

La chanson de tradition orale, patrimoine poétique et musical

Conrad Laforte

Nos ancêtres comme ceux d'Europe ont perpétué en Amérique la culture traditionnelle qui fait partie de leur patrimoine intellectuel. En outre, les aïeux de ces mêmes ancêtres étaient présents dans l'ancienne France au moment de la composition des chansons de tradition orale. Qui peut dire s'ils n'y ont pas participé et même s'il n'y a pas des descendants des auteurs parmi notre population ? N'y a-t-il pas eu des compositions au Québec dans la plus pure tradition médiévale comme « *Bal chez Boulé* », « *Les Raftmen* », « *Vive la Canadienne* », etc. ? C'est là un héritage culturel que les Canadiens français possèdent en commun avec tous les peuples de souche française.

On a utilisé plusieurs appellations pour désigner la chanson folklorique : la poésie orale, l'ethnomusicologie, la chanson traditionnelle, la chanson ethnique, la chanson nationale, la ballade, la chanson populaire, la chanson de tradition orale. La plupart de ces appellations touchent un aspect de la chanson sans toujours la distinguer pleinement.

L'expression *poésie orale* désigne toute poésie chantée. Les chants folkloriques et ceux des artistes sont des poésies orales. *Poésie orale* a donc une acceptation trop étendue pour définir la chanson folklorique.

L'*ethnomusicologie* est une science qui étudie les faits musicaux de caractère traditionnel des divers groupes ethniques. Elle comprend aussi bien le chant de tradition orale que la musique instrumentale, son champ d'étude est donc trop vaste pour définir la chanson de tradition orale.

La *chanson traditionnelle* désigne une chanson transmise de génération en génération aussi bien oralement que par écrit, aussi bien populaire que littéraire, c'est pourquoi il est plus juste de spécifier en parlant de la *chanson de tradition orale*. Cette dernière expression, avec celle de chanson folklorique, est plus convenable.

La formule *chanson populaire* présente aussi une ambiguïté. En 1852, le Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France parle d'un *Recueil général des poésies populaires de la France* pour élever un « grand et complet monument [...] au génie anonyme et poétique du peuple¹ ». Les douze académiciens, alors membres de la section de philologie du Comité entendaient bien par *poésies populaires* le sens de poésies issues du peuple. C'est le sens qui a prévalu chez les nombreux spécialistes qui ont par la suite publié plus de cinq cents recueils de chansons populaires des différents pays francophones et des provinces de France. Le mot populaire s'emploie aussi pour qualifier une chanson à succès. Ainsi un chanteur

¹ *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*. Paris, vol. 1, 1854, p. 20. — On rejeta *ballade* qui désigne un poème à forme fixe.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 16, p. 53-64.

populaire n'est pas nécessairement un témoin de la tradition orale mais un artiste aimé du public qui interprète des chants littéraires ou folkloriques.

Autrefois on rencontrait *chanson nationale*. Même Honoré de Balzac dans *Pierrette* (1840) emploie *musique nationale* pour désigner une chanson folklorique. Il est indéniable que depuis le XIX^e siècle ces poésies orales ont été chantées par les groupements nationalistes et régionalistes. Aussi quand on sent notre culture française menacée, on entonne naturellement des chants de tradition orale. Au XIX^e siècle, l'on croyait qu'une chanson recueillie dans une région était née dans cette même région ; c'est tout à fait erroné. Les enquêtes nous ont révélé qu'une chanson peut être recueillie dans plusieurs régions.

Il existe des distinctions radicales et essentielles entre la chanson folklorique et la littéraire. C'est-à-dire entre la poésie écrite et la poésie de tradition orale (Tableau 1).

