

rapporter le type de Cadet-Rousselle à quelque vulgaire balladin, sous l'influence de Jocrisse peut-être, et d'un couplet où il est dit que « Cadet-Rousselle s'est fait acteur, comme Chénier s'est fait auteur... etc. »⁽¹⁾ mais ce couplet est évidemment intercalé.

Nous ferons ici la même remarque que précédemment quant au fameux chien. Il arrive bon troisième dans l'énumération, au couplet 8, et s'il s'enfuit, ce n'est pas en imitant le Jean de Nivelles de la légende, mais bien en imitation d'un confrère, d'un chien véritable appartenant au dit Jean de Nivelles. Et encore une fois, ce n'est là qu'un détail dans la chanson.

Mais celle-ci, au point de vue de la description du type, est beaucoup plus complète. Cadet, non seulement, comme Jean de Nivelles, possède trois chiens et trois chats, mais il a deux fois trois enfants, et on trouve ici de nombreuses triades qui manquaient à Jean. Si les chiens de celui-ci étaient « des vaut-riens » sinon pis, Cadet en a deux au moins qui servent à quelque chose. Le troisième chez nos deux types persiste dans la conduite consternante dont la popularité était bien antérieure. Enfin on doit constater que la verve de l'auteur de la nouvelle chanson s'est plutôt exercée sur le physique de son héros : il parle de ses habits, de ses chapeaux, de ses souliers ; il décrit ses beaux yeux, et nous fait le compte de ses cheveux. Il vise même de plus près ses ressources : Cadet avait juste trois deniers. Belle fortune ! Il est clair aussi que les traits sont plus drôles dans Cadet, et c'était nécessaire pour rajeunir le type. Aussi conçoit-on que la popularité de la nouvelle chanson ne l'ait en rien cédé à celle de l'ancien Jean de Nivelles.

Quant à la mélodie de Cadet-Rousselle, M. VAN DUYSE la trouve évidemment plus jeune que la précédente, et c'est à bon droit, dit-il, que WECKERLIN la considère comme étant née vers le milieu du XVIII^e siècle. Cet auteur l'appelle « air de chasse » et signale l'analogie de la seconde partie avec l'air de chasse de l'opéra *Le jeune Henri* (1797) de MÉHUL. L'analogie est réelle ; mais de l'avis de notre collaborateur l'air de *Cadet Rousselle* ne saurait être considéré comme un véritable air de chasse. Il comprend en effet des notes non « ouvertes » et l'on sait que le cor de chasse⁽²⁾ ne possède que les sons ouverts dit « naturels ».

Il est possible que l'air soit un peu plus ancien que la chanson. Si l'on en croit maint auteur, ce serait vers la fin seulement du

(1) Ce couplet est le 13^e dans *Chansons populaires de France* [par G. RICHARD]. Paris, librairie du *Petit Journal*, 1885, p. 105 à 107.

(2) Nous parlons du cor de chasse introduit sous Louis XIV. Le cor de chasse du XVI^e siècle ne disposait que d'un nombre de sons très limité. — FL. v. D.

dernier siècle (on fixe même l'année 1792 ou 1795⁽¹⁾) que la chanson s'est surtout répandue, peut-être dans l'armée d'abord, et dans le peuple ensuite.

Une chanson de Jean de Nivelles se retrouve en Provence⁽¹⁾ où elle se chante sur l'air de *Cadet-Rousselle*. La version provençale débute comme suit :

*Jean de Nivello n'avie' n chin
Que lou mandavo tirar de vin,
Et li derrobat la Canello,
Leissetz passar Jean de Nivello,
Mai, mai, mai cependant
Jean de Nivel' est bouen enfant.*

M. EUG. ROLLAND⁽²⁾ nous fait connaître une chanson *La Guihaumèlo* (La Guillaumelle) du canton de Lasalle (Gard). Le timbre n'est pas indiqué, mais il n'est autre que celui de *Cadet-Rousselle* dont *La Guihaumèlo* dérive en droite ligne. Nous reproduisons les premières strophes⁽³⁾ :

- | | |
|--|---|
| 1. La Guihaumèlo es bono efan :
Quand o manjat o pas pu fam.
Tres toupis, quatre cabucèlos
Per fa dansà la Guihaumèlo.
Drin dra
La Guihaumèlo es bona efan. | 3. La Guihaumèl' n' o' n scudehié,
O pas ni sièto ni cuhié ;
Las estatjos ni sou' n pinpèlo
Per fa dansà la Guihaumèlo.
Drin dra
La Guihaumèlo es bona efan. |
| 2. La Guihaumèlo n' o' n toupi
Que voù pas rire ni bouli ;
I o pas ni fioc nimai candèlo
Per fa dansà la Guihaumèlo.
Drin dra
La Guihaumèlo es bona efan. | 4. La Guihaumèlo n' o un porc
Que jout lou nas porto la mort,
Jout la cougo la reganèlo
Per fa dansà la Guihaumèlo.
Drin dra
La Guihaumèlo es bona efan. |

4. — Deux pastiches belges.

Notre siècle a vu paraître une variante nouvelle de la chanson de Jean de Nivelles. Le *Grand Dictionnaire* de LAROUSSE, qui a été le premier en France à produire ce texte, le considère comme véritable

(1) *Chants populaires de la Provence*, recueillis et annotés par DAMASE HINARD [sic], Aix, 1862-64, cités par WECKERLIN.

(2) ROLLAND. *Rec. de Ch. pop.* t. IV, p. 56 et 57.

(3) TRADUCTION. — 1. La Guillaumelle est bonne enfant ; quand elle a mangé elle n'a plus faim. Trois pots, quatre couvercles (ou peut-être quatre cymbales) pour faire danser la Guillaumelle, drin dran, la Guillaumelle est bonne enfant. — 2. La Guillaumelle a un pot qui ne veut ni frissonner ni bouillir ; il n'y a ni feu ni chandelle pour faire danser la Guillaumelle. — 3. La Guillaumelle a un dressoir, n'a ni assiette, ni cuiller ; les étages en sont en pinpèlo pour faire danser la Guillaumelle. — 4. La Guillaumelle a un porc qui sous les nez porte la mort et sous la queue la reganèlo, pour faire danser la Guillaumelle.

et ancien; il en parle comme d'une « chanson populaire, d'origine brabançonne, et aïeule de notre Cadet-Roussel, qui lui a emprunté quelques traits. » Les érudits connaissaient déjà à cette époque le couplet de la Farce des deux Savetiers, sinon le texte plus complet de BELLONE. Après LAROUSSE, plusieurs auteurs reproduisant sa version, lui ont attribué une origine brabançonne. Or cette chanson n'a jamais été populaire ni en Brabant ni ailleurs et pas un des citateurs n'a tenté d'appuyer cette singulière opinion par quelque document. On saura bientôt pourquoi. Il faut voir sans doute ici l'influence du mot de Nivelles, qu'on a cru être le nom de la ville wallonne.

Voici le texte du LAROUSSE (1), qui a été repris (sans référence) par RICHARD dans son recueil paru il y a quelque vingt-cinq ans, mais sans musique (2) :

1.	3.
Jean de Nivelles est un héros (bis) Qui n'a ni maîtres, ni rivaux (bis) Pour les combats dans les ruelles, Connaissez-vous Jean de Nivelles ?	Jean de Nivelles a trois cochons ; L'un fait des sauts, l'autre des bonds ; Le troisième monte à l'échelle ! C'est flatteur pour Jean de Nivelles !
REFRAIN	4.
Ah ! ah ! ah ! oui vraiment, Jean de Nivelles est bon enfant.	Jean de Nivelles a trois enfants ; L'un est sans nez, l'autre sans dents ; Et le troisième sans cervelle ! C'est bien dur pour Jean de Nivelles !
2.	5.
Jean de Nivelles a trois châteaux, Trois palefrois et trois manteaux, Et puis trois lames de flamberge Qu'il laisse parfois à l'auberge !	Jean de Nivelles n'a qu'un chien, Il en vaut trois, on le sait bien ; Mais il s'enfuit quand on l'appelle Connaissez-vous Jean de Nivelles ?

