

Chansons folkloriques, chefs-d'œuvre d'inconnus

Conrad Laforte

Volume 7, Number 1, avril 1974

La paralittérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500312ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500312ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laforte, C. (1974). Chansons folkloriques, chefs-d'œuvre d'inconnus. *Études littéraires*, 7(1), 159–181. <https://doi.org/10.7202/500312ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1974

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

CHANSONS FOLKLORIQUES, CHEFS-D'OEUVRE D'INCONNUS

conrad laforte

Il est de tradition chez les gens de lettres de considérer la chanson folklorique comme une cendrillon de la littérature. Mais les écrivains et les poètes ont eu à son sujet des opinions variées qui n'ont pas toujours été partagées par les commentateurs et les critiques littéraires. Le mystère qui entoure toute cette poésie orale a donné naissance à bien des théories entachées de préjugés et encourageant la facilité et l'ignorance.

Les romanciers et les nouvellistes du XIX^e siècle ont exalté les chansons de tradition orale en les utilisant comme éléments pittoresques. Les poètes symbolistes y ont puisé de nouvelles formes poétiques. Pourtant cette poésie orale a sa vie et sa beauté propres qui méritent d'être étudiées avec des critères appropriés si l'on veut bien la comprendre et l'admirer.

En France, les premiers à s'intéresser d'une façon intensive à la chanson folklorique furent les écrivains du XIX^e siècle. La propagande qu'en ont faite les romantiques, les enquêtes qu'ont poursuivies les réalistes, soutenus par le *Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, ont éveillé une curiosité pour la chanson populaire qui n'a jamais vraiment été pleinement satisfaite¹.

La source de bien des erreurs vient de ce que les romantiques et les membres officiels du *Comité* considéraient la chanson comme « née spontanément au sein des masses² ».

¹ On peut lire à ce sujet Pierre Kohler, « le Problème de la poésie populaire » dans *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée à Ferdinand Baldensperger*, Paris, Champion, 1930, v. 2, pp. 1-18; et aussi Henri Tronchon, « Quelques notes sur le premier mouvement en France: voix française, voix étrangère » dans *Mélanges...*, *idem*, pp. 296-331.

² [Jean-Jacques Ampère], *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*, [Paris, Imprimerie Impériale, 1853], p. 3; paru aussi dans *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, v. 1, 1854, p. 219.

Cette croyance à la naissance spontanée, en solutionnant à priori la question d'origine, impliquait un certain nombre de préjugés, comme ceux de chansons du peuple, du peuple paysan, de chansons nationales, provinciales, ethniques et de chansons primitives et naïves.

Le paysan a joué, pour un certain groupe de chansons, un rôle de conservateur en les perpétuant dans son milieu avec les coutumes, les mœurs et la tradition vivante. Toute notre admiration va à leur bon goût: grâce à eux, ces chansons ont traversé plusieurs siècles. Bien entendu, le paysan a pu composer certaines chansons, mais il les a surtout choisies, aimées et parfois transformées.

Nous avons déjà démontré, à la suite de Julien Tiersot³ et de Paul Bénichou⁴, que les chansons étaient utilisées par les romantiques et les réalistes comme éléments de pittoresque et de couleur locale dans leur description du peuple et surtout du peuple paysan⁵. Nous avons même vu qu'au Canada, pour nos écrivains, elles avaient une couleur locale particulière dans la peinture des canotiers et des coureurs de bois qu'on appelait au XIX^e siècle les *voyageurs canadiens*. Les écrivains du Canada comme ceux de France prétendaient qu'une chanson entendue dans une ethnie y était née et par conséquent était typique de ce groupe.

Par exemple, Alphonse Daudet, en 1881, dans son roman de *Numa Roumestran* fait chanter à Hortense une version de *Corbleur, Sambleur, Marion*, qu'il croit originaire de Provence.

***Nout'as passa la natnade
Mourbleu, Marloun...***

C'était, sur un air grave comme du plain-chant une ancienne chanson populaire de Provence que Numa avait apprise à sa belle-sœur et qu'il s'amusait à lui entendre chanter avec son accent parisien qui glissait sur les

³ Julien Tiersot, *la Chanson populaire et les écrivains romantiques...* Paris, Plon et Nourrit [1931³, viii + 326 p., musique.

⁴ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*. Paris, José Corti, 1970, 390 p., musique.

⁵ Conrad Laforte, *la Chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Montréal, éd. Hurtubise HMH, 1973, 154 p., ill. (portr.), musique.

articulations méridionales, faisait penser à de l'italien prononcé par une Anglaise.

- Où as-tu passé ta matinée, morbleu, Marion ?
- À la fontaine chercher de l'eau, mon Dieu, mon ami.
- Quel est celui qui te parlait, morbleu, Marion ?
- C'est une de mes camarades, mon Dieu, mon ami.
- Les femmes ne portent pas les braves, morbleu, Marion.
- C'était sa robe entortillée, mon Dieu, mon ami.
- Les femmes ne portent pas l'épée, morbleu, Marion.
- C'est sa quenouille qui pendait, mon Dieu, mon ami.
- Les femmes ne portent pas moustache, morbleu, Marion.
- C'étaient des mûres qu'elle mangeait, mon Dieu, mon ami.
- Le mois de mai ne porte pas de mûres, morbleu, Marion.
- C'était une branche de l'automne, mon Dieu, mon ami.
- Va m'en chercher une assiettée, morbleu, Marion.
- Les petits oiseaux les ont toutes mangées, mon Dieu, mon ami.
- Marion !... je te couperai la tête, morbleu, Marion...
- Et puis que ferez-vous du reste, mon Dieu, mon ami ?
- Je le jetterai par la fenêtre, morbleu, Marion.

Les chiens, les chats en feront fête...

