



HAL
open science

**Chansons traditionnelles des plaines et des bocages
vendéens : une mémoire millénaire renouvelée par
Apollinaire Anakesa**

Apollinaire Anakesa

► **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa. Chansons traditionnelles des plaines et des bocages vendéens : une mémoire millénaire renouvelée par Apollinaire Anakesa. L'Harmattan. Chanson en mémoire - Mémoire en chanson, 2009, 978-2-296-10747-2. hal-01967985

HAL Id: hal-01967985

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01967985v1>

Submitted on 15 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chansons traditionnelles des plaines et des bocages vendéens : une mémoire millénaire renouvelée

par Apollinaire Anakesa

Résumé :

Apollinaire Anakesa, chercheur membre du Lacito CNRS et de Paris IV Paris-Sorbonne

Les facteurs culturels de la vie musicale du bocage vendéen, évoqués dans ce travail, furent traités par Jérôme Bujeaud qui en inscrivit une partie dans des manuels au XIX^e siècle. Après lui, l'Arexcpo, au XX^e siècle, en fera autant, tout en rendant à nouveau leur mémoire, ainsi que leurs valeurs, aux vendéens. Ce sont-là des données qui soulèvent aujourd'hui un vif intérêt scientifique. Elles nécessitent et méritent un examen approfondi. C'est dans ce contexte que seront examinés des éléments mélodico-poétiques de chansons choisies.

Pour ce faire, j'ai préalablement interrogé les meilleures mémoires du bocage ou celles reconnues comme telles par les membres de la communauté, dont les répertoires seront comparés avec les données déjà récoltées au XIX^e siècle. L'ensemble des informations a fait l'objet d'une contre-enquête de terrain, que j'ai menée afin de déterminer les typologies, ainsi que les procédés de fabrication des catégories concernées.

Mon analyse tiendra compte de l'expression et du contenu du message global d'une chanson, à l'aune des critères applicables à l'essentiel des éléments qui la composent.

Les chansons traditionnelles des Plaines et des Bocages vendéens sont un patrimoine culturel qui, jadis, a été finement exploré par Jérôme Bujeaud, dont il a, en partie, inscrit dans deux volumes intitulés *Chants et chansons populaires des Provinces de l'Ouest* (Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois), publiés en 1866, à Niort Clouzot.

Après lui, beaucoup d'autres s'attèleront à cette tâche. Ils y ont consacré études et recherches qui ont permis d'exalter les charmes, les usages, l'image, la voix, l'élan du cœur, bref, la vie des aïeux de la Vendée en général. Parmi les plus importants, citons Sylvain Trébucq, auteur de *La Chanson populaire en Vendée*, ouvrage publié en 1896 ; Georges Bourgeois, avec ses *Vielles Chansons du Bocage vendéen*, éditées par Pierre Boussuet, en 1931.

De notre temps, l'Arexcpo¹, sous l'impulsion de Jean-Pierre Bertrand et de son équipe, en a rendu à nouveau la mémoire ainsi que les valeurs aux Vendéens, grâce notamment aux techniques modernes de multimédia.

Toutes ces données, soulevant aujourd'hui un vif intérêt scientifique, ont nécessité et mérité un examen approfondi, et dont le colloque au thème « *Chansons en mémoire, Mémoire en chanson* » est un des fruits éloquents.

C'est dans ce cadre que je m'interroge sur la chanson des Plaines et des Bocages vendéens. Quelle en est la nature, la fonction ? Quels en sont le contenu et l'expression ? De quelle tradition relève-t-elle ? Quelle en est la mémoire ? Quelle en est la portée dans la vie du Vendéen contemporain ? Telles sont des questions auxquelles je tente d'apporter quelques éléments de réponse.

¹ AREXCPO : Association de Recherche et d'Expression pour la Culture Populaire en Vendée, fondée par Jean-Pierre Bertrand, en 1969.

Dans cette démarche, l'aide de Jean-Pierre Bertrand et de son équipe, lesquels je remercie ici, s'est avérée plus que précieuse. Elle m'a permis de côtoyer quelques-uns des grands interprètes des chansons de plaines et de bocages vendéens. J'ai pris soin de les interviewer, dans un travail de terrain qui, en amont, était nécessaire afin de mieux comprendre les canons esthétiques et idéologiques auxquels font référence ces meilleures mémoires ou reconnues comme telles par les membres de leur communauté.

En même temps, cette contre-enquête de terrain a par ailleurs permis de faire un choix judicieux du corpus et de déterminer non seulement les typologies, mais également les procédés d'élaboration des catégories de ces chansons.

Pour traiter d'une manière satisfaisante ma problématique, il me semble utile d'en éclairer préalablement les concepts-clés : chanson, tradition et mémoire, qui constituent également des thèmes majeurs traités dans le présent colloque.

L'examen de ces maîtres mots, vu d'abord sous un angle plus général, permettra de comprendre l'expression et le contenu des chansons étudiées.

Pour commencer, j'aborderais le concept de *tradition*.

LA TRADITION

La tradition, vocable sous lequel on comprend généralement tout ce qui se transmet de génération en génération et devient des habitudes, revêt, dans de nombreuses langues, diverses significations. J'en retiens, notamment, la double signification hébraïque de *réception* (*qabala*) et de *transmission* (*massorèt*). La transmission véhicule une valeur, en ce que les données transmises constituent un sens. Cette valeur, difficilement délimitable dans le temps, obéit, du reste, au principe de l'alternance entre innovation et sédimentation².

Dans le cadre du processus de réception, la tradition est le fruit d'une mémoire collective, catalyseur du passé et du présent. Elle est aussi une culture qui détermine les pratiques sociales identifiables, tout en évoquant leur signification et leur rôle dans des contextes circonstanciels, événementiels ou historiques, ainsi que les influences qui les marquent.

De fait, la tradition est alors une sorte de cordon ombilical qui, des Anciens, instille – dans la nouvelle progéniture - savoir, connaissance et valeurs pour la vie. Non seulement elle constitue pour cette progéniture la référence de son identité et de sa culture, mais aussi elle rattache et continue le passé dans un présent toujours renouvelé. Le présent vécu devient alors, peu à peu du passé qui, en même temps, prépare l'avenir ou le futur présent.

De par son essence, la tradition est également le reflet à la fois de la vie intérieure (à travers la pensée) et extérieure (par le biais de l'acte) des personnes qui la perpétuent, en l'occurrence les Anciens. Cette double vie touche tant à l'existence, aux coutumes, aux habitudes qu'aux usages.

L'on comprendra qu'une tradition se fonde non pas sur l'ethos de la nostalgie³, mais renvoie à une origine donnée, ainsi qu'à un temps relativement cyclique, qui se réactualise d'époque en époque, dans une sorte de hors temps et de hors espace⁴. Son temps n'est nullement linéairement, ni même

² Jean DURING comme Paul Ricoeur traite de cette signification de la tradition. Pour les détails, se référer à Jean DURING, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, postface d'Elie DURING, Lagrasse, Verdier, 1994. Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983-85, vol. 1 notamment.

³ Par principe, la tradition partage, avec la nostalgie, une analogie structurelle. Malgré tout, accessoirement et d'une manière générale, même les traditions les plus saines entretiennent souvent une nostalgie du « bon vieux temps », qui conduit quelquefois à une dépréciation relative du présent.

⁴ Ainsi, une chanson quelconque peut connaître diverses versions durant son époque, et subir par la même occasion des modifications qui servent à son adaptation dans différents milieux et cultures. Elle peut également être accommodée à un mode de vie d'une même ou d'une autre époque où elle deviendra alors moderne tout en demeurant antique.

figé. Il obéit plutôt au processus de développement plus ou moins en boucle d'une rétroaction. Autrement dit, elle est une manière de vivre plus intensément l'instant. Elle est ainsi considérée comme étant une présence dans l'absence.

Aussi la tradition demeure-t-elle également un acte de re-création de ce qui nous est révélé du passé, et que nous avons accepté et adopté. Rejouer cet acte serait le renouveler, bref l'interpréter pour lui redonner vie.

Ce vécu de la tradition se fait dans la représentation d'un passé commun, selon un processus oral et dynamique, marqué par des souvenirs, autrement dit, par la **mémoire**, second concept de base dont je veux maintenant justifier l'usage dans le contexte de mon propos.

B. LA MEMOIRE

La mémoire est un phénomène complexe par ses multiples significations impliquant divers domaines de la vie. Le cadre de mon article n'est pas propice à aborder, dans les détails, ne fut-ce que des nombreuses et diverses théories scientifiques qui en découlent.

Je me tiendrais à noter néanmoins que la mémoire, au sens de « champ mental des souvenirs », est un des facteurs majeurs de la tradition. C'est, entre autres, un processus psychique qui travaille dans l'esprit pour que le temps et les idées prennent forme. A ce titre, la mémoire est une présence dans l'absence, le souvenir que l'on se doit de se remémorer. Elle permet une réactualisation des pratiques et des valeurs ancestrales, par lesquelles le passé devient une vie renouvelée et actualisée.

Encore faut-il souligner que le souvenir est plein d'enseignements. Dans ses replis, il existe de quoi désaltérer la soif de connaissance et du savoir de quiconque y a délicatement recours. Là se profile également la voie qui fait pénétrer dans les plus intimes manifestations de l'être (ses croyances, ses joies, ses douleurs, ses labeurs, ses activités ; veillées, noces, etc.), dans son cadre de vie physique ou métaphysique, ainsi que dans les arcanes de son environnement naturel (champs, végétation, faune, plaine, bocage, marais, eaux, collines).

