais : il s’agit de deux cahier de violoneux, qui ont la particularité d’être constitués de tablatures inventées (sur des systèmes différents) par chacun de ces deux musiciens pour noter leurs airs alors qu’ils ne connaissaient pas l’écriture musicale classique – il est d’ailleurs rare de trouver ce type de cahiers dans l’ouest de la France. Malheureusement, malgré leur ingéniosité (dans le cahier Chauvel, une colonne indique sur quelle corde jouer, une colonne note le doigt qui appuie, et une précise le nombre de coups d’archets à effectuer), les airs sont pratiquement impossibles à déchiffrer puisque le rythme n’y figure pas

Un premier cahier a été rédigé par Louis Herrouet[[88]](#footnote-88), né en 1894, qui a appris le violon à l'âge de 14 ans. L'écriture du cahier date vraisemblablement du début de son apprentissage du violon avec le père Alléard d'Ampoigné ; elle est postérieure à 1909, puisque la « Valse brune*»* y figure. Est-ce ce vieux ménétrier qui lui a donné l'idée de cette notation en tablature pour se remémorer les airs ?

Le second, intitulé « *méthode pour violon* », que l’auteur voulait « *pour débutant* », a été commencé « *le 28 janvier 1925*» par le violoneux Georges Chauvel, né à Méral en 1898, puis venu s’installer Renazé en 1923, où il fut « roulier[[89]](#footnote-89) » à la mine ardoisière[[90]](#footnote-90). Le musicien a appris à jouer du violon vers 1923 avec un copain de Méral, Arsène Blin. Ils se retrouvaient le soir au café Jaulot après leur journée à la carrière. Georges jouait à l’époque de l’harmonica. Son grand-père, Augustin Chauvel, jouait lui aussi du violon et de l’harmonica. Georges a eu deux apprentis violoneux, les frères Rouget. Il a pris sa retraite en 1960 et a continué à jouer du violon jusqu’à 80 ans. Il est décédé en 1979.

Dans les deux cas, les répertoires sont importants (74 morceaux pour le cahier Herrouet, 61 pour le cahier Chauvel), ce qui permet non seulement de disposer d’échantillons conséquents, mais aussi d’observer les différences entre un cahier réalisé avant et un autre après la Première Guerre Mondiale.

> Iconographie : photo 1\_Louis Herrouet. Légende : Louis Herrouet, à Saint-Quentin-les-Anges, vers 1937. Sur ce cliché pris dans le verger de la ferme de la Potherie qu'il exploitait, on remarque que sous la tête du violon pend une corde en boyau. Achetée en « double longueur », elle permettait un changement rapide en cas de casse. / Crédit : Collection Ellébore.

> Iconographie : photo2\_Georges Chauvel 2. Légende : Georges Chauvel (à droite) et son ami Arsène Blin pris devant le café Jaulot où ils avaient l'habitude de se retrouver pour pratiquer le violon. Renazé, vers 1925. / Crédit : Collection Chauvel.

> Iconographie : photo3\_Georges Chauvel 1. Légende : Georges Chauvel avait été embauché comme roulier aux ardoisières de Renazé. C'est lui qui conduisait « la Joyeuse » sur les buttes. Renazé, vers 1950. / Crédit : Collection Chauvel.

### Quadrilles et danses en couple

Les 27 pages du cahier Herrouet contiennent un nombre de danses différentes relativement restreint. 45 figures de quadrille[[91]](#footnote-91) constituent la majorité des airs, permettant au moins 8 quadrilles différents. Les danses en couple viennent ensuite (5 polkas, 9 mazurkas, 8 scottishs mais une seule valse) puis 2 danses en cortège (pas des patineurs, pas de quatre) et enfin quelques danses particulières (2 pas d'été, une « orientale »).

Il n'y a pas le même nombre de figures pour le quadrille (il faut tenir compte des 3 airs sans titre qui peuvent en être) et elles ne sont pas forcément à suivre dans le cahier. Cela laisse supposer que pour Louis Herrouet, les airs pouvaient être intervertis selon l'inspiration du moment, un air pouvant remplacer l’autre. Les airs n’ont généralement que le nom de la danse (polka, « masurka », « scotih », etc.) ; les figures de quadrille sont nommées en tant que telles (en avant-deux, pastourelle, galop, poule, chaîne anglaise).

Le cahier Chauvel comprend quant à lui majoritairement des danses en couple : 18 polkas, 11 « escotiches », 10 mazurkas, 10 valses, 1 fox-trot, et d’autre danses en couple : valse-Vienne, « bourrée » (ou polka des bébés), polka « trompeuse ». On y trouve 3 quadrilles, et des danses en cortège : la violette, la circassienne, la pascovia, enfin une « boulangère ». Mention est faite d’un « rond », mais le titre (« Un soldat des hussards ») fait plutôt penser à une figure de quadrille (une des parties de la poule est un rond) qu’à une ronde traditionnelle.

Beaucoup d’airs ont un titre : pour les polkas « La Chaloupée », « Le Pêcheur » ; pour les scottishs : « Et pourquoi m’embrassais-tu », « Y avait là du monde », « À Padiout » (apprise de ce musicien sans doute) ; pour les mazurkas : « Marguerite », « Reine des champs », « À Degrée » (qui devait être un autre musicien plus âgé), « À trois reprises de la coopérative », « Petit Pierre hausse-moi / que j’voie la fusée volante ». Un quadrille est noté dans cet ordre : en avant-deux, balancez / en avant-deux, pas d'été, balancez. Un second quadrille intitulé « En avant la ratatouille, appris de Gautier » est noté ainsi : **en avant-deux**, balancez, 1er petit galop, traversez (« Oh je l'attends celle que j'aime »), balancez / **pastourelle** (en avant-trois, au cavalier, rond par quatre) / **poule** (poule main droite et main gauche, en lignes, poule, balancez) / **chaîne anglaise** (chaîne anglaise, main des dames, avant-deux, balancez) et enfin : **sixième figure,** tout le monde en promenade, tous à vos places.

> Iconographie : photo 4, 5 et 6\_Cahier Georges Chauvel. Légende : Cahier de musique de Georges Chauvel. / Crédit : Collection Chauvel.

### Glissement vers le musette

Louis Herrouet, qui a appris à jouer en 1908 avec un ancien violoneux, jouait aux noces et aux bals d'assemblées. Il s'agit donc d'un répertoire pour faire danser dans des lieux publics vers 1900. À cette époque le quadrille prédomine. Viennent ensuite les danses de couple et dans une moindre mesure, les danses en cortège. Les deux « Pas d'été » servaient sans doute à faire danser les hommes qui y avaient été initiés lors de leur service militaire. Pas de trace de rondes qui, si elles étaient dansées (ce dont on a peu d’attestations), devaient être menées à la voix, ce qui expliquerait pourquoi elles n'apparaissent pas dans le cahier.

Georges Chauvel a commencé l’apprentissage du violon en 1923 et a débuté l'écriture de son cahier en 1925. À cette époque, on danse alors encore le quadrille mais deux fois moins que vers 1910 (3 quadrilles, contre 8 chez Herrouet). Par contre polkas et valses constituent une part importante des airs. Sont également pratiquées des danses-jeux (bourrée, trompeuse, boulangère). Les danses en cortège sont toujours d'actualité (violette, pascovia). Un fox-trot, danse très moderne à l'époque, est également mentionné. Ici non plus pas de trace de rondes.

La comparaison de ces deux cahiers témoigne de la pratique de deux violoneux de générations différentes, mais dont le répertoire a peu évolué, malgré une quinzaine d'années d’écart et surtout la guerre 14-18. Seules les proportions entre danses en couple et quadrilles s'inversent, annonçant le déclin des danses à figure à partir de 1918 (la forme contredanse subsistera un peu plus longtemps avec l'avant-deux). Dans le Haut-Anjou, seuls les « anciens » dansent encore le quadrille dans les années 1930. Si l'on compare avec les répertoires collectés dans les années 1970, on voit que cette évolution s'est poursuivie avec un glissement vers le genre « musette », la marche remplaçant la polka et la java prenant la place de la mazurka. La valse était encore très pratiquée. La place des danses plus anciennes était réduite à peau de chagrin : scottish, avant-deux et polka piquée étaient encore dans les mémoires mais, aux noces, on les réservait aux « anciens ».

On retrouve partout en Mayenne ce type de répertoire, avec peut-être moins de sortes de danses. La pascovia est inconnue des anciens rencontrés en 1980 au nord d'une ligne Le Bourgneuf / Saint-Germain-Le-Fouilloux / Argentré / Meslay-du-Maine. La violette est ignorée aussi. Le quadrille disparaît du nord de la Mayenne juste après la Première Guerre Mondiale. Le musicien André Grossot[[92]](#footnote-92), résidant à Saint-Siméon, n’en connaît que des bribes ; qu'il ne sait pas danser. Dans le canton de Gorron ou de Landivy, il semble avoir disparu encore plus tôt.

## Des danses et des airs « mayennais» ?[[93]](#footnote-93)

Comment définir ces danses pratiquées en Mayenne ? Leur origine n’est pas locale et le corpus de danse observé correspond essentiellement à des danses qui se sont diffusées en France (et en Europe) – sans doute avec des variantes – entre 1850 et 1914, avec quelques exceptions plus anciennes.

Par ordre chronologique on trouve des rondes jeux ou rondes à embrassades, sans pas particuliers (en ont-elles jamais eus ?), analogues à celles existant ailleurs en France : « À ma main droite ai un laurier », « M’y promenant par dessous ces remparts », « Dans Paris y a t’un poëlonier », « Dans ce joli p’tit bois charmant », «  J’ai vu la caille parmi la paille » etc. Toutes étaient dansées par des adultes : leur rôle de ronde « enfantine » n’est apparu qu’avec la disparition de la société traditionnelle. Quelques-unes ont gardé une fonction sociale précise, comme la danse qu’on faisait autour de la mariée « Non, non, non, elle n’est plus fillette ».

Quelques contredanses isolées sont encore pratiquées au début des années 80, dans des versions simplifiées bien éloignées de leur antécédent du 18e siècle, mais comparables aux versions alors dansées dans les départements limitrophes : « Trois fois du pied » (issu du Carillon de Dunkerque), « La boulangère a des écus » (dont les pas semblent s’être perdus en Mayenne, danse qui dans le Passais se dansait en ronde à la fin des noces, le matin) et surtout l’avant-deux. Il en existe des formes diverses et leurs pas varient. Peu de démonstrations ont toutefois pu être observées en Mayenne.

Contrairement à la Sarthe voisine[[94]](#footnote-94) qui a gardé trace de toutes ces "danses d'assaut" de tradition militaire, peu de traces de « Pas d'été » ont été relevées. Nettement "acrobatique", cette danse d'hommes a disparu vers 1925. C'est à cette époque qu’à Fontaine-Couverte, Gastines et St-Michel-de-la-Roë, les anciens rencontrés par Anne Piraud et François Redhon l'ont vu danser pour la dernière fois par un seul danseur, manifestement le plus doué : monté sur un banc ou une table, il suivait le rythme endiablé de la musique.

On trouve des quadrilles, déjà en grande vogue sous Napoléon III, héritiers de la contredanse en usage au 18e siècle, comportant cinq figures le plus souvent, la première étant l'avant-deux. Jusqu’à la fin du 19e siècle, les quadrilles ont connu une grande popularité surtout dans les mariages.

### Des **danses en couple aux danses de salon**

On danse en Mayenne le lot commun de danses en couple qui connaissent un succès croissant dans presque toute la France à partir de 1845 : polkas, scottishs, mazurkas et leurs dérivés. Le pas de polka a servi de support à de nombreuses danses par couples comme la polka piquée ou piquée double, l'aéroplane (canton de Landivy seulement), la polka lapin, la polka des bébés, la mexicaine, la berline-polka. La scottish en Mayenne est deux fois plus rapide qu’en Normandie, à tel point qu’on dirait souvent une polka piquée double. Elle est simple, double (plus rare) ou « de sept » (on dit aussi alors « anglaise »).

La mazurka se danse en Mayenne de deux façons principales (quand elle n’est pas devenue purement et simplement une java, ses pas s'étant complètement simplifiés). Parlons donc des deux façons « anciennes » :

- Le pas[[95]](#footnote-95) de mazurka consiste à tomber sur le pied droit, revenir sur le pied gauche, puis sursauter sur le pied gauche en ramenant légèrement le pied droit vers le gauche. Un pas de mazurka vers la droite, trois pas marchés, un pas de mazurka vers la gauche et trois pas marchés.

- Un pas de mazurka vers la droite, quatre pas marchés (droite-gauche – gauche-droite, on pose le pied droit, on sursaute sur ce même pied en faisant un demi-tour, trois petits pas gauche-droite-gauche).

Vers 1900, apparaissent en Mayenne des danses de salon exécutées en cortège de couples, selon une nouvelle mode, comme la violette, la troïka, la pascovia[[96]](#footnote-96), le pas de quatre[[97]](#footnote-97), la scandaise[[98]](#footnote-98), le pas des patineurs, l’aéroplane. Cette dernière répandue dans les contrées frontalières de Haute-Bretagne et dans le Bocage normand ne se trouve sous ce nom que dans le canton de Landivy et la frange nord de la Mayenne jusqu'à Saint-Siméon.

Quant aux mélodies soutenant ces danses, la majorité est composée d’airs publiés par des éditeurs français vivants sous la IIIe République, dont Élie Dupeyrat, de Savignac-d'Allemans en Dordogne, et Margueritat à Paris, sont les plus connus. Quelques chansons parisiennes sont transformées en danses (des valses et des polkas notamment). À quelques détails près, on a affaire à une musique populaire écrite adaptée au violon puis à l'accordéon, tellement bien qu'elle est devenue musique « locale », d’autant que quelques variantes mélodiques sont apparues.