TABLEAU 1 Comparaison entre la poésie écrite et celle de tradition orale

	Écrit	Oral
Auteur	Connu	Anonyme
Dimensions spatio-temporelles	Déterminées	Indéterminées
Composition	Écrite	Orale
Poétique	Connue	Inconnue
Texte	Unique	Multiple

En littérature écrite, un poème est généralement l'œuvre d'un auteur connu mais en littérature orale il n'y a que des chansons anonymes. L'analyse d'un poème lettré peut se faire avec beaucoup de sûreté puisque sont connus le milieu, l'époque et les exigences poétiques de l'auteur. Mais du fait que les chansons orales sont anonymes nous ne pouvons connaître leurs données spatio-temporelles. Un bon document d'enquête, bien entendu, est daté et localisé au moment de la cueillette mais cette datation et localisation ne sont pas celles de la composition mais de l'enquête. Comme nous ne savons rien des circonstances qui ont inspiré les chansons folkloriques, ni des exigences esthétiques qui ont présidé à leur création, comment peut-on prétendre avec certitude en comprendre le sens ? Il existe cependant des méthodes d'analyse qui permettent, sous toutes réserves, d'en saisir les sens possibles, en utilisant des données qui suppléent aux dimensions spatio-temporelles ou qui les font découvrir.

Quand nous parlons de composition écrite et orale, il faut s'entendre. Le poète lettré s'assied à sa table de travail pour écrire ses vers. Les romanistes de l'école de Gaston Paris et de Georges Doncieux croyaient que les chansons de tradition orale avaient d'abord été écrites et ensuite qu'elles se seraient transmises oralement. Ce

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.

n'est pas aussi simple que ça. Les chansons en laisse, les chansons énumératives et les chansons brèves n'ont sûrement pas été composées par écrit. Nous sommes convaincus quand nous en analysons le style, que ce sont des compositions orales. Nous n'en avons pas de preuve écrite. Mais si vraiment elles avaient été écrites, il y en aurait des vestiges. Comment imaginer que les poètes lettrés qui les auraient composées par écrit, auraient détruits tous les manuscrits sans exception ? Surtout quand on sait que les écrits des poètes lettrés nous ont été conservés par les manuscrits originaux ou par des copies, et par l'imprimé pour les plus récents. Cependant quand il s'agit des chansons strophiques, des chansons en forme de dialogue et des chansons sur des timbres, nous pouvons admettre volontiers que la plupart d'entre elles ont d'abord été écrites.

Un auteur lettré est normalement connu et ses données spatio-temporelles le sont également. Ce qui nous permet de savoir non seulement le sens des mots qu'il emploie mais aussi dans quelle école il se situe, et par conséquent quelles sont les exigences de sa poétique. Mais pour les anonymes folkloriques nous n'avons aucune de ces données. Il faut tenter de les découvrir par l'analyse structurale des textes. Ce n'est pas facile car une longue transmission orale contribue à fausser les données. Il faut élaborer des méthodes qui nous permettent d'en tenir compte.

Le texte d'un lettré est unique, rien n'est laissé au hasard, l'auteur en a choisi tous les paradigmes qui ne doivent plus être changés. Nous avons donc la pensée intégrale de l'auteur. Mais le texte d'une chanson folklorique est, de par sa nature, multiple, c'est-à-dire que le texte n'est pas fixe et comporte de nombreuses variantes paradigmatiques à tous les niveaux : vocabulaire, morphologie, syntaxe, versification, phonétique, signification, provincialisme, archaïsme du langage, etc.

La distinction entre la chanson savante et la chanson folklorique était déjà admise au XVI^e siècle ; Montaigne constatait l'existence de deux poésies, l'une « populaire et purement naturelle » et l'autre « parfaite selon l'art » pour affirmer que « la poésie médiocre, qui s'arrête entre deux, est dédaignée, sans honneur et sans prix² ». Cette opposition fut redécouverte au XIX^e siècle par les écrivains romantiques.

En Allemagne, au XIX^e siècle, on parlait surtout de chanson nationale, de poésie primitive. Herder définissait la chanson populaire comme « les archives du peuple³ », « la fleur caractéristique des peuples⁴ » et par bien d'autres expressions poétiques et nationalistes non moins précises. En France, fortement influencés par ce courant allemand, les membres de la section de Philologie du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France publiaient sous la plume de leur rapporteur une définition tout à fait romantique : « Le Comité ne considère comme tout à fait populaires que des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes⁵ ».

Cette notion de « poésies nées spontanément au sein des masses » pouvait se concevoir au XIX^e siècle, mais aujourd'hui, nous ne pouvons plus croire à la

² Michel de Montaigne, *Essais*. Livre I, chap. LIV.