Elle s'interrompit pour lancer avec le geste et l'intonation de Numa, quand il se montait : « Ça, voyez-vous, mes *Infants*... c'est bo comme du Shakspeare !... »⁶

Il est intéressant de constater l'admiration de Daudet pour ce dialogue théâtral chanté. En cela il s'accordait avec Anatole France qui déclarait :

La chanson, comme le fabliau, s'amuse des ruses des femmes sans prendre au sort des maris un intérêt excessif. Le dialogue de *Marion* et de son jaloux est à cet égard un chef-d'œuvre de malice et de grâce⁷.

Anatole France avance le mot chef-d'œuvre après que Daudet l'ait dit « beau comme du Shakespeare » et que Catulle Mendès en ait publié une version du poète provençal Théodore

⁶ Alphonse Daudet, *Numa Roumestan : mœurs parisiennes*, Paris, Fasquelle, 1950, p. 178. 1^{re} édition, 1881.

⁷ Anatole France, *Chansons populaires de l'ancienne France* [1891], dans *Oeuvres complètes illustrées*, Paris, Calmann-Lévy, [1925], v. 7, p. 105.

Aubanel dans son recueil de luxe *les Plus Jolies Chansons du pays de France*⁸.

Jean Richepin dans ses conférences sur les chansons populaires, le 5 décembre 1917, présente cette chanson de *Marion* où la dernière réplique est :

— Je te jett'rai par la fenêtre
Corbleu, Marion !
Et les corbeaux feront ripaille.

[...] Mais à Paris, [*ajoute-t-Il*] voici comment j'ai entendu la fin. Oui, entendu moi-même, et en plein quartier populaire, au fond des Batignolles. La fillette, presque la jeune personne, qui la chantait, arrêta la chanson, tout net, sur l'ultime réplique de Marion.

— Alors, je t'vais couper la tête,
Corbleu, Marion !
— Et puis, que ferez-vous du reste,
Mon Dieu, mon ami ?

Je lui dis :

« Mais pourquoi supprimez-vous le couplet de conclusion, celui qui parle des corbeaux faisant ripaille ? »

Elle me répondit tout simplement, avec une exquise ingénuité :

« Oh ! non, voyons, vous ne voudriez pas ! C'est la femme qui doit avoir le dernier mot ! »

Richepin constate ici une variante parisienne. Nous savons maintenant que cette chanson n'est pas particulière à la Provence puisque les enquêtes ont révélé qu'elle est répandue dans presque toutes les Provinces françaises. Nous en connaissons plus de cent quarante-trois versions dont soixante recueillies au Canada français. Voici une version que M. Luc Lacourcière a entendu chanter le 7 octobre 1956 par Mme

⁸ Catulle Mendès, *les Plus Jolies Chansons du pays de France* : chansons tendres, choisies par Catulle Mendès, notées par Emmanuel Chabrier et Armand Gouzien. Illustrées par Lucien Métivet. Paris, Plon, Nourrit et Cie, [1888] pp. 5-8, 17 couplets, musique (accomp. pour piano), ill. (pl. col.). Théodore Aubanel (1829-1886), poète provençal, ami de Frédéric Mistral.

⁹ Jean Richepin, « Contes et chansons populaires des pays de France », dans *Journal de l'Université des annales*, Paris, 12^e année, n° 4, 1^{er} février 1918, p. 163 (Conférence littéraires).

Armand Gagnon et Hidola Lavoie, à Saint-Hilarion (Charlevoix).

— Corbleur, sorbleur, ma mignonne !
Yâ ! qu'as-tu fait cette semaine, morbleur !
Yâ ! qu'as-tu fait cette semaine, sorbleur !

— Mon doux Jésus, mon mari !
J'ai lavé des bas de laine, mon doux !
J'ai lavé des bas de laine, Jésus !

— Corbleur, sorbleur, ma mignonne !
Ça prend pas une semaine, morbleur !
Pour laver des bas de laine, sorbleur !

— Mon doux Jésus, mon mari !
La fontaine était brouillée, mon doux !
La fontaine était brouillée, Jésus !

— Corbleur, sorbleur, ma mignonne !
Qui ce qu'a brouillé la fontaine, morbleur !
Qui ce qu'a brouillé la fontaine, sorbleur !

— Mon doux Jésus, mon mari !
C'est les chevaux de la reine, mon doux !
C'est les chevaux de la reine, Jésus !

— Corbleur, sorbleur, ma mignonne !
Qui ce qu'a couché avec toi hier au soir, morbleur !
Qui ce qu'a couché avec toi hier au soir, sorbleur !

— Mon doux Jésus, mon mari !
C'est ma p'tite cousine germine, mon doux !
C'est ma p'tite cousine germine, Jésus !

— Corbleur, sorbleur, ma mignonne !
Ma p'tite cousine germine a pas de barbe noire, morbleur !
Ma p'tite cousine germine a pas de barbe noire, sorbleur !

— Mon doux Jésus, mon mari !
Elle a mangé des mûres noires, mon doux !
Elle a mangé des mûres noires, Jésus !

— Corbleur, sorbleur, ma mignonne !
Y a pas d'mûres noires en hiver, morbleur !
Y a pas d'mûres noires en hiver, sorbleur !

- **Mon doux Jésus, mon mari !**
Y en a dans le jardin de mon père, mon doux !
Y en a dans le jardin de mon père, Jésus !
- **Corbleur, sorbleur, ma mignonne !**
Grèye-toi, allons-y voir, morbleur !
Grèye-toi, allons-y voir, sorbleur !
- **Mon doux Jésus, mon mari !**
Les vaches ont mangé les branches, mon doux !
Les vaches ont mangé les branches, Jésus !
- **Corbleur, sorbleur, ma mignonne !**
Mets-toi à g'noux, j'te tranche le cou, morbleur !
Mets-toi à g'noux, j'te tranche le cou, sorbleur !
- **Mon doux Jésus, mon mari !**
Ah! je t'en demande pardon, mon doux !
Ah! je t'en demande pardon, Jésus !
- **Corbleur, sorbleur, ma mignonne !**
Y enlève-toi, je ty pardonne, morbleur !
Y enlève-toi, je ty pardonne, sorbleur !
- **Mon doux Jésus, mon mari !**
Aujourd'hui, tu my pardonnes, mon doux !
Demain j'te f'rai pousser des cornes, Jésus !
- **Corbleur, sorbleur, ma mignonne !**
Yâ! répète-moi c'que tu viens d'dire, morbleur !
Yâ! répète-moi c'que tu viens d'dire, sorbleur !
- **Mon doux Jésus, mon mari !**
Aujourd'hui tu my pardonnes, mon doux !
Demain j'te f'rai manger des pommes, Jésus !
- **Corbleur, sorbleur, ma mignonne !**
Yâ! c'est pas ça que tu viens d'dire, morbleur !
Yâ! c'est pas ça que tu viens d'dire, sorbleur !
- **Mon doux Jésus, mon mari !**
Ah! que les hommes, ils sont donc bêtes, mon doux !
On peut tout leur faire accroire, Jésus !¹⁰