Encadré

>Iconographie > ajouter les figures de positionnement des personnages > photo9\_figures quadrille

~~> Iconographie : photo7\_quadrille Georges Laurent. Légende : Photo prise lors de la reconstitution du quadrille de Saint-Quentin-les-Anges en 1982. À droite, le violoneux et danseur Georges Laurent. / Crédit :Claude Guioullier.~~

> Iconographie : photo8\_quadrille Georges Laurent / Gautrais. Légende : Photo prise lors de la reconstitution du quadrille de Saint-Quentin-les-Anges, en 1982. Au violon, Raymond Gautrais. / Crédit : Collection privée.

**Deux quadrilles recueillis en Mayenne**

**Le quadrille de Saint-Quentin-les-Anges[[99]](#footnote-99)**

Anne Piraud et Denis Le Vraux, en s’appuyant sur des rencontres avec les anciens du village, et sur un film vidéo réalisé auprès d’eux au printemps 1982, ont pu reconstituer les pas et les figures du quadrille pratiqué à Saint-Quentin-les-Anges. Le film a ensuite servi de support aux stages organisés par l’association RSCM.

Les recherches amènent à penser que d’une commune du Haut-Anjou à l’autre, il y avait des variantes de pas sur chaque figure, mais jamais de véritable différence. Dans le descriptif du quadrille, on s’apercevra qu’il n’y a pas d’ailleurs vraiment de « pas » au sens propre, mais plutôt des mouvements. L’avant-deux était partout dansé selon la version présentée ici.

Le quadrille comprend 6 figures : En Avant-deux, P’tit galop, Poule, Chaîne des dames, Pastourelle et Promenade.

Les couples sont placés en quadrette. Les couples A et C dansent pendant que les couples B et D attendent leur tour, assis sur un banc en commentant les évolutions des danseurs.

**Première figure : En avant-deux**

Ainsi lorsque le musicien commande, il dira d’abord « Au premier en avant-deux » puis « D’l’aut’côté en avant-deux ».

Les couples vont à la rencontre l’un de l’autre en faisant quatre pas marchés puis reculent pour revenir à leur place.

Ils se rencontrent une nouvelle fois mais cette fois-ci traversent. À l’arrivée, le cavalier et la cavalière font demi-tour en se regardant.

Les couples se rencontrent une deuxième fois et reculent.

Le croisement de retour se fait différemment la deuxième fois.

Les couples se tiennent comme pour danser une polka et partent du pied extérieur. On fait trois pas de galop et on sursaute sur le pied de départ pour faire un mouvement de bascule en sautant d’un pied sur l’autre pour regagner sa place.

**2e figure : P’tit galop**

Les couples traversent en pas chassés courts, font demi-tour puis reviennent à leur place.

Le balancé se fait toujours de la même façon pendant tout le quadrille.

**3e figure : Poule**

L’homme du couple 2 va chercher la femme d’en face et ils balancent d’un pied sur l’autre au centre de la quadrette.

Les danseurs ne regardent pas dans la même direction : ici les femmes regardent vers les explications et les hommes leur tournent le dos.

La ligne se déplace dans le sens indiqué en faisant quatre pas marchés rapides, revient dans l’autre sens. Le tout se fait deux fois puis l’homme fait tourner sa cavalière.

C’est la même figure que pour le commandement « Poule main droite et main gauche ».

L’homme et la femme reviennent vers leur cavalière initiale et font le balancé.

**4e figure : Chaîne anglaise**

Les hommes ne bougent pas, les femme se rencontrent au centre de la quadrette et se donnent la main droite. Elles vont vers le cavalier d’en face et lui donnent nouveau la main droite. Le cavalier fait tourner la femme devant lui avec sa main droite et la place à sa droite.

On recommence la figure pour que les femmes reviennent à leur place.

**5e figure : Pastourelle**

Le premier couple balance comme on l’a vu précédemment ou presque car il reste au centre pour balancer d’un pied sur l’autre devant le deuxième couple.

L’homme du premier couple prend la main de la femme du deuxième couple et tous les trois reculent de quatre pas, avancent de quatre pas, reculent à nouveau, avancent de nouveau. Durant ces mouvements, l’homme du deuxième couple suit à distance et les femmes font toujours face au sens de la marche.

Pendant l’annonce du musicien, l’homme du couple 1 fait tourner les femmes (le début du mouvement se fait en baissant les bras) et les donne à l’homme du couple 2. On fait la même chose que pendant l’annonce « Allez trois ! ».

Pendant l’annonce du musicien, l’homme du couple 2 fait tourner les femmes et les danseurs forment un rond. Ils balancent d’un pied sur l’autre tous les 4, puis se séparent et balancent 2 par 2 pour revenir à leur place.

Tous les couples galopent assez lentement sur un cercle.

Puis, il faut que tous les couples reculent en galopant pour revenir à leur place.

**Liste des commandements à insérer dans les schémas**

Homme

Femme

A

B

C

D

**1re figure : En avant-deux**

Au premier en avant-deux !

Balancez !

D’l’aut’côté avant-deux !

Et balancez !

**2e figure : P’tit galop**

Au premier p’tit galop traversez !

Et balancez !

D’l’aut’coté p’tit galop !

Et balancez !

**3e figure : Poule**

Au premier poule main droite et main gauche !

Allez en ligne

*Première fois*

Allez les mêmes !

À vos places et balancez-moi ça !

*On recommence le tout trois fois*

**4e figure : Chaîne anglaise**

Au premier chaîne anglaise traversez !

*Cette figure est exactement la même que le p’tit galop*

Et balancez !

Chaîne des dames !

Balancez vos dames !

L’aut’côté chaîne anglaise traversez !

Et balancez !

Balancez vos dames !

**5e figure : Pastourelle**

Au premier pastourelle !

En avant trois !

Allez trois !

Cavalier seul !

Formez l’rond !

Dévissez !

Embrassez vos cavalières !

**Le Quadrille de Fontaine-Couverte[[100]](#footnote-100)**

Ce quadrille est décrit grâce aux témoignages des anciens, en s’appuyant sur un film vidéo réalisé auprès d’eux en 1982[[101]](#footnote-101). Bien que tout proches de la Bretagne, les habitants de Fontaine-Couverte et ses environs s'affirment bien comme étant Mayennais, et précisent que si beaucoup d'airs joués autrefois étaient les mêmes à La Guerche (où tout le monde se rendait pour le marché) et en Mayenne, on ne dansait cependant pas le quadrille de la même façon. Une équipe de l'association bretonne La Bouéze a pu reconstituer le "quadrille de la Guerche". Ce ne sont en effet ni les mêmes airs, ni les mêmes noms de figures, ni les mêmes pas.

Le quadrillede Fontaine-Couvertecomprend cinq figures : En avant-deux, Poule, Ptit galop, Pastourelle, En route pour la Normandie.

Ne sont ici notées que les différences marquantes entre ce quadrille et celui de Saint-Quentin-les-Anges.

Le « balancez vos dames », que l’on retrouve dans chaque figure est légèrement différent : il se fait plus sur place, et les couples sautillent d’un pied sur l’autre.

La Poule et la Pastourelle n’ont pas pu être reconstituées de façon claire, mais tous les quadrilles sont construits à peu près sur le même schéma général, et il est très souvent possible de danser un quadrille local avec les pas de celui d’une région voisine.

« En route pour la Normandie » fait figure de Promenade. Sur la première partie de l’air, les couples forment un cercle et marchent en frappant dans leurs mains. Sur la seconde partie, les couples se forment et dansent la polka en tournant sur le cercle.

# La pratique du chant de tradition orale en Mayenne

## Recueillir un répertoire populaire

### Traditionnel ou populaire ?

La première difficulté de quelqu'un qui veut collecter des chansons traditionnelles est de faire comprendre à ses informateurs ce qu’il cherche exactement. Car l’expression « chanson traditionnelle » ne dit rien aux gens qu’il rencontre. Si l’on parle de « vieille *chanson » ou de chanson « ancienne », l’interlocuteur chantera « Viens Poupoule », « Ne rendez pas les hommes fous » ou « Mimosette » tout aussi bien que « Rossignolet du bois » ou « La fille du roi Louis ». Car pour une personne âgée, une vieille chanson est une chanson qu’elle a apprise dans sa jeunesse. « L’informateur » du collecteur se tient aux dates auxquelles il a appris telle ou telle chanson : si il la apprise en 1915, elle sera de 1915. Et s’il tient le chant de sa grand-mère, il est donc « vieux », quel qu’il soit. « Vieille chanson » est un terme totalement inadéquat, qui recouvre des strates différentes, qui renvoie aussi bien au répertoire populaire urbain qu’à celui en usage dans la tradition rurale.*

*De plus, l'opposition entre « populaire » et « traditionnel » est bien arbitraire : les deux termes sont aussi peu fiables l’un que l'autre. Dira-t-on chanson folklorique ? On verra les informateurs s'écrier qu'il y a longtemps que le « folklore » est perdu, qu’ils n’ont jamais connu cela, que le folklore, c'est avant eux. À tel point qu'ils ne peuvent réaliser qu'ils connaissent des chansons vieilles de deux cents ou trois cents ans. De surcroît, l’expression « chanson folklorique » renvoie surtout pour eux aux compositions – en patois – des lettrés provinciaux de la fin du 19e siècle.*

Si le collecteur des années 1980 demande aux gens ce qu'ils chantaient aux battages, aux noces, aux veillées de pommé, il voit surgir indistinctement le même mélange de chansons revanchardes des années 1890 sur la perte de l’Alsace-Lorraine, de compositions de Théodore Botrel, de romances parisiennes de boulevard, etc. C’est l’enquêteur qui privilégie un champ très limité de l’horizon musical du chanteur, c'est lui qui décide ce que son « informateur » doit chanter ou ne pas chanter. Démarche arbitraire qui ne rend nullement compte de la richesse d'un répertoire ni du personnage qu’il a en face de lui. Mais qui fait incontestablement ressurgir tout un pan de passé collectif, la musique liée à une société paysanne aujourd’hui disparue.

### Gens de la campagne

Un chanteur apprend tout ce qui lui plaît : la distinction des genres et des styles lui échappe. De tout il fait son répertoire, à tout il imprime sa marque personnelle. Il n'a d’autre souci que de mémoriser les chansons qui lui plaisent, qu’il chantera sa vie durant et transmettra directement (ou non) à ses enfants.

Les chansons traditionnelles sont des chansons qui se sont transmises sur plusieurs générations. Si certains textes ont été peu altérés par deux, trois voire quatre siècles de transmission orale – comme l’atteste la comparaison de certaines collectes récentes aux plus anciennes versions connues  - beaucoup d’autres se sont folklorisés, c’est-à-dire, à force de transmission orale, ont pris tant de tours et de détours, tant de distance par rapport à leur modèle d’origine, qu’ils ont été en grande partie recréés – une remarque valable également sur le plan musical.

Au tournant du 20e siècle, ce vaste répertoire de chansons de tradition orale n’est plus prisé par la population des villes, mais reste pratiqué en campagne : agriculteurs, ouvriers agricoles, servantes de fermes, métiviers et petits artisans. En 1982, seuls des agriculteurs ont chanté ces chansons aux collecteurs qui menaient l’enquête en Mayenne. Des gens de la campagne aussi, petits artisans, couturières... Ce répertoire a pourtant bien souvent vu le jour à Paris : ce fut tantôt au départ un air d’opéra, tantôt une composition instrumentale savante, ou encore la dernière création d'un chansonnier du Pont-Neuf sous l'Ancien Régime, d'un Béranger au 19e siècle… Ainsi une des chansons proposées dans cet ouvrage : « C’est dans ville de Bordeaux vient d’arriver trois gros vaisseaux »(cf. page ?) était déjà populaire à Paris à la fin du 18e siècle : « *C'était vers 1796 qu'un gros paillasse de bonne mine, nommé le Père Rousseau, chantait la chanson du matelot de Bordeaux sur les tréteaux de la parade d'un petit théâtre du boulevard du Temple* » écrit Dumersan en 1843[[102]](#footnote-102). Mais ces airs ont été façonnés, recréés par le peuple.

### Chansons sur feuilles volantes

> Iconographie : photo1\_chanson Seynard&Rigadin. Légende : Petit format contenant les paroles et la partition de deux des succès de l'orchestre Seynard-Rigadin. Au saxophone, Seynard, à l'accordéon, Rigadin. Renazé, 1935. / Crédit : Collection Ellébore.

Parmi les principaux agents de diffusion des chansons dans les campagnes jusqu'à la veille de la Seconde Guerre Mondiale et même un peu après, on citera les marchands de chansons ambulants. Ils apprenaient leurs chansons aux gens à l'aide d'images naïves, presque toutes d'Épinal, qui frappaient l'imagination du public et incitaient à retenir la « chanson nouvelle ». Ces marchands vendaient leurs chansons sous forme de « feuilles volantes », où étaient imprimées les paroles – une pratique déjà courante au 18e siècle, qui s’est perpétuée jusqu’au milieu du 20e siècle voire au-delà. Les paroles étaient faites sur un « timbre » - une mélodie en vogue, que le peuple a facilement en tête (il était indiqué sur la feuille « sur l’air de … »). Au 20e siècle sont apparues des partitions, souvent inutilisables par les ruraux. On retrouve ces vendeurs de chansons en Mayenne sur les places de tous les marchés, de toutes les foires. Les anciens les évoquent volontiers avec plaisir. Il s’agissait souvent d’un couple : l'homme accompagnait sur un instrument (violon, accordéon) sa femme, tous deux se tenant sous un parasol. C’est ainsi par exemple qu’ont commencé Seynard et Rigadin à Renazé (voir pages de cet ouvrage) : ils allaient vendre les chansons qu’ils composaient aux courses de Craon, sous le chêne. Une chanson traditionnelle célèbre dans tout l'Ouest qui met en scène les différents amants d'une fille se termine généralement par ce couplet :

« *Le dernier, c'est un chanteur,*

*C'est c’lui-là qu’aura mon cœur*

*Nous irons de bourg en ville*

*Chanter en compagnie*

*Il jouera de son violon*

*et moi de la musique.* »

Une chanteuse du Passais ajoute même « *sous un parapluie rouge* ».