³ Traduction de Xavier Marmier dans *Chants populaires du Nord*, 1842, p. 11.

⁴ Tradition de J.-B. Weckerlin dans *la Chanson populaire*, 1886, p. 1.

⁵ [Jean-Jacques Ampère]. *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*, p. 3. Tiré à part du *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, vol. I, 1854, p. 219.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.

génération spontanée, nous cherchons la vérité. Une vérité découlant des faits, des documents et non de théories. Nous avons toujours évité toute définition globale de la chanson populaire, nous contentant de fixer les limites de notre étude aux chansons que les collecteurs recueillent ou sont susceptibles de recueillir sans trop nous inquiéter de leur origine. Ce serait là, à notre avis, le premier caractère commun à toutes les chansons populaires de la tradition orale d'avoir été recueillies par un collecteur ; le second caractère est, par voie de conséquence, l'anonymat. Ainsi, une chanson littéraire, c'est-à-dire composée par un auteur, même si elle est recueillie chez le peuple ne peut jamais être folklorique.

Les deux caractéristiques, essentielles à toute chanson folklorique, ne proviennent pas d'une définition globale mais d'une constatation. Une constatation qu'il nous a fait plaisir de retrouver avec quelques nuances sous la plume du grand historien Henri Davenson : « Il suffit d'appeler, mieux encore, de constater qu'on est d'accord pour appeler chanson populaire un ensemble d'œuvres lyriques que le répertoire des milieux lettrés a reçues du peuple⁶ ».

Devant le répertoire si considérable et si complexe de chansons populaires, une classification s'impose pour y voir clair. Un arrangement méthodique basé sur l'ensemble, et non sur un choix, nous permettra de délimiter les groupes, les divisions et les subdivisions les plus appropriés à la totalité de la matière.

Pour bien faire l'étude ou l'analyse d'une chanson de tradition orale, il faut la replacer autant que possible dans son contexte naturel. Patrice Coirault était aussi de cet avis :

Une condition essentielle [écrit-il] pour que soit faite, pour que soit parfaite l'étude d'une seule chanson traditionnelle, serait que l'auteur ait connaissance de celles du même cycle, du même genre, des cycles et genres voisins et qu'il ait aussi une bonne connaissance générale de la chanson populaire⁷.

C'est à cette occasion que Coirault nous parle d'une classification, d'un catalogue qu'il qualifie d'essentiel mais qu'il estime cependant impossible à réaliser selon son habitude d'énoncer une proposition positive pour la faire suivre d'une négative. Nous avons nous aussi toujours été convaincu qu'un catalogue est nécessaire pour permettre d'entreprendre des études valables sur la chanson. Même pour les analyses structurales, le catalogue méthodique est indispensable. Vladimir Propp, le grand spécialiste des études structurales du conte, n'écrit-il pas :

Une classification exacte est un des premiers pas de la description scientifique. De l'exactitude de la classification dépend l'exactitude de l'étude ultérieure. Mais bien que la classification ait sa place à la base de toute étude, elle doit elle-même être le résultat d'un examen préliminaire approfondi. Or c'est justement l'inverse que nous pouvons observer: la plupart des chercheurs commencent par la classification, l'introduisent du dehors dans le corpus alors qu'en fait, ils devraient l'en déduire⁸.

⁶ *Le Livre des chansons...* p. 24.

⁷ P. Coirault, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Paris, 1929, tirage à part, Exposé IV, p. 248.

⁸ V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, 1970, p. 12.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.

Ce conseil, ou plutôt ce principe, nous l'avons déjà exprimé au début de nos recherches en préconisant qu'une classification ne doit pas être arbitraire mais doit naître de la substance profonde de la chanson.