Cette chanson a la même coupe que celle de Cadet-Roussel, avec laquelle elle présente assez de ressemblance. Si elle est antérieure à cette dernière, elle ne date pas de longtemps et on peut avoir cette conviction par le simple examen du style, dont le caractère moderne est évident, et par le fait qu'elle répond parfaitement à l'air de Cadet, dont on a signalé l'origine assez récente.

DU MERSAN, dans une notice sur la chanson de Cadet-Roussel (3), s'exprime comme suit « Des ballades et des chansons ont été faites sur Jean de Nivelles et quelques bibliographes prétendent en avoir vu une dans un petit imprimé fort rare fait à Namur en 1680.

(1) *Grand Dictionn.*, t. 11 (1874) au mot Nivelles, p. 1030.

(2) *Chansons populaires de la France*, Paris, 1865, p. 149.

(3) *Chants et chansons pop. de la France*, Paris, Delloye 1843.

Cependant, dans un article de l'*Emancipation* [journal belge] répété par le *Cabinet de lecture*, ils y joignent le couplet des « Trois cheveux » que nous avons vu faire nous-même à (par) AUDE. »

WECKERLIN, qui cite ce passage, ne conteste pas que le couplet des « Trois cheveux » et bien d'autres aient été faits par AUDE et son collaborateur TISSOT dans la pièce de *Cadet-Roussel*, mais pas plus que DU MERSAN il ne connaît l'imprimé de 1680.

Cet imprimé, au reste, est vraiment introuvable, et il y a même lieu de révoquer son existence en doute. Un correspondant de *Wallonia*, M. ADRIEN OGER, bibliothécaire de la ville de Namur, à qui des renseignements ont été récemment demandés à ce sujet, a bien voulu nous dire que, la *Bibliographie Namuroise* de DOYEN étant veuve de tout document publié en 1680, les recherches pour cette époque sont restées vaines.

L'article de l'*Emancipation* (n° du 1^{er} août 1834) auquel il est fait allusion, citait cet imprimé comme sorti des presses de LAMBERT TASSIN ; dans un n° subséquent (celui du 7 août) ce journal se faisait adresser une lettre d'« un abonné de Liège » lequel, prétendant avoir, lui aussi, vu cet imprimé, justifiait par des considérations mi-badines, mi-historiques (?) l'allusion aux queues en 1680 (5^e couplet ci-après), bien avant la vogue de ce mode de coiffure. L'article est amusant, mais ce que dit DU MERSAN de l'origine du couplet rend la démonstration fallacieuse.

Nous aurons plus d'une fois à revenir sur l'article que l'*Emancipation* consacrait à Jean de Nivelles. Cet article contient, en effet, outre le texte de la chanson, plusieurs conjectures anciennes ou nouvelles sur l'origine du proverbe (1). Nous aurons chaque fois à constater que ce feuilleton est une supercherie certaine.

(1) Cet article est attribué à E. GACHET, érudit belge, le chef du bureau paléographique aux archives du royaume. C'est de beaucoup le recueil le plus important de légendes explicatives du proverbe. De ce qu'il dénotait par quelques détails une certaine érudition, on le considéra comme une source et il fut souvent cité (notamment par le folkloriste allemand WOLF, comme on le dira plus loin). Il fut également pillé, et nous en verrons un exemple à propos de la chanson. Bref, ce feuilleton apportant du reste quelques nouvelles conjectures — sans en garantir aucune, heureusement ! — n'a pas peu contribué à embrouiller la question de Jean de Nivelles. A y regarder d'un peu près, il faut convenir cependant, et nous en donnerons maintes preuves, que ce travail n'était qu'un agréable article fantaisiste, où le talent de la supercherie est poussé le plus loin possible. La façon légère dont il traite la question, ses réserves générales en regard de ses audacieuses affirmations de détail, le pittoresque enfin qui y est systématiquement préféré à la critique la plus élémentaire, tout concorde à prouver que GACHET a simplement cherché à faire un amusant article, et non une œuvre de savant ou même un travail de vulgarisation. Cet article n'est pas le seul de ce journal qui soit attribué à GACHET. Les autres ont la même valeur. — Le cas de GACHET, savant dont les travaux sont encore honorablement cités, n'est pas unique à cette époque. On se rappelle (*Wallonia*, t. IV, p. 138) le fait de l'historien liégeois HÉNAUX, imaginant une légende de Mathieu Laonsberg, supercherie d'autant plus grave qu'elle était fournie dans un recueil sérieux, le *Bulletin du bibliophile belge* !

Voici le texte de la chanson de GACHET ; il fut publié sans musique, mais on verra bien qu'il correspond à l'air de Cadet-Rousselle.

1.

Jean de Nivelle est un héros (*bis*)
Qui n'a ni maître ni rivaux (*bis*)
Dans les combats et près des belles
Connaissez-vous Jean de Nivelle ?

REFRAIN

Ah ! oui, vraiment !
Jean de Nivelle est bon enfant.

2.

Jean de Nivelle a trois marteaux
Trois palefrois et trois châteaux
Et puis trois lames de flamberge
Qu'il laisse parfois à l'auberge.

3.

Jean de Nivelle a trois maisons
Qui n'ont ni poutres ni chevrons
Ce sont logis des hirondelles
Que dis-tu de Jean de Nivelle ?

4.

Jean de Nivelle a trois habits
L'un en drap jaune, l'autre gris
L'un en fin papier à canelle
Il met celui-là quand il gèle.

5.

Jean de Nivelle a trois cheveux
Deux pour les faces, un pour la queue
Et quand il va voir sa maîtresse
Il les met tous les trois en tresse.

6.

Jean de Nivelle a trois cochons
L'un fait des sauts, l'autre des bonds
Le troisième monte à l'échelle.
Que dis-tu de Jean de Nivelle ?

7.

Jean de Nivelle a trois gros chats
L'un est aveugle et prend les rats
Il monte au grenier sans chandelle.
Les deux autres font de la dentelle.

8.

Jean de Nivelle a trois enfants
L'un est sans nez, l'autre sans dents
Et le troisième est sans cervelle
Que dis-tu de Jean de Nivelle ?

9.

Jean de Nivelle n'a qu'un chien,
Il en vaut trois, on le sait bien
Mais il s'enfuit quand on l'appelle
Connaissez-vous Jean de Nivelle ?

L'auteur faisait précéder ce texte d'une introduction où après avoir reproché aux Belges leur ignorance à l'endroit de leurs gloires nationales (nous sommes en 1834), il disait à propos de cette chanson :

Quand les Français vinrent ici les armes à la main, en 1695, ils trouvèrent l'air de cette chanson si vif et si gai qu'ils le regardèrent comme une conquête et le transportèrent à Paris où il fit fortune. Des loustics de régiment arrangèrent la chanson qui s'est depuis enrichie de nombreux quolibets, et d'abord, au nom de Jean de Nivelle qui leur semblait un étranger ils substituèrent un héros de parade, un personnage qui commençait à remplacer les Gauthier-Garguille, les Pierrot, les Gilles, les Jeannot, Cadet-Roussel, enfin, que Jocrisse a détrôné à son tour.