Les auteurs de chansons diffusées sur feuilles volantes se sont souvent appuyés sur des faits divers marquant, les versifiant sous forme de complaintes. C’est le cas, par exemple, d’une des chansons de cet ouvrage : « Écoutez gens de Mayenne de Laval et de l’Église*»* (cf. page ?)– une formuleintroductive typique des chansons sur feuilles volantes – qui raconte l'assassinat de l'abbé Constant Fricot par son vicaire Alfred-Joseph Bruneau le 2 janvier 1894 à Entrammes, près de Laval. L’événement fit jadis grand bruit en Mayenne. Le vicaire assassina sa victime à coup de bûche et jeta le corps dans le puits du presbytère. Son procès eut lieu peu de temps après et Bruneau, clamant toujours son innocence, fut condamné à mort puis guillotiné au terme de débats passionnés, violents, sectaires. La complainte semble avoir été composée aux lendemains de la nouvelle, avant que Bruneau soit inculpé : le matin de l'exécution, la foule, qui réclamait la tête de Bruneau alors qu'une procédure de grâce présidentielle était entamée, la chantait.

## Les occasions de chanter[[103]](#footnote-103)

On chantait tout le temps autrefois : on en avait l'envie et on ne se sentait pas ridicule, comme c’est parfois le cas aujourd’hui. Cela ne veut pas dire que la vie d'alord baignait dans l'euphorie ; la vie était souvent dure, injuste et pauvre. Mais on chantait en travaillant, on chantait pour accompagner chaque geste de la vie quotidienne. On chantait en trayant les vaches, en menant les chevaux boire, en partant et en rentrant des champs, l'été, en conduisant les mariés à la ferme, en battant au fléau, etc.

Le chant traditionnel a avant tout une fonction d’accompagnement du travail. Mais il avait aussi toute sa place aux veillées ou aux fêtes de famille où chacun se devait de pousser « sa » chanson : on disait « la chanson d’untel », celle-ci était personnalisée. Elle était véhiculée par une tradition orale, mais qui n'oublie jamais l'écrit. Résonne ainsi un ensemble de répertoires divers qui s'interpénètrent et s’influencent sans cesse.

### Rituels

Iconographie > Photo 7\_Mouillotins. Légende : Tradition des Mouillotins à Craon, 1980. Crédit : Claude Guioullier.

En elles-mêmes, ces chansons peuvent paraître « insignifiantes ». Ce que la société rurale traditionnelle en fait est au contraire hautement signifiant. Associées à des rituels – ou au moins à des contextes et des ambiances –, ces chansons n'auront de vie que par rapport à eux ; elles disparaîtront avec eux quand les paysans seront devenus des « agriculteurs ». Ces rituels sont d'abord les manifestations d'une société communautaire. La musique traditionnelle participe avant tout de l'intimité villageoise, des multiples relations que les membres d'une société donnée entretiennent à chaque moment de leur vie et de l'année en cours. La pratique musicale, dans la société traditionnelle, n’implique pas de public au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire un auditoire passif et non participant. Vivante, pragmatique, elle accompagne les travaux et les jours de cette communauté, et est faite pour circuler à l'intérieur.

Ce qui faisait vivre ces chansons, c'était les occasions de l'année où il était d’usage de les chanter. À certains endroits, un chanteur était demandé pour un mariage un an à l'avance, tant on savait qu'il allait animer à merveille la soirée de noces.

Ces occasions étaient multiples : la veillée, d'abord, l'hiver : on y raconte des potins, des contes, on y chante des chansons tout en s’occupant les mains. Les battages, les « rilles*»* (petite fête familiale qui suivait la mort du cochon et qui avait lieu l'automne ou l'hiver) ou les veillées de pommé (elles accompagnent la cuisson du « pommé », obtenu en faisant cuire durant une douzaine d’heures des quartiers de pommes dans du cidre, voir note page). Pour les femmes, citons aussi les lessives annuelles. Pour les hommes, le conseil de révision[[104]](#footnote-104), une fois dans la vie. Et tant d'autres occasions.

La Saint-Jean n'était pas l'objet de réjouissances particulières en Mayenne. Mais dans le canton de Landivy, « *le mardi-gras et le soir de quelques dimanches qui le précèdent, les jeunes gens se rassemblent et organisent de grandes « joueries d'tèque », jeux de balle, suivies de rondes le plus souvent*»[[105]](#footnote-105). Témoignage confirmé par différents informateurs de Landivy et Saint-Ellier-du-Maine.

On chantait aussi pour célébrer le printemps, à l'arrivée du mois de mai. Recueillie dès 1871 en Mayenne par Bodard de la Jacopière[[106]](#footnote-106), la chanson de quête du (ou des) mouillotin(s)[[107]](#footnote-107) sera chantée jusque dans les années 1980 dans la région de Cuillé et Craon, où cette tradition perdure encore aujourd’hui[[108]](#footnote-108). Cette pratique est attestée aussi en Loire-Atlantique et en Ille-et-Vilaine, mais est peu connue dans le sud de la Basse-Normandie.

Les jeunes garçons allaient, la nuit du 30 avril ou du 1er mai, de maison en maison, chanter "le mai". Si les gens ouvraient leur porte, les noctambules entonnaient la chanson spécifique à ce rituel, puis en échange les maîtres de maison leur offraient des œufs, parfois de l'argent et un verre à boire. Quand la porte restait close, on pouvait servir aux propriétaires un couplet salé (*"à vous braves gens qui n'ouvrez pas votre porte, tous les chiens du village vous chieront dans la goule, et nous y chierons aussi...").* Parfois on déposait un bouquet de laurier à la porte des maisons où il y avait des filles à marier.

### Chants de conscrits

> Iconographie : photo2\_conscrits1. Légende : Conscrits, vers 1920 dans la région de Loiron. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo3\_conscrits2. Légende : Conscrits, vers 1926 à Changé. À droite, debout au 2e rang, le violoneux Victor Deslandes / Crédit : Collection privée.

Si les thématiques les plus appréciées peuvent varier selon les circonstances (chansons poétiques, chansons humoristiques, chansons grivoises…) permettant à un bon chanteur de trouver aisément de quoi puiser dans son répertoire, il existe toutefois des chants qui ne sont spécifiques qu’à certaines occasions du cycle calendaire ou de la vie sociale.

C’est le cas des « chants de conscrits », dont des pièces remarquables ont pu être recueillies en Mayenne (voir chansons dans l’ouvrage pages ?). Rappelons quelques faits concernant l’histoire du service militaire au 19e siècle : la création d’une armée fondée sur le contingent remonte à la loi Jourdan de 1798 ; c’est l’œuvre de la Révolution française. Cette loi prévoit le tirage au sort, officialisé en 1804, dans la mesure où les besoins en hommes sont généralement inférieurs aux effectifs de la classe démographique. Elle instaure aussi le remplacement – on peut en payant (très cher) se trouver un remplaçant pour les sept ans de service. C’est donc surtout les fils de paysans qui partent. En 1818, la loi Gouvion-Saint-Cyr reprend les mêmes éléments. Selon le numéro que l’on tire, on est ou non exempté de service. C’est une véritable loterie où l’on joue une partie de sa vie (sept ans !). En 1872, le remplacement est aboli et un nouveau système mis en place : les bons numéros ne dispensent plus du service, mais celui-ci ne dure qu’un an ; les mauvais numéros s’exposant à un service de cinq ans. En 1889, le service est ramené à trois ans pour tous les requis ; le tirage au sort ne sert plus à cette époque qu’à désigner l’arme dans laquelle les appelés vont servir. C’est en 1905 que toute forme de tirage au sort est définitivement abolie[[109]](#footnote-109).

La chanson de tradition orale a reflété cette obligation faite à tous les jeunes hommes, et un répertoire spécifique à la conscription est apparu. Pour désigner les « chansons de conscrits », les informateurs de François Redhon disent qu'ils les « braillaient » sur les routes. Le terme revient sans cesse : « *On les entendait brailler deux kilomètres avant le bourg et on savait qu'ils arrivaient* ». Brailler signifie affirmer sa virilité : n’oublions pas que c’est un des derniers rites de passage, encore maintenu dans quelques coins de France jusqu’au début des années 80. Il n'est qu'à regarder les photos des conscrits d'autrefois pour comprendre dans quel esprit ils interprétaient ces chansons. Les filles y sont souvent vues sous un angle des plus phallocratiques. Il faut voir aussi que dans l'ancienne société, ne pas être reconnu « apte au service » était la pire des calamités. Souvent, surtout dans la période revancharde et « coq gaulois » des années 1870 à 1914, les filles allaient jasant sur le compte du jeune homme refusé, jugé inapte, le déclarant plus ou moins publiquement impuissant. D'où le refrain connu en Mayenne : « Ah p’tit gars, p’tit gars / Fais voir si t’en as ».

Les conscrits de Saint-Quentin font exception en Mayenne, car ils présentent un répertoire spécifique à la conscription, présenté dans cet ouvrage (page ?). Cette fois, le texte est sur un tout autre registre : le ton général d’une de ces chansons montre bien comment était reçu cet événement « fatal », « funeste » par les conscrits. On allait à l’armée faute de pouvoir faire autrement, mais sans l’ombre d’un enthousiasme. Même si le temps du service militaire a par la suite été réduit, les conscrits de Saint-Quentin chantaient encore cette chanson bien après l’abolition du tirage au sort, reprenant les « chansons de la classe » jusque dans les années 1930.

### Chansons pour la noce

> Iconographie : photo4\_Paul Rénier 13. Légende : Noces à Méral, en 1927. À l’accordéon, Paul Rénier. En col blanc à ses côtés, sa femme Madeleine qui faisait le service. / Crédit : Denis Le Vraux. Collection Ellébore.

Autre moment fort où l’on dispose d’un répertoire spécifique : la noce. Dans la société traditionnelle, les festivités liées au mariage constituent la plus importante occasion de réjouissances collectives communautaires. D'une manière ou d'une autre, tout le village y participe, parents, amis et voisins. Le déroulement d’une noce est ponctué d’étapes auxquelles sont généralement attachées une chanson spécifique ou un ensemble de chants de circonstance.

Le musicien (qu'on a demandé, s'il est réputé, jusqu'à un an à l'avance) arrive sur le coup de neuf heures du matin au domicile de la future mariée. Il y prend, avec les invités, un petit encas (nommé « la partie » dans le Passais), puis il emmène le cortège en musique et en chansons - la mariée et son futur mari en tête - jusqu’à la mairie et à l'église. Les joueurs routiniers possèdent un répertoire de "marches nuptiales" jouées et chantées, aux courts textes évocateurs :

« *J’emmène la mariée je la mène doucement*

*Si tu l’emmènes trop vite elle aura la colique*

*Emmène la doucement elle a bien tout son temps* » (La Dorée).

Le cortège entonne aussi des chansons que tout le monde reprend en chœur ; citons les différentes versions du « Canard blanc » (cf. pages xxx), « Tout le long de la plaine, je vais je viens je mène » (page xx), « Quand j’étais chez mon père Gué gué la bouteille » (p xxx).

Dans le Passais (Oisseau, Gorron), la sortie de la mairie se fait au son du violon sur la ritournelle suivante, dite "sonnerie" :

« *Fallait pas dire devant Monsieur le maire*

*Devant Monsieur le maire il fallait pas dire oui* ».

À la sortie de l'église, le cortège fait la tournée des bistrots, dans chacun d’eux, on y chante ou on y danse un court moment. Après quoi, on s'achemine vers la ferme du jeune marié où un festin attend les invités. Amis et voisins servent. Avant 1900, la noce a lieu dans un bâtiment de ferme garni pour la circonstance de tentures, de guirlandes de fleurs, de branches ; à partir de 1908 se développe la mode des parquets, puis plus tard d'aller à l'hôtel. Quand le repas est bien entamé, chacun entonne la chanson qu'on attend de lui, celle que l’on n'aurait pas chantée à sa place. Les chants ayant pour thème le désir de se marier d’une jeune fille ou les mésaventures des mariées sont privilégiés tels « Mon père mariez-moi Y a des raisons pour ça *»* (page xxx) ou encore :

(Sur l'air de « Ave Marie Stella*»*)

« *Allons marions celle-là*

*Car elle tarde déjà*

*Elle a bientôt vingt ans*

*Et pas encore mariée* » (partout en Mayenne).

On n’oublie pas les chansons parlant de vin et de repas, comme « Si vous voulez que je chante Apportez-moi un verre de vin »(page xxx), et entre deux chants, on boit un coup - il y a pour cela des ritournelles spécifiques :

« *À la ronde buvons donc*

*De ce vin le meilleur du monde*

*À la ronde buvons donc*

*De ce vin car il est bon*

*Si tu n’en bois pas tu auras la pépie*

*Qui te causera une grande maladie* » (Chailland).