¹⁰ Archives de Folklore, coll. Luc Lacourcière, enreg. 3222.

Dans cette version canadienne-française, la façon de terminer ce dialogue est moins cruelle et beaucoup plus dans le ton de la chanson. Cependant nous découvririons d'autres conclusions dans les nombreuses versions des pays francophones et même au-delà : car on a retrouvé des chansons similaires dans les traditions anglaise, allemande, suédoise, espagnole, italienne, etc...¹¹ Il y a là plus qu'une simple littérature nationale. Après cela, que penser de ceux qui voient dans les chansons de tradition orale uniquement une raison patriotique d'attachement à un sol particulier quand les études comparées révèlent que des versions d'une même chanson se retrouvent souvent dans la plupart des provinces françaises, des pays francophones et aussi dans différents autres pays européens comme c'est le cas pour *Corbleur*, *Sambleur*, *Marion*.

L'emploi qu'ont fait les romantiques et les réalistes de la chanson de tradition orale comme couleur locale était basé sur une prétention de naissance spontanée au sein des masses populaires et paysannes. Puisque les études comparées ont prouvé la fausseté de cette origine, nous savons gré quand même à ces écrivains d'avoir redécouvert ces chansons et d'avoir engagé bien des gens de lettres à en faire des collections pour les étudier. Les douze membres de la section de philologie du *Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France* avaient reçu du ministre Hippolyte Fortoul de 1852 à 1856 la mission d'enquêter à travers la France dans le but de compiler le recueil des *Poésies populaires de la France*¹². Ces

¹¹ *Corbleur, Sambleur, Marion*.

Version anglaise : Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, New York, 1965, nos 156, 157, 158.

Version espagnole : Pelay Briz, *Cansons de la terra*. 1867, II, 73 ; reprise dans Eugène Rolland, *Recueil de chansons populaires*. Paris, Maisonneuve, 1886, v. 2, pp. 218-219, n° CLXIII.

Version italienne : Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888, n° 85, pp. 422-426, *Le Repliche di Marion*.

Version suédoise : Léon Pineau, *Thore et sa sœur*, *Revue des traditions populaires*, v. 19, n° 11, novembre 1904, pp. 460-461, 18 couplets, refr.

¹² *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*. Paris, Imprimerie Impériale, 1854-1860, 4 v., 23½ cm. ill. (pl.). Pour les années 1852-1857.

Aussi : *Poésies populaires de la France*, 6 v. manuscrits, Paris, Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds Français, nouvelles acquisitions, nos 3338-3343.

douze personnalités étaient des littérateurs et des académiciens comme Jean-Jacques Ampère, Sainte-Beuve, Paulin Paris, etc...

Bien que le *Comité* n'ait jamais publié le résultat de son enquête, de nombreux chercheurs dans les provinces de France et dans les pays francophones ont fait paraître des collections de chansons traditionnelles. Il en est résulté plusieurs centaines de recueils qui ont eu une grande influence non seulement chez les écrivains mais aussi chez les poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle à partir des symbolistes. Ces poètes s'évertuèrent à rajeunir leur art savant au contact de cet art dit primitif et typiquement français.

Déjà en 1852, Gérard de Nerval, applaudissant au travail de compilation des chansons populaires qu'entreprenait le *Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, écrivait :

On parle en ce moment d'une collection de chants nationaux recueillis et publiés à grand frais. Là, sans doute, nous pourrions étudier les rythmes anciens conformes au génie primitif de la langue, et peut-être en sortira-t-il quelque moyen d'assouplir et de varier ces coupes belles mais monotones que nous devons à la réforme classique. La rime riche est une grâce, sans doute, mais elle ramène trop souvent les mêmes formules. Elle rend le récit poétique ennuyeux et lourd le plus souvent, et est un grand obstacle à la popularité des poèmes¹³.

Ce souhait de Nerval a fait son chemin. Dès 1868, un chercheur encourageait les poètes dans cette voie. Édouard Schuré terminait son *Histoire du lied : ou, la Chanson populaire en Allemagne*, par un chapitre intitulé : *Ce qui manque à la poésie lyrique en France*, où les poètes de l'époque ont pu lire :

Lorsqu'un étranger, qu'il soit Italien, Anglais ou Allemand, lit la plupart de nos grands poètes, il est frappé tout d'abord par le caractère oratoire, qui défigure parfois leurs plus belles créations. [...] Nous nous hâtons de leur répondre que chaque nation a son goût en littérature, que le nôtre c'est l'éloquence, [...] Mais tout en défendant ainsi notre cause, nous sommes forcés de nous avouer en secret, qu'en poésie l'éloquence est inférieure à l'inspiration pure, qu'en

¹³ Gérard de Nerval, *Sur les chansons populaires*, dans *Oeuvres*, 1966, v. 1, p. 467. (Bibliothèque de la Pléiade).

fait d'art les genres mêlés sont toujours les mauvais genres et que chez les Grecs, ces maîtres immortels de la poésie, le lyrisme avait cette allure vive, rapide, musicale que nous pourrions retrouver nous aussi dans votre poésie populaire¹⁴.