Ceux qui connaissent les cinquante ou soixante couplets qu'on a rassemblés en France sur Cadet-Rousselle, en retrouveront l'âme et le germe dans notre chant, antérieur à 1680, et qui ne cessera de nous appartenir que si on prouvait que la chanson de France date de plus loin ; ce que nous ne pouvons croire.

Le malheur, c'est qu'à cette époque, le couplet de la Farce des deux Savetiers était déjà connu. Les singulières affirmations de GACHET, cependant, ont eu de l'écho, non seulement dans le LAROUSSE, mais dans l'ouvrage de M. ARTHUR DINAUX, qui connaissait (et qui cite) le fameux couplet de la Farce (1).

Malgré les affirmations de GACHET, la simple lecture de son texte indique déjà qu'il dérive en droite ligne de Cadet-Rousselle. L'air de celui-ci, qui correspond évidemment à la nouvelle version de Jean de Nivelle, est loin, nous l'avons dit, de remonter à l'époque où les Français vinrent « les armes à la main » en Belgique — tout exprès, dirait-on, pour créer Cadet-Rousselle !

Un examen plus approfondi montre que les variantes de Cadet et du nouveau Jean sont dues à l'influence des opinions que GACHET exprimait au sujet de la personnalité de notre héros : il en faisait un seigneur, et il rapportait, comme tout le monde, le Nivelle du proverbe au nom de la ville de Nivelles en Brabant.

Il paraît certain également à nos yeux que le texte de LAROUSSE, repris par RICHARD, est une copie corrigée de GACHET.

Ceci demande une démonstration que nous allons tenter. Comme elle n'a rien d'amusant, nous conseillons au lecteur qui cherche l'anecdote de tourner la page.

Le pastiche que G[ACHET] fait de C[ADET] est déjà indiqué par l'identité de G. 3, 4, 5 et 7 avec C. 1, 2, 6 et 9. Examinons en détail les autres couplets de G. et leurs correspondants dans C. Le couplet G. 1, trop laudatif pour un personnage aussi ridicule que l'est J. de N. dans la chanson ancienne, ou aussi insignifiant qu'il l'est dans le proverbe, est un écho de l'opinion de G. sur le personnage : les lég. qu'il rapporte font de J. de N. un seigneur de très noble origine, et au moins une d'entre elles (que G. a inventée) le présente comme un vert galant. Les marteaux de G. 2 sont peut-être là sous l'influence de la conjecture, qui fait de J. de N. un seigneur de la ville brabançonne, dont le souvenir serait conservé par le jaquemart de cette ville qui frappait les heures sur la cloche avec un marteau ; les châteaux sont dignes du seigneur que serait J. de N. Les couplets G. 3 et 5 sont une copie servile de C. 1 et 6. Les n^{os} G. 4 et 7 sont une amélioration sensible de C. 2 et 9. Le couplet G. 8 (trois enfants) correspond à C. 7 (3 garçons) et à C. 10 (3 filles). Gachet pour avoir lu sans doute l'*Histoire de DESORMEAUX* savait que Jean de N. n'avait pas eu trois filles, mais 2, et qu'effectivement il avait eu 3 garçons ; il y avait là une difficulté à tourner, et G. l'a fait d'une façon que l'on peut trouver spirituelle. Enfin les 3 chiens de C. 8 étaient une trop bonne occasion pour G. de faire revenir le célèbre chien qui s'enfuit ; aussi voyons-nous G. 9 abandonner le système de la triade pour faire, en un couplet dont le caractère littéraire détonne déjà, survenir le fameux proverbe. Au point de vue général, on peut remarquer que la chanson de G. est un portrait bien timide de J. de N. à côté de celui que C. fait de son type. Mais pour Gachet, nous le répétons, Jean de Nivelle est un

(1) ARTHUR DINAUX, *Trouvères, jongleurs et ménestrels*, etc., t. IV. *Trouvères brabançons, hainuyers, liégeois et namurois*. 8°, Brux. 1863, p. 554.

seigneur, et non pas le niais que nous connaissons. On doit encore remarquer que les couplets de G. qui sont le mieux de lui (2 et 9) ont des rimes meilleures (teux — berge ; berge — chien ; bien) que celles de C. qui se contentent naturellement de l'assonance plus ou moins lointaine (1).

Gachet a-t-il vu le texte ancien du XVII^e siècle ? Cela n'est pas probable. Le texte ancien parlait successivement de 3 enfants, de 3 chevaux, de 3 beaux chiens, de trois gros chats et d'un valet. Gachet a les premiers en son c. 8 ; il a les cheveux comme Cadet, au lieu de chevaux ; il a les chats, et s'il perd le valet, il a du moins le chien célèbre. Quant aux enfants, la description est toute physique ; et ses chats sont aussi drôles que ceux de l'ancienne chanson. Nous ne voyons guère là des souvenirs bien précis. Au reste, si Gachet eût connu l'ancien texte, il n'avait aucune raison d'en composer un nouveau, surtout en imitant le texte si connu de Cadet ; tout au plus aurait-il pu « compléter » l'ancien.

Passons à la copie de L (arousse) sur G (achet). Elle est incomplète et se borne à G. 1, 2, 6, 8 et 9 qui correspondent à L. 1, 2, 3, 4, 5. Les couplets G. 6, 8 et 9 sont textuellement dans L. Le sérieux de G. 1 n'a pas été compris par L. qui a transformé le vers « Pour les combats et près des belles » en « Pour les combats dans les ruelles » (ruelle est bien de l'époque) ; il est vrai que Richard rétablit à moitié G. en disant « Dans les combats, dans les ruelles » mais il y faut la virgule ! Le couplet G. 2 n'a pas non plus été compris par L. ; au lieu de « marteaux : châteaux » la copie donne « châteaux : manteaux » ; L. corrigeait marteaux où il ne voit pas une allusion, en manteaux qui lui paraît mieux en situation chez le seigneur qui jouit de 3 palefrois. Les couplets que L. abandonne sont précisément ceux que G. avait pris à Cadet, soit en les copiant lui-même servilement, soit en les améliorant. Cherchons enfin la raison des corrections de L. sur G. Ce dernier indépendamment de la question « Connaissez-vous Jean de Nivelles » fournissait encore en trois endroits la citation du nom à la fin des couplets 3, 6, 8. Il terminait chacune de ces trois strophes par cette phrase « Que dis-tu de Jean de Nivelles » qui rappelle un mot que nous aurons à relever plus loin comme un dicton probable. Encore une fois L. n'a pas compris cette répétition ; non content d'abandonner G. 3, il a corrigé la formule susdite en deux endroits (C'est flatteur pour... C'est bien dur pour...).

Le texte du LAROUSSE est donc selon toute probabilité une copie émondée et revue du texte de GACHET. Celui-ci apparaît lui-même comme un pastiche de la chanson de Cadet-Rousselle, inspiré du texte de cette dernière et de l'opinion que GACHET exprimait au sujet de la personnalité de Jean de Nivelles.

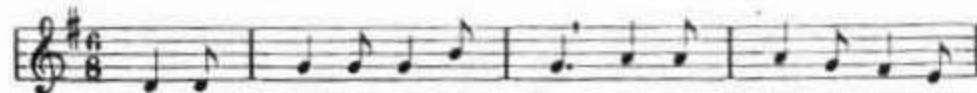
En conséquence il y a lieu de négliger cette version de la chanson de Jean de Nivelles, qui, au reste, à un point de vue général, ne fait qu'accentuer le type de la chanson du XVI^e siècle.