Imprégné de ce principe et désireux de produire le catalogue essentiel à toute étude, nous avons œuvré plus d'une vingtaine d'années à composer le *Catalogue de la chanson folklorique française*. À la demande de Luc Lacourcière, de Mgr Félix-Antoine Savard et de Marius Barbeau, nous avons commencé, en 1953, un inventaire qui nous a fourni l'occasion d'examiner plus de 80 000 chansons recueillies tant au Canada, qu'en France, en Belgique, en Suisse et en Louisiane. L'examen critique de tant de chansons, a été une expérience unique, qui nous a permis d'avoir une vue d'ensemble de la matière essentielle à l'établissement d'une classification méthodique de la chanson folklorique. Nous y avons donc perçu des groupes de chansons composées d'après des techniques communes et, au fur et à mesure, nous avons dégagé de cette masse, apparemment informe, les six grandes catégories de chansons qui relèvent de poétiques particulières. Toutes les chansons d'une même catégorie sont faites d'après la même poétique, c'est-à-dire qu'elles ont en commun les mêmes caractéristiques au niveau soit de la versification, des motifs, des thèmes, du vocabulaire, des fonctions sociales de la musique.

La nouvelle édition du *Catalogue de la chanson folklorique française*, dont le premier volume a paru en 1977, compte, depuis 1987, six volumes. À chaque titre de chanson, nous y donnons la bibliographie des versions connues dans un ordre géographique. De plus, les chansons sont distribuées dans un ordre méthodique. Cet ouvrage a été précédé, en 1976, de *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. Il est remplacé, en 1993, par une deuxième édition complétée et mise à jour. Il constitue l'introduction au *Catalogue* en même temps qu'un traité élémentaire de la chanson folklorique française. On y trouve l'explication des six grandes catégories dont chacune fait l'objet d'un des volumes du *Catalogue* et possède sa poétique propre : 1 - chansons en laisse, de facture médiévale, 2 - chansons strophiques, 3 - chansons en forme de dialogue, 4 - chansons énumératives, 5 - chansons brèves, 6 - chansons sur des timbres.

Nous employons le mot poétique non pas dans le sens philosophique mais dans le sens pratique de technique de composition, c'est-à-dire d'art poétique, de système poétique. Une poétique, selon l'acception traditionnelle, est un ensemble de normes caractéristiques propres à distinguer les écoles littéraires entre elles, ou un poète d'un autre, et parfois les périodes différentes d'un même poète. Esthétiquement, elle touche surtout à l'aspect le plus formel d'un poème : la structure, la versification, les thèmes et motifs, le vocabulaire, la fonction sociale.

Mais, puisqu'il est question de la tradition orale, comment découvrir la technique de composition d'une poésie qui a la réputation d'être fabriquée sans art ni technique ? Ce préjugé a détourné les chercheurs des études sérieuses des poétiques, si bien qu'ils se sont attardés beaucoup trop aux variantes, défections, déformations, contaminations, etc. Cependant que l'examen des constantes nous révèle que, pour le domaine français, il existe réellement des poétiques différentes en poésie orale comme en poésie écrite. Et, ces poétiques nous permettent de déterminer des groupes de chansons qui ont des caractères communs et homogènes facilement

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 16, p. 53-64.

distinguables. Pour bien saisir cette réalité, nous avons établi une classification sur trois plans : un premier qui s'applique à l'ensemble de la matière pour distinguer les catégories, un second qui divise d'une façon spécifique les groupes de chacune des catégories et l'on pourrait ajouter un troisième qui diviserait la musique d'une façon spécifique.

1° plan : poétique

2° plan : divisions spécifiques du texte

3° plan : divisions spécifiques de la musique

Sur un premier plan, le principe qui préside à la distinction des six grandes catégories est leur système poétique, c'est-à-dire leur technique de composition. Sur un second plan, le principe de division est propre à chacune des catégories et en accord avec son système poétique.

Le seul lien entre la mélodie et les paroles est le rythme, ce qui a rapport à la forme, la versification. Un ethnomusicologue qui voudra établir une classification devra tenir compte des grandes divisions du premier plan. Les poétiques ont un impact sur la forme et aussi sur la musique. En français le vers est syllabique mais la musique est quantitative : le rapport le plus apparent entre les paroles et la musique est donc le rythme. Dans les autres langues qui sont quantitatives il y a beaucoup plus de liens entre les deux.