Dans le contexte spécifique de mon sujet, la mémoire peut s'envisager sous deux angles majeurs : le souvenir, l'héritage ancestral, mais également ce que l'on porte en soi et que l'on peut partager ou transmettre. Par le souvenir, la mémoire éclaire également le cours de la vie tant des Anciens que de la jeune génération (du berceau aux accordailles, des noces joyeuses au repos éternel, la mort).

En conséquence, il semble difficile de concevoir le présent et d'induire l'avenir sans aucune référence au passé, ce passé qui permet la projection vers l'avant.

Cette mémoire est traduite notamment à travers la **chanson**, le dernier maître mot de ma problématique, que, dans un premier temps, j'aborde aussi sous un angle général.

C. LA CHANSON

Le vocable chanson⁵ est issu du latin archaïque et post-classique *cantio*, signifiant chant d'un humain, et même d'un instrument, et faisant référence à l'action de chanter (*canere*).

⁵ Les valeurs de ce mot ont évolué avec les époques, développant en même temps des sens figurés plus ou moins péjoratifs, pour notamment évoquer une « parole en l'air », bagatelles, balivernes. C'est au XI^e siècle que la chanson est attestée au sens propre de « paroles à chanter » et d'« air chanté, poésie chanté ». Avant le XV^e siècle, elle se confondra avec la poésie et la musique vocale. Cette valeur sera développée au XVI^e siècle par l'éditeur Pierre Attaignant (v. fin XV^e s. – v. 1552) – avec, entre autres, les *Chansons nouvelles mises en musique* (1528) -,

Initialement « pièce en vers destinée à être chantée » et « poésie », la chanson a, dès le XII^e siècle, désigné de manière générale une composition chantée. Cette dernière est divisée en couplets – avec ou sans refrain – d'où, par métonymie, le texte ou la mélodie qui l'accompagnent.

La chanson est donc un tout combinant deux systèmes sémiotiques distincts, mais complémentaires : poésie et musique. Ces deux systèmes sont formés par des rapports d'interrelation et d'interaction qui concluent et manifestent l'union indissoluble de la poésie et de la musique, associées ou non à la danse et fondées sur l'oralité ou sur l'écriture.

Quant à la chanson champêtre, cette « poésie du peuple », comme aimait la qualifier Jean-Jacques Rousseau est, à juste titre, définit par ce dernier comme étant

« Un petit poème lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse et même seul, pour éloigner quelques instants l'ennui, si l'on est riche, et pour supporter plus doucement la misère et le travail, si l'on est pauvre. »⁶

Aujourd'hui encore, par la chanson, la voix de l'Ancien s'élève pour dire, entre autres, l'amour de la mie, les secrètes douleurs de la délaissée ou le désespoir d'un « galant » abandonné par un cœur par trop volage. Merveilleuse voix, elle dévoile aussi un passé, dans l'intimité duquel elle nous transporte.

J'ai pu vérifier ce fait auprès des Anciens vendéens que j'ai eu l'honneur de côtoyer. Ceux-ci divulguaient à l'assistance les secrets d'un passé déjà éloigné dans le temps, comme héritage vivant livré, à travers leur voix et leur vocation, à la jeune génération. Les mots apaisés par l'élan mélodique de leur voix dévoilaient, par ce truchement, des expériences à la fois individuelles, collectives et subjectives qui ouvrent sur un espace commun, enveloppant divers sujets : secrets de traditions relatives aux animaux, à la nature, à la dévotion pour le travail, à la vie, mais aussi aux mystérieuses pratiques rituelles ou non, cérémonielles ou non. Ce sont-là des connaissances qui se partagent, se communiquent, se consomment et se socialisent conformément à des normes admises généralement par un consensus implicite plutôt qu'à des principes explicites.

Aussi la chanson est-elle un outil de communication qui favorise des occasions de communion et de partage entre individus, entre communautés. Elle leur apporte alors de la joie, du bonheur, du réconfort, tout en offrant un plaisir personnel ou collectif, à la fois, musical, poétique et physique. Elle suscite, en même temps, la cohésion de l'esprit, jusqu'à encourager une relation sociale singulière qui, généralement, est peu soucieuse de la mise en valeur particulière de l'individu.

A ce titre, une chanson est aussi un des vecteurs idéals de l'émotion et des sentiments, investie de valeurs symboliques. Elle demeure aussi un langage du cœur, langage pouvant être exprimé sous forme de tableaux qui peignent différents aspects de la vie, allant des ancêtres aux contemporains, du berceau à la tombe.

ainsi que par les plus célèbres compositeurs des *chansons polyphoniques* Josquin des Prés (v. 1440-1521), Clément Janequin (v. 1485-1558) et Roland de Lassus (v. 1532-1594), mais aussi par le poète Clément Marot (1496-1544) et le poète musicien Jean Antoine de Baïf (1532-1589) notamment, et se doublera d'un contenu populaire, celui plus spontané. Au XVIII^e siècle, la chanson sera reconnu comme genre, ce, à partir du *Caveau* de Piron, Collé et Crébillon (v. 1740-1760). Sa grande mutation, en tant que genre, correspond à l'organisation du spectacle de « variétés », au café-concert, puis à l'apparition d'auteurs-chanteurs au XIX^e siècle. Dès le XX^e siècle, la nature de son objet est précisée : *chanson populaire, folklorique, enfantine, à boire*. Employée seule, *chanson* désigne le genre moderne le plus répandu - comportant un texte identifiable -, à l'exception du rock.

⁶ Cf. ROUSSEAU, J.J., *Dictionnaire de la musique*, Chez la Veuve Duchesne, 1768.

Ainsi, par exemple, avec la chanson et à travers elle, l'entrée du nouveau-né est saluée dans le monde des vivants. La douceur de ses mélodies calmera ses angoisses, apaisera ses inquiétudes et lui apportera du repos par le sommeil serein qui résultera de son bercement.

Devenu Adulte, les dynamiques accents de l'air, du couplet et du refrain de la chanson le réveilleront tant du sommeil que de la paresse de la vie. En conséquence, selon le genre, le style et le contexte de la performance de la chanson en question, il lui sera insufflé une énergie nécessaire pour l'excitation des muscles, en vue de ses divertissements ou du soulagement des peines que lui imposent le labeur et même la séparation éternelle d'avec les siens. La chanson lui apportera également de l'apaisement pour toutes sortes de chagrin. Elle réveillera en lui toutes sortes d'émotions et de sentiments, de l'amour pour la nature, pour la terre, pour le travail.

L'on ne s'étonnera guère que, lorsque le complexe langage de la chanson s'enracine dans les cœurs de ces Anciens, ceux-ci deviennent à la fois documents, bibliothèques et Musées hors pairs, parce que vivants et riches d'expériences.

A la différence de la musique écrite – plus scientifique, car technique et formalisée ou théorisée -, la chanson folklorique dépend surtout des dispositions personnelles ou collectives et subjectives. Elle s'apprend par imprégnation naturelle ou par initiation. Elle constitue une part intime de la culture de ses pratiquants, un jardin secret, dans lequel une communauté, un peuple cultivent un ethos à la fois musical et culturel spécifiques.

A ce titre, la chanson est une sorte de « souffle vital » devenu « corps », et dont l'exécutant exprime en paroles et traduit, sur le plan acoustique, en sons vivants, structurés musicalement, le tout doté d'un sens. Ce souffle vital est souvent partagé avec un plus grand nombre des membres de la communauté.

La chanson - mémoire, à la fois passée et présente - forme ainsi le référent d'une tradition et d'une culture comme celles des Vendéens de Bocages et de Plaines, dont je vais maintenant examiner les données prosodiques et musicales du corpus choisi, tout en déterminant leur typologie.

Chansons traditionnelles des plaines et des bocages vendéens : corpus et typologie

Le corpus initialement retenu, à cause de sa pertinence poético-musicale, comportait une trentaine des chansons issues du fond Arexcpo, que cette association a gracieusement mises à ma disposition. Ces chansons comportent différentes versions. J'ai comparé certaines d'entre elles avec d'autres récoltées au XIX^e siècle par Jérôme Bujeaud.

Toutefois, dans le cadre très restreint de cet article, je ne traite que trois versions, dont une ancienne (fond Bujeaud) et deux actuelles (Trojet et Braud, fond Arexcpo). Le reste du travail fera l'objet d'une autre publication, dans laquelle seront abordés, d'une manière détaillée, le corpus général en question, ainsi la typologie sous-jacente.

Passons maintenant à l'analyse des versions retenues.

ANALYSE DE TROIS VERSIONS DES POIRILLONS RETENUES

Les trois versions retenues sont celle issue du fond Bujeaud, ainsi celles Trojet et Braud du fond Arexcpo.

Ce choix est édicté par le caractère atypique de ces versions permettant d'illustrer éloquemment surtout la définition du fait traditionnel à travers son double aspect de sédimentation et d'innovation de ses matières, en l'occurrence, prosodiques et musicales.