Schuré exprimait là les idées de ses contemporains en louangeant la chanson populaire et en soulignant le défaut de la poésie française, que Verlaine fustigera dans son *Art poétique* :

Prends l'Éloquence et tords-lui son cou !

Après avoir combattu l'Éloquence, il veut « assagir » la rime pour qu'elle plaise plus à l'oreille qu'à l'œil, ce qui est courant dans la tradition orale. Quant aux *vers impairs*, ils sont à profusion dans la poésie orale. Il y aurait beaucoup d'autres rapprochements à faire entre l'*Art poétique* de Verlaine et la chanson folklorique.

Les poètes de cette époque portaient beaucoup d'intérêt à la chanson populaire, à commencer par Baudelaire qui fréquentait le salon de Champfleury. Quand le *Comité* en 1856 met au rancart les *Poésies populaires de la France*, en réaction, Champfleury publie, (en 1860) en collaboration avec le musicien bohème et collectionneur Weckerlin, *les Chansons populaires des Provinces de France* dédiées à Charles Baudelaire. Ce recueil aujourd'hui décrié par les folkloristes a eu un impact considérable sur son époque. D'autant plus que bien des collectionneurs de province suivirent cet exemple et publièrent les résultats de leur enquête au lieu de les envoyer au *Comité*. Le recueil de Champfleury fut louangé par un des membres du *Comité*, Sainte-Beuve, qui confirmait ainsi l'échec de cet organisme officiel.

Pendant non seulement Baudelaire mais tous les poètes et les écrivains de l'époque se tournèrent vers cet art qui satisfaisait leur besoin d'exotisme. Les témoignages sont nombreux. Jean Richepin le proclamait sans ambages.

¹⁴ Édouard Schuré, *Histoire du lied ; ou, la Chanson populaire en Allemagne*, Paris, Librairie Internationale ; etc., 1868, pp. 491-493.

S'il y a eu vraiment un Parnasse en France et une fontaine où les Muses donnent à boire aux poètes, ce fut, pour beaucoup de nous, celle-là [la poésie populaire]. En tout cas, moi, pauvre, elle fut ma préférée, et je m'y suis abreuvé, jusqu'à l'ivresse; je ne m'en défends pas, bien au contraire!¹⁵

Mais Jean Richepin ne se contente pas de parler pour lui, il témoigne aussi pour les deux grands symbolistes :

Je les ai beaucoup connus, beaucoup aimés, [...] ils ont été tous les deux, Verlaine et Rimbaud, imprégnés des chansons populaires de leur pays, et voilà pourquoi, peut-être ils ont été des poètes d'un génie si particulièrement étrange parfois¹⁶.

Rimbaud n'a-t-il pas chanté dans *Une Saison en enfer* ?

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs¹⁷.

On peut facilement voir là tout le domaine du folklore. *Refrain niais, rythmes naïfs* ne signifient-ils pas la chanson populaire puisqu'à l'époque, on la considérait comme primitive et naturelle? Ne recherchait-on pas le naïf par opposition à l'éloquence?

Rimbaud proclame encore « La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe¹⁸ ». Puis il donne sa *Chanson de la plus haute tour* qui a une forme populaire : deux couplets et un refrain.

¹⁵ Jean Richepin, «Contes et chansons populaires des pays de France», dans *Journal de l'Université des Annales*, Paris, 12^e année, n° 2, 1^{er} janvier 1918, p. 30.

¹⁶ Jean Richepin, «Contes et chansons populaires des pays de France», dans *Journal de l'Université des Annales*, Paris, 12^e année, n° 3, 1^{er} janvier 1918, p. 114.

¹⁷ Arthur Rimbaud, *Alchimie du verbe*, dans *Oeuvres*, 1951, p. 218. (Bibliothèque de la Pléiade).

¹⁸ *Idem*, p. 220.

Cette prise de conscience de la tradition orale est exprimée avec plus de clarté dans une page d'Anatole France, écrite en 1891, qui résume les idées des écrivains et des poètes de son temps.

Les témoignages de la vie de nos aïeux rustiques nous sont doux et chers. Avec leurs assiettes peintes, leurs armoires de mariage où sont sculptées des colombes, avec l'écuelle d'étain où l'on servait la rôti de la mariée, ils nous ont laissé des chansons, et ce sont là leurs plus douces reliques. Avouons-le humblement : le peuple, le vieux peuple des campagnes est l'artisan de notre langue et notre maître en poésie. Il ne cherche point la rime riche et se contente de la simple assonance ; son vers, qui n'est point fait pour les yeux, est plein d'élisions contraires à la grammaire ; mais il faut considérer que si la grammaire, comme on dit, — et ce dont je doute, — est l'art de parler, elle n'est point assurément l'art de chanter. D'ailleurs, le vers de la chanson populaire est juste pour l'oreille ; il est limpide et clair, d'une brièveté que l'art le plus savant recherche sans pouvoir la retrouver ; l'image en jaillit soudaine et pure ; enfin, il a de l'alouette, qu'il célèbre si volontiers, le vol léger et le chant matinal¹⁹.

Ce texte, en plus de corroborer celui de Rimbaud, admet que le peuple « est l'artisan de notre langue et notre maître en poésie », que la rime est pour l'oreille et non pour l'œil, et que le vers populaire est limpide, clair, bref, etc... Tout le contraire de l'éloquence. Les poètes sous l'influence de ces chansons ont produit une poésie beaucoup plus lyrique, ce qu'ont démontré quelques commentateurs comme Robert de Souza dans son ouvrage *la Poésie populaire et le lyrisme sentimental*²⁰.

Verlaine ne se contente pas de saisir le style direct et spontané de la chanson populaire, il y puise certains personnages comme dans une nouvelle mythologie.

¹⁹ Anatole France, *Chansons populaires de l'ancienne France* [1891], dans *Oeuvres complètes illustrées*, Paris, Calmann-Lévy [1925], v. 7, p.97.

²⁰ Robert de Souza, *la Poésie populaire et le lyrisme sentimental*, 2^e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1899, 162 p. (Études sur la poésie nouvelle). 1^{re} édition, 1898.