Au dessert, on chante cette chanson réservée aux noces, dite justement "chanson du dessert" :

*« С’était une jeune fille de quinze ans*

*Ou quelques années davantage*

*Son père la fit mettre en une tour*

*De peur qu’on lui fasse l’amour*

Refrain :

*L’on rit l’on badine et le cœur est ouvert*

*Et la gaieté brille au moment du dessert ».*

L’histoire sinistre se termine dans un bain de sang (elle suit le scénario du mythe grec de Héro et Léandre) : ne pouvant délivrer sa belle, l'amant se tue ; la belle n'y survit pas. La juxtaposition de cette complainte ancienne et de ce refrain moderne a de quoi surprendre.

À la fin du premier repas, les invités vont se dégourdir les jambes avec le musicien, qui les emmène sur les chemins ou au bourg ; ceci bien sûr avant la mode des parquets. Autour de la mariée les serveurs font une ronde (un "rond") :

« *Non non non elle n’est plus fillette*

*Non non non elle a perdu son nom*

*Elle a dit oui elle a dit non*

*Elle a dit oui sans rire*

*Elle a dit oui elle a dit non*

*Elle a dit oui c’est pour tout de bon* » (La Brûlatte, Beaulieu-sur-Oudon...).

Le soir, souvent tard, commence le second repas. Filles et garçons s'y livrent à de véritables joutes en chansons : une fille en entonne une contre les garçons, l’un d’entre eux se lève alors pour lancer la contrepartie. Dans ce recueil, ce répertoire est représenté, entre autre, par « Écoutez les filles ce que l'on dit de vous*»* (page xxx), « À Paris sur les petits ponts à deux liards sont les garçons » (page xxx), « Quand j'étais chez mon père garçon à marier*»* (page xxx), ou « Vous voulez vous marier je vous dis que vous perdez la tête*»* (page xxx).

Fleurissent aussi pendant le premier repas, ou plutôt vers minuit, les "chansons à la mariée", chansons de circonstance, répertoire obligé des noces, que l’on entonne rarement en dehors :

« *Je suis venu ce soir*

*Du fond de mon village*

*C’est pour vous annoncer*

*La joie du mariage*

*À Monsieur votre époux*

*Aussi bien comme à vous* » (partout en Mayenne).

Souvent ces chansons s'accompagnent de la remise d’un bouquet et sont appelées des "bouquets à la mariée » :

« *Acceptez ce bouquet sincère cet hommage*

*Entrelacé d’une branche d’oranger*

*C’est pour vous dire qu’il faut être fidèle*

*Au tendre époux que vous avez su charmer* » (Brecé).

La plus célèbre de ces chansons à la mariée se termine significativement par ces mots :

« *Adieu tous mes plaisirs*

*Les voilà donc finis*

*Adieu la liberté*

*La voilà bien passée* ».

Mais il faut aussi évoquer les chansons de maumariées[[110]](#footnote-110), dont plusieurs tournent en dérision l’époux imposé. Certaines sont d'un humour cocasse et salvateur, les femmes se riant en chansons de maris jaloux, qu’elles cocufient : « Mon père m’a mariée à la Saint Jean dernier*»* (page xx), « Mon père vous m’avez mariée à un vieux bonhomme jaloux *»* (page xx).

Fréquemment, autour de minuit, la mariée se retire dans une pièce de la maison avec les femmes; les hommes demandent alors le droit d'entrer, qui leur est refusé tout au long d'une longue litanie :

« *De l’île de Bourbon Madame la mariée*

*Nous venons sans façons chanter votre hyménée* ».

Au terme de cette chanson, spécifique à ce rituel symbolique ancien (également bien attestée dans le sud de la Basse-Normandie et pratiquée jusque dans les années 1930 en Mayenne avec pour incipit « Sur le pont d’Avignon » ou « De l'île de Bourbon »), la porte s'ouvre. Antérieurement, c'étaient les garçons du village, invités à venir se divertir avec la noce à la fin du second repas, et donc à prendre part à la fête, qui chantaient dehors cette chanson, de la rue, pour obtenir la permission d'entrer.

Bientôt les chants cèdent la place à la danse. On pousse chaises et tables, on transforme la pièce en salle de bal - ou bien l'on va danser ailleurs, dans une autre salle ou, après la Seconde Guerre mondiale, dans un hôtel.

Dernier rituel : la "chanson de la rôtie", telle que maints informateurs en Mayenne l'ont transmises au collecteurs, et que l'on réservait donc aux nouveaux mariés.

Le lendemain des noces, selon un rituel bien connu dans toute la France et qui se pratique encore, on tend un pot de chambre plein d'un étrange liquide (couleur chocolat) aux mariés en leur chantant la "chanson de la rôtie" :

« *Ah ah disait le bois du lit*

*Toute la nuit j’ai fait cri cri*

*Toute la nuit j’ai fait cri cri*

*Disait la mariée ohé*

*Toute la nuit j’ai fait cri cri*

*Disait le bois du lit* ».

Double page / cahier photos (à placer à la fin du chapitre « La pratique du chant »).

> Iconographie : photo1\_Clarinnetteux et violoneux\_noces. Légende : Clarinetteux et violoneux lors d’une noce vers 1920, dans la région de Beaulieu-sur-Oudon. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo2\_Paul Rénier 15. Légende : Noce à Méral en 1926. À l’accordéon, au dernier rang, Paul Rénier. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo3\_conscrits. Légende : Conscrits, vers 1920 dans la région de Loiron. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo4\_classe. Légende : « Vive la classe 1944 ». Région de Saint-Gault, 1944. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo5\_.Marie Fouilleul. Légende : Marie Fouilleul en 1984 avec son mari Louis, lui aussi très bon chanteur. / Crédit : Collection privée.

> Iconographie : photo6\_.cahier Marie Fouilleul. Légende : Page du cahier de chansons de Marie Fouilleul / Crédit : Collection privée.

**Encadré**

**Marie Fouilleul, chanteuse à Oisseau**

Entretien réalisé par Anne Piraud et François Redhon en septembre 1983 avec la chanteuse Marie Fouilleul, que François Redhon qualifie à plusieurs reprises d’exceptionnelle, et à laquelle il avait été prévu de consacrer le 3e volume de la collection de 33 tours *Gens de Mayenne*. Près de 20 chansons ont été collectées auprès de cette chanteuse, qui a consigné sur ses cahiers plus d’une centaine de chansons. On peut l’entendre sur le CD 1, plage 37.

En quelle année êtes-vous née ?

*Je suis née à Colmont, c’est le nom de la ferme, le 30 mars 1908.*

Vous avez toujours vécu à Oisseau ?

*Non, je me suis mariée en 1933, on est revenu ici en 1967. Avant on était à Chantrigné.*

Où avez-vous appris toutes vos chansons ?

*Ben avec mes parents. Mes parents et mes deux grand-mères chantaient aussi. Des oncles, des tantes… Enfin en famille*.

Est-ce qu’il y avait des chansons qu’on chantait à des occasions particulières ?

*Aux batteries, on ne chantait vraiment pas des chansons de mariage, on chantait des chansons d’amour, des chansons gaies ; autrement disons que non.*

On chantait plus souvent qu’on dansait ici ?

*Ca dépendait des mariages. Ça dépend des jeunes qui s’y trouvaient aussi parce que les jeunes y cherchaient plutôt la danse que les chansons.*

Votre cahier de chansons, depuis quand l’avez-vous ?

*Oh, j’étais pas mariée à ce moment-là : en 1925-30*

Pourquoi l’avez-vous fait ?

*Ben, pour les souvenirs de famille quand même ! Et pour me rappeler.*

Sans cahier vous ne vous rappelez plus ?

*Ben si quand même y en a que je saurais, mais enfin pas toutes.*

Vos parents ils avaient un cahier comme ça ?

*Oui, mais je n’ai pas le cahier de mes parents*.

Pour vous, la chanson la plus ancienne c’est quoi ?

*Je l’ignore.*

Celle que vous préférez ?

*Je ne sais pas.*

Les dernières chansons que vous m’avez chantées, ce sont celles que vous préférez ou vous préférez des chansons plus modernes ?

*J’aime bien « Printemps d’Alsace » ou « La chanson des cigognes » mais enfin comme souvenir…*

Par exemple ?

*« Une jeune veuve intéressante*

*Agée tout au plus de 20 ans*

*Sa beauté elle est excellente*

*Ses beaux yeux sont émerveillants*

*Grand Dieu qu’elle est belle*

*Je désirerais*

*Être l’ami d’elle*

*Je l’épouserais*

*À ces mots la belle elle s’afflige*

*Et me dit -* Amant, taisez-vous

Celui que j’ai perdu m’afflige

À finir ma vie dans les pleurs

Je n’ai rien au monde

Pour m’y convenir

Ma peine est profonde

Cruel souvenir »

Qui vous a appris ça ?

*C’est maman.*

Vous aimez ce genre de chansons ?

*Disons c’est plutôt morose ça.*

Ça se chantait dans les mariages aussi ?

*Oui mais ça dépend des circonstances. J’étais à un mariage d’un oncle et d’une tante qui étaient veufs donc on n’a pas chanté ça parce que ça les aurait vexés et en même temps, ce n’est pas très de circonstance*.

À quel moment vous appreniez les chansons ?

*Le soir à la veillée parce que quand la nuit venait, le travail à la ferme était terminé pour ainsi dire et l’hiver, il était vers 6 heures le soir, on dînait et après ça jusqu’à 9-10 heures le soir, on faisait la couture ou du tricot, et on chantait pour passer le temps.*

Est-ce qu’il y avait des chansons pour les filles et des chansons pour les garçons ?

*C’est-à-dire y avait des chansons qu’on chantait à deux.*

Par exemple ?

« *Par un jeudi au soir*

*Ma mie m’prit envie d’aller la voir*

*En entrant dans la maison*

*-* Salut la compagnie

*Et d’un air souriant*

*Je m’approche de ma mie*

*-*Eh bonjour donc mon petit cœur

Je viens pour être vot’serviteur

Tant qu’à moi j’ai d’l’amitié

La belle je vous le dis

Si vous en avez d’vot’côté »

Je vous prie de la dire

Et puis ?

*« Fanchette n'avait pas 15 ans*

*Qu'elle avait un amant*

*Elle a pris je ne sais pourquoi je ne sais pourquoi*

*Elle a pris pour adorateur un garçon carillonneur »*

Sinon, est-ce qu'il y avait des chansons que les filles chantaient mais que les garçons n’auraient pas chantées, ça ne se faisait pas?

*Oui parce qu’il y avait celle qui disait : « Je vais me mettre en ménage, adieu la vie des garçons ».*

Est-ce que ça arrivait qu'on chante à plusieurs voix ?

*Oui, surtout nous en famille qu'on chantait tous !*

Est-ce qu'on disait quand quelqu'un chantait une chanson que c'était sa chanson ?

*On avait chacun sa façon de chanter, on chantait son tour ; tout le monde sait pas chanter quand même !*

Est-ce qu'il y avait des marchands de chansons autrefois ?

*Oui, sur la place. Justement, c’est comme ça que j’ai connu mon mari !*

À partir de quel moment il y en a eu ?

*J'ai toujours connu des marchands de chansons ici.*

Comment ça se passait ?

*Ils s’installaient comme ça, sous une tente ; même pas ça dépend du temps qu’il faisait. La femme elle vendait les chansons, l’homme il jouait de l’accordéon et puis il chantait en même temps.*

Vous en avez appris alors ?

*Oui mais pas tellement, surtout de mes parents.*

Est-ce que vous avez connu de bons chanteurs ?

*Y en avait pas tellement.*

Vos parents chantaient bien ?

*Oh oui. Papa y donnait de l’ambiance, maman elle chantait bien, ma grand-mère elle était demandée même dans les mariages des arrières cousins parce qu’elle mettait de l’ambiance : elle était gaie comme un pinson !*

Votre père, il chantait fort, il avait une voix forte ?

*Oh oui, il chantait bien papa.*

C'était pour ça que vous dites que c'était un bon chanteur ?

*Oh oui.*

Un bon chanteur c’était quelqu'un qu'on entendait ?

*Oui il chantait des trucs drôles.*

Les conscrits, est-ce qu'ils avaient des chansons particulières ?

*Des petits bouts.*

Est-ce qu'on se déplaçait souvent à la ville quand vous étiez petite ?

*À Мауеnne tous les lundis.*

C'est là que vous voyiez les marchands de chansons ?

*Oui.*

Vous en achetiez beaucoup ?

*Non, il fallait les apprendre. J’en avais assez !*

Tous dans la famille vous chantiez ?

*Non, mon frère meunier, il ne chantait pas. Mais les autres oui.*

Vous étiez dans une ferme. Est-ce que vous fréquentiez les gens du bourg ?

*Oui. On venait souvent voir papa, il soignait les bêtes.*

À Oisseau tout le monde s’entendait bien ?

*Oui, dans l’ensemble. C’était plus familier qu’aujourd’hui.*

*« Tout le long de la plaine, je vas, je viens, je mène.*

*J’aperçois ma Nanon et lon lon la la li t dé ra*

*J’aperçois ma Nanon à l'ombre d'un buisson. »*

On chantait ça un moment particulier ?

*Dans les noces si on veut. C’était une chanson pour entraîner.*

Et la « chanson des cartes », qui vous l'a apprise ?

*Maman. C’est vieux ça, ça vient des grand-mères.*

Est-ce qu'il y a des chansons que vous connaissiez de tête et que vous n'avez pas copiées ? Vous les avez toutes copiées ?

*Oui je crois.*

Vous apprenez encore des chansons ?

*Difficilement ! Si quand même !*

Les chantez-vous encore souvent vos chansons ?