Typologiquement, *Les Poirillons* relèvent de la catégorie des *chansons à repouner*⁷ ou *chansons responsoriales*. *Poirillons* est un vocable qui fait partie des expressions clichées, utilisées dans les chansons, du terrain sur lequel j'ai travaillé, et où cette expression entre dans le cadre d'un langage refermant et cultivant des parlers locaux et distincts.

Comme pour les autres expressions du genre, dont les *cotillons rouges*, les *cotillons blancs*, les *blancs moutons*, la *belle alouette grise*, la *fille du roi*, le *galant*, un *doux baiser*, et d'autres encore, les paroles des *poirillons* sont ici portées par un mélange d'intonations et d'accents rustiques français et patois qui, en général, sont très expressifs et comportent des tonalités très colorées. Il en résulte un langage simple aux expressions concises et d'une singulière touche de mémoire et de vitalité, langage traduit par le biais des formes prosodiques qui, selon la version, sont régulières ou irrégulières.

Pour traiter les données poético-musicales des versions en présence, j'ai opté pour une double analyse, prosodique et musicale (à travers la transcription du texte et de la musique). Cette analyse vise à apprécier la teneur, à la fois, de l'expression et du contenu du message global d'une chanson traditionnelle, à l'aune des critères, certes scientifiques, mais applicables à l'essentiel des éléments qui la composent. Le but étant de comprendre la structuration de ses différentes versions, en élucidant leur mode de fonctionnement et, par voie de conséquence, leur essence.

Conscient du fait que les versions de la chanson examinées sont des produits de la tradition orale, et que leur fonctionnement obéit principalement aux multiples principes de l'oralité, je me suis, certes, pour leur étude, appuyé sur une démarche et des approches méthodologiques élitaires, mais avec circonspection. Car, cette démarche et ces approches ont pour fondement l'écriture. Celle-ci demeure avant tout une représentation, mieux une image, du fait de l'oralité qui est le véritable fondement⁸ d'une chanson, en particulier champêtre.

En effet, toute forme d'idiome ou de signes écrits – de la langue ou se rapportant à la notation musicale – ne rend plus compte de toutes les subtilités et représentations que recèlent les intonations comme les articulations des langues et des musiques orales, à travers toutes sortes de variations de leurs expressions agogiques, courbes mélodiques, accents tonals, rythmes, hauteurs sonores, variation d'intensités et de timbres, entre autres. A ces éléments, on ajoutera des situations, des circonstances et l'environnement de leur performance qui favorise une indispensable communication, pour traduire instantanément une quelconque action, une émotion ou un sentiment, par le truchement d'une mise en jeux verbale, gestuelle de leurs discours.

Mon recours à l'écriture ne me sert que de béquille indispensable à la description, et à l'explicitation de la réalité de la tradition orale des chansons examinées, ce, pour une meilleure

⁷ En Vendée, les *chansons à repouner* comportent deux sous-catégories : la *chanson à marche*, également dite la *cheminereuse*, se chante en groupe le long des chemins, en marchant, au retour des noces, d'un réveil, d'une foire ou d'un attroupement quelconque. Ici, le soliste entonne l'air du couplet. Le chœur en reprend, généralement, à l'unisson, chaque phrase ou quelques vers. Pendant l'exécution et selon le lieu, tous les chanteurs peuvent frapper vigoureusement le sol avec les pieds. L'autre sous-catégorie se rapporte à la *chanson à danser*, en chaîne fermée ou ouverte. Toutes ces chansons responsoriales sont, en général, d'un rythme vif et allègre. Elles traitent des multiples thèmes variés.

⁸ Si les formes écrite et orale sont, l'une comme l'autre, un système de communication, néanmoins les situations et les moyens de leur réalisation diffèrent. En effet, bien que socioculturellement établie, une écriture ne relève que de règles ou de conventions singulières et contingentes. Elle est surtout le fruit d'un choix culturel et historique, une technique construite pour répondre à un certain besoin de communication sociale, très souvent différée, à travers une information codée (signes graphiques) de façon originale. En revanche, une communication verbale nécessite non seulement une présence immédiate des locuteurs, pour des échanges vivants, mais également une théâtralisation des jeux phoniques et gestuels, avec notamment des mimiques, qui soulignent l'action envisagée. Ce sont-là des moyens oraux, non seulement primordiaux, significatifs et structurés, mais aussi complexes qui jouent un rôle majeur dans la communication linguistique et musicale, en l'occurrence de la chanson.

compréhension des phénomènes sous-jacents, et que j'inscris dans son contexte culturel de l'oralité.

Dans cette optique, j'ai principalement mis en parallèle les constituants - parole et musique - de la chanson, en exploitant les procédés prosodiques, syntagmatiques et paradigmatiques pour en dégager des traits communs et distinctifs. J'ai pu alors évaluer les phénomènes segmentaux et suprasegmentaux linguistiques, en rapport avec le complexe mélodico-rythmique musical. Je me suis ainsi efforcé de comprendre, non seulement la relation très générale - parole/musique - des chansons étudiées, mais plus particulièrement les différents niveaux de l'organisation du continuum sonore des éléments linguistiques et musicaux qui permettent de déceler la nature de leur co-existence.

Cette approche - permettant notamment d'établir un équilibre dans la délimitation des unités d'évaluation - vise par ailleurs à déceler la signification de la culture contemporaine qui en découle, tant dans les Plaines que dans les Bocages de la société vendéenne. Elle sert également de filtre pour mesurer le degré de la tradition dans la modernité du fait « chanson ». Cette évaluation est effectuée à travers une relecture de la mémoire – au sens large du terme -, mémoire permanente des Anciens, et sur le fondement d'une réalité présente qui met en valeur une réalité culturelle appropriée.

Pour commencer, j'aborderai les détails de cet ensemble analytique des *Poirillons*, par l'examen des éléments prosodiques.

A. DONNEES PROSODIQUES DES DIFFERENTES VERSIONS DE POIRILLONS CHOISIES

1. PARADIGMES TEXTUELS : COMPARAISON DES VARIANTES

G. TROJET (3)

Avec réponse du chœur

1. **M'en** revenant de Nantes (*bis*)

M'arrêti à Challans

Dondaine daine

M'arrêti à Challans

Dondaine don

2. **Y passî** sous les halles (*bis*)

O l'avait do marchands

Dondaine daine

O l'avait do marchands

Dondaine don

3. Le vendiont poé grand'chouse (*bis*)

Do poères, do poérillions

Dondaine daine

Do poères, do poérillions

Dondaine don

4. **Yen d'mandi** une treizaine (*bis*)

L'm'en douni-t-un cart'ron

Dondaine daine

L'm'en douni-t-un cart'ron

Dondaine don

5. Savais **ja** où les mettre (*bis*)

Les mis dans mon caleçon

Dondaine daine

Les mis dans mon caleçon

Dondaine don

6. Y m'en fut **dans** la danse (*bis*)

Les poérillions sautient

Dondaine daine

Les poérillions sautient

Dondaine don

7. **En velez-ve** les feuilles (*bis*)

De c'qu'est dans mon caleçon

Dondaine daine

De c'qu'est dans mon caleçon

Dondaine don

8. O l'est poé do bêtises (*bis*)

O l'est do poérillions

Dondaine daine

O l'est do poérillions

Dondaine don

9. L'sentant poét à la rose (*bis*)

Le sentant à mes fonds

Dondaine daine

Le sentant à mes fonds

Dondaine don

[+ deux couplets (4 et 9), par rapport à la version Bujeaud]

VERSION J. Bujeaud⁹

1. **M'en** allis à la foëre (*bis*)

A la foëre à Saujon

Dondaine daine

A la foëre à Saujon

Dondaine don

2. **J'avis** dans ma pochette

J'avis six blancs tout ronds

Dondaine daine

J'avis six blancs tout ronds

Dondaine don

3. **Ne savis** quôé en faire

Aj'tis des poérillions

Dondaine daine

Aj'tis des poérillions

Dondaine don

4. **Ne savis** vour les mette

Les **saquis** dans **mes fonds**

Dondaine daine

Les **saquis** dans **mes fonds**

Dondaine don

5. **Je** m'en fus à la danse

Mes poérillions **sautiant**

Dondaine daine

Mes poérillions **sautiant**

Dondaine don

6. « **N'en** velez-vous, les filles

« **De c'qu'ol** at dans **mes fonds**

Dondaine daine

« **De c'qu'ol** at dans **mes fonds**

Dondaine don

7. « **O n'est** point des sottises

« **Oi** est des poérillions

Dondaine daine

« **Oi** est des poérillions

Dondaine don

(Angoumois, Santonge)

Communiqué par M. Marchadier.