En Europe de l'Est et en Europe centrale, le principe de classification le plus souvent adopté pour la musique est la structure mélodique qu'employaient Béla Bartók et Zoltán Kodály. Ce système, R. Vetterl l'appelle « grammatical » et Járdányi le nomme « lexicographical » car la mélodie tient compte de la longueur du vers. Cette méthode de classement s'est répandue parmi les archivistes de presque tous les pays d'Europe. Un des modèles du genre est l'ouvrage publié par Wolfgang Suppan et Wiegand Stief, *Melodietypen des deutschen Volksgesanges*. Cette œuvre, composée aux Deutsches Volksliedarchiv de Fribourg-en-Brigau, est le résultat de nombreuses années de travail par plusieurs collègues : Walter Wiora, le premier, ensuite les hongrois, Zoltán Kodály, Benjamin Rajeczky et Pál Járdányi.

Les **chansons en laisse** ont une versification de facture médiévale : une laisse est une série de vers isométriques uniformément assonancés qui s'obtient ordinairement en retranchant provisoirement le refrain et les répétitions. À partir du XIII^e siècle, les poètes lettrés ont commencé à écrire des vers avec des rimes et se sont mis à ridiculiser les vers avec assonances en les qualifiant de *rime en goret*. Aucun poète lettré n'a plus osé faire d'assonance. Cependant, après six à sept siècles, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, plus de douze mille versions de plus de trois-cent-cinquante chansons en laisse ont été recueillies chez des témoins de la tradition orale. Chaque laisse raconte un récit qui contient toujours des motifs stables et des variantes. Ces chansons qui se chantent en chœur ont servi pour accompagner la marche, la danse en rond et les travaux en groupe. Sur le second plan, comme les chansons sont narratives, les divisions sont basées sur les thèmes et motifs qui en l'occurrence sont médiévaux. Quelques-uns ont un caractère

religieux ou épique. Viennent ensuite les chansons héroï-comiques, celles sur les nuits de noces et les « maumariés », sur les jaloux et les cocus, sur les joies du mariage. Les plus archaïques comportent les thèmes et motifs du bouquet (couronne), des cueillettes, des oiseaux, des bergers et bergères, des requêtes amoureuses, des mésaventures féminines, des filles à marier et des noces, des prétendants, des fantaisies érotiques ou burlesques, des fêtes et métiers. Comme ce sont des chansons multiples, rébarbatives à toute tentative d'unification, nous avons dû développer une méthode que nous appelons le scénario global pour analyser ces petites narrations afin de tenir compte de tous les paradigmes, qu'ils soient convergents ou divergents. Nous en avons fait une démonstration dans *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*. Pour bien comprendre le sens de ces chansons de facture médiévale, il est préférable d'entendre les mots dans leur sens médiéval, par exemple l'adjectif *joli* voulait dire *amoureux*⁹, le *Joli Tambour*, était le *Tambour amoureux* ; le mot *bergère* désignait une *amoureuse* (car à la cour on jouait au berger et à la bergère, de sorte qu'il n'est pas question d'une vraie bergère mais d'une dame qui personnifie une bergère). Il y a aussi, au Moyen Âge, toute la symbolique des couleurs, des fleurs et des oiseaux. Les amoureux et les amoureuses se servaient de fleurs pour exprimer leurs sentiments auprès d'un amant ou d'une compagne. La jeune dame confectionnait une couronne de fleurs, qui s'appelait un chapelet, et la déposait sur la tête de celui qu'elle choisissait pour amant. Le mot chapelet a été traduit par bouquet au XVI^e siècle. Dans la chanson *À la claire fontaine* le bouquet refusé illustre une coutume médiévale. Aujourd'hui tout le monde connaît la chanson mais l'interprète dans un sens ou des sens qu'elle n'avait pas à l'origine.

Sur le plan musical, nous avons observé un certain nombre de phénomènes musicaux particuliers aux chansons en laisse ou rondes à danser. Elles sont, sauf de rares exceptions, à rythme franc — *giusto* — puisque leurs fonctions sont la danse, la marche ou les travaux de groupe. Autre phénomène, par exemple, la formule strophique 1-0-1, d'origine médiévale, où il y a alternance entre le soliste (chantant) et le chœur, et qui a une structure musicale qui correspond à ce que Claude Prey, auteur parisien de plusieurs opéras, appelle la « forme ternaire parfaite ». Musicalement, il y a trois phrases ou périodes qui couvrent six vers :

1° période musicale : un vers de la laisse + refrain inséré (bis) ;

2° période musicale : deuxième vers de la laisse + vers signal ;

3° période musicale : refrain final de deux vers bissé¹⁰

Le système poétique des **chansons strophiques** ne contient pas de laisse mais procède par couplets, c'est-à-dire par strophes. Comme les chansons sont pour la plupart narratives ou descriptives, nous avons des divisions par thèmes et motifs qui

⁹ *Le bois joli : le bois des amoureux*.