Aussi Paul van Tieghem, « la Notion de vraie poésie », dans *le Préromanisme*, Paris, Rieder, 1924, v. 1, p. 19-71.

Aussi : Mme M. J. Durry, « l'Académie celtique et la chanson populaire », dans *Revue de Littérature comparée*, 1929, pp. 61-73.

**C'est le chien de Jean de Nivelles
Qui mord sous l'œil même du guet
Le chat de la mère Michel;
François-les-bas-bleus s'en égaie²¹.**

Cependant Verlaine fait accomplir à ces personnages des actions contraires à celles que la tradition leur attribue : le chien de Jean de Nivelles fuit quand on l'appelle, et le chat de la Mère Michel est perdu. Consciemment Verlaine ne veut-il pas nous faire voir un monde à l'envers ?

Maintenant pour ce qui est de la rime, nous voyons ici une féminine rimant avec une masculine : *Nivelles* avec *Michel*, *guet* avec *égaie*. Peut-on voir ici systématisée l'imitation d'une faute assez courante mais excusable dans une poésie orale ?

D'autres poètes ont voulu rajeunir leur technique du vers en s'inspirant de la versification populaire sans toujours la comprendre. Maurice Maeterlinck a imité la formule strophique d'une chanson en laisse qui pourrait être la forme seconde d'une version du *Pommier doux*.

Chansons

**On est venu dire
(Mon enfant j'ai peur)
On est venu dire
Qu'il allait partir...²²**

Pommier doux

**Derrière chez mon père,
(Vole, vole, mon cœur vole)
Derrière chez mon père
Y a-t-un pommier doux...²³**

Le refrain intérieur est mis entre parenthèses comme Catulle Mendès l'a fait dans son recueil *les Plus Jolies Chansons du pays de France* (1888). Maeterlinck ne nous fait grâce d'aucune répétition ni du refrain ni du premier vers de la strophe, répétitions essentielles pour des chansons de ronde (ou de groupe), mais fastidieuses dans un poème destiné à la lecture. Il emploie avec bonheur cependant un procédé populaire de la construction par trois, à *la première porte*, à *la seconde porte*, à *la troisième porte* comme on le retrouve dans le *Plongeur noyé*, à *la première plonge*, etc...

²¹ Paul Verlaine, *Romances sans paroles* VI.

²² Maurice Maeterlinck, *Chansons*.

²³ « Pommier doux » tel que disposé dans Catulle Mendès, *les Plus Jolies Chansons du pays de France*, 1888, p. 29, sous le titre « les Trois Princesses ».

Un autre procédé courant chez les poètes de l'époque consiste à dépouiller les chansons populaires de leurs plus beaux vers pour en chamarrer leurs poèmes. Dans sa *Complainte de cette bonne lune*, Jules Laforgue compose avec le refrain du *Pont d'Avignon*.

Refrain populaire

Dans l'giron

Du Patron

On y danse, on y danse

Dans l'giron

Du Patron

On y danse tout en rond.

Sur le Pont

d'Avignon

On y danse, on y danse

Sur le Pont

d'Avignon

On y danse tout en rond.

Ces lambeaux ou bijoux de poésies populaires enchassés dans le texte d'un poète lettré peuvent produire des effets différents sur le lecteur selon qu'il connaît ou non la poésie de tradition orale. Ce procédé a été employé par bien des poètes français à partir de Jules Laforgue jusqu'à Apollinaire. Au Canada, il y a eu quelques échos de cette mode par exemple chez Engelbert Gallèze (pseudonyme de Lionel Léveillé), *la Claire Fontaine*, 1913, et *Chante, Rossignol, chante*.

Bien des poètes ont écrit des chansons sur des timbres de chants de tradition orale. Il y en a aussi qui ont refait des chansons. Frédéric Mistral a tiré *Magali* de la chanson des *Métamorphoses*. Ces réfections valent ce que vaut l'auteur. Jules Laforgue a composé sa *Complainte de l'époux outragé* dans la manière de la chanson *Corbleur, Sambleur, Marion*, sans être accusé d'avoir pastiché.

— Qu'alliez-vous faire à la Mad'leine,
Corbleu, ma moitié,

Qu'alliez-vous faire à la Mad'leine ?

— J'allais prier pour qu'un fils nous vienne,
Mon Dieu, mon ami ;

J'allais prier pour qu'un fils nous vienne.

— Et moi j'te brûl'rai la cervelle,
Corbleu, ma moitié,

Et moi j'te brûl'rai la cervelle !

— Lui, il aura mon âme immortelle,
 Mon Dieu, mon ami ;
 Lui, il aura mon âme immortelle !

Le poème de Laforgue manifeste probablement beaucoup d'esprit. Mais personnellement nous lui préférons les versions originales beaucoup plus spontanées et naturelles.

On pouvait tout se permettre avec ces poésies anonymes qu'on prétendait naïves et primitives. On ne pouvait, on ne voulait pas y voir un art évolué. Plusieurs admettaient que le peuple primitif pouvait faire des vers mais des vers courts. S'ils dépassaient dix pieds, on les scindait en deux et on déclarait observer, avec Gérard de Nerval, un curieux « mélange de vers blancs et d'assonances²⁴ ». On a tellement répété que le peuple se souciait peu de la rime, qu'on en est venu à croire que cette poésie était rythmique. Peut-être est-ce là une des raisons qui a fait mettre la rime au rancart par les poètes de notre génération ? Ce n'est sûrement pas par hasard que les premiers poètes, en 1886, à composer des vers libres, furent aussi les plus marqués par la chanson traditionnelle : Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas, Albert Mockel, Vielé-Griffin, etc.

Cette idée de poésie rythmique n'était pas tout à fait nouvelle. Déjà, au XVIII^e siècle, Mathieu-Antoine Bouchaud²⁵ en parlait. Et pour bien montrer qu'elle était conforme au génie primitif français, il donnait en exemple une version d'une chanson traditionnelle connue aujourd'hui sous le nom des *Anneaux de Marianson*. Sa version fragmentaire appuyait sa théorie. Mais quand Doncieux publia son texte critique en quatrains de vers octosyllabiques artificiellement bien fabriqués avec neuf versions, la preuve de Bouchaud perdit de l'éclat.