*De temps en temps, au Club.*

Est-ce que par ici il y avait des musiciens ?

*Il y avait la fanfare d’Oisseau. Mais pour dire des accordéonistes, je ne me souviens pas qu’il y en avait.*

Quand vous vous êtes mariée, il n'y a pas de musicien qui est venu jouer ?

*Si, mais c’était un cousin de mon mari. Il était d’Ambrières-les-Vallées : c’était pour le bal. Il jouait surtout des danses anciennes : des marches, des polkas, des valses aussi.*

Alliez-vous au bal ?

*Ben, c’était avec les parents. Disons que nous on avait du plaisir en famille, mais c’était assez réservé pour les sorties. Enfin, on allait au café pour les assemblées, pour les fêtes quand même, mais c’était rare si on sortait. On avait du plaisir en famille, ou dans les battages encore.*

Comment ça se passait les battages ?

*On commençait le matin vers 6 heures et puis il y avait la collation vers 9 heures, le midi, le 4 heures la collation aussi. Et puis on finissait le soir vers 9-10 heures, 11 heures même, et puis après c’était la fête. Même on chantait aussi. Surtout des chansons gaies parce que ces jours-là, on n’est pas vraiment morose.*

Est-ce qu'on dansait aussi ?

*C’était plutôt rare. Mais on s’amusait, on faisait des jeux aussi, le flambeau de la mort : on éteint toutes les lumières et on mélange un peu de chanvre parmi de l’huile, un peu d’alcool il me semble et puis on allume ça. Dans une assiette, on met tout ça et on passe en face tout le monde. On dirait vraiment un mort ! Ce n’était pas beau mais ça faisait rire tout le monde. Les gens y se camouflaient ! C’était un jeu comme ça : et autrement on chantait.*

Est-ce qu'il y avait d'autres moments où on se retrouvait pour chanter ?

*Dans les réunions de famille*.

Quand vous alliez dans les assemblées, y avait-il un bal ?

*Oui.*

C'était l'harmonie municipale d'Oisseau qui le donnait ?

*Non, c’était Monsieur..., c’était un joueur d’accordéon, même il avait la batterie un peu. La fanfare faisait pas danser, elle.*

Et dans les cafés, est-ce qu'il y avait des musiciens aussi ?

*C’était plutôt des pianos automatiques. Y avait des fois des musiciens, mais c’était dans l’ensemble des pianos automatiques.*

Et des joueurs de violon ?

*J’me souviens pas et pourtant j’avais un oncle qui jouait du violon. Mais il est mort il y a longtemps et les enfants n’ont pas continué.*

Vous ne vous souvenez pas ce qu'il jouait ?

*Oh non, j’étais trop jeune à ce moment.*

Est-ce qu'il y avait d'autres instruments que l'accordéon ou le violon ?

*Non, pas dans le temps.*

Les gens venaient jouer aux noces ?

*Oui.*

À quel moment venait le musicien ?

*Ben c’est-à-dire, nous c’était un cousin alors il était là au début. Mais ordinairement, il venait pendant le repas ou après pour donner de l’ambiance si vous voulez.*

Donner de l'ambiance, c'était seulement jouer, ou chanter, raconter des histoires ?

*Tout un peu. Entre ça, les gens chantaient ou dansaient ou racontaient des histoires, des trucs comme vous dites.*

Est-ce que ça se chantait dans les mariages :

*« En ce beau jour de mariage*

*Où nous sommes tous invités*

*Chacun des hommes les moins volages*

*Ce sont ceux de notre côté*

*Le nouveau marié j’espère*

*En bon époux se conduira*

*À sa santé vidons nos verres*

*Et le bon Dieu le bénira »*

*Oui.*

À quel moment ?

*Au début du repas si vous voulez.*

Combien y avait-il de repas dans les noces ?

*Y en avait le matin avant le départ de la mariée, après ça y avait le repas vers 2 heures.*

C'était à ce moment-là qu'on chantait ça ?

*Oui et après le repas, dans la nuit, c’était la danse et puis encore après y a encore un repas dans la nuit vers 2-3-4 heures le matin.*

Est-ce qu’on faisait le retour le lendemain ?

*Oui et toute la famille était venue chez nous à Chantrigné avec des voitures, des voitures à chevaux aussi.*

Cette chanson des tisserands :

*« Divertissons-nous les enfants,*

*Tous tisserands et pousseurs de navettes*

*qui nous donnent tant d'agréments*

*à fabriquer nos habillements.*

*Puisque les rois aussi les reines*

*Princes seigneurs aussi les empereurs*

*Officiers bourgeois paysans*

*Sont habillés par la main du tisserand*

*Рour ne pas tout ignorer*

*En voici les preuves convaincantes*

*Dieu lui-même en a bien porté*

*Oui tous les jours il en est orné*

*Jusqu'à l'autel du Saint Sacrifice*

*Où Dieu repose son très saint sacrement,*

*En naissant tout comme en mourant*

*C’est env’loppé dans l'ouvrage du tisserand »*

J’ai entendu dire qu’il y avait des tisserands à Oisseau ?

*Oui, dans l’ancien temps. J’ai encore vu des métiers à tisser.*

Est-ce que dans votre famille il y avait des gens qui tissaient ?

*La grand-mère du côté de papa, elle tissait.*

Dans votre famille, on était cultivateur ?

*Oui.*

Les gens qui tissaient, ils étaient simplement tisserands ou c’étaient des paysans qui tissaient aussi?

*Ils étaient cultivateurs et ils tissaient aussi. Ils n’étaient pas tisserands, c’était à temps perdu.*

Et on chantait pendant ce temps-là ?

*Mais on chantait tout le temps ! Papa quand il allait nettoyer les chevaux, il chantait. On lui disait : «*Tiens t’as chanté une chanson qu’on n’a encore jamais entendue ! Tu vas nous la chanter ce soir*. » Il disait : «*Faut que j’m’en rappelle quand même !*» Et on arrivait à la reconstituer comme ça !*

# Des folkloristes au folk

## Un petit nombre de collectes

C’est une nouvelle vision du peuple et de son histoire portée par le mouvement romantique qui suscite les premières collectes des traditions orales populaires en France. Aux tâtonnements et aux premiers récits parlant de coutumes pittoresques des années 1820, succèderont, sur la lancée du succès du *Barzaz Breiz*[[111]](#footnote-111) (1839), puis de l’article de Gérard de Nerval *Les vieilles ballades françaises*[[112]](#footnote-112) (1842), des études plus ou moins systématiques, plus ou moins approfondies de « folkloristes[[113]](#footnote-113) » qui se multiplieront à partir de la seconde moitié du 19e siècle. Le mouvement est toutefois véritablement lancé en 1852 par une initiative gouvernementale : le « Décret Fortoul[[114]](#footnote-114) » qui incite à constituer un recueil général des « *poésies populaires de la France* ».

La Mayenne n’échappe pas à ces grandes tendances culturelles nationales : dès 1827, on voit apparaître quelques mentions éparses de traditions populaires, dont des chansons, notamment dans les écrits de Jacques Duchemin Des Cépeaux, déjà évoqués, puis dans le *Mémorial de la Mayenne[[115]](#footnote-115)* qui reprend notamment une pastorale « *chantée dans toutes les campagnes des environs de Mayenne*[[116]](#footnote-116) » ainsi que des cantiques issus du recueil de *Noëls anciens et nouveaux ou Cantiques spirituels composés sur les plus beaux airs[[117]](#footnote-117).*

### Le fonds Le Fizellier

L’enquête Fortoul a quant à elle suscité la première collecte importante en Mayenne, bien que celle-ci soit restée inédite durant plus d’un siècle[[118]](#footnote-118). Les chants sont réunis dans un manuscrit particulièrement riche et intéressant, le fonds Le Fizellier, ayant pour sous-titre *Chants populaires et Noëls du département de la Mayenne*, qui comprend 209 feuillets manuscrits[[119]](#footnote-119). On y trouve d'abord des Noëls[[120]](#footnote-120) manceaux du 16e siècle, cantiques de Noël « *rythmés par moy, Jehan Lavoye*» : toutes sont des œuvres très lettrées, compositions poétiques auxquelles un dénommé Maigret adjoint une musique de son cru. Rien de très populaire dans tout cela, mais des œuvres littéraires et musicales d'un grand intérêt.

Suivent des Noëls « *provenant de diverses communes du département de la Mayenne, envoyées par messieurs les instituteurs en 1855 à l'Inspection du département* ». Il s'agit de toute évidence d'envois consécutifs à la circulaire Fortoul-Ampère de 1852. Le Fizelier note avec raison : « *pas spéciaux à la Mayenne*[[121]](#footnote-121) ».

Puis on trouve des cantiques spirituels imprimés sur la mort et la passion de Jésus-Christ et des chansons très lettrées, écrites manifestement par des gens des classes supérieures cultivées, d'une poésie peu accessible[[122]](#footnote-122) ; enfin des chansons « folkloriques », comme on disait au 19e siècle[[123]](#footnote-123). Peu de ces chansons comportent une mélodie. Quelques-unes sont des rondes (feuillet 142, feuillet 197 par exemple) et notamment des rondes à embrassades, issues des « cotillons » de la bonne société. Certaines de ces rondes-jeux sont encore chantées par les paysans en Mayenne aux débuts des années 80. Il semble que Le Fizelier ait rassemblé là la matière d'un futur recueil de chansons mayennaises qu'il n'a jamais eu le temps de réaliser. Hélas, trop peu de mélodies y figurent et l'ensemble est plutôt hétéroclite. Peu de renseignements aussi sont donnés sur la provenance de ces chansons, dont certaines semblent avoir été tout de même collectées : ainsi feuillet 182, « *la chanson de la gerbe du pays de Laval communiquée en 1869 par M. Ch. Letourneur* ». De surcroît, les musiques notées sont parfois inutilisables, certaines semblant un défi aux règles de la transcription musicale.

### Autres collectes

L’enquête Fortoul suscite également d’autres collectes intéressantes pour la Mayenne : des versions d’une complainte sur l’assassinat de Perrine Dugué en 1796[[124]](#footnote-124) près de Sainte-Suzanne sont recueillies à Alençon par l’érudit normand Léon de la Sicotière, un des correspondants de l’enquête. Celui-ci les transmet au collecteur nantais Armand Guéraud. D’autres chants sont envoyés pour figurer dans le recueil national, dont la complainte « As-tu point vu la péronnelle », recueillie en 1856, et qui sera popularisée en 1895 par une étude de Georges Doncieux montrant qu’une version proche existe déjà au 15e siècle[[125]](#footnote-125).

Il faut attendre 1891 pour voir une nouvelle collecte de chanson, effectuée par Auguste Salles à Chantrigné, non loin d'Ambrières. Elle ne sera publiée qu’en 1935 dans une petite étude figurant dans la revue *Le Pays Bas-Normand*[[126]](#footnote-126). On y trouve surtout le texte intégral d'une très belle et très rare chanson qu'il nomme « La petite mariée abandonnée le soir de ses noces*»* :

*« Chansonnette nouvelle*

*La voulez ouï chanteu ?*

*C'est un prince Orabyế*

*Qui veut sy marieu*

*À la plus belle femme*

*Qu’en la France put trouveu (...) »*

Salles donne par ailleurs des extraits de plusieurs autres chansons, dont la plupart sont connues partout en France. Aucune mélodie, hélas, là encore, n’accompagne ces textes. C'est, avec les quelques chansons publiées en 1951 par l’ethnomusicologue Joseph Canteloube, tout pour ce qui est des sources imprimées et publiées.

À noter toutefois le travail sérieux du folkloriste Amand Dagnet (1857–1933) sur le patois et sur les coutumes du pays d’Évron et de Sainte-Suzanne[[127]](#footnote-127).

## Un regard nostalgique sur l’évolution de la « paysannerie »

En parallèle à ces initiatives qui, quoique peu nombreuses, ont le mérite de sauvegarder partiellement des éléments de la tradition orale, des érudits et des folkloristes témoignent, et surtout commentent l’évolution rapide des usages, en la regrettant.

Dès 1855, Duchemin des Cepeaux remarque : *« Il faut bien reconnaître qu'aujourd'hui le bocage commence à entrer dans ce qu'on appelle la voie du progrès (...). Le paysan, façonné par la diffusion de l'instruction primaire, laisse dans l'oubli les légendes, les contes, les complaintes et les ballades, et passe maintenant les veillées à parler politique et à raisonner sur ses droits et ses devoirs. Les philanthropes s’applaudissent de ces transformations, mais cependant, sous plusieurs rapports, on peut en redouter les conséquences (...). Je me bornerai à dire que, regrettant les naïfs récits du foyer de la ferme durant les soirées d'hiver, j'ai entrepris de mettre en écrit quelques-uns de ces récits que jadis la tradition nous eût conservés*[[128]](#footnote-128)*»*.

Que de choses, pourtant, Duchemin eût-il recueillies alors, s'il s'en était donné la peine. Des milliers de chansons auraient pu être notées et conservées. Au lieu de cela, l'érudit folkloriste disserte longuement sur le temps qui passe. Ses considérations font aujourd’hui sourire ; elles n’en sont pas moins révélatrices de l'idée que la classe bourgeoise d’alors se fait de cette prétendue « culture populaire » qu'elle commence à exhumer : *« Quand le dédain et les moqueries dont on les a poursuivis ont fait honte aux paysans de leurs délassements et de leurs jeux innocents, ils n’ont guère trouvé que l'ivrognerie et le libertinage pour les remplacer[[129]](#footnote-129) ».*

La formule ne manque pas de sel. Ivrognes et libertins, les paysans étaient coupables de ne plus être ces bons laboureurs qu'ils furent, paraît-il, jadis. Et voilà qu'on se penchait sur leur passé pour mieux leur reprocher leur présent. Pour la bourgeoisie, mieux vaut un « naïf » paysan mort qu'un paysan instruit et qui prend conscience de ses droits d'homme... Encore que, plutôt que d’instruction, c'est d’alphabétisation qu’il conviendrait de parler. L'instruction au sens propre du mot n’a guère été du ressort du maître d'école de la IIIe République. Il n'empêche : ces folkloristes d'antan semblent bien avoir trouvé dans l'étude du passé mayennais un refuge, une évasion loin des problèmes très contemporains que leur posait l'émancipation d'une classe paysanne qui cessait d'un seul coup d'être aussi docile.