Nous ne pouvons accorder plus d'importance à la chanson wallonne, recueillie vers 1874 à Nivelles par M. A. HANON DE LOUVET,

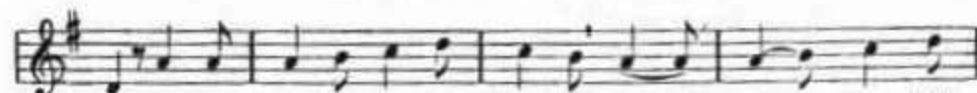
(1) Si l'on s'étonne de trouver en Gachet un rimeur et un chansonnier, on apprendra que, dans un autre article de l'*Emancipation* (n^o du 4 août 1834) qui est également attribué à notre savant, on donne comme populaires trois jolis couplets sur Jean de Vert qui sont un vrai portrait complet du personnage historique présenté sous ce nom. Or cette chanson n'a jamais eu d'existence en dehors de cette fantaisie de Gachet.

de la bouche de M^{lle} L., âgée alors de plus de quatre-vingts ans. La mélodie, recueillie par M. HANON, est une variante (assez maladroite au refrain) de l'air de Cadet-Rousselle.

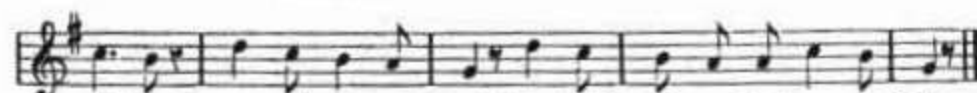
Voici la chanson nivelloise :



Jean d'Ni - velle a twè p'tites filles Jeune qui brode et l'aute qui



file El twè - sièm' fait des den - tel - les Aï - e ! aï - e ! Jean d'Ni -



vel - le Comme il est pour-tant ! Jean d'Ni-velle est in boun è - fant.

1.

*Djean d' Nivelles a twè ptit' filles,
Jeunn' qui brode et l'aut' qui file ;
El troisième fait des deintelles.
Aïe ! aïe ! Jean d' Nivelles,
Comme il est pourtant !
Djean d' Nivelles est ein boun éfant.*

1.

Jean de Nivelles a trois petites filles
Une qui brode et l'autre qui file
La troisième fait des dentelles.
Aïe ! aïe ! Jean d' Nivelles
Tel qu'il est cependant
Jean de Nivelles est un bon enfant.

2.

*Djean d' Nivelles a twè ptits tchi,
Iun qu'aboïe, l'aut' qui n'dit ri,
Ein aut' qui croqu' des mastelles.
Aïe ! aïe ! etc.*

2.

Jean de Nivelles a trois petits chiens
Un qui aboie, l'autre qui ne dit rien
Un autre croque des mastelles.
Aïe ? aïe ! etc.

3.

*Djean d' Nivelles a twès habits ;
I sont couvris d' papi gris ;
Quand i pieut, tout ça s' desmêle.
Aïe ! aïe ! etc.*

3.

Jean de Nivelles a trois habits
Ils sont couverts de papier gris
Quand il pleut, tout cela s'emmêle.
Aïe ! aïe ! etc.

4.

*Djean d' Nivelles a twè bastons,
Iun qu'est cron, et l'aut' qu'est rond ;
L' troisième est comme enn' tchan-
Aïe ! aïe ! etc. [delle.*

4.

Jean de Nivelles a trois bâtons
Un qui est tortu et l'autre est rond
Le troisième est comme une chan-
Aïe ! aïe ! etc. [delle.

5.

*Djean d' Nivelles avou twè tch' mîches ;
I d'avou jeunn' de twèl' grîche ;
Elle astou keudue d' ficelle.
Aïe ! aïe ! etc.*

5.

Jean de Nivelles avait trois chemises
Il en avait une de toile grise
Elle était cousue de ficelle
Aïe ! aïe ! etc.

6.	6.
<i>Quand Djean d' Nivelle montou</i> [l'faubourg,	Quand Jean de Nivelles montait le [faubourg
<i>I desquindou in fzant des tours,</i> <i>S'i fzou ein bia c'air de belle.</i> Aie! aie! etc.	Il descendait en faisant des tours S'il faisait un beau clair de lune. Aie! aie! etc.
7.	7.
<i>Quand Djean d' Nivelle d'allou à</i> [l'foière,	Quand Jean de Nivelle allait à la [foire
<i>I rimplichou ses poch' de pières,</i> <i>Pou les d'ner à les mamzelles.</i> Aie! aie! etc.	Il remplissait ses poches de poires Pour les donner aux demoiselles Aie! aie! etc.
8.	8.
<i>Djean d' Nivelle est monté au cloki,</i> <i>Avé des berdouye à ses pi,</i> <i>Et pou djarrtière enn' courdelle.</i> Aie! aie! Djean d' Nivelle, Comme il est pourtant!	Jean de Nivelle est monté au clocher Avec de la boue à ses pieds Et pour jarrettière une petite corde. Aie! aie! Jean de Nivelle Tel qu'il est, cependant,
<i>Djean d' Nivelle esst ein boun éfant.</i>	Jean de Nivelle est un bon enfant.

Au témoignage de M. HANON, cette chanson n'a jamais joui d'une popularité réelle. Les couplets 6 et 8 se rapportent plutôt au jaquemart de la collégiale de Nivelles, lequel s'appelle aussi « Jean de Nivelles ». Par là, la chanson s'indique déjà comme une adaptation. La simple comparaison avec le texte de Cadet-Rousselle, la coïncidence de l'air, autant que l'origine récente et le caractère local de la chanson, tout cela prouve qu'ici encore nous sommes en présence d'un pastiche, assez adroit, du reste, de Cadet-Rousselle.

5. Conclusions.

Arrivé à la fin de notre examen des chansons de Jean de Nivelle, il est permis de tirer de ces documents des constatations particulières qui pourront nous servir dans la suite.

Le type populaire de Jean de Nivelle a donné naissance, depuis plusieurs siècles, à deux catégories de pièces. Le document le plus ancien de la première catégorie est la chanson du xv^e-xvi^e siècle, sans aucun doute née en France; sa popularité s'est continuée directement, puis par des imitations, pastiches, adaptations, en France, dans les provinces belges et en Hollande, jusqu'à la période contemporaine. Parallèlement aux chansons propres du type, toute une série de timbres ont vu le jour, et ont circulé sous son vocable dans les mêmes régions; à l'un au moins de ces timbres, dont la popularité

fut très grande, le vocable de Jean de Nivelle a été appliqué sans aucun doute par le fait que Jean de Nivelle avait été franchement et simplement cité dans les paroles.

Le nom de Jean de Nivelle a donc eu une existence séparée du type qui apparaît dans ses chansons propres.

Ce type, dans la chanson du xv^e-xvi^e siècle, est assez vague et indéterminé. Il se précise dans le texte de Cadet, qui dérive de celui-là. Dans le principe, le ridicule de Jean de Nivelle n'a rien de personnel; il est tout objectif et résulte des choses dont on lui attribue la possession, lesquelles, utiles ou bonnes en elles-mêmes, sont néanmoins inutilisables et grotesques par l'effet de quelque tare plus ou moins dégradante. Au xviii^e siècle, le type jouit encore d'une certaine impersonnalité: on le voit intervenir dans des couplets, par voie de citation drôlatique, en forme de référence ironique à une autorité fallacieuse et banale; ces couplets, de sens aussi éloigné que possible du type défini par la chanson, sont des poésies légères ou des couplets satiriques, et la popularité de cette référence à Jean de Nivelle est marquée par le fait que ce nom reste acquis au timbre dans sa destinée indépendante. Plus tard, le type, sous le nom de Cadet-Rousselle, voit son ridicule complété par des traits tirés du personnage lui-même et des vêtements dont on le dit pourvu.