¹⁰ Pour plus de renseignement sur les chansons de facture médiévale, vous pouvez consulter mon ouvrage *Survivances médiévales dans la chanson folklorique* paru en 1981. Nous avons sous presse en ce moment un recueil de 353 chansons de facture médiévale, textes, variantes et mélodie, le tout précédé d'une courte analyse musicale d'une cinquantaine de pages de Robert Kelher.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.

peuvent être anciens ou récents, c'est-à-dire à caractère épique, à sujets religieux ou simplement romanesques ou comiques. On y regroupe aussi les chansons plus ou moins narratives traitant des amours idylliques et bucoliques ; les chansons saisonnières (quêtes, jour de l'an, mardi-gras) ; le cycle du voyage : les départs, les retours, les déserteurs, les navigations, les coureurs de bois, les chantiers forestiers, la drave, les militaires, l'ennui et les messages ; les chansons sur l'état civil et les conditions sociales ; les chansons de circonstances (noces, etc.) ; les chansons d'ivrogne et à boire. Les chansons de cette catégorie procèdent par couplets et présentent moins de variantes au point de vue du scénario. Souvent pour l'analyse, on doit traiter différemment les textes selon qu'ils sont narratifs ou qu'ils expriment plus de sentiments que d'actions. Il est à signaler que toutes les chansons de la *division A, Chansons à caractère épique ou tragique*, ont pour la plupart des parallèles dans celles des autres ethnies, par exemple *Renaud, le tueur de femmes* et aussi *le Fils assassiné* dont le texte est le scénario du *Mal entendu* de Camus.

Les chansons strophiques ont beaucoup plus de mélodies à rythme libre (*rubato*) et aussi un bon nombre à rythme franc.

Les **chansons en forme de dialogue** ont l'allure de petites pièces théâtrales. Ce sont souvent d'anciens débats médiévaux qui constituaient un jeu où les deux personnages en opposition ne devaient jamais se démentir, comme par exemple ceux du *Pénitent et l'ivrogne* ou l'amant volage et la belle constante dans *Papillon, tu es volage*. Dans ces chansons il y a deux personnages qui dialoguent, c'est sur eux que portent les divisions : la belle et l'amant, la bergère et le galant, la fille et la mère, le fils et la mère (ou le père ou le curé), la fille et le confesseur, le mari et sa femme, les personnages historiques et légendaires, les personnifications, enfin un personnage et un groupe.

Les **chansons énumératives**, sur le plan de la technique de composition, ont une structure spécifique qui est basée sur l'énumération. Elles ne contiennent pas de narration, ni d'étalage de sentiments, mais plutôt une succession logique (apparente ou occulte) d'objets ou d'actions. Les divisions doivent porter sur ces éléments énumératifs. Pour des études, on doit, à première vue, tenir compte en plus de l'aspect fonctionnel. Les termes énumérés sont les nombres en ordre décroissant (chansons de dix, de neuf), en ordre croissant, les heures, jours, semaines, mois, saisons, années et âges, les lettres, les voyelles et l'alphabet, les vêtements, les membres et parties du corps humain et les remèdes, les membres ou le morcellement des animaux, des oiseaux ou des poissons, les métiers et travaux, les hommes et les femmes (qualités), les animaux et les oiseaux, les contenants ou les contenus, les énumérations axées sur des verbes et des actions, et bien d'autres termes variés comme des éléments hétéroclites et coq-à-l'âne, les menteries, les noms propres, les maisons, les ménages, les villages, les villes, les pays, les mets, les couleurs, les cartes, les arbres, les instruments de musique, et enfin, les chansons équivoques.