J. BRAUD (6)

Avec réponse du chœur

1. En revenant de Nantes (*bis*)

Y passî par Challans

Y passî par Challans

2. **Y m'en** fut à la halle (*bis*)

O l'avait do marchands

O l'avait do marchands

3. Le vendiont poé grand chouse (*bis*)

L'vendiont, do poérillions

Digue don ma dondaine

L'vendiont, do poérillions

Digue don ma dondon

4. **Yen** ach'ti ine douzaine (*bis*)

Peur pu d'un carteron

Digue don ma dondaine

Peur pu d'un carteron

Digue don ma dondon

5. Savais **poué** où les mettre (*bis*)

Les mis dans mon caleçon

Digue don ma dondaine

Les mis dans mon caleçon

Digue don ma dondon

6. Y m'en fut à la danse (*bis*)

Les poérillions sautient

Digue don ma dondaine

Les poérillions sautient

Digue don ma dondon

7. **Venez** donc voir les feuilles (*bis*)

C'que y'ai dans mon caleçon

Digue don ma dondaine

C'que y'ai dans mon caleçon

Digue don ma dondon

8. O l'est poé do bêtises (*bis*)

O l'est do poérillions

Digue don ma dondaine

O l'est do poérillions

Digue don ma dondon

[+ un couplet (4), par rapport à la version Bujeaud]

(3) **Interprète** : Guy Trojet, cantonnier, né le 2 mars 1928 à Mareuil sur Lay. **Titre de la chanson** : *Les Poirillons*. **Titre référenciel** : *Le Vendeur de poirillons* (Anonyme). **Collecteurs** : Jean-Pierre Bertrand et Gilbert Biron, à Sainte Hermine, le 27 novembre 2001. **Autres références** : Bugeaud, *Les poérillions*, cf. ouvrage *op. cit.*, vol. II, pp. 360-361 ; Laforte, *Les poerillons*, I, O-19 ; Coirault, *Les poerillons*, 118**. **Cote Arexcpo** : C 2001/282

(6) **Interprète** : Jeanne Braud, né le 17 juin 1921 Chantonnay. **Titre de la chanson** : *Les Poirillons*. **Titre référenciel** : *Le Vendeur de poirillons* (Anonyme). **Collecteurs** : Jean-Pierre Bertrand et I. Batifoulier, à Chantonnay, le 18 février 2002. **Autres références** : Bugeaud, Laforte et Coirault, *ibid.* ; Arexcpo : C 2002/33

⁹ Cf. BUJEAUD, Jérôme, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest* (Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois), avec les airs originaux, Marseille, Laffitte Reprints, 1975, pp. 360-361. Cette version est classée parmi les « *chansons satiriques et diverses* ».

De la comparaison des textes présents, on observe, par rapport à la version ancienne de Bujeaud, des ajouts de strophes et le changement d'ordre de leur apparition dans les versions actuelles ; tout ceci influant sur le sens et sur le contenu du récit général, et marquant ainsi chaque version de son originalité, toutefois ancrée dans la tradition.

Le thème traité, *Les poirillons (poërillaons)*, présente une double réalité, chantant le vécu quotidien, sous formes du concret et de la métaphore.

Le niveau sémantique offre trois unités thématiques principales : 1. les lieux d'où viennent et se rendent chacun des personnages impliqués dans le récit ; 2. l'achat des poirillons ; 3. la danse qui sert d'alibi à la métamorphose des poirillons. Leur structure obéit à une construction comparative et oppositive, en particulier, entre les poirillons et leur métaphore.

La part concrète de la prosodie de cette chanson évoque un déplacement des personnages vers des lieux où l'on peut faire ses courses, et où l'on peut également s'égayer et trouver du plaisir (grâce à la chanson et à la danse collectives qui s'y pratiquent entre hommes et femmes). Ces lieux sont : Saujon (à la foire) pour le personnage de la version Bujeaud, dont la provenance n'est pas indiquée. Les personnages qui se rendent à Challans (à la Halle), dans les versions Trojet et Braud (fond Arexcpo) reviennent plutôt de Nantes (Cf. les textes à la page précédente).

Quant au contenu, il porte quelques nuances dans la description du contexte du récit, notamment selon que le personnage, par rapport au lieu indiqué, *y va, y passe* ou *s'y arrête* ; ne *sachant quoi faire de son peu de sous* ou ne *trouvant pas grand-chose à acheter chez les marchands* si ce n'est que les *poirillons*. Ces petites poires sauvages sont acides et d'un goût âpre, lorsqu'elles sont vertes, elles sont d'une esquisse saveur à leur maturité. Jadis, elles servaient particulièrement dans la fabrication des confiseries.

On notera également que le mot poire, comme nom de fruit, a eu, en français, plusieurs extensions de sens liés, entre autres, à sa forme et à sa texture. Il en est notamment ainsi des locutions : *poire d'angoisse* faisant référence au bâillon en fer destiné à étouffer les cris ; *poire à poudre* ou petit récipient piriforme, portatif et en cuir, où l'on transvasait de la poudre d'une arme à feu ; *la poire est mûre* ou *ne pas encore mûre* pour désigner une occasion *favorable* ou *défavorable* ; *se sucer la poire* (expression moderne, 1901), s'embrasser, etc.

Dans les différentes versions de la chanson *Poirillons*, qui nous concerne, l'effet métaphorique de ce fruit se rapporte à une autre réalité de la vie : l'homme qui sent ses « poirillons » sautés dans « ses fonds » ou dans « son caleçon » (allusion aux mouvements de ses bourses) demande aux filles si cela les intéresse ; une façon pour lui de leur faire des avances. Toutefois, les filles ne manquent pas de le rappeler à l'ordre – « point de bêtises » -, peut-être parce qu'elles veulent faire remarquer que le cadre présent de la danse n'est pas propice à des actes qu'il leur propose.

On notera que, dans cette chanson, les variations sémantiques sont obtenues, d'une part par glissement de sens métaphorique à travers le jeu d'homonymes : poirillons désignant à la fois fruits naturels et bourses masculines. D'autre part, elles le sont par changements d'antécédents du pronom possessif *mes* poirillons (mes bourses), s'opposant aux fruits, à l'aide de l'article défini, *les poirillons*.

2. ANALYSE DES TEXTES : ORGANISATION DU CONTINUUM SONORE DES ELEMENTS LINGUISTIQUES

Les *Poërilla* (version J. Bujeaud)

Tableau n° 1

Pour le texte parlé, comme pour le texte chanté, les syllabes accentuées sont marquées en gras. Cette accentuation est soulignée, pour les syllabes du texte chanté, par des ' qui déterminent également les battues musicales. Ce traitement textuel concerne également les versions qui vont suivre.

« Quintil » N° COUPLETS	SCANSION Syllabes par vers	RYTHME METRIQUE	CESURE – HEMISTICHE* (texte parlé)	RIMES* Propa- gation	ACCENTS PULSIONNELS Mixtes (texte chanté – musique)
1	6	Hexamètre	M'en/a/ llis // à/la/ foëre 3 // 3	a	M'en allis/à la // foë're 7
	6	Hexamètre	A/la/ foër // à/Sau/ jon 3 // 3	b	A la foë // re à/sau/ jon 7
	3	Trisyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai'ne 4
	6	Hexamètre	A/la/ foër // à/Sau/ jon 3 // 3	b	A la foë // re à/sau/ jon 7
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
2	6	Hexamètre	J'a/ vis // dans/ma/po/ chette 2 // 4	e	J'avis dans/ma po // chet'te 7
	6	Hexamètre	J'a/ vis /six/ bians // tout/ ronds 4 // 2	f	J'avis six // bians/tout/ronds 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai'ne 4
	6	Hexamètre	J'a/ vis /six/ bians // tout/ ronds 4 // 2	f	J'avis six // bians/tout/ronds 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
3	6	Hexamètre	Ne/sa/ vis // quoe/en/ faire 4 // 2	a	Ne savis/quoé en // fai're 7
	6	Hexamètre	Aj' tis // des/poe'ri/ llons 2 // 4	g	Aj'tis des // poe'ri/ llons 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai'ne 4
	6	Hexamètre	Aj' tis // des/poe'ri/ llons 2 // 4	g	Aj'tis des // poe'ri/ llons 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
4	7	Heptasyllabe	Ne/sa/ vis // vour/les/me/ ttre 3 // 4	h	Ne savis/vour les // met'tre 7
	6	Hexamètre	Les/ sa/ quis // dans/mes/ fonds 3 // 3	i	Les saquis // dans mes/ fonds 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai'ne 4
	6	Hexamètre	Les/ sa/ quis // dans/mes/ fonds 3 // 3	i	Les saquis // dans mes/ fonds 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
5	6	Hexamètre	Je/m'en/ fut // à/la/ danse 3 // 3	j	Je m'en fut // à la/ dan'se 7
	6	Hexamètre	Mes/poi/ri/ llons // sau/ tiont 4 // 2	k	Mes poiril // lons/sau/ tiont 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai'ne 4
	6	Hexamètre	Mes/poi/ri/ llons // sau/ tiont 4 // 2	k	Mes poiril // lons/sau/ tiont 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3

* Ici, j'emploie le terme rime non pas pour illustrer le caractère littéraire des retours de la même consonance d'une même terminaison accentuée d'un mot final, mais pour comprendre le mode de fonctionnement d'une telle propagation accentuelle dans une chanson à la fois rustique et de tradition orale.