Dans la plus ancienne chanson, le chien qui s'enfuit quand on l'appelle n'intervient que comme l'un des attributs du type, attribut accessoire, dans un trait dont le sens est complété par deux autres chiens différemment tarés. Un chien infidèle se retrouve chez Cadet avec le même caractère accessoire, mais sa conduite est rapprochée de celle du chien de Jean de Nivelle, et nous trouvons ici seulement le proverbe tout entier:

(A suivre.)

O. COLSON.



BIBLIOGRAPHIE

VICTOR CHAUVIN : *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne* de 1810 à 1885. — Tome IV : Les Mille et une Nuits (première partie). — Liège, Vaillant-Carmanne ; et Leipzig, Harrassowitz. 1900. Un volume 8° de 228 p. — Prix : 7 francs.

Notre collaborateur M. VICTOR CHAUVIN, professeur de langues orientales à l'Université de Liège, commencé dans ce volume la bibliographie des Mille et une Nuits. C'est ici, et de beaucoup, le travail le plus important sur un sujet très curieux, mais dont aucun auteur avant M. CHAUVIN n'a pu connaître la vraie étendue, et faire apprécier, comme il convient, les diverses sortes d'intérêt.

Un tel ouvrage défilant l'analyse, on doit se contenter d'en indiquer brièvement le contenu.

En manière d'introduction, l'auteur donne notamment quelques additions à SCHNURER, la liste des appréciations notables faites sur le célèbre recueil, et celle des auteurs occidentaux en l'œuvre de qui se marque assez nettement l'influence des Mille et une Nuits.

Pour ce qui concerne les textes proprement dits des Mille et une Nuits, l'ouvrage s'occupe de celui de Habicht, des manuscrits, des éditions et des traductions orientales. Passant ensuite aux pays occidentaux, il fournit successivement la bibliographie de la version de Galland avec ses dérivés, et celle des versions dues à d'autres auteurs : il y a ici de nombreux renseignements sur un sujet fort peu connu en général et, cependant, bien digne de l'être. Vient ensuite la bibliographie des collections analogues : les Cent Nuits, les Mille et un Jours, les Contes arabes de Caylus, les Nouveaux contes turcs et arabes de Digeon, les Dix soirées malheureuses d'El Mohdy (avec un résumé des récits de ce dernier).

La dernière partie de l'ouvrage est occupée par une tabulation détaillée de toutes les versions dont il a été question. Les titres des contes sont pourvus de renvois à des résumés à paraître. Nous croyons savoir que le t. V ne tardera pas à voir le jour ; comme il doit contenir ces résumés des contes, nous le signalons dès maintenant à l'attention de nos lecteurs, les orientalistes n'ayant pas eu souvent l'occasion de faire connaître les trésors que recèle la littérature arabe au point de vue du folklore. O. COLSON.

JULES FELLER : *Le Bethléem verviétois. Une survivance d'ancien théâtre religieux de marionnettes*. — Extrait du « Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire ». — Broch. 8° de 60 pages avec planches. Tirage à part à 50 exempl. Verviers, Féguenne, éd. 1900. — Prix : 2 fr. 50.

Le travail de M. FELLER, fortement documenté, constitue une étude approfondie sur un sujet neuf, qui, par maints détails, se rattache au folklore des pays verviétois et liégeois. Il s'agit d'un petit théâtre de marionnettes, qui chaque année, de la mi-décembre à la mi-janvier, fonctionne

en plusieurs exemplaires, avec quelques variantes de boniment et de mise en scène, à Verviers « où il fait les délices des petits et la joie inavouée des grands ».

Le Bethléem verviétois avait une renommée assez étendue et une popularité assez profonde pour mériter d'être étudié. L'auteur y a du reste reconnu autre chose qu'un jeu fortuit et isolé, un banal et puéril objet de curiosité : il lui est apparu comme une survivance d'art populaire, ou pour être plus précis « une survivance d'ancien théâtre religieux de marionnettes. »

L'exposé de cette thèse occupe la première partie de l'opuscule de M. FELLER. La seconde partie est consacrée à une description détaillée du spectacle. Nous ne pouvons mieux faire que de résumer ce travail.

Marionnettes et jeux de marionnettes, dit M. FELLER, sont une chose très ancienne que le moyen-âge n'avait pas eu besoin d'inventer. Les petits acteurs mécaniques étaient un legs de l'antiquité. Ils existaient longtemps auparavant chez les Egyptiens, chez les Grecs, chez les Romains et sans doute ailleurs. L'antiquité ne connut pas seulement les marionnettes sous la forme de jouets isolés, de poupées, d'idoles articulées. Il y avait à Athènes, aux temps d'Euripide et de Ménandre, des jeux de marionnettes. A Rome, le développement de ces spectacles fut également très grand, mais resta plus populaire. Les yeux innocents de ces personnages de bois ont pu se transmettre sans interruption du monde païen au monde chrétien. Les Pères de l'Eglise sont pleins d'indulgence à leur égard : l'anathème fut lancé contre la corruption du théâtre, mais les marionnettes, en raison sans doute de leur puérité, échappèrent aux invectives et aux condamnations.

L'invention d'un théâtre chrétien de marionnettes peut s'expliquer de diverses manières. L'hypothèse la plus plausible se base sur l'usage de transposer en représentations les narrations des livres saints, et sur l'habitude qu'eurent les Chrétiens de représenter les personnages sacrés dans des cérémonies du culte par des statues, statuette ou figurines. Dès que le christianisme sans rival sérieux put s'humaniser et n'eut plus besoin de dérober ses sentiments sous des symboles, les cathédrales s'ornèrent de statues plus ou moins naïves, plus ou moins artistiques, sur lesquelles se fixa la piété populaire. Dès qu'il y eut des statues dans les églises, elles n'y restèrent pas inertes : la même ferveur qui les avait créées les voulut agissantes et leur donna un rôle dans les cérémonies du culte. Parmi toute l'Europe, il y a eu des statues, et même des statues mécaniques, soit dans les églises, soit aux processions strictement religieuses, soit à ces cortèges mi-pieux, mi-profanes, que nos ancêtres ont tant affectionnés. L'histoire littéraire constate que le moyen-âge conçoit tout, même l'histoire, sous une forme dramatique. On sait comment les récits des livres saints se sont peu à peu transformés en scènes dans la liturgie du IX^e au XI^e siècles, et comment les siècles suivants ont développé en immenses *Mystères* ces primitifs et embryonnaires essais.

Le sombre drame de la Passion, comme les scènes idylliques de la Nativité, si propres à exciter les émotions, si propres aussi à se modifier

suisant les naïves conceptions du peuple, n'ont pas manqué d'être figurées dans les églises. Les *Mystères* montrent que dans presque toutes les villes, la Nativité a été représentée par des personnages vivants. Dans les églises, s'établit de bonne heure l'usage de figurer une *crèche*, c'est-à-dire des figures groupées de façon à représenter la naissance de Jésus : un enfant couché dans une mangeoire, sur de la vraie paille, Joseph et Marie priant à côté, un âne et un bœuf complétant le tableau. Il est difficile de croire que ces personnages étaient toujours des êtres vivants. En raison de la naïveté même de cette représentation muette, de la facilité à la concevoir et à l'exécuter, de son importance exceptionnelle dans le corps des croyances chrétiennes, il faut lui assigner une existence antérieure à celle des Jeux ou Mystères de la Nativité. M. FELLER produit à l'appui de l'ancienneté de ces représentations un document imprimé qui ne laisse aucun doute sur leur popularité au XIII^e siècle.