Les chansons recueillies dans la tradition orale sont toujours fragmentaires et remplies de manquements à la versification classique, à la grammaire, à la langue, à la phonétique, etc. . .

²⁴ Gérard de Nerval, *Sur les chansons populaires*, dans *Oeuvres*, 1966, v. 1, p. 472. (Bibliothèque de la Pléiade).

²⁵ Mathieu-Antoine Bouchaud, *Essai sur la poésie rythmique*, Paris, Impr. de M. Lambert, 1763, 144 pp.

Ce qui n'indique pas nécessairement qu'il y ait là les traces d'une culture primitive. La comparaison objective nous amène à déceler que ces poèmes obéissent à des normes archaïques et moyenâgeuses de versification et de langue. Quant à la phonétique, les lois d'éliision des muettes, en français, ne sont pas les mêmes dans la langue parlée et la langue écrite, (et que dire de la phonétique des langues dialectales?). D'ailleurs pourquoi vouloir qu'une poésie orale obéisse aux lois d'une poésie écrite?

Déjà au XVII^e siècle, Paul Scarron invoquait l'usage ancien pour faire apprécier sa version du *Petit mari*²⁶ qui péchait contre Vaugelas. Il serait bon de ne pas juger cette poésie d'une civilisation ancienne avec des critères modernes.

Si nous examinons, par ailleurs, le fameux *Chef-d'œuvre d'un Inconnu*, que Matanasius alias Saint-Hyacinthe a publié en 1714 avec des *Remarques* comiques, nous voyons là une véritable chanson de tradition orale connue aujourd'hui sous le titre *Rendez-vous de nuit*.

5^e couplet

J'entends l'Alouette qui chante

Au point du jour :

Amant, si vous êtes honnête,

Retirez-vous.

Marchez tout doux, parlez tout bas,

Mon doux ami,

Car si mon Papa vous entend

Morte je suis.

André Lebois, le récent éditeur de ce *Chef-d'œuvre* (1966)²⁷ a presque découvert sa version-sœur du XV^e siècle, texte d'un

²⁶ Paul Scarron, *le Romant comique*. Seconde partie et Suite de l'Offray. Texte établi et présenté par Henri Benac. Paris, Société des Belles-Lettres, 1951, v. 2, pp. 215-216. (Les textes français... G. Budé).

²⁷ Thémiseul de Saint-Hyacinthe, pseud. de Hyacinthe Cordonnier, alias Chrisostôme Matanasius, *le Chef-d'œuvre d'un Inconnu* 1714, par Saint-Hyacinthe. Texte établi, présenté et annoté par André Lebois. Avignon, Édouard Aubanel, [1966] 249 p. front. (portr.). (Bibliothèque d'un homme de goût. Textes choisis par D. B. Drucker).

manuscrit authentique publié par Gaston Paris, dans *Chansons du XV^e siècle*²⁸.

Évidemment, Lebois en bon lettré n'a pas vu non plus l'étude comparée du *Rendez-vous de nuit* qu'a faite Patrice Coirault²⁹, le spécialiste de la chanson folklorique française. Ce manque de communication entre les spécialistes de l'*écrit* et ceux de l'*oral* est souvent la source de lacunes dans l'explication de textes littéraires. Nous pensons à André Theuriet qui, en 1878, parcourait les Ardennes à la recherche d'une chanson qu'il appelle *la Chanson du jardinier*³⁰ et qui n'est nulle autre qu'une version du *Chef-d'œuvre d'un Inconnu*.

5^e et 6^e couplets

**Ils ne furent pas le quart d'une heure ensemble
Que le coq a chanté minuit.**

— Oh! je voudrais, oh! je voudrais
Pour cent louis,
Que le coq qui chante minuit
Soit bien rôti ?

**Ils ne furent pas le quart d'une heure ensemble
Que l'alouette chanta le jour.**

— Belle alouette, belle alouette,
Tu as menti !
Tu as chanté le point du jour,
Il n'est que minuit...

Lebois écrit à la p. 11 de la préface :

Saint-Hyacinthe n'a pas «supposé» ce poème [comme le dit Gustave Lanson]. *Du moins, une version tout à fait proche nous en est-elle donnée dans «La Chanson française du XV^e au XX^e siècle» (La Renaissance du Livre; s.d.; vers 1925). L'éditeur la croit du XV^e siècle.*

Cependant le compilateur de cette anthologie, Jean Guillequin ne la croyait pas mais la savait du XV^e siècle, puisqu'il donne, en orthographe rajeuni, le texte d'un manuscrit authentique publié par Gaston Paris, dans *Chansons du XV^e siècle*.

²⁸ Gaston Paris et Auguste Gevaert, *Chansons du XV^e siècle*, publiées d'après le manuscrit [[Fr. 12744] de la Bibliothèque nationale de Paris, Paris, Société des anciens textes français, [1875] 1935, n° XXX, pp. 33-34.

²⁹ Patrice Coirault, «le Rendez-vous de nuit», dans *Formation de nos chansons folkloriques*, [Paris], éd. du Scarabée, 1953, pp. 156-161, musique.

³⁰ André Theuriet, *la Chanson du jardinier: souvenir d'Argonne...* Boston, Shoenhof & Moeller [s.d.] 63 p. 18½ cm. (The Belles-Lettres Series. No. 1) — 1^{re} édition, 1878.

De cette chanson, on en chante encore plusieurs versions en France et au Québec. On en a recueilli plus de soixante versions. M. Marius Barbeau en a publié une, dans *l'Alouette*³¹ et trois autres, dans *le Rossignol y chante*³².