6	6	Hexamètre	N'en/ve/lez/ vous // les/ filles 4 // 2	l	, , , , , , N'en velez/vous les // fil/les 7
	6	Hexamètre	De/c'qu'ol/ at // dans/mes/ fonds 3 // 3	i	, , , , , , De c'qu'o/l at dans // mes/fonds 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	, , , , , , Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	De/c'qu'ol/ at // dans/mes/ fonds 3 // 3	i	, , , , , , De c'qu'o/l at dans // mes/fonds 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	, , , , , , Dondaine // don 3
7	6	Hexamètre	O/n'est/point // des/so/ ttises 3 // 3	m	, , , , , , O n'est point/des sot // ti/ses 7
	6	Hexamètre	Ol/ est // des/poë/ri/ llons 2 // 4	g	, , , , , , O l est des/poëril // llons 6
	3	Hexamètre	Don/daine // daine 2 // 1	c	, , , , , , Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	Ol/ est // des/poë/ri/ llons 2 // 4	g	, , , , , , O l est des/poëril // llons 6
	3	Trisyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	, , , , , , Dondaine // don 3
			Hexamètre		
		Trisyllabe			

Organisation hémistique des éléments de versification : métriques paires et impaires :

* **Combinaisons paires** : 2-4 ; 4-2 ; effet miroir
Combinaisons impaires : 3-3 ;
Combinaisons mixtes alternées : 2-1 ; 3-4 ;
Combinaison-pivot : métrique paire-impair 2-1 **finale**s identiques : 2-1.

		Total syllabes par vers					
		1	2	3	4	5	
Leurs combinaisons dans les couplets :	1	3-3	3-3	2-1	3-3	2-1	6 6 3 6 3 ; modèle initial
	2	2-4	4-2	2-1	4-2	2-1	6 6 3 6 3 ;
	3	4-2	2-4	2-1	2-4	2-1	6 6 3 6 3 ;
	4	3-4	3-3	2-1	3-3	2-1	7 6 5 6 4 ; var.
	5	3-3	4-2	2-1	4-2	2-1	6 6 3 6 3 ;
	6	4-2	3-3	2-1	3-3	2-1	6 6 3 6 3 ;
	7	3-3	2-4	2-1	2-4	2-1	6 6 3 6 3.

Légende :

var. = variante. Les chiffres en gras désignent cette variante, par rapport aux chiffres de la même colonne.
 Dans cette version, le texte chanté n'offre que deux combinaisons : 7 7 4 7 3, et 7 6 4 6 3 pour les six derniers couplets.

On observe une différence rythmique entre le texte parlé et le texte chanté, due à l'emplacement différent des syllabes accentuées et non accentuées. Ce sont les accents du texte chanté qui correspondent le plus aux battues musicales (équivalant aux battements des pieds, lorsque ces versions sont dansées).

L'accentuation des mots parlés porte surtout sur la dernière syllabe du groupe rythmique et du groupe de souffle prononcés, impliquant alors mot, syntagme et même la phrase dont la courbe mélodique n'est pas très atténuée par ce traitement métrique.

La césure des groupes rythmiques et des groupes de souffle du même texte - initialement parlé, mais cette fois chanté -, révèle principalement deux cas de figure atypiques : celui où le point de chute de l'accent varie dans les mots, et celui où il demeure invariable. Par exemple : Aj'tis des // poë/ri/**llons**, aux 2^e et 4^e vers du couplet 3 varie en **Mes** poiril // lons/sau/**tiont**, aux 2^e et 4^e vers du couplet 5. Dans leur ensemble, les combinaisons métriques demeurent symétriques, exceptée l'unique variante qui est asymétrique.

Dans le cas du texte parlé, comme dans celui du texte chanté, il résulte un contraste qui permet la mise en relief de certaines syllabes au détriment des autres dans la chaîne, et la mise en exergue de leur singulière expressivité qui renseignement relativement sur l'état d'esprit transmis par le locuteur (émotions et autres sentiments, tels que étonnement, incrédulité, satisfaction, etc).

Par ailleurs, le jeu des mots et de sonorités, tel que *Dondaine daine* offre une harmonie suggestive d'une grande musicalité, grâce à sa sonorité mélodique expressive répétée.

Cet ensemble d'observations vaut, globalement, pour le reste des versions suivantes des *Poirillons*.

Les *Poirillons* (version 3 et 5, Arexcpo. Interprète G. Trojet)

Tableau n° 2

« Quintil » N° COUPLETS	SCANSION Syllabes par vers	RYTHME METRIQUE	CESURE – HEMISTICHE* (texte parlé)	RIMES Propa- gation	ACCENTS PULSIONNELS Mixtes (texte chanté – musique)
1	6	Hexamètre	M'en/re/ve/ nant // de/ Nantes 4 // 2	a	M'en reve/ nant de // Nan/tes 7
	6	Hexamètre	M'a/rrê/ ti // à/Cha/ llans 3 // 3	b	M'ar/rêti/à Chal/ llans 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	M'a/rrê/ ti // à/Cha/ llans 3 // 3	b	M'ar/rêti/à Chal/ llans 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
2	6	Hexamètre	Y/pa/ ssi // sous/les/ halles 3 // 3	e	Y passi /sous les/ hal/les 7
	6	Hexamètre	O/l'a/ vait // do/mar/ chands 3 // 3	f	O/l'a vait/do mar // chands 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	O/l'a/ vait // do/mar/ chands 3 // 3	f	O/l'a vait/do mar // chands 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
3	6	Hexamètre	Le/ven/ diont // poè/grand/ chouse 3 // 3	g	Le vendiont /poé grand // chou/se 7
	6	Hexamètre	Do/ poères // do/poé/ri/ llons 2 // 4	h	Do/poères do/poé/ri // llons 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	Do/ poères // do/poé/ri/ llons 2 // 4	h	Do/poères do/poé/ri // llons 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // don 2 // 1	d	Dondaine // don 3
4	6	Hexamètre	Y en/d'man/ di // une/trei/ zaine 3 // 3	c	Y en d'mandi/une trei // zai/ne 7
	6	Hexamètre	L' m'en/dou/ ni // t-un/car/ tron 3 // 3	i	L'm'en/douni/t-un car // tron 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	L' m'en/dou/ ni // t-un/car/ tron 3 // 3	i	L'm'en/douni/t-un car // tron 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	d	Dondaine // don 3
5	7	Heptasyllabe	Sa/vait/ ja // où/les/me/ ttre 3 // 4	j	Savait ja/où les // met/tre 7
	6	Hexamètre	Les/mis // dans/mon/cal'çon 2 // 4	k	Les/mis dans/mon cal' // çon 6
	3	Tiasyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne 4
	6	Hexamètre	Les/mis // dans/mon/cal'çon 2 // 4	k	Les/mis dans/mon cal' // çon 6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	d	Dondaine // don 3

6	6	Hexamètre	Y/m'en/fut // dans/la/danse 3 // 3	l	Y m'en fut/dans la // dan/se	7
	6	Hexamètre	Les/poé/ri/lions // sau/tiont 4 // 2	m	Les/poé/ri/lions sau // tiont	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne	4
	6	Hexamètre	Les/poé/ri/lions // sau/tiont 4 // 2	m	Les/poé/ri/lions sau // tiont	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	d	Dondaine // don	3
7	6	Hexamètre	En/ve/le/ve // les/feuilles 4 // 2	n	En ve/le/ve les // feuil/les	7
	6	Hexamètre	De/c'qu'est // dans/mon/cal'çon 2 // 4	k	De/c'qu'est dans // mon cal'çon	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne	4
	6	Hexamètre	De/c'qu'est // dans/mon/cal'çon 2 // 4	k	De/c'qu'est dans // mon cal'çon	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	d	Dondaine // don	3
8	6	Hexamètre	O/l'est/poé // do/bê/tises 3 // 3	g	O l'est poé/do bê // ti/ses	7
	6	Hexamètre	O/l'est // do/poé/ri/lions 2 // 4	o	O/l'est do // poé/ri/lions	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne	4
	6	Hexamètre	O/l'est // do/poé/ri/lions 2 // 4	o	O/l'est do // poé/ri/lions	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	d	Dondaine // don	3
9	6	Hexamètre	L'sen/tant // poé/t à/la/rose 2 // 4	g	L'sentant/poét à la // ro/se	7
	6	Hexamètre	Le/sen/tant // à/mes/fonds 3 // 3	p	Le/sentant // dans mes/fonds	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	c	Dondaine // dai/ne	4
	6	Hexamètre	Le/sen/tant // à/mes/fonds 3 // 3	p	Le/sentant // dans mes/fonds	6
	3	Trissyllabe	Don/daine // daine 2 // 1	d	Dondaine // don	3

Organisation hémistiche des éléments de versification : métriques paires et impaires

* **Combinaisons paires :** 4-2 ; 2-4 ; effet miroir
Combinaisons impaires : 3-3 ;
Combinaisons mixtes alternées : 2-1 ; 3-4 ; 3-2 ; 3-4 ; 3-5
Combinaison-pivot : métrique paire-impair 2-1 **finale**s identiques : 2-1.

		Total syllabes par vers					
		1	2	3	4	5	
Leurs combinaisons dans les couplets :	1	4-2	3-3	2-1	3-3	2-1	6 6 3 6 3 ; modèle initial
	2	3-3	3-3	2-1	3-3	2-1	6 6 3 6 3 ;
	3	3-3	2-4	2-1	2-4	2-1	6 6 3 6 3 ;
	4	3-3	3-3	2-1	3-3	2-1	6 6 3 6 3 ;
	5	3-4	2-4	2-1	2-4	2-1	7 6 3 6 3 ; var.
	6	3-3	4-2	2-1	4-2	2-1	6 6 3 6 3 ;
	7	4-2	2-4	2-1	2-4	2-1	6 6 3 6 3 ;
	8	3-3	2-4	2-1	2-4	2-1	6 6 3 6 3 ;
	9	2-4	3-3	2-1	3-3	2-1	6 6 3 6 3.