Il suffisait désormais de quelques esprits inventifs dont les regards et la piété ne se contentaient plus d'un groupe immobile, pour entreprendre de représenter, outre la scène de l'étable, les événements qui ont précédé et qui ont suivi, de dramatiser ces tableaux par la parole, par le chant, par quelque mouvement des figures ; on obtient désormais tout le Bethléem, tel qu'il existe et fonctionne encore à Verviers. La scène de la Nativité en est le centre, comme le nom l'indique : le jeu s'est développé par addition de scènes connexes autour de ce noyau central. Et la naïveté, l'indigence même du spectacle, sont justement, aux yeux de M. FELLER, le meilleur garant de son ancienneté.

Ainsi peu à peu, dans les églises, dans les couvents, la statuaire mécanique avait été utilisée aux diverses fêtes de l'année pour figurer les actions du Sauveur, de la Vierge, les vies des Saints et des Martyrs. Cet usage s'est perpétué presque jusqu'au milieu du XVI^e siècle, malgré les prescriptions des conciles. Quand ils furent exilés des églises, ces sortes de spectacles se continuèrent ailleurs⁽¹⁾. Ils ne cessèrent d'être présentés aux yeux par des figurines de bois ou de carton dans les localités de moindre importance comme dans certaines grandes villes. L'existence d'un « Bethléem » mécanique, exhibé par des religieux, est constatée à Paris sous Mazarin. Les représentations pieuses de ce genre passèrent souvent aux mains des laïques, mais ne cessèrent d'édifier et d'amuser le peuple : elles durèrent à Paris jusqu'au XVIII^e siècle. Le même jeu dramatique se retrouve en Allemagne, en Pologne, en Russie, en Hollande.

Comme on le voit, le Bethléem verviétois n'est pas un amusement isolé, une puérilité due au hasard : il remonte à une respectable antiquité et il a sa source dans des usages primitifs, très sérieux et quasi rituels de l'Église elle-même.

(1) La coutume de représenter en plein air la Passion exista également en Belgique : « On avait autrefois la coutume, le Jeudi-saint, de représenter sur des tréteaux, en plein air, le Jardin des Oliviers avec tous ses accessoires. Les désordres et le libertinage qui accompagnaient ce spectacle religieux furent cause qu'on le supprima. » (SCHAYES, *Essai historique sur les usages, les croyances, les traditions, les cérémonies, etc. des Belges*. In-12. Louvain, 1834. P. 229-230.)

A Verviers, le Bethléem est certainement ancien. Des recherches faites par M. FELLER, il résulte qu'il aurait été importé au XVII^e siècle par les Pères Récollets. Des documents locaux permettent d'établir la liste de ces petits théâtres mécaniques, qui fonctionnèrent successivement ou concurremment à Verviers, avec le nom des personnes qui les montraient. Le dernier, qui avait disparu depuis plusieurs années, fut laborieusement reconstitué en 1893 par M. ROB. CLOSSET. Le matériel appartient actuellement à un Patronage catholique. Un autre Bethléem fonctionne depuis 1897 : il appartient à une autre Société locale, et est moins archaïque. Les études de M. FELLER portent sur le premier.

Qu'on se figure, dit-il, un entablement courant autour de quatre murs d'une salle. Les scènes diverses sont figurées par autant de groupes disposés à la suite l'un de l'autre sur cette estrade. L'impresario conduit son monde d'une scène à l'autre en débitant quelques paroles de boniment pour annoncer le sujet.

Pendant que l'une ou l'autre poupée manœuvre (elles ont de 15 à 20 centimètres de hauteur) et que les spectateurs regardent, des gamins dissimulés derrière la scène entonnent des couplets de vieux Noël wallons. L'éclairage se fait au pétrole : il y a un quinquet minuscule dans chaque maisonnette. Sur le plancher, de la sciure de bois ; par endroits, du varech entoure les groupes simulant la verdure.

Le lecteur étranger à ce spectacle aura déjà deviné le mode de disposition du matériel. Au lieu d'imaginer des changements de décors et de figures à effectuer sur place devant une assemblée assise et immobile, les tableaux sont juxtaposés tout le long des quatre murs et c'est le spectateur qui se déplace, en évoluant de gauche à droite, suivant l'usage ordinaire en une foule de cas analogues. Bien que casé à quelques centimètres de son voisin, chaque tableau a du reste son individualité propre. Le lieu de l'action et l'architecture *sui generis* se réduisent à la taille des petits acteurs. Tout le spectacle est conçu dans une note très réaliste : la maison de Joseph et Marie à Nazareth reproduit un intérieur de famille wallonne : rideaux, meubles, berceau de l'enfant, poêle, cruche au lait, rouet même, tout est le diminutif exact et coquet des objets usuels de la vie dans nos villages. Des figurines anciennes il reste peu de spécimens, il est vrai, dans le théâtre actuel ; les pièces, les costumes, les figures se modernisent sans effort à mesure qu'il faut les renouveler. Mais l'ensemble conserve le caractère naïf et réaliste qui en fait le succès auprès des petits et des grands.

Le mécanisme est fort simple, ce qui est encore, dit justement M. FELLER, une preuve intrinsèque d'ancienneté. Le plus grand nombre des figurines sont des poupées immobiles, habillées et coloriées, destinées à former des groupes. Celles qui se meuvent reçoivent le mouvement de gamins dissimulés sous la scène. Certains groupes, en rond sur une bande circulaire de fer-blanc, participent simplement à la rotation de cette platine. Les personnages isolés qui doivent marcher s'avancent dans une rainure du plancher de la scène, et le petit machiniste caché derrière ou dessous n'a

qu'à faire avancer ou reculer la pièce par un prolongement de fil de fer visible pour lui seul. Quelques personnages épisodiques ont la jambe ou le bras articulé.

L'interprète est du côté des spectateurs et les guide. C'est une bonne vieille femme armée d'une baguette qui conduit le public de scène en scène, montre les détails du tableau, prononce les paroles. Ces paroles sont d'un caractère très simple. Il n'y a pas de dialogue entre les personnages, donc pas de déguisement de voix de la part de l'interprète. Le scénario est une simple exposition narrative, en quelques mots, du sujet de chaque tableau. Le langage, au reste, n'a rien de lyrique. On y trouve un mélange singulier de wallon et de français ; le fond est incontestablement wallon, et le wallon ne se transforme en français, à certains moments de la phrase, que pour citer plus respectueusement les noms des saints personnages, pour énoncer quelque texte de l'évangile ou quelque débris lyrique antérieur.