### Instituteurs folkloristes

En 1899, décrivant les « *mœurs* » de leur commune, les instituteurs qui rédigèrent les monographies locales, eux qui jadis pestèrent contre la superstition et l'ignorance fatale, se mirent à regretter aussi à leur façon que le temps soit passé de toutes ces traditions, qu'ils évoquent déjà au passé composé ou à l'imparfait.

La lecture de ces monographies permet de comprendre ce que furent les « folkloristes », ainsi qu'on appelle les notables provinciaux qui, au 19e siècle et au début du 20e, se penchèrent sur les coutumes et les regardèrent avec leurs propres habitudes sociales, leurs « œillères » de classe, sans jamais vraiment voir en elles autre chose que du « pittoresque ». Cette manie du « folklore » ne se rencontre que chez les bourgeois de la ville qui trouvaient là un loisir original ; jamais les paysans n’ont parlé d'eux-mêmes. Cette attitude suppose un complexe de supériorité : en constituant l'autre, « le paysan », comme objet d’étude, on le définit implicitement comme inférieur (un « bon sauvage de l’intérieur »), quand bien même on prétend s'extasier sur le personnage.

Les instituteurs n'échappent guère à cette règle. Ils ne peuvent s’empêcher par maintes remarques de considérer ce qu'ils décrivent comme autant de témoignages de superstition, d'arriération ou d'un esprit « grand enfant ». Et c’est avec une sorte de paternalisme qu'ils évoquent un « bon vieux temps » où « nos » paysans étaient ce qu'ils ne sont plus : *« Le cultivateur, en exécutant son travail champêtre, aime à faire résonner l'air de ses chants rustiques et simples. La plupart sont de vieilles chansons primitives, telles que «*Le pied qui’r’mue*», «*Les deux grands bœufs *», «*Sur les ponts d’Avignon*» ou des complaintes telles que «*Le juif errant*», «*Cadet-Roussel*», «*Malbrough*» ou encore quelques-unes des chansons nouvelles que les jeunes gens achètent les jours de foire et dont ils essayent de reproduire plus ou moins bien l'air qu'ils ont entendu écorcher sur un mauvais violon et chanter d'une voix éraillée sur la place publique. (..) Les danses n’existent plus dans la commune depuis que qu’elles ont été défendues par le clergé : ces rondes nombreuses, entremêlées de chants appropriés, avaient lieu au milieu d'une vaste futaie ou d'une antique châtaigneraie[[130]](#footnote-130) ».*

On le voit, tout est ici antique : même le chant des « Grands bœufs dans l’étable », qui ne remonte qu’à 1845[[131]](#footnote-131). Quant au clergé, traditionnel ennemi de l’instituteur, il est la causede la fin des traditions : « *on n'organise pas de bals comme dans le sud du département, à Fougerolles. L'esprit très religieux du pays se froisserait de ce genre de réunions* » écrit ainsi un instituteur dans la monographie de Fougerolles.

L’instituteur de Chailland déplore pour sa part que le service militaire change les goûts des jeunes villageois, qui ne rêvent ensuite que de s’installer à la ville. Il dit faire tout ce qu'il peut pour persuader les enfants de rester au pays, leur vantant les avantages de la « vie champêtre ». Les parents, confie-t-il, poussent de plus en plus leurs enfants à partir, conscients de mener une vie trop dure. L'exemple des ouvriers, bien plus libres, gagnant mieux leur vie, attire les ouvriers agricoles, *« parias de la société champêtre* ». Après lui, bien d'autres diront la même chose. C'est vrai : le service militaire permet des contacts avec une autre partie du monde qu'on ignorait jusque-là ; on y découvre une autre culture, celle de la ville, une autre façon de vivre la vie aussi. On en ramène des chansons à la mode, des airs de danses nouvelles.

« *Dans les réunions de famille, on n'ose plus ronder comme jadis. Mais on boit, on fume, on joue aux cartes, on chante des chansons grivoises »*, note l'instituteur de Saint-Thomas-de-Courceriers. Diagnostic significatif : « *on n'ose plus ronder »*. On ne veut plus « faire paysan ». Et les « *chansons grivoises »* sont évidemment les chansons des cafés-concerts parisiens.

« *On ne chante plus nos vieilles chansons; on leur préfère ces élucubrations plus ou moins spirituelles des cafés-concerts »*, soupire l'instituteur de Marigné-Peuton. Ainsi se met en place tout doucement un discours attendri et nostalgique sur le « bon vieux temps » et la corruption d'un « progrès » symbolisé par Paris.

« *La jeunesse, disposant de voies de communication inconnues autrefois, plus familiarisée avec les voyages, s'intéresse de moins en moins aux petites fêtes locales et tend à remplacer par les plaisirs tumultueux des villes les tranquilles joies familiales qu'occasionnaient autrefois certains anniversaires* [[132]](#footnote-132). On le voit, le glissement vers une vision idéalisée, mythifiée du passé, s'opère…

## Apparition de manifestations folkloriques en Mayenne

Les décennies 1870 -1890 voient l’essor en France, en parallèle à la mode des fanfares, orphéons et orchestres, des réunions de « musiques pittoresques », organisées parfois sous forme de « concours de ménétriers », parfois sous forme de défilé « historique » ou de « noce folklorique », mais toujours initiés par des notables de la bourgeoisie citadine.

En Mayenne, le « folklore » est d'abord la représentation des traditions « *des autres* », venues des provinces voisines : Bretons et Normands surtout. Le 14 mai 1895, la cavalcade de Craon comporte, comme toutes les cavalcades d'alors, une partie historique et une partie fantaisiste dans laquelle figure une « noce normande » : « *Un groupe qui a ensuite fort excité la gaité. Au son du biniou* (sic) *et de deux violons, les mariés passent gravement à travers la foule, accompagnés des parents et des amis, revêtus comme eux des costumes de nos pères... Au coin des carrefours, la noce fait une halte et, gravement, exécute une danse ancienne, gracieuse* *en sa naïveté. Il s'agit de travestis féminins ; la mariée et ses compagnes sont incarnées par les blancs-becs de la localité les mieux conformés en vue de ce rôle* ».

Le journaliste nous apprend que ce genre de noces a lieu depuis plusieurs années et que les travestis ont parfois « *cru de bon goût d'aller chercher le gros rire du public au plus bas de ses mauvais instincts par des poses, des allures et des gestes indécents. Cette fois heureusement, il n'en a pas été de même*[[133]](#footnote-133)».

Les manifestations folkloriques de ce genre ont été assez nombreuses. On le voit, il s'agit de faire rire, encore : ces paysans qui font la noce en public sont grotesques. En les montrant à la foule, on exorcise en soi le paysan qu'on a été et qu'on prétend ne plus être. Prenons encore l'exemple, dans *Mayenne-Journal*, du comice agricole de 1895 où figurent des « *chants et danses villageoises* » : « *La noce de Piquetot dans des chars bien décorés excitait la curiosité de la foule. Les costumes grotesques du bon vieux temps provoquaient une douce gaieté (…). Le maire (...) rappelait le roi d’Yvetot (…). Après le repas, le vin provoqua les chansons des gens de la noce, qui se mirent à danser*[[134]](#footnote-134) ». Il semble s’agir d'une noce normande. Les noces bretonnes sont tout aussi comiques[[135]](#footnote-135).

Ceci dit, fréquemment des groupes bretons viennent en Mayenne se donner en spectacle devant un public qui ne connaît évidemment pas ces danses, mais apprécie le pittoresque des costumes. Ainsi les « *binious de Huelgoat* » qui, à la fête de Cossé-le-Vivien, accompagnent le Rallye-Cor lavallois le 2 août 1896, ou encore « *les gars de Bannalec, dans leur pittoresque costume des environs de Quimperlé*», qui se produisent à la fête de Montjean le 14 août 1900 « *sur leurs rudimentaires instruments, devant une foule des plus compactes* ». Les sonneurs de bombardes et binious sont « l'attraction » de la fête, et sont accompagnés de « *plusieurs Bretonnes, en costume pour la circonstance*».

Il en va de même le premier dimanche de septembre 1906, à Gorron, où a lieu une cavalcade :

« *Enfin, pour égayer la fête, troubadours et chanteurs du bon vieux temps s'étaient, avec le traditionnel violoneux, donnés rendez-vous sur le char des chansonniers, pour redire en chœur les airs de jadis que savaient nos grands-mères*[[136]](#footnote-136) ».

Le 23 mai 1909, a lieu une noce bretonne à Craon, dans la cavalcade. Le 2 juillet de la même année, la fête d'Ernée comprend, toujours au sein d'une cavalcade, une « *noce villageoise* ».

Les activités folkloriques reprennent après la guerre. En 1923, une noce campagnarde se joint au concours d'accordéon de Saint-Ouën-des-Toits, ce qui montre le lien qui existe entre ces concours et le folklore naissant. Toutes ces noces fantaisistes remportent « *un réel succès de franche gaieté* », comme disent les journaux d’alors.

Icono>carte postale « noce bretonne »

## Du folklore au folk

Il faudra attendre un demi-siècle, avec la création du BAL, le groupe Baconnière Associations Loisirs en 1978, pour voir surgir expressément la notion de « folklore mayennais », alors qu’en Bretagne et en Normandie, les premiers groupes de « folklore » remontent aux années 1900. Cette grande absence du « folklore mayennais » au cours du 20e siècle – relativement comparable sur ce plan à la situation dans les départements non bretons limitrophes – est peut-être due au manque de répertoire, faute de collecte, à l’absence d’éléments de costumes traditionnels considérés comme spécifiques, et plus probablement au manque de perception d’une identité départementale à revendiquer.

En cette fin des années 1970, bien des choses ont changé, et d'emblée, le BAL propose une formule qui rompt avec ce à quoi les groupes folkloriques français avaient habitué les spectateurs.

Conscients que leur répertoire est celui en usage vers 1900, les membres du groupe s'habillent en costumes de cette époque, donc en noir ; ceux que l'on voit sur les photos de noces d’alors. En agissant ainsi, le groupe ne se définit pas comme « folklorique » au sens coutumier : il se veut plus familier, plus proche d'une réalité que les personnes âgées ont connue.

Les musiciens du groupe, composé d'accordéons diatoniques et d'un violon, sont des musiciens routiniers du pays et le répertoire proposé vient en grande partie d'un accordéoneux local.

Enfin, il s'agit d'un groupe qui sait descendre de scène pour faire participer les spectateurs. Formule évolutive qui les rapproche du mouvement folk, puisque ce dernier vise d'abord à faire danser le « public ».

À la suite du BAL, se sont créés plusieurs groupes folkloriques, à l’exemple en 1980 des Boëttons de Ballée. Le succès de ces divers groupes montre qu'ils répondent alors à un besoin. Intégrées dans les fêtes et kermesses locales, leurs prestations font référence au « passé » et semblent les « conservatoires » de traditions qu'on ne veut pas laisser mourir. Tout un discours s'articule ainsi lentement sur la « nécessité de revenir aux sources » ou de « renouer avec nos racines ». Or peut-on dire que ces groupes ont quelque chose à voir avec la tradition ? Non, car :

- Les paysans du 19e siècle et du début du 20e siècle n'ont jamais pratiqué uniquement cette strate la plus ancienne de leur répertoire, que ces groupes mettent aujourd'hui en valeur.

- La personnalité d'un pays ne saurait se limiter ni aux paysans qui la peuplent, ni à des fragments, particulièrement sélectionnés, de la culture prétendue « populaire ». On ne peut par exemple pas nier le rôle, dans l'évolution de cette culture, des tisserands et des artisans, intermédiaires culturels entre ville et campagne, à cheval sur deux cultures.

- Même si les groupes mayennais sont composés d'une bonne part de cultivateurs (entre 1/10 et 1/3 de leurs membres), ceux-ci n'ont rien à voir avec les paysans de jadis. Ils sont extérieurs à la culture dont ils parlent, puisque celle-ci est morte depuis une trentaine d'années au moins[[137]](#footnote-137), souvent bien plus, et qu'eux vivent dans une tout autre culture, qu'ils regagnent sitôt leur spectacle terminé.

- Il ne peut y avoir réaffirmation d'une cohésion qui a disparu depuis longtemps. Le spectacle folklorique vise la société toute entière, indifférenciée : n’importe quel lieu (salle de fêtes, terrain de sports, château, MJC…) et n’importe quel temps. Alors qu'autrefois, la musique traditionnelle ne se concevait qu'en certains lieux (la ferme, surtout) et moments codifiés, et certaines époques de l'année chargées de signification.

### Jeunes folkeux et vieux routiniers

> Iconographie : photo 1\_Georges Laurent. Légende : L’accordéoneux Georges Laurent accompagné des musiciens d’Ellébore, en 1982 / Crédit : Claude Guioullier.