Légende :

var. = variante, les chiffres en gras désignent cette variante.

Le texte chanté offre ici une combinaison régulière ou symétrique : 7 6 4 6 3, alors que la version parlée, une variante asymétrique.

Tableau n° 3

« Quintil » N° COUPLETS	SCANSION Syllabes par vers	RYTHME METRIQUE	CESURE – HEMISTICHE* (texte parlé)	RIMES Propa- gation	ACCENTS PULSATIONNELS Mixtes (texte chanté – musique)
1	6	Hexamètre	En/re/ve/ nant // de/ Nantes 4 // 2	a	En/reve/ nant de // Nan/tes 7
	6	Hexamètre	Y/pa/ ssi // par/Cha/ llans 3 // 3	b	Y/passi // par Chal/ llans 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ daine 3 // 3	c	Diguedon /ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	Y/pa/ ssi // par/Cha/ llans 3 // 3	b	Y/passi // par Chal/ llans 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6
2	6	Heptasyllabe	Y/m'en/ fut // à/la/ halle 3 // 3	e	Y/m'en fut/à la // hal/le 7
	6	Hexamètre	O/l'a/ vait // do/mar/ chands 3 // 3	f	O/l'avait // do mar/ chands 6
	6	Heptasyllabe	Di/gue/ don // ma/don/ daine 3 // 3	c	Diguedon /ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	O/l'a/ vait // do/mar/ chands 3 // 3	f	O/l'avait // do mar/ chands 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6
3	6	Heptasyllabe	Le/ven/ diont //poè/grand/ chouse 3 // 3	g	Le/vendiont/poé grand // chou/se 7
	6	Hexamètre	L' ven/ diont // do/poé/ri/ llons 2 // 4	h	L' ven/diont do // poé ril/ llons 6
	6	Heptasyllabe	Di/gue/ don // ma/don/ daine 3 // 3	c	Diguedon /ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	L' ven/ diont // do/poé/ri/ llons 2 // 4	h	L' ven/diont do // poé ril/ llons 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6
4	5	Pentasyllabe	Y en/a/ch'ti ine // dou/ zaine 3 // 2	c	Y en/ach'/ti ine dou // zai/ne 7
	6	Hexamètre	Peur/ pu // d'un/car/te/ ron 2 // 4	i	Peur/pu d'un // car te/ ron 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ daine 3 // 3	c	Diguedon /ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	Peur/ pu // d'un/car/te/ ron 2 // 4	j	Peur/pu d'un // car te/ ron 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6
5	7	Heptasyllabe	Sa/vais/ poué // où/les/me/ ttre 3 // 4	k	Sa/vais poué/où les // met/tre 7
	6	Hexamètre	Les/ mis // dans/mon/cal'/ çon 2 // 4	l	Les/mis dans // mon cal'/ çon 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ daine 3 // 3	c	Diguedon /ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	Les/ mis // dans/mon/cal'/ çon 2 // 4	l	Les/mis dans // mon cal'/ çon 6
	6	Hexamètre	Di/gue/ don // ma/don/ don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6

6	6	Hexamètre	Y/m'en/fut/ // à/la/danse 3 // 3	m	Y/m'en fut/à la // dan/se 7
	6	Hexamètre	Les/poé/ri/lions // sau/tiont 4 // 2	n	Les/poé/ri // lions sau/tiont 6
	6	Hexamètre	Di/gue/don // ma/don/daine 3 // 3	c	Diguedon/ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	Les/poé/ri/lions // sau/tiont 4 // 2	n	Les/poé/ri // lions sau/tiont 6
	6	Hexamètre	Di/gue/don // ma/don/don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6
7	6	Hexamètre	Ve/nez/donc // voir/les/feuilles 3 // 3	o	Ve/nez donc/voir les // feu/illes 7
	5	Pentasyllabe	C' qu'y ai // dans/mon/caleçon 1 // 4	l	C'/qu'y ai/dans mon // cale/çon 7
	6	Hexamètre	Di/gue/don // ma/don/daine 3 // 3	c	Diguedon/ma don // dai/ne 7
	5	Pentasyllabe	C' qu'y ai // dans/mon/caleçon 1 // 4	l	C'/qu'y ai/dans mon // cale/çon 7
	6	Hexamètre	Di/gue/don // ma/don/don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6
8	6	Hexamètre	O/l'est/poé // do/bê/tises 3 // 3	p	O/l'est poé/do bê // ti/ses 7
	6	Hexamètre	O/l'est // do/poé/ri/lions 2 // 4	h	O/l'est do // poé/ri/lions 6
	6	Hexamètre	Di/gue/don // ma/don/daine 3 // 3	c	Diguedon/ma don // dai/ne 7
	6	Hexamètre	O/l'est // do/poé/ri/lions 2 // 4	h	O/l'est do // poé/ri/lions 6
	6	Hexamètre	Di/gue/don // ma/don/don 3 // 3	d	Diguedon / ma don // don 6

Organisation hémistique des éléments de versification : métriques paires et impaires

* **Combinaisons paires :** 2-4 ; 4-2 ; effet miroir
Combinaisons impaires : 3-3 ;
Combinaisons mixtes alternées : 3-4 ; 1-4 ;
Combinaison-pivot : métrique impaire 3-3 **finales identiques : 3-3**

Total syllabes par vers
1 2 3 4 5

Leurs combinaisons dans les couplets :

1	4-2 3-3 3-3 3-3 3-3	6 6 6 6 6 ; modèle initial
2	3-3 3-3 3-3 3-3 3-3	6 6 6 6 6 ;
3	3-3 2-4 3-3 2-4 3-3	6 6 6 6 6 ;
4	3-2 2-4 3-3 2-4 3-3	5 6 6 6 6 ; var. 1
5	3-4 2-4 3-3 2-4 3-3	7 6 6 6 6 ; var. 2
6	3-3 4-2 3-3 4-2 3-3	6 6 6 6 6 ;
7	3-3 1-4 3-3 1-4 3-3	6 5 6 5 6 ; var. 3
8	3-3 2-4 3-3 2-4 3-3	6 6 6 6 6.

Légende :

var. 1, 2, 3... = variantes 1, 2, 3. Les chiffres en gras désignent une variante, tandis que ceux normaux, le modèle initial. Les combinaisons du texte chanté offre l'enchaînement 7 6 7 6 6, avec une variante au couplet sept : 7 7 7 7 6.

La structure modèle est constituée d'un mélange d'une combinaison paire décroissante et de deux tétramètres : 4/2 + 3/3/3/3 + 3/3/3/3. Certains mots diphtongues ont la même prononciation aussi bien dans le texte chanté que parlé, tandis que d'autres varient leur diphtongue selon le texte. Ex. *feuilles* est synérèse dans le texte parlé et diérèse dans celui chanté, soit *feuilles* et *feu/illes*. En revanche, *foëre*, *poé/ri/lions*, *poirillons*, *vendiont*, *sationt* et *acheti ine* notamment, sont traités en synérèse dans les deux types de textes.

L'architecture des couplets adopte une structure des vers indépendants, car sans enjambement, ni rejet, ni encore contre-rejet. Les rimes sont fondées sur le principe d'assonance. On y trouve imbrication des assonances pauvres traitées à la manière de la poésie médiévale (couvrant la majorité des mots), ainsi que des assonances suffisantes (par exemple dans *don/don* et *poirillons/sationt*) et même quelques assonances riches dans *diguedon/ma dondon*.

Tableau n° 4 :

PARADIGME DES ELEMENTS PROSODIQUES DU PREMIER COUPLET DES QUATRE VERSIONS DE POIRILLONS

N° COUPLET1	SCANSION Syllabes par vers	RYTHME METRIQUE	CESURE – HEMISTICHE* (texte parlé)	RIMES Propag ation	ACCENTS PULSIONNELS Mixtes (texte chanté – musique)
Vers 1 (Buj)	6	Hexamètre R.P	M'en/a/lis // à/la/foère 3 // 3	a	, , , , , , M'en allis/à/la // foère R.I 7
Vers 1 (3)	6	Hexamètre R.P	M'en/re/ve/nant // de/Nantes 4 // 2	a	, , , , , , M'en re/ve/nant de // Nan/tes R.I 7
Vers 1 (6)	6	Hexamètre R.P	En/re/ve/nant // de/ Nantes 4 // 2	a	, , , , , , En/reve/nant de // Nan/tes R.I 7
Vers 2 (Buj)	6	Hexamètre R.P	A/la/foère // à/Sau/jon 3 // 3	b	, , , , , , A la foère // à/sau/jon R.P 6
Vers 2 (3)	6	Hexamètre R.P	M'a/rrê/ti // à/Cha/llans 3 // 3	b	, , , , , , M'a/rrêti à // Cha/llans R.P 6
Vers 2 (6)	6	Hexamètre R.P	Y/pa/ssi // par/Cha/llans 3 // 3	b	, , , , , , Y/passi // par Cha/llans R.P 6
Vers 3 (Buj)	3	Trisyllabe R.I	Don/daine // daine 2 // 1	c	, , , , , , Dondaine // dai/ne R.P 4
Vers 3 (3)	3	Trisyllabe R.I	Don/daine // daine 2 // 1	c	, , , , , , Dondaine // dai/ne R.P 4
Vers 3 (6)	6	Hexamètre R.P	Di/gue/don // ma/don/daine 3 // 3	c	, , , , , , Dighedon // ma don // dai/ne R.I 7
Vers 4 (Buj)	6	Hexamètre R.P	M'a/rrê/ti // à/Cha/llans 3 // 3	b	, , , , , , A la foère // à/sau/jon R.P 6
Vers 4 (3)	6	Hexamètre R.P	M'a/rrê/ti // à/Cha/llans 3 // 3	b	, , , , , , M'a/rrêti à // Cha/llans R.P 6
Vers 4 (6)	6	Hexamètre R.P	Y/pa/ssi // par/Cha/llans 3 // 3	b	, , , , , , Y/passi // par Cha/llans R.P 6
Vers 5 (Buj)	3	Trisyllabe R.I	Don/daine // daine 2 // 1	d	, , , , , , Dondaine // don R.I 3
Vers 5 (3)	6	Trisyllabe R.I	Don/daine // daine 2 // 1	d	, , , , , , Dondaine // don R.I 3
Vers 5 (6)	3	Hexamètre R.P	Di/gue/don // ma/don/daine 3 // 3	d	, , , , , , Dighedon // ma don // don R.P 6