« On a souvent constaté, dit M. FELLER, la naïveté des Noël wallons. Certes la piété éclate bien dans cette ardeur que mettent les bergers et bergères, les paysans et paysannes à s'élaner vers l'humble chaumière où l'Enfant divin vient de naître. Mais, une fois en règle de ce côté, on ne reste pas confit en dévotion ; le caractère divin disparaît, on ne songe plus qu'à une accouchée et à un enfant à qui il faut des vivres, des couvertures, du bois pour une flambée joyeuse ; on s'entraîne, on s'excite à aller voir le *mamé poupô* (bien-aimé poupon). L'esprit du peuple, jamais très fort en archéologie, unit dans sa chanson de Noël le chœur et les visites des Bergers à Bethléem, avec la visite qu'il fait réellement au Bethléem de son église ; la joie des anges et des bergers se confond avec ses réjouissances aux *bouquettes* (crêpes de sarrasin) et aux *tripes* (boudins). Le drame que nous analysons ici à la même naïveté réaliste. Rien de tragique, pas même le Massacre des Innocents. Tout le sombre est laissé au drame de la Passion. L'esprit wallon n'a pas non plus exploité les faits poétiques qu'il aurait pu trouver dans les légendes ou dans les Évangiles de l'enfance. Aucun souvenir, par exemple, des oiseaux de terre glaise qu'un souffle de Jésus enfant anima. Il s'est complu, au contraire, à créer des traits ou des types dont les livres saints ne lui ont pas donné l'idée, la *mâle Magrite*, le *pûri bierdji*, *cuzé Djilet* qui joue de la flûte avec son sifflet, la cruche au lait fermée à l'aide d'un navet, Jésus se reposant des travaux de menuiserie en jouant avec la *robette* (lapin). Noms wallons, mœurs wallonnes, types wallons dont on voudrait connaître les origines. Et quels savoureux anachronismes ! Les temples juifs sont des églises, le prêtre est à l'autel, il unit Joseph et Marie suivant le rite chrétien ; la Vierge chez elle a un livre de prières ; on s'étonne de ne pas voir sur son armoire une madone et un crucifix. Je ne voudrais pas jurer qu'ils n'ont pas figuré jadis dans l'ameublement. »

Le spectacle du Bethléem débute par le mariage de Joseph et de Marie et se clôt par le premier prêche de Jésus au temple et l'exhibition de saint Pierre en train de pêcher. Il embrasse donc tout ce qui est antérieur à l'apostolat de Jésus. Enfermé dans ce cercle, il a une unité évidente qui, pense M. FELLER, n'est pas le fait d'un vulgaire montreur de marionnettes.

Ce plan, dit l'auteur, doit avoir été emprunté à quelque *mystère*. Malgré ses recherches, M. FELLER n'est cependant point parvenu à fixer cette question d'origine. A l'appui de sa thèse, il cite des fragments d'une chanson sur la Fuite en Égypte, en vers de huit syllabes ; peut-être, dit-il, tout le Bethléem a-t-il été jadis en vers, ou ces vers ne sont-ils autres qu'un souvenir d'ancien Mystère relatif à Hérode, intercalé ici, etc. En réalité, ces vers appartiennent à une chanson légendaire de Noël, dont *Wallonia*, ci dessus t. I, p. 123, a publié, avec la musique, une variante de Perwez. Remarque analogue pour l'épisode de *la mâle Magrite*, si cruellement punie d'avoir refusé l'hospitalité à la Vierge : ce trait appartient à diverses histoires édifiantes, en dehors des spectacles de la Nativité et même des récits relatifs à l'enfance de Jésus (voir *Wallonia* t. II, p. 49 ; t. III, p. 171). L'épisode du *pûri bierdji* qui montre le chemin avec son pied est extrait d'une facétie populaire qui se raconte sous diverses variantes, avec le titre « les trois plus indolents » *les treus pu nawes*, ou plus trivialement *les treus poûrris*.

Il nous paraît qu'on ne doit pas s'exagérer la valeur littéraire originelle du drame du « Bethléem ». On peut certes lui attribuer une origine populaire et en rapporter l'invention à quelque clerc, par le même raisonnement qui fait reconnaître, en général, aux chansons populaires, une origine aristocratique. Mais il est hors de doute à nos yeux qu'un spectacle dont les détails ont cessé d'être contrôlés par l'autorité ecclésiastique, dont le boniment a survécu dans la bouche d'illettrés ou à peu près, non seulement s'est enrichi tout naturellement, comme le constate du reste M. FELLER, de traits comiques en raison de « sa destination quasi-enfantine », mais a puisé non moins naturellement dans ce but aux traditions populaires, légendaires ou facétieuses. C'est encore ce qu'on remarque, du reste, dans les spectacles de la Nativité qui se jouent la nuit de Noël dans nos théâtres de marionnettes liégeois : ces représentations, qui se bornent aux scènes proprement dites de la Naissance, sont également farcies de traits évidemment surajoutés.

Le travail de M. FELLER se poursuit par une analyse du boniment, faite sur les versions diverses qu'il a recueillies. Nous ne pouvons entrer dans le détail de ces variantes, ni des notes très curieuses où l'auteur fait ressortir tout le pittoresque du sujet. Dans deux planches annexées à son ouvrage, M. FELLER donne la reproduction des principaux de ces tableaux. Nous avons par là une idée aussi complète que possible du spectacle probablement unique de ces Bethléem.

Ces théâtres mécaniques ont dû exister ailleurs en pays wallon. A Liège, dans les nombreux théâtres de marionnettes d'Outremeuse et des faubourgs, on joue encore « la Passion » et « la Naissance » ; mais il s'agit ici de marionnettes indépendantes l'une de l'autre, suspendues à des tringles de fer et que l'impresario fait mouvoir du haut des frises. Il en est de même en d'autres villes et notamment à Mons en Hainaut, où ces petits théâtres, malgré leur répertoire assez étendu, ont conservé le nom

significatif de *betiemmes* (1). Ils sont définis par SIGARD d'une façon qui exclut tout doute : *Betiem*, « Bethléem » s. m. Théâtre d'enfants où primitivement on ne représentait que la Nativité du Christ » (2).

Un théâtre mécanique, qui correspond mieux à celui de Verviers, existait à Namur. BORONER parle de l'exhibition que faisait un solitaire, à l'ermitage St-Hubert, près de Grands-Malades, où l'on allait « voir tourner la Passion ». On désignait ainsi, dit-il, les évolutions d'un théâtre mécanique fort grossier et fort ancien, qui faisait passer successivement sous les yeux du spectateur attendri les scènes du terrible drame auquel voulut se soumettre le Sauveur du monde. Croiriez-vous, ajoute-t-il, que l'administration des hospices de Namur n'a rien trouvé de mieux à faire que de vendre tout cela à l'encan ! » Il en résulte que l'on a perdu tout souvenir de ce théâtre mécanique (3).

Le savant travail de M. FELLER nous fait regretter l'absence de toute étude détaillée du théâtre de marionnettes en d'autres villes, et notamment à Liège, où sa popularité est encore très grande. En dehors de l'étude d'un thème littéraire célèbre faite par M. DEMBLON dans *Wallonia* (t. III, p. 117) et de quelques articles plutôt fantaisistes, il n'existe pas d'écrits sur ce théâtricule liégeois. M. FELLER cite occasionnellement — et trop honorablement — une série d'articles parus l'an dernier dans un journal liégeois et tirés à part, sous le pseudonyme RODOLPHE DE WARSAGE, avec le sous-titre fallacieux d'« Etude de folklore » : ce travail, tel qu'il était conçu, était évidemment au-dessus des forces de son auteur ; la brochure témoigne simplement d'une naïveté aussi grande dans l'esprit de l'écrivain qu'elle est visible dans son style. On doit juger différemment une pochade de M. TILKIN (4), pastiche très curieux et très amusant, qui, sans avoir la moindre prétention documentaire, donne néanmoins une impression assez juste du style de ces petits drames héroï-comiques.

Les marionnettes liégeoises attendent leur historien. Bien que le sujet soit très vaste, en raison de la variété du répertoire, nous ne désespérons pas d'en voir faire une étude sérieuse. Il est à désirer qu'elle soit élaborée avec le soin et le respect dont M. FELLER a fait preuve dans son ouvrage sur le Bethléem verviétois.