La structure même des **chansons brèves** est, par nature, de peu d'étendue. Sa caractéristique est donc la brièveté. En outre, tous ces petits poèmes lyriques ont

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.

des fonctions suffisamment déterminées pour constituer le fondement des divisions. Mais au-dessus des fonctions, les chansons sont effectivement classées en trois groupes : 1^oles chansons que les adultes chantent aux enfants (berceuses, prières et rimettes enfantines); 2^oles chansons que les enfants chantent (comptines, formulettes de jeux chantées pour le saut à la corde et la balle au mur, rondes d'action et autres rondes enfantines). Le répertoire de ces deux premiers groupes se nomment les enfantines. 3^oLes chansons aussi bien chantées par les enfants que par les adultes¹¹.

Ici nous devons mettre en garde contre le préjugé trop répandu que toutes les chansons de folklore sont des chansons pour enfants. Nous avons de la pitié pour les enfants d'aujourd'hui qui n'entendent et ne chantent que des chansons d'adultes, quand il y a un patrimoine poétique et musical propre aux enfants qui est riche de plus de mille chansons représentées par plus de dix mille versions.

Le *Catalogue* de cette cinquième catégorie n'est pas construit comme les autres. Puisque les chansons sont courtes et que les références sont parfois aussi longues que les textes, nous innovons en donnant les textes suivis de leur référence, de sorte que ce *Catalogue* fait la somme de ce que nous connaissons de cet humble répertoire. C'est-à-dire que, pour chaque chanson type, nous publions une des versions les plus complètes, que nous faisons suivre des variantes, et nous indiquons par des chiffres les vers identiques à ceux de la version choisie.

Les **chansons sur des timbres** constituent une catégorie qui contient surtout des chansons littéraires ou composées par les gens du peuple sur des mélodies préexistantes. C'est la coutume de composer des chansons sur des timbres qui est folklorique, bien plus que la chanson elle-même. Sur le second plan, ce sont les genres qui constituent les divisions : des parodies, des vaudevilles, des chansons historiques, d'histoires locales, des chansons politiques et électorales, des cantiques et noëls.

Il y a néanmoins un problème particulier aux chansons sur des timbres : l'identification des timbres par leurs appellations verbales. Nous avons dû présenter un index général des appellations de timbres avec renvoi aux mélodies, ce qui occupe la première moitié de ce *Catalogue*.

Si nous examinons les chansons de chacune des six catégories, nous constatons qu'elles sont vraiment différentes les unes des autres.

Nous sommes convaincu, maintenant que nous avons mis de l'ordre dans cette matière qui était considérée comme un amas disparate, et que nous avons développé un vocabulaire, une typologie, alors que nous pouvons parler de catégories, de genres, de cycles, de groupes de chansons homogènes, que nous

¹¹ Chansons timbres ou aide-mémoire pour les mélodies de danse, sonneries de chasse à courre et langage des (cloches, les canons, courtes chansons de société, chansons saisonnières, fragments ou brèves chansons isolées, chansons attrapes et sans fin, chansons dans les contes populaires, fragments de chansons non identifiées, dans la littérature et dans les pots-pourris, cris de marchands ambulants, de marché et de foire, cris de ralliement de groupes sociaux, chants des oiseaux et cris des animaux (faune), formules incantatoires.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^O 16, p. 53-64.

avons là une matière riche qui a tout à gagner à être étudiée avec les techniques les plus variées, les plus avancées, les plus récentes et les plus scientifiques.

Cette classification rend possible aussi bien les études d'ensemble, de catégories, de groupes, que celles d'un thème ou d'un simple motif particulier. Par exemple, le fait d'avoir groupé ensemble toutes les chansons qui ont une versification médiévale nous a permis de constater qu'elles possédaient aussi les motifs du Moyen Âge. En conséquence nous avons pu faire une étude complète de cette catégorie pour enfin découvrir qu'elle avait des racines au XIII^e siècle. Non seulement ces chansons ont une versification et des thèmes et motifs de l'époque, mais nous avons prouvé qu'au moins une chanson, *Belle Aélis*, représentée en une dizaine de versions au XIII^e siècle, est connue en plusieurs versions à tous les siècles jusqu'au XX^e sous le titre *Trois fleurs d'amour*. Nous en avons fait la démonstration dans *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*. Les mélodies de ces chansons ont des caractéristiques communes.