> Iconographie : photo 2\_Jean-Yves Barrier. Légende : Jean-Yves Barrier, ici lors d’un bal folk en 1982, accompagnera François Redhon et Anne Piraud au sein du groupe Les Métiviers, et fondera quelques années plus tard le groupe Blanche Épine, dont le répertoire réserve une large place aux musiques traditionnelles collectées en Mayenne. / Crédit : Claude Guioullier.

Dernier venu sur la scène mayennaise, le mouvement folk ne date que des années 1975. Avant l'arrivée du groupe Le Fouette-Chat[[138]](#footnote-138), il était représenté en Mayenne par les festou-noz bretons ou les bals-folk donnés par des groupes sarthois, bretons ou angevins.

Ce courant relève notamment de ce vaste mouvement de « retour à la nature[[139]](#footnote-139) » que les évènements de mai 1968 ont suscité en France. Par réaction au « folk américain » pratiqué par beaucoup de folkeux avant leur « conversion », il s'agissait pour les jeunes d’alors - car c’est un mouvement de jeunes - de revenir à un répertoire « bien de chez nous ». Répertoire que remettaient alors à l'honneur des musiciens comme Alan Stivell, des groupes comme Tri Yann, Malicorne ou Mélusine. La redécouverte de sonorités « nouvelles » (l'accordéon diatonique, la vielle à roue, les cornemuses, le psaltérion à archet, l'épinette des Vosges, le dulcimer, etc.) et de répertoires depuis longtemps oubliés (les répertoires « folkloriques » régionaux) produit un effet de « réveil » chez une certaine jeunesse urbaine, cultivée, que ne satisfait pas des programmes des mass-médias. Nés à la ville ou issus d'une famille rurale mais eux-mêmes empreints d’une « culture urbaine », ils découvrent à travers les premières prestations folk, dans les années 1970-1980, un monde sonore qui éveille leur imaginaire propre, qui correspond à leur vision du monde. Beaucoup de ces folkeux développent une vision critique de la société moderne, comme beaucoup de folkloristes qu'ils rejoignent sans s'en rendre compte. Ils semblent rajeunir, en fait, le vieil idéal folkloriste, en l'adaptant à leur façon, en le « dépoussiérant ».

Un résultat imprévu et sympathique du mouvement folk en Mayenne au début des années 80 est d'avoir remis en selle des musiciens routiniers d'un certain âge, qui ne jouaient plus que çà et là, et qui sont à nouveau demandés pour de multiples fêtes privées ou publiques. Revalorisés par le succès des disques *Gens de la Mayenne* ou la collecte de musique traditionnelle entreprise en Mayenne, ces violoneux ou accordéoneux reprennent du service avec de vieux airs qu'ils avaient plus ou moins oubliés et qu'ils rejouent à la demande.

Certains se piquent au jeu et se font les musiciens de nouveaux groupes folkloriques ; ainsi à Landivy et Fontaine-Couverte. Ils apprennent de nouveaux airs (anciens !) des jeunes folkeux, qui leur enseignent les « vieilles danses » qu'eux-mêmes ont oubliées, et que les jeunes connaissent mieux qu'eux. Ce qui constitue un des nombreux paradoxes de ce mouvement de revival. Cela permet de créer des relations d'une qualité étonnante entre ces « anciens » atteints d'une nouvelle jeunesse, et les jeunes qui se mettent spontanément à l'écoute de leurs aînés.

En témoigne par exemple l’édition très réussie des Noces 1900 d’Athée en 1983[[140]](#footnote-140), préparée par les habitants avec la collaboration active du groupe Fouette-Chat : une occasion pour tous de retrouver le sens de la fête.

1. Pelatan Jean, *Mayenne. Encyclopédie Bonneton*, éd. Bonneton, 2000, p. 5. [↑](#footnote-ref-1)
2. Entre autres : Decombe Lucien, *Chansons populaires recueillies dans le département d’Ille-et-Vilaine*, Caillière, 1884 ; Choleau Jean, et Drouart Marie, *Chansons et danses populaires de Haute-Bretagne*, Vitré, Unvaniez Arvor, 1938 ; Simon François, *Chansons populaires de l’Anjou*, André Bruel, 1926. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Chansons traditionnelles recueillies dans la Mayenne*, collectif, Association RSCM, 1983. [↑](#footnote-ref-3)
4. Enquêtes dans l’Orne de Donatien Laurent, puis François Redhon, Michel Colleu, Anne Piraud, etc. ; enquêtes dans la Sarthe d’Yves Guillard (entre autres) ; enquêtes de nombreux collecteurs en Ille-et-Vilaine et en Loire-Atlantique. [↑](#footnote-ref-4)
5. La liste complète des interprètes enregistrés figure en annexe de cet ouvrage. [↑](#footnote-ref-5)
6. Documents consultables sur rendez-vous. [↑](#footnote-ref-6)
7. Mise en forme assurée par Michel Colleu, dans le cadre de la mission confiée à l’Office du patrimoine culturel immatériel (OPCI) par Mayenne Culture. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Danse traditionnelle en Haute-Bretagne. Traditions de danse populaire dans les milieux ruraux gallos XIXe- XXe siècles*, Dastum PUR, 2013. [↑](#footnote-ref-8)
9. Films déposés aux archives départementales de la Mayenne. [↑](#footnote-ref-9)
10. Coirault Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff, Simone Wallon, et Marlène Belly, Paris, BnF, 1996-2006, 3 vol. 1996 ; t.2 2000 ; t. 3 2007. [↑](#footnote-ref-10)
11. Plutôt que « chanson-type », terme employé par Coirault et beaucoup de chercheurs après lui, nous avons choisi dans cet ouvrage celui de « structure narrative type », inspiré de la logique adoptée dans le catalogage des contes, qui nous semble plus appropriée. [↑](#footnote-ref-11)
12. Un tableau reprenant les titres donnés par Coirault, ceux donnés par Laforte et ceux attribués provisoirement aux pièces non référencées par Jean-Pierre Bertrand figure en fin d’ouvrage. [↑](#footnote-ref-12)
13. Laforte Conrad, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, coll. Les archives de folklore 18 à 23, Québec, Presses de l’Université Laval, 1977-1987. [↑](#footnote-ref-13)
14. Référencement des chansons dans le réseau de bases de données RADdO, Réseau des archives et documentation de l’oralité. [↑](#footnote-ref-14)
15. C'est-à-dire preuve de l’existence du texte, par sa publication complète ou incomplète, soit par sa notation manuscrite dans une archive consultable, soit par un enregistrement consultable dans une médiathèque. [↑](#footnote-ref-15)
16. Créée dès 1980, la commission interne de l'Union départementale des Offices de Tourisme et Syndicats d'Initiatives devient en décembre 1981 l’association Recherche et Sauvegarde des Coutumes Mayennaises, présidée par Élisabeth de Quénétain. [↑](#footnote-ref-16)
17. L’ensemble des citations utilisées dans cette partie proviennent de l’avant-propos signé par François Redhon en ouverture de ce recueil. [↑](#footnote-ref-17)
18. Village dépendant aujourd’hui de la commune de [Lassay-les-Châteaux](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lassay-les-Ch%C3%A2teaux). [↑](#footnote-ref-18)
19. Une liste complète des personnes ayant contribué au collectage et à l’élaboration du recueil figure dans la partie *Remerciements*, page ?. [↑](#footnote-ref-19)
20. Les citations figurant dans cette partie sont extraites des notes de pochettes des disques *Gens de la Mayenne*. [↑](#footnote-ref-20)
21. Dont le coffret de quatre disques *Collectages en Basse-Normandie*, Grand prix de l’Académie Charles Cros. [↑](#footnote-ref-21)
22. Le Mené, la région de Châteaubriant, le Pays de Retz, … [↑](#footnote-ref-22)
23. On le constate dans les comptes-rendus d’enquêtes et les textes explicatifs ou de vulgarisation. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ce terme polysémique est à prendre ici dans le sens dans lequel Patrice Coirault l’a défini dans ces travaux. [↑](#footnote-ref-24)
25. Clérivet, Marc, *Danse traditionnelle en Haute-Bretagne, tradition de danse dans les milieux ruraux gallos, 19e-20e siècle*, PUR-Dastum, 2013. [↑](#footnote-ref-25)
26. Né au début du 19e siècle, le mouvement des orphéons, appelés également sociétés chorales ou sociétés orphéoniques, rassemblait en [France](https://fr.wikipedia.org/wiki/France) des milliers de chorales le plus souvent soutenues par des entreprises ou des municipalités. Cf. page xx (Orphéons, caf’-conc’ et gramophones). [↑](#footnote-ref-26)
27. Dans les assauts de danse ou au début des bals qu’elles organisent. [↑](#footnote-ref-27)
28. Il est même délimité par 4 bancs. [↑](#footnote-ref-28)
29. Guilcher Jean-Michel*, La contredanse, un tournant dans l’histoire française de la danse*, Co-éd. Complexe et CND, 2003. [↑](#footnote-ref-29)
30. Bénichou Paul, *Nerval et la chanson folklorique*, éd. José Corti, 1970, p. 14 à 15. [↑](#footnote-ref-30)
31. Monographie de la commune de Loiron, 1899. [↑](#footnote-ref-31)
32. Aussi appelés violoneux. C’est ainsi qu’on qualifiait les musiciens jouant lors des mariages, fêtes… [↑](#footnote-ref-32)
33. Bodard de la Jacopière (de) Didacus-Antoine-Jérôme-Marius, *Chroniques craonnaises*, Imprimerie E. Monnoyer, 1871, p. 465. [↑](#footnote-ref-33)
34. Faire une [ronde](https://fr.wiktionary.org/wiki/ronde) (en dansant). [↑](#footnote-ref-34)
35. Monographie de la commune de Parné. [↑](#footnote-ref-35)
36. Morisset Martial, *Voyage autour de la mairie de Mayenne*, Goupil, t. 2, 1941, p. 260 et suivantes. [↑](#footnote-ref-36)
37. De l’anglais « country dance ». [↑](#footnote-ref-37)
38. Guilcher Jean-Michel, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton, 1969. [↑](#footnote-ref-38)
39. # Morisset, *ор. cit.*, t. 1, 1931, p. 335.

    [↑](#footnote-ref-39)
40. Richard Jules-Marie, *La vie privée dans une province de l'Ouest - Laval aux 17e et 18e siècles*, E Champion, 1922. [↑](#footnote-ref-40)
41. Place, généralement de terre battue, où se déroulait le battage. [↑](#footnote-ref-41)
42. Duchemin des Cépeaux Jacques, *Lettres sur l'origine de la chouannerie et sur les chouans du Bas-Maine*, t. 1, 1827, p. 131, 413 et 416 à 418. [↑](#footnote-ref-42)
43. Morisset, op. cit.*,* t.2, p. 271, sans source citée. [↑](#footnote-ref-43)
44. Duchemin des Cépeaux Jacques, *Récits du pays de bocage*, Godbert, 1854, p. 373. [↑](#footnote-ref-44)
45. Ibid. p. 366. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ibid. p. 377. [↑](#footnote-ref-46)
47. Il s’agit probablement de la pratique de la danse du « cheval-jupon », qui se pratiquait au moment du carnaval : un homme se glisse dans une armature représentant un cheval. Cette coutume se retrouve dans de nombreux carnavals du sud de la France, et dans d’autres pays. On la trouve en Loire-Atlantique (c’est le « cheval mallet »), et dans la Sarthe, où la danse s’appelle également « bidoche ». Elle y a été réactivée : le cheval bidoche fait mine de ruer, un second personnage, l’avoineur s’approche pour lui tendre un paillon d’avoine, et un troisième, muni d’un fouet, intervient pour soumettre l’animal récalcitrant. Bidoche est également le nom du carnaval à Dol-de-Bretagne. [↑](#footnote-ref-47)
48. Dagnet Armand, *À travers les Coëvrons*, Imprimerie mayennaise, 1907, p. 92 et 180. [↑](#footnote-ref-48)
49. Le terme peut toutefois désigner des modèles d’instruments très différents. [↑](#footnote-ref-49)
50. Là encore, avant la Révolution, le terme peut désigner tant un hautbois qu’une cornemuse, et de différents types. [↑](#footnote-ref-50)
51. Monographie de la commune du Pas. [↑](#footnote-ref-51)
52. Bodard de la Jacopière (de), op. cit., p. 458 et suivantes : airs notés sur la planche XV, p. 727. [↑](#footnote-ref-52)
53. Cf ; page xxx et page de cet ouvrage, ainsi que le CD2 plage 28. [↑](#footnote-ref-53)
54. Nom local de la tradition du trousseau, évoquée page ?. Le Passais mayennais correspond au prolongement jusqu'à Lassay, Ambrières, Gorron et Désertines, de la région du Passais normand (de Domfront à Geneslay, de Juvigny-sous-Andaines à Ceaucé). [↑](#footnote-ref-54)
55. Sorte de « confiture de pommes à cidre », le pommé se faisait une fois par an, en automne, juste après avoir fait le cidre. Cette fabrication durait toute une nuit, l’occasion de se rencontrer, de manger, chanter et danser ensemble. [↑](#footnote-ref-55)
56. Monographies communales de Neau et Nuillé-sur-Ouette. [↑](#footnote-ref-56)
57. Voir à ce sujet les différents ouvrages de l’ethnologue Jean-Michel Guilcher. [↑](#footnote-ref-57)
58. Monographies communales d'Azé, Olivet, Neau, Nuillé-sur-Ouette. [↑](#footnote-ref-58)
59. Monographie communale de Landivy. Voir aussi les monographies communales d'Ampoigné et de Marigné-Peuton. [↑](#footnote-ref-59)
60. Cordier Madeleine, *Historique des Angevines lavalloises*, in *Bulletin Trimestriel de la Commission Historique et Archéologique de la Mayenne*, n°13, 1967. [↑](#footnote-ref-60)
61. Comme par exemple André Grossot de Saint-Siméon, que l’on entend sur le CD joint à ce livre. Préciser page où il est évoqué. [↑](#footnote-ref-61)
62. Cordier, op. cit. [↑](#footnote-ref-62)
63. Les cafés-concerts ont connu leur apogée dans les années 1870-1890 ; dans ces lieux, on assiste à des représentations mêlant musique, chants, danses, sketches, revues à grands spectacles… [↑](#footnote-ref-63)
64. *La Paimpolaise*, qui marque le début de son succès, date de 1896. Il est mort en 1925. [↑](#footnote-ref-64)
65. Publiée entre 1907 et 1925. [↑](#footnote-ref-65)
66. *L’Éclaireur de Château-Gontier*, 14 octobre 1923. [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibid., 25 novembre 1923. [↑](#footnote-ref-67)
68. Le fouette-chat est dans le nord de la Mayenne le nom du lendemain des noces, jour où les mariés servaient ceux qui la veille les avaient servis : amis et bénévoles. C’était l’occasion de se réjouir entre proches, au son du violon ou de l’accordéon. [↑](#footnote-ref-68)
69. Nom local donné à cette coutume. Le terme fait référence aux rubans et fleurs qui ornaient le troussiau. [↑](#footnote-ref-69)
70. Ensemble de vêtements, linge, etc. que l’on donne à une jeune fille quand elle se marie. [↑](#footnote-ref-70)
71. Bigot Laurent, Colleu Michel, Labbé Yves, sous la dir. de, *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*, Le Chasse-Marée/ArMen, 1996, p. 388. [↑](#footnote-ref-71)
72. Ibid., p. 389. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Journal d'Ernée*, 21 août 1898. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Journal d'Ernée*, 6 août 1899. [↑](#footnote-ref-74)
75. Ibid., 17 septembre 1899, Ernée. [↑](#footnote-ref-75)
76. Ibid., 5 août 1900, Juvigné. [↑](#footnote-ref-76)
77. *La Mayenne*, 14 juillet 1905, *Journal d'Evron*, 16 juillet 1905. [↑](#footnote-ref-77)
78. Ibid., les prix sont accompagnés de diplômes. [↑](#footnote-ref-78)
79. Cette partie a été rédigée par Denis le Vraux (*L’Oribus*, op. cit., 1984). [↑](#footnote-ref-79)
80. L'accordéon diatonique est bisonore (deux notes par bouton : une en poussant, une en tirant), alors que le chromatique est unisonore (une seule note par bouton). [↑](#footnote-ref-80)
81. Au violon, ces trilles seront généralement composés de la note voisine de celle que l'on veut orner alors qu'à l'accordéon, on utilisera plutôt le bouton voisin, ce qui donnera :