5° couplet

**Ne furent pas deux heures ensemble que l'alouett' chanta le jour.
— Belle alouett', que chantes-tu? Tu nous trahis.
Tu chantes l'aurore du jour: il est minuit!**

Comment se résoudre à unifier tous ces textes si variés? Ce phénomène de folklorisation qui donne un mélange de constantes et de variantes désempare les commentateurs lettrés habitués à des textes écrits par un auteur qui a vécu dans un milieu déterminé et à une époque connue. Et, quelle attitude prendre devant des œuvres aussi capricieuses? s'abstenir, ignorer ou nier ne risquerait pas de déranger les habitudes, les techniques de l'écrit. Une solution encore plus commode serait de fabriquer des versions dites critiques à la manière de Doncieux³³. Le texte ainsi obtenu pourrait être analysé comme le poème définitif de l'Auteur. Mais cette fabrication artificielle, dans la langue de quelle époque et de quel pays allons-nous la composer?

La majorité des versions de ce *Chef-d'œuvre d'un Inconnu* que nous possédons ont été recueillies aux XIX^e et XX^e siècles. Mais nous avons une version du XVIII^e et une du XV^e siècle. Ce poème est d'un genre que les médiévistes nomment *aube* d'où il est probablement issu. Karl Bartsch a reproduit d'un manuscrit du XIII^e siècle, un poème sur le même thème:

**Entre moi et mon ami,
en un bois k'est les Betune,
Alanmes juant mardi
toute la nuit a la lune,**

³¹ Marius Barbeau, *Alouette*... Montréal, les éd. Lumen, [1946] pp. 114-117.

³² Marius Barbeau, *le Rossignol y chante*... Ottawa, 1962, pp. 99-101. (Musée National du Canada. Bulletin n° 175).

³³ George Doncieux, *le Romancéro populaire de la France*, Paris, E. Bouillon, 1904, XLIV + 522 pp. musique.

tant k'il ajorna
 et ke l'aloue chanta,
 ke dit 'amis, alons an.'
 et il respont doucement
 'il n'est mie jors,
 saverouze au cors gent,
 si m'ait amors,
 l'alouette nos mantes ³⁴.

• • •

Le thème de l'alouette ou du coq accusé de chanter le jour trop tôt n'a pas été noté dans la version du XV^e siècle. Cependant il est dans toutes les autres versions sauf celle du XVIII^e siècle où l'alouette chante le jour mais n'est pas accusée. Nous nous gardons bien de toute théorie sur le prolongement dans la tradition orale de ce thème moyenâgeux. Nous voulons seulement souligner les problèmes que les romanistes avaient à résoudre avant de commencer la restauration de la version primitive.

Au problème de datation s'ajoute celui de localisation. Cette chanson n'est pas exclusivement du domaine français, elle est aussi dans la tradition des autres pays européens : par exemple, Child en donne une version anglaise au n^o 248, *The Grey Cock* ³⁵ ; Nigra en donne deux italiennes, au n^o 64, *la Rondine Importuna* ³⁶ ; etc.

Pour étudier des textes aussi multiples, il faut développer des techniques d'étude comparée propres à cette littérature vivante. Les méthodes d'analyse littéraire de la poésie écrite sont impuissantes à saisir la réalité de ces instantanés d'une

³⁴ Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*. Altfranzösische Romanzen und Pastourelle, Darmstadt, 1967, pp. 27-28, n^o 31.

Tiré du manuscrit de la Bodléienne d'Oxford, Douce 308.

³⁵ Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, New York, Cooper Square Publishers, 1965 (1^{re} édition 1882-1898), n^o 248. *The Grey Cock*, or, Saw you my Father ?

³⁶ Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte...* Torino, 1888, n^o 64, pp. 343-344. *La Rondine Importuna*.

même œuvre orale pris à différentes époques et dans différents milieux.

Cependant le répertoire de la chanson traditionnelle est pourtant assez vaste pour contenir des pièces qui sont surtout documentaires et d'autres qui ont une valeur artistique indéniable. Tous ceux qui ont parlé de la chanson folklorique ou « populaire » l'ont toujours fait comme d'un répertoire homogène. La poésie orale non plus que l'écrite n'est une. La notion de poésie en littérature écrite, est absolument différente d'une école à l'autre et même d'un poète à l'autre. Comment jugerait-on un savant critique qui parlerait toujours de la poésie en général sans jamais distinguer d'école comme s'il s'agissait d'une seule poétique pour les classiques, les parnassiens, les symbolistes, etc. Nous ne pouvons pas concevoir qu'il en soit autrement en poésie orale. Il ne peut être question d'école en poésie orale, mais l'examen objectif du répertoire nous a amené à distinguer des groupes et des catégories de chansons qui sont composées selon des techniques particulières. Ces poétiques, à l'instar d'une école, miroir d'une société, sont aussi le reflet de sociétés, de cultures ou de civilisations qui ont eu leur apogée à des époques plus ou moins précises. C'est en tant que vestige encore vivant des temps révolus que nous aimons étudier ces chansons. Songeons, par exemple, aux chansons en dialogue. Il n'y a sûrement pas là une littérature primitive puisqu'on y observe les traces d'une civilisation policée, capable de se réunir en salon et d'écouter le dialogue de deux personnages d'un petit théâtre à caractère improvisé comme on peut l'observer pour *Corbleur, sambleur, Marion* et pour bien d'autres comme *Petit Papillon volage, la Bergère et le vieillard, la Fille et la mère*, etc.

Nous n'étudierons pas ici ces poétiques puisque nous l'avons fait dans un ouvrage qui paraîtra incessamment sous le titre *Poétiques des chansons traditionnelles françaises*. Nous les avons dégagées à la suite de l'inventaire de plus de soixante mille textes de chansons traditionnelles. Nous croyons en avoir tiré une synthèse qui nous paraît cohérente, facile à assimiler, utile et essentielle pour en relancer l'étude et pour redonner à cette cendrillon sa vraie place au salon de la littérature. Avec le philosophe Charles Bruneau nous affirmons sans hésitation :

Nous sommes persuadé que les chansons populaires n'ont rien à perdre à être étudiées systématiquement et à être replacées dans l'histoire de la littérature française³⁷.