Comme on peut le constater, l'étude d'une catégorie présente beaucoup d'intérêt. Il reste encore cinq autres catégories qui pourraient faire l'objet d'autant d'ouvrages. De plus, si nous regardons les multiples groupes qui subdivisent les catégories, nous y voyons autant de sujets d'études. En 1982, Madeleine Béland et Lorraine Carrier-Aubin ont publié *Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers*. En 1988, nous avons publié en collaboration avec Carmen Roberge, *Chansons folkloriques à sujet religieux*. Nous avons sur le métier, en collaboration avec Monique Jutras, les *Chansons à caractère épique ou tragique*. Peut-être qu'avec le temps l'ensemble des catégories et des groupes seront publiés.

Tout ce répertoire est notre héritage culturel. Il ne faudrait pas laisser aux médias, trop attentifs aux mouvements de la mode, le soin de conserver ou plutôt d'éliminer notre patrimoine poétique et musical pour enfin nous déraciner.

Nous ne sommes pas les premiers à admirer la beauté de la chanson de tradition orale. Sainte-Beuve, le célèbre critique littéraire, la 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 du célèbre historien, Henri-Irénée Marrou, 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 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 nouvelle¹².

Il ne faudrait pas oublier que ces anonymes classiques font partie de notre héritage poétique et musical au même titre que les œuvres de nos compositeurs.

¹² Davenson [Pseud. de Henri-Irénée Marrou], *Le Livre des chansons...*, p. 23.

**LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE
EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.**

RÉFÉRENCES

[AMPÈRE, Jean-Jacques]. « Instructions relatives aux poésies populaires de la France », p. 3. Tiré à part du *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, vol. I, 1854, p. 219.

BÉLAND, Madeleine et Lorraine CARRIER-AUBIN. *Chansons de voyageurs, coureurs de bois et forestiers*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, x + 432 p. Musique. (Ethnologie de l'Amérique française).

CARRIER-AUBIN, Lorraine. Voir BÉLAND, Madeleine.

COIRAULT, Patrice, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Exposées I - V, Paris, E. Droz, 1927-1933, 685 p., Musique.

DAVENSON, Henri (pseud. Henri-Irénée MARROU), *Le Livre des chansons, ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française : s'ensuivent cent trente-neuf belles chansons anciennes choisies et commentées*. Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, [1946], 589 p., Musique (Collection des Cahiers du Rhône).

LAFORTE, Conrad, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*. Nouvelle édition.

I. *Chansons en laisse*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977, cxi + 561 p. (Les Archives de Folklore, 18).

II. *Chansons strophiques*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, xiv + 841 p. (Les Archives de Folklore, 20).

III. *Chansons en forme de dialogue*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, xv + 144 p. (Les Archives de Folklore, 21).

IV. *Chansons énumératives*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, xiv + 295 p. (Les Archives de Folklore, 19).

V. *Chansons brèves (Les Infantines)*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, xxviii + 1017 p. (Les Archives de Folklore, 22).

VI. *Chansons sur des timbres*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1983, xvii + 649 p. (Les Archives de Folklore, 23).

LAFORTE, Conrad. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, viii + 300 p. (Ethnologie de l'Amérique française).

LAFORTE, Conrad et Carmen ROBERGE. *Chansons folkloriques à sujet religieux*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1988, xii + 388 p. Musique. (Ethnologie de l'Amérique française).

**LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE
EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 16, p. 53-64.**

PREY, Claude. *Formation et métamorphose d'une chanson : le Canard blanc*. Québec, 1959, vi + 169 p. (ms.) Musique. Thèse de D.E.S., Université Laval (Québec), 1959.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte... Traduction de Marguerite Derrida*. Paris, Seuil, [1970], 255 p. (Points, 12 ; Sciences humaines, Poétique).

ROBERGE, Carmen. Voir LAFORTE, Conrad.

SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*. Paris, C. Lévy, 1897, vol. 4, p.132.

STIEF, Wiegand. Voir SUPPAN, Wolfgang.

SUPPAN, Wolfgang et Wiegand STIEF. *Melodietypen des deutschen Volksgesanges*. Hrsg. im Auftrag des Deutschen Volklidarchivs. Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1976-1978, 2 vol., Musique.