     (à conserver  oui)

    

    De même, une mélodie jouée  au violon sera très souvent adaptée à l'accordéon, cela pour éviter au joueur un poussé-tiré. [↑](#footnote-ref-81)
82. Sur un accordéon en sol-do, départ sur la rangée de sol. On joue donc en sol, et on prend des notes sur la rangée intérieure (en do). [↑](#footnote-ref-82)
83. sur un accordéon en sol-do, départ sur la rangée de do. On joue en do, et on croise avec la rangée extérieure (en sol). [↑](#footnote-ref-83)
84. François Redhon a conservé au texte son caractère oral. Cet enregistrement, ainsi que ceux de tous les entretiens présentés dans cet ouvrage, sont consultables aux archives départementales de la Mayenne. [↑](#footnote-ref-84)
85. Système de batterie d’accompagnement alors à la mode, inspiré de la « batterie jazz » et associant généralement grosse caisse, caisse claire et cymbale. [↑](#footnote-ref-85)
86. Georges Chauvel, que l’on peut entendre… [↑](#footnote-ref-86)
87. Ou battages : à la fin de la moisson, quand la batteuse était là et que tous les moissonneurs s’affairaient et se retrouvaient au repas du soir. [↑](#footnote-ref-87)
88. Cahier retrouvé et étudié par Denis le Vraux, qui en a complété l’étude présentée dans cet ouvrage. L’étude du second cahier (Chauvel) a été réalisée, comme le reste du texte, en 1982 par François Redhon. [↑](#footnote-ref-88)
89. Il ramenait le bois pour les mines, avec des chevaux. [↑](#footnote-ref-89)
90. Renazé compte parmi les différents sites de mine d'ardoise de l'[Anjou](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anjou), avec les sites voisins de [Noyant-la-Gravoyère](https://fr.wikipedia.org/wiki/Noyant-la-gravoy%C3%A8re) et les mines ardoisières de [Trélazé](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A9laz%C3%A9) dans l'agglomération d'[Angers](https://fr.wikipedia.org/wiki/Angers). [↑](#footnote-ref-90)
91. Voir définition quadrille p. [↑](#footnote-ref-91)
92. Cf CD 1 plage xx [↑](#footnote-ref-92)
93. Voir également Piraud Anne, Redhon François, *La danse traditionnelle en Mayenne hier et aujourd’hui* in *L’Oribus*, n°6, juin 1982. [↑](#footnote-ref-93)
94. Une partie du disque *Lucien Allard, musicien Sarthois. Musique pour les assauts de danse et le bal,* aux éditions GARM–Pluriel, est consacré à ces danses. [↑](#footnote-ref-94)
95. Les pas sont donnés pour la fille, il faut inverser le pied de départ pour le garçon. [↑](#footnote-ref-95)
96. Une danse vraisemblablement d'origine russe (Prascovia est le prénom d'une célèbre tsarine) en vogue à l'époque des accords franco-russes (1892-1917). [↑](#footnote-ref-96)
97. Apparu en Angleterre en 1888 et en France en 1890, selon une méthode de danse de salon publiée vers 1890 (coll. Ellébore). [↑](#footnote-ref-97)
98. De son vrai nom l’Ostendaise, apparue en France vers 1880, selon la même méthode. [↑](#footnote-ref-98)
99. Enquête sur le quadrille : Anne Piraud et Denis Le Vraux, Juin 1982. Un film vidéo sur ce quadrille a été réalisé par Anne Piraud, Denis Le Vraux et François Redhon. Il est consultable aux archives départementales de la Mayenne. [↑](#footnote-ref-99)
100. Décrit par Anne Piraud. Certaines figures restant parfois un peu floues dans la mémoire des anciens auprès desquels ces danses ont été collectées. [↑](#footnote-ref-100)
101. Travail sur la reconstitution du quadrille : Anne Piraud, juillet 82. Film vidéo : Anne Piraud et François Redhon, juillet 1982. [↑](#footnote-ref-101)
102. Cité dans Dumersan, Théophile Marion, *Chants et chansons populaires de France*, (t. II), H.L. Delloye, 1843. [↑](#footnote-ref-102)
103. Texte résumé par Michel Colleu en reprenant plusieurs écrits de François Redhon (rédigés entre 1982 et 1984). [↑](#footnote-ref-103)
104. [Conseil](https://fr.wiktionary.org/wiki/conseil) [chargé](https://fr.wiktionary.org/wiki/charg%C3%A9) d’[examiner](https://fr.wiktionary.org/wiki/examiner) dans chaque [canton](https://fr.wiktionary.org/wiki/canton), [lors](https://fr.wiktionary.org/wiki/lors) du [recrutement](https://fr.wiktionary.org/wiki/recrutement), si les [jeunes gens](https://fr.wiktionary.org/wiki/jeune_homme) [appelés](https://fr.wiktionary.org/wiki/appel%C3%A9s) sont [propres](https://fr.wiktionary.org/wiki/propre) au [service militaire](https://fr.wiktionary.org/wiki/service_militaire). Supprimé en 1970. [↑](#footnote-ref-104)
105. Monographie de Landivy, 1899. [↑](#footnote-ref-105)
106. Bodard de la Jacopière (de) Didacus-Antoine-Jérôme-Marius, *Chroniques craonnaises*, Imprimerie E. Monnoyer, 1871, p. 465. [↑](#footnote-ref-106)
107. Cf ; page xxx et page de cet ouvrage, ainsi que le CD2 plage 28. [↑](#footnote-ref-107)
108. Un festival musical, le festival des Mouillotins, est organisé à Cuillé chaque année début juin. [↑](#footnote-ref-108)
109. Bozon Michel, *Les conscrits*, Bibliothèque Berger-Levrault, coll. “Arts et traditions populaires”, 1981. [↑](#footnote-ref-109)
110. « Maumariée » pour « mal mariée ». Les chansons de maumariées désignent généralement le mariage malheureux d’une jeune fille avec un mari vieux ou ridicule. Mariée souvent malgré elle, la jeune femme épousait davantage une terre ou un bien qu’un homme, qu’on lui présentait parfois comme un fait accompli, au dernier moment. [↑](#footnote-ref-110)
111. Recueil de chants en breton collectés et publiés par Théodore Hersart de la Villemarqué, 1re éd. 1839. [↑](#footnote-ref-111)
112. Nerval (de) Gérard, In *La Sylphide*, 10 juillet 1842. [↑](#footnote-ref-112)
113. Dérivé du terme folk-lore, (de l’anglais *folk*, peuple, et *lore* traditions) introduit en 1846 par l’Anglais William Thoms. Il désignait à l’origine à la fois les traditions « populaires » (surtout celles du monde rural), et la discipline qui prend ces traditions comme objet d'investigation scientifique. [↑](#footnote-ref-113)
114. Du nom du ministre de l’Instruction publique de Louis-Napoléon Bonaparte. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Mémorial de la Mayenne*, t. 4, Godbert, 1845. [↑](#footnote-ref-115)
116. Duchemin de Cépeaux, op. cit., t. 4, p. 369 à 374. [↑](#footnote-ref-116)
117. Anonyme, Veuve Malassis, 1792. [↑](#footnote-ref-117)
118. L'étude scientifique de ce manuscrit reste encore à effectuer. [↑](#footnote-ref-118)
119. Bibliothèque municipale de Laval, cote Ms 163 (10 979) ; manuscrits probablement réunis ou écrits par Jules Le Fizelier (1811- 1881), magistrat et historien spécialiste de Laval et de la Mayenne. [↑](#footnote-ref-119)
120. Les chants de [Noël](https://fr.wikipedia.org/wiki/No%C3%ABl) (appelés simplement *noëls*) sont des chants (chrétiens ou profanes) traditionnellement interprétés pendant les fêtes de fin d’année. [↑](#footnote-ref-120)
121. Ibid., f. 38. [↑](#footnote-ref-121)
122. Ibid., f. 117-127. [↑](#footnote-ref-122)
123. La plupart ont été éditées par Monique Créhin-Bomal dans un petit livre intitulé *Nos vieilles chansons du Bas-Maine*, M. Lescane, 1979. [↑](#footnote-ref-123)
124. « *Complainte sur Perrine Dugué âgée de 17 ans environ, native de Thorigné à deux petites lieues de Sainte-Suzanne. Elle fut assassinée le 22 mars 1796, le mardi de la semaine sainte entre Blandouet de son pays en allant à la foire de Sainte-Suzanne pour y voir ses frères*. » Ce commentaire figure en introduction des deux versions, avec mélodie, transmise par Léon de la Sicotière à Armand Guéraud (ms.2221, p.15 à 18). Publié dans le tome 2 de *En Bretagne et Poitou, chants populaires du Comté nantais et du Bas-Poitou recueillis entre 1856 et 1861 par Armand Guéraud*. Édition critique Joseph Le Floc’h, Modal, 1995, p.593 à 595. [↑](#footnote-ref-124)
125. Doncieux, Georges, *Le romancéro populaire de la France, Choix de chansons populaires françaises*, Paris, E. Bouillon, 1904, p. 43 à 47. [↑](#footnote-ref-125)
126. Salles, Auguste, *Nos chansons populaires du Passais*, in *Le Pays Bas Normand*, n°s 57 et 58, 1935, p. 14 à 20 (I), p. 31 à 42 (II). [↑](#footnote-ref-126)
127. Dagnet, Armand, *À travers les Coëvrons et le long de l’Erve : descriptions, légendes, coutumes, croyances populaires, folklore, etc., recueillis aux pays d’Evron et de Sainte-Suzanne*. Paru comme feuilleton dans l'*Echo de la Mayenne*. Réédité en 1907 par l’Imprimerie mayennaise. [↑](#footnote-ref-127)
128. Op. cit., introduction p. V à VI. [↑](#footnote-ref-128)
129. Ibid., p. 366. [↑](#footnote-ref-129)
130. Monographie communale de Landivy, p. 141 à 143. [↑](#footnote-ref-130)
131. Il s’agit d’une composition de Pierre Dupont. [↑](#footnote-ref-131)
132. Monographie de Cosmes. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Journal de Château-Gontier*. [↑](#footnote-ref-133)
134. 29 septembre 1895. [↑](#footnote-ref-134)
135. Cf. le compte rendu de l'assemblée de Saint-Mars-sur-la Futaie dans le *Journal d'Ernée* du 17 septembre 1905. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Journal d'Évron*, 29 septembre 1906 [↑](#footnote-ref-136)
137. Soit vers 1950, selon François Redhon. [↑](#footnote-ref-137)
138. Où l’on retrouve notamment Anne Piraud et François Redhon. [↑](#footnote-ref-138)
139. Voir à ce sujet, le livre de Danièle Léger et Bertrand Hervieu, *Le retour à la nature,* Paris, Seuil, 1979. [↑](#footnote-ref-139)
140. Cette fête perdure aujourd’hui. [↑](#footnote-ref-140)