O. C.

(1) Le renseignement nous est confirmé par ROYAL (M. CH. DAUSIAS), rédacteur au *Ropieur*.

(2) SIGARD. *Dictionn. du wallon de Mons*, 1866, s. v°.

(3) PIMPURNIAUX [AD. BORGNET]. *Guide du voy. en Ardenne*, t. II, 1857, p. 202.

(4) *Une cise de marionnettes*, pochade en 2 actes, arr. par ALPH. TILKIN. Petit in-12 de 24 p. Liège 1897.



BIDODUS

ET LE CARNAVAL DE COUR-SUR-HEURE

(CANTON DE THUIN, HAINAUT.)



Le carnaval de Cour-sur-Heure présente certaines particularités qui méritent d'attirer l'attention des folkloristes.

Son origine se perd dans la nuit des temps. Malgré nos recherches, nous n'avons trouvé aucun élément nous permettant de la faire reposer sur un fait historique quelconque. Peut-être que *Bidodus*, avec qui nous ferons bientôt connaissance, ne doit son existence qu'à l'esprit inventif de quelque farceur. Peut-être aussi faut-il voir en lui le souvenir imprécis de quelque divinité païenne.

Quoi qu'il en soit, dans le passé, *Bidodus* a joui d'une très grande popularité ; actuellement, son étoile commence à pâlir et le jour est peut-être proche où l'oubli complet sera fait sur son nom.

Avant que cette heure ne soit sonnée, hâtons-nous d'écrire l'histoire de *Bidodus*.

Pour plus de clarté, nous allons narrer les péripéties du carnaval, telles qu'elles se produisent, jour par jour.

1. — Lundi gras. Souper.

Le Lundi gras, après-midi, la Jeunesse se travestit ; pour ce faire, elle ne se met pas en grand frais d'imagination : une chemise de femme endossée sur le paleot, un peu de bleu sur les joues et c'est tout.

Précédée d'un tambour, la Jeunesse se met en marche. Un de la bande est porteur d'une hotte et un autre d'un panier. La tournée « à quertons et à-z leux » (1) commence.

Les jeunes gens vont quémander de porte en porte. On leur donne

(1) Morceaux de lard et œufs.

un morceau de lard, une tranche de jambon, un œuf, un morceau de pain ou un peu de monnaie.

Malheur à celui qui ferait le récalcitrant ! Sa maison subirait un véritable pillage jusqu'au moment où les assaillants auraient pu mettre la main sur un objet à leur convenance.

Le lard, le jambon et le pain sont mis dans la hotte, tandis que les œufs sont déposés précieusement dans le panier.

Tout en faisant leur tournée, les jeunes gens arrêtent tous les étrangers qu'ils rencontrent dans le village. Il n'y a pas d'exception, tout le monde y passe : riche comme pauvre, piéton comme cavalier, chacun est frappé d'une contribution, qu'il doit nécessairement solder.

Nous n'avons pas échappé à la loi commune.

Nous nous trouvions dans un café aux environs de la gare, lorsque nous entendîmes le battement d'un tambour. Poussé par la curiosité, nous allâmes sur le pas de la porte. C'était la bande qui descendait paisiblement. A notre vue, le chef se détacha du groupe et vint à nous en disant bien poliment :

« *Djè vos arrête au nom d' la loè; djè vos attrape dins l' villâtche èyè d'espère bin qui vos n' voure nin fer autrèmint qu' les autes, c'est-à-dire pai in pot (1).* »

Bien que nous eussions déjà été arrêté précédemment par trois « mascarades » isolés, il fallut nous exécuter.

Quand la tournée est finie, on procède à un inventaire du produit de la quête. Si l'on estime que la quantité de pain, de lard ou d'œufs est insuffisante, on en achète avec l'argent amassé. Si l'on se croit suffisamment approvisionné, la monnaie sert à payer les boissons du souper.

Car, il ne faut pas se méprendre sur les intentions de la Jeunesse : si, pendant la journée, elle met la générosité des habitants à contribution, le soir, elle leur accorde une compensation en les conviant tous à un grand repas, auquel peuvent prendre part toutes les personnes qui sont ce jour sur le territoire de la commune.

Le souper a lieu vers 8 heures du soir, dans un des cafés du village, après un rappel de tambour battu dans les rues.

Le repas terminé, on procède au « passage des places », c'est-à-dire à la distribution des rôles. A la tête de la Jeunesse, on trouve deux Chefs de jeunesse, un Porte-Drapeau et deux Mascarades, tous nommés pour un an. Les premiers sont chargés de l'organisation de la Fête communale, de la perception d'un droit lorsqu'un

(1) « Je vous arrête au nom de la loi. Je vous attrape (surprends) dans le village et j'espère bien que vous ne voudrez pas faire autrement que les autres, c'est-à-dire payer un pot. (Deux litres de bière). »

étranger épouse une demoiselle du village; enfin, ce sont eux qui représentent la Jeunesse dans toutes les occasions. Le Porte-Drapeau, comme son nom l'indique, est chargé de porter le drapeau de la Jeunesse. Quant aux deux « mascarades », leur besogne consiste, comme nous le verrons plus loin, à laver *Bidodus*, le mardi-gras.

Mais revenons au « passage des places ».

Le souper vient donc de prendre fin et toute la Jeunesse se trouve encore réunie. A ce moment, un des convives est chargé des fonctions de « notaire » et un autre de celles d'« écrivain ».

Le « notaire » met aux enchères les places à conférer. Le postulant qui offre de payer le plus grand nombre de pots est élu. L'« écrivain » tient un compte scrupuleux des enchères. Ainsi se fait cette élection burlesque.

2. — *Mardi-Gras. Bidodus.*

Le mardi-gras, après-midi, le chômage est général.

Les jeunes gens, endimanchés, font avec « la musique », payée aux frais de la Jeunesse, la tournée des cafés du village. Entretemps, ils prennent au passage les demoiselles et les emmènent à leur bras; le cortège grossit ainsi petit à petit. Le soir, on danse dans le café où *Bidodus* a élu domicile. Cet endroit change chaque année.

Bidodus est un bloc de pierre bleue, taillé pas trop mal, qui représente le buste d'un homme. Il symbolise, dit-on, la Jeunesse du village. Mais c'est bien plutôt le carnaval qu'il représente. Il mesure environ 0^m55 de hauteur sur 0^m35 de largeur et 0^m15 d'épaisseur. Son poids est de 80 kg. La bouche, les yeux, le nez et les oreilles sont assez bien formés. Quant aux bras, ils sont complètement disproportionnés : on croirait voir deux membres de pygmée attachés au corps d'un géant. D'une main, *Bidodus* tient une chope et de l'autre une crêpe. Les deux bras sont repliés sur le corps. Sur la partie inférieure, on lit l'inscription ci-contre : 1846 est l'année de son baptême. Comme on le voit, il n'est pas bien vieux et encore ne doit-il son existence qu'à la mort inopinée de son prédécesseur, ainsi que nous le verrons plus loin. Les lettres J. J. T. sont les initiales de son nom. Il s'appelle *Jean Joseph Bidodus*. Seulement, nous ne comprenons pas la présence du T. Ce ne peut être qu'une erreur de l'ouvrier qui l'a façonné.

J. J. T.

1846

Depuis 1883 environ, *Bidodus* ne sort plus. Avant cette date, vers 5 heures de relevée, le « maître-mascarade » chargeait *Bidodus* sur son épaule et allait le déposer, dans la prairie qui se trouve