Observations :

Aux vers 1, 2 et 4 de l'ensemble des versions, ainsi qu'aux vers 3 de la version (6) et 5 de la version (3), la métrique générale est binaire (hexamètre). Les vers 3 des versions (Buj et 3), ainsi que les vers 5, versions (Buj et 6) offrent une variante ternaire (trisyllabe).

La réalisation de l'accent tonal du texte parlé de toutes ces versions se fait à la fin des syntagmes et des mots isolés ou composant les syntagmes, alors que sur le texte chanté, suite aux impératifs d'interaction entre la langue et la musique, les accents se font non seulement sur les syntagmes et sur les mots isolés, mais également sur les syllabes d'un même mot. Ces accents sont ici représentés par des mots en gras.

Légende :

(Buj) : Les *Poirillons* (J. Bujeaud)

(3) : Les *Poirillons* (version 3, Arexcpo. Interprète G. Trojet)

(6) : Les *Poirillons* (version 6, Arexcpo. Interprète J. Braud)

(R.P) : Rythme paire

(R.I) : Rythme impaire

B. DONNEES MUSICALES

Sur le plan musical, mon propos analytique, systématique et paradigmatique, porte essentiellement sur le traitement de la mélodie et du rythme, sans négliger les facteurs sous-tendant le son, substance de base aussi bien pour la langue que pour la musique, ainsi que sur ses composantes qui permet d'établir un rapport entre les éléments prosodiques et musicaux : hauteur sonore, timbre, intonation et intensité notamment.

Les poërillaons (Version Bujeaud)

Exemple 1

A

Allegro.

M'en al-lis B la foë-re, M'en al-lis à la foë-re, A la foë-re à Sau-jon, Don-dai-ne dai-ne, A la foë-re à Sau-jon (t), Don-dai-ne don.

Intervalles et mouvements mélodiques utilisés

Echelle utilisée à partir de deux sons pivots D et T

ambitus: octave

Modes de base : sol# ornament degrés mobiles SD D T SD

pentaphone 1 pentaphone 2

début sur la dominante (D), fin sur la tonique (T)

Dans chacune d'analyses musicales de version en présence, SD correspond à la sous-dominante, D à la dominante, tandis que T à la tonique, au sens de son-pivot.

Cette chanson exploite un double pentaphone déguisé (*mi-sol#-la-si-do* et *do-si-la-sol-mi*), mais qui, à l'écoute suggère un timbre tonal mixte de la mineur mélodique ascendant alternant avec son homonyme mineur descendant. Le déguisement de la gamme pentatonique est ici orchestré à la fois par l'emploi de la quarte juste, à la place d'une tierce majeure ou mineure caractérisant les gammes pentatoniques, ainsi que par le jeu ornemental en broderie et en échappée, entre les deuxième et troisième, puis quatrième et cinquième degrés dudit pentaphone. Ici, le *ré* est un degré mobil jouant un rôle moteur, en ce qu'il favorise la variation de la courbe mélodique composée de trois séquences majeures. La première comprend deux parties – deux pentaphones ornementés, dont un ascendant et un autre descendant – séparées à l'aide d'une tierce mineure composée d'un son constitutif de la gamme (le *si*) et du fameux son mobil (le *ré*). La deuxième séquence se sépare de la première par l'unisson de la dominante (*mi*) qui, entre cette séquence et la dernière, intègre la broderie du son mobil. La troisième séquence se conclut tonalement sur le son-pivot (*la*).

L'architecture mélodique de cette version des Poërillaons est composée de secondes majeures et mineures, de deux tierces (une majeure, *si-ré* ; une mineure, *sol-mi*), une quarte juste (*mi-la*) et un unisson (*mi-mi*). La couleur tonale qui s'y dégage est mineure, et sa courbe mélodique suit un mouvement général sinusoïdal. Son ambitus d'octave renferme une échelle de neuf son, le neuvième son étant issu du fait chromatique entre sol# et sol bécarré.

Sur le plan thématique, on peut distinguer deux thèmes qui sont très proches (A et B), le A est celui des deux premiers vers, tandis que le B – qui peut être également envisagé comme un A', du fait de la reproduction de la première mesure du thème précédent - est destiné aux deux deniers vers, servant de refrain.

Quant au rythme, il comporte une cellule-pivot (♩ ♪ ♪), dans une architecture rythmique construite à partir de trois valeurs (♩ ♪ et ♪). La Cellule-pivot est particulièrement utilisée pour des mots à trois syllabes, sauf au dernier vers, où il commence avec deux syllabes indépendantes (une préposition et un article auxquels s'ajoute la première syllabe du mot foëre, soit *A la foë*).

Les Poirillons Arexcpo C01/282

Interprète : G. TROJET Transcription : A ANAKESA

A **Exemple 2**

1

B M'en re-ve-nant de Nan- tes M'en re-ve-nant de Nan- tes

M'ar- rê- ti à Chal- lans Don-dai-ne dai- ne

M'ar- rê- ti à Chal- lans Don- dai-ne don

2

Y pas-si sous les hal- les Y pas-si sous les hal- les

O l'a- vait do mar- chands Don- dai-ne dai- ne

O l'a- vait do mar- chands Don- dai- ne don

3

Le ven-diont poè grand chou- se Le ven-diont poè grand chou- se

Do poères do poé- ril- lons Don- dai-ne dai- ne

Do poères do poé- ril- lons Don- dai-ne don

4 Y'en d'man-di une trei- zai- ne Y'en d'man-di une trei- zai- ne

L'm'en dou- ni- t'un car- tron Don- dai-ne dai- ne

L'm'en dou- ni- t'un car- tron Don- dai-ne don

A'

5 Sa- vait ja où les met- tre Sa- vait ja où les met- tre

Les mis dans mon cal- çon Don- dai-ne dai- ne

Les mis dans mon cal- çon Don- dai-ne don

6 Y m'en fut dans la dan- se Y m'en fut dans la dan- se

Les poi- ril- lons sau- tions Don- dai-ne dai- ne

Les poi- ril- lons sau- tions Don- dai-ne don

7 En ve- le- ve les feuil- les En ve- le- ve les feuil- les

De c'qu'est dans mon cal- çon Don- dai-ne dai- ne

De c'qu'est dans mon cal- çon Don- dai-ne don

8

O l'est poè do bê- ti- ses O l'est poè do bê- ti- ses

O l'est do poé- ril- lons Don- dai- ne dai- ne

O l'est do poé- ril- lons Don- dai- ne don

A''

9 L' s'en- tant poè- t à la ro- se L' s'en- tant poè- t à la ro- se

Le sen- tant dans mes fonds Don- dai- ne dai- ne

Le sen- tant dans mes fonds Don- dai- ne don

VERSION TROJET : ELEMENTS MELODICO-RYTHMIQUES MODELES ET LEURS VARIANTES

Couplet 1 vers 1 : Modèle a

1 M'en re-ve- nant de Nan- tes M'en re-ve- nant de Nan- tes

Couplet 5 vers 1 : Variante mélodique (1^{er} temps) a₁ **Thème A'**

5 Sa- vait ja où les met- tre Sa- vait ja où les met- tre

Couplet 9 vers 1 : Variante mélodico-rythmique (avec monnayage partiel des 2^{es} temps) a₂ **Thème A'**

9 L' s'en- tant poè- t à la ro- se L' s'en- tant poè- t à la ro- se

Strophe 1 vers 2 : Modèle b

M'ar- rê- ti à Chal- lans Don- dai- ne dai- ne

Intervalles et mouvements mélodiques utilisés

Mode de base: pentaphone

Echelle utilisée a partir de deux sons pivots D et T

ambitus : septième min.

degré mobil

D T SD

Comme pour la version de Bujeaud, cette version est construite sur un pentaphone qui, ici, est en revanche clairement identifié. En effet, la gamme pentatonique ascendante utilisée se fait entendre d'entrée, avant de poursuivre son parcours mélodique en dents de scie. Les intervalles la composant vont de l'unisson à la tierce mineure. Ici, la tierce est, comme dans la version Bujeaud, un intervalle-moteur qui permet la variation de la courbe mélodique, divisible

également en deux grandes périodes comportant chacune deux séquences. Le premier intervalle-moteur est obtenu grâce à la combinaison, par mouvement ascendant-descendant, d'un son constitutif de la gamme et d'un son mobil, respectivement *sol-sib*. Le second l'est entre deux sons constitutifs de mouvement ascendant, *fa-lab*. La première période débute par la fameuse gamme pentatonique ascendante, et aboutit sur le son-pivot (*fa*). C'est cette même gamme, toutefois descendante et ornée d'une échappée, qui forme la dernière période qui se termine pareillement sur le son-pivot. Cette seconde extrémité de l'air est enrichie de trois premiers sons de la gamme ascendante. Quant à la seconde séquence de la première période, elle utilise les quatre derniers sons du pentaphone (*mib-fa-sol-lab*), divisés en deux groupes de mouvement opposé, soit *sol-lab* ascendant et *fa-mib* descendant.