Nous souhaitons que l'histoire littéraire lui ouvre ses pages pour lui faire une place de l'importance au moins égale à celle d'une école littéraire, comme la renaissance, le classicisme, le romantisme, etc... Cette poésie orale mérite un vaste chapitre intéressant toutes les écoles. Cette littérature anonyme a des racines au moyen âge. Elle a été choyée par les romantiques et les réalistes. Elle fut une des sources de rajeunissement de l'art poétique des symbolistes. Pourtant les chansons folkloriques ont leur beauté propre. Pour bien la saisir, il faut développer des méthodes d'analyse et d'études comparées qui tiennent compte de leurs caractéristiques. Nous ne sommes pas les premiers à en admirer la beauté. Sainte-Beuve, le célèbre critique littéraire, les considérait comme « un écho de notre âge d'or gaulois ». Sans parler de l'admiration sans borne que lui prodiguaient les romantiques, sans souligner l'appréciation de Montaigne, de Molière et de bien d'autres, nous voulons citer l'admirable paragraphe d'un éminent historien, Henri Davenson, qui résume tous les autres et exprime exactement nos idées à l'égard de la chanson folklorique :

Des chefs-d'œuvre, et j'ai dit plus, des classiques. C'est-à-dire des valeurs esthétiques authentiques et stables, sinon « éternelles », du moins soustraites au caprice changeant de la mode, des œuvres simples et fortes, capables de s'imposer à la méditation de l'artiste comme des modèles, comme une incitation à la création nouvelle³⁸.

APPENDICE

Puisque nous n'expliquons pas les différentes techniques de compositions ou poétiques des chansons traditionnelles, en voici trois exemples choisis pour les illustrer avec évidence. Nous les transcrivons d'après des enregistrements sonores le plus fidèlement possible avec leurs savoureuses particularités de langage.

³⁷ Charles Bruneau, *la Chanson populaire lorraine*, Nancy, éd. du Pays lorrain, 1931, p. 3.

³⁸ Henri Davenson [pseudonyme de Henri-Irénée Marrou], *le Livre des chansons...* Neuchâtel, éd. de la Braconnière [1946] p. 23.

Chanson en laisse**LA BELLE AU JARDIN**

1. **Par un bon matin je me suis levé (bis) (et repris par le chœur)
Dans mon joli jardin j'ai 'té**

J'aurai le vin, le verre et la bouteille

J'aurai le vin, le verre à la main

2. **Pour y cueillir rosémarin ³⁹**
 3. **Et j'en n'eus pas cueilli trois brins**
 4. **Un p'tit oiseau à moi s'en vient**
 5. **Il parle français et latin**
 6. **Dans son latin il répétait :**
 7. **— Ô que ces femmes ne valent rien !**
 8. **Et ces jeunes filles encore bien moins.**
 9. **Ces bons garçons on n'en dit rien :**
 10. **Ils ont toujours le verre à la main ⁴⁰.**

Chanson strophique à forme fixe.

JEAN RENAUD

1. **Je vois venir Renaud là-bas,
Avec ses tripes, ses boyaux,
Et avec ses tripes, ses boyaux,
Sur son cheval, dans son château.**
2. **Zon ne fut sus la mènuit,
Le roi avait rendu l'esprit
Les servantes se mirent à pleurer
Et les valets, à soupîrer.**
3. **— Dites-moi donc ma mère, ma mie
C'que les valets ont à soupîrer ?
— Ma fille, ne puisse vous l'cacher
Un beau cheval qu'a 'té tué.**

³⁹ Rosémarin : prononciation archaïque de romarin (du latin *ros marinus* : rosée de mer). Le romarin, dans cette chanson, symbolise une rupture des amours.

⁴⁰ Chantée le 25 octobre 1959 par Henri Touchette, 68 ans, de Saint-Liboire (Bagot). (Archives de Folklore, coll. Conrad Laforte, enreg. 728).

4. — Dites-moi ma mère, ma mie,
Qui c'que j'attends passère ainsi ?
— Ma fille, c'est la procession
Qui se fait là-bas dans ces fonds.
5. Voilà le dimanche arrivé
Mais à la messe il faut aller.
— La robe rose je veux porter.
La noire on lui a présentée.
6. Dites-moi donc ma mère, ma mie,
Pourquoi changez-vous mes habits ?
— Toute femme qui relève des enfants
Le noire lui est plus séant.
7. Quand elle fut dans l'église entrée,
Ce beau tombeau bien allumé.
— À qui ma mère ce beau tombeau :
J'en ai jamais vu d'aussi beau ?
8. — Ma fille, il peut bien être beau :
C'est le plus beau de votre trésor,
Ma fille, je ne puisse vous l'cacher,
Votre mari qu'est décédé.
9. — Puisque c'est eci mon mari,
Je veux mourir avecque lui.
Tenant la mère, voilà les clefs,
Élevez mon fils qu'j'ai bien aimé⁴¹.

Chanson énumérative.

POUR BOIRE IL FAUT VENDRE

1. Pour boire il faut vendre (bis) (et repris par le chœur)
Le chapeau de ma blonde (bis) (et repris par le chœur)

Je l'ai vendu
Argent reçu
J'ai pris un coup
J'ai fait' le fou
J'ai fait' la culbute
J'ai perdu ma tuque

⁴¹ Chantée le 23 juillet 1955 par Ernest Gagné, 75 ans, à Chicoutimi. (Archives de Folklore, coll. Conrad Laforte, enreg. 276).

**Gai, gai, gai ma mère
J'ai d'argent pour boire (bis)**

- 2. La blouse**
- 3. Le corset**
- 4. La robe**
- 5. Les bas**
- 6. Les sullers [souliers] ⁴²**

Université Laval

⁴² Chantée le 31 octobre 1959 par Ferdinand Daigneault, 57 ans, d'Acton Vale (Bagot), Québec. (Archives de Folklore, coll. Conrad Laforte, enreg. 816).