L'ensemble sonore de cette version des *Poirillons* se réalise dans un ambitus de septième mineure. Tonalement, elle a pour fondamentale le fa, Bien que sa gamme se structure en un pentaphone qui commence par un do. Celui-ci est en réalité une dominante de son mode naturel de *fa* (proche du dorien, dont la couleur offre une tonalité mineure, qui se dégage clairement à l'écoute de la chanson, même si sa sensible (*mi*) ascendante n'est plus haussée (*mib* au lieu d'un *mi* bécarre dans une tonalité mineure typique).

Sur le plan thématique, cette version comporte deux thèmes : A comprenant de petites variations, alors que le B ne subit aucune modification.

Sur le plan rythmique, on retrouve la même cellule-pivot (♩ ♪ ♫) que pour la version Bugeaud. Dans cette la présente version, elle est pareillement omniprésente dans l'ensemble de l'architecture rythmique qui est aussi bâtie à partir de trois valeurs (♩ ♪ et ♪). Cependant,

contrairement à la version du XIX^e siècle, où son traitement est subordonné à l'usage des mots trisyllabiques, ici – à l'exception de *Dondaine* -, ce sont des combinaisons des trois syllabes issues de différents mots qui sont employés. Ces mots varient de monosyllabes à plus de trisyllabes. Toutefois, sur un plan général mélodico-rythmique – il se dégage une singularité qui réside dans le fait que, plus il y a des syllabes d'utilisées, plus on a recours à des petites valeurs rythmiques ; plus resserrées sont alors leurs hauteurs de sons usités (souvent des unissons), lesquels, dans ce cas, dépassent rarement l'intervalle de seconde (mineure ou majeure). Une autre nouveauté, qui n'existe pas dans la version de Bugeaud, c'est l'insertion de la mesure binaire à trois temps, qui apporte une touche singulière, en enrichissant la rythmique générale de la chanson.

Ces observations valent pour la version suivante.

Les Poirillons Arexcpo C02/33 Interprète : J. BRAUD Transcription : A ANAKESA **Exemple 3**

A

1

B En re- ve- nant de Nan-tes En re- ve- nant de Nan- tes

Y pas-si par Chal- lans Di- gue don ma don- dai- ne

Y pas- si par Chal- lans Di- gue don ma don- don Y

2

m'en fut à la hal- le Y m'en fut à la hal- le

O l'a- vait do mar- chands Di- gue don ma don- dai- ne

O l'a- vait do mar- chands Di- gue don ma don- don Le

3

ven- diont poè grand chou- se Le ven- diont poè grand chou- se

L'ven-diont do poé- ril- lons Di- gue don ma don- dai- ne

L'ven-diont do poé- ril- lons Di- gue don ma don- don Y en

4

a- ch'- ti ine dou- zai- ne Y en a- ch'- ti ine dou- zai- ne

Peur pu d'un car- te- ron Di- gue don ma don- dai- ne

Peur pu d'un car- te- ron Di- gue don ma don- don Sa-

5

vais poué où les met- tre Sa- vais poué où les met- tre

Les mis dans mon cal- çon Di- gue don ma don- dai- ne

Les mis dans mon cal- çon Di- gue don ma don- don Y

6

m'en fut à la dan- se Y m'en fut à la dan- se

Les poé- ril- lons sau- tions Di- gue don ma don- dai- ne

Les poé- ril- lons sau- tions Di- gue don ma don- don Ve-

7

nez donc voir les feuil- les ve- nez donc voir les feuil- les C'

qu'y ai dans mon ca- le- çon Di- gue don ma don- dai- ne c'

qu'y ai dans mon ca- le- çon Di- gue don ma don- don O

8

l'est poé do bê- ti- ses O l'est poé do bê- ti- ses

O l'est do poé- ril- lons Di- gue don ma don- dai- ne

O l'est do poé- ril- lons Di- gue don ma don- don

VERSION BRAUD : ELEMENTS MELODICO-RYTHMIQUES MODELES ET LEURS VARIANTES

Couplet 1 vers 1 : Modèle a

1

En re- ve- nant de Nan-tes En re- ve- nant de Nan- tes

Couplet 1 vers 2-3 : Modèle b

Y pas-si par Chal- lans Di- gue don ma don- dai- ne

Couplet 7 vers 2-3 : Variante b₁

qu'y ai dans mon ca- le- çon Di- gue don ma don- dai- ne c''

Intervalles et mouvements mélodiques utilisés

Mode de base : pentatonique

Echelle utilisée à partir de deux sons-pivots D et T

Ambitus : sixte maj.

ré# degré mobil

début sur la dominante (D), fin sur la tonique (T)

D T

La version Arexcpo, Braud, partage quelques similarités de traitement avec les versions précédemment examinées. Elle est pareillement conçue à partir d'un pentaphone, concrètement visible qu'en son état descendant (*sol#-fa#-mi-do#-si*). Il y a un son mobil ornement, le *ré#*. Son air est pareillement divisible en trois périodes différentes, séparées entre elles par une quarte juste (*Si-mi*). Contrairement aux versions déjà étudiées, où la tierce constitue l'intervalle-moteur permettant la variation de la courbe mélodique, ici, c'est plutôt la quarte qui joue ce rôle.

Toutefois, cette version diffère, en quelques points, de celles déjà examinées. La première période comporte deux parties ou séquences qui se terminent par le fameux pentaphone descendant et débute par trois sons intermédiaires du pentaphone (*ré#-mi-fa#*). La seconde période n'est constituée que par le même pentaphone, mais déguisé grâce à l'ornementation mélodique à l'aide d'une échappée (*ré#*). La dernière période n'est qu'une reprise de la première variée à la fin à l'aide d'une broderie de *ré#* se concluant sur le degré-pivot, *mi*.

Dans cette version, se dégage une couleur tonale clairement marquée de mi majeur. La mélodie commence par une anacrouse et se développe en dents de scie, dans un ambitus de sixte majeure.

Sur le plan thématique, c'est la première fois que le second thème B subit une légère modification induite par la variation textuelle due à l'insertion d'un e caduc. Cette modification implique tant la mélodie que le rythme musicaux. Le texte comporte des diphtongues synérèses et des élisions dues à ces « e caduc », qui permettent, ici, l'utilisation de plusieurs syllabes pour une seule valeur rythmique.

Interprètes	<i>Les poërillaons</i> (Bugeaud) <i>Les poirillaons</i> (Arexco :) TABLEAU COMPARATIF DES STROPHES 1
Bugeaud	<p>Couplet 1 : vers 1 Thème A</p>  <p>M'en al- lis à la foë- re M'en al- lis à la foë- re</p> <p>TC M'en allis /à la // foë /re M'en allis /à la // foë /re</p> <p>TP M'en/a/lilis // à / la / foëre M'en/a/lilis // à / la / foëre</p>
Trojet	<p>Couplet 1 : vers 1 Thème A</p>  <p>M'en re- ve- nant de Nan- tes M'en re- ve- nant de Nan- tes</p> <p>TC M'en reve /nant de // Nan /tes M'en reve /nant de // Nan /tes</p> <p>TP M'en/re/ve /nant//de / Nantes M'en /re/ve /nant//de / Nantes</p>
Braud	<p>Couplet 1 : vers 1 Thème A</p>  <p>En re- ve- nant de Nan-tes En re- ve- nant de Nan- tes</p> <p>TC En /re ve /nant de // Nan/tes En re ve /nant de // Nan /tes</p> <p>TP En / re/ ve /nant//de / Nantes En / re/ ve /nant// de / Nantes</p>
Bugeaud	<p>Couplet 1 : vers 2 Thème B (analysable comme A')</p>  <p>A la foë-re à Sau- jon Don-dai-ne dai- ne</p> <p>TC A la foë/re à Sau // jon // Don daine // dai / ne</p> <p>TP A / la/foëre//à / Sau/ jon Don / daine // daine</p>
Trojet	<p>Couplet 1 : vers 2 Thème B (premier épisode)</p>  <p>M'ar- rê- ti à Chal- lans Don-dai-ne dai- ne</p> <p>TC M'a // rrê ti à Cha // llans / Don daine // dai / ne</p> <p>TP M'a / rrê / ti // à / Cha / llans // Don/ dain // daine</p>
Braud	<p>Couplet 1 : vers 2 Thème B (premier épisode)</p>  <p>Y pas-si par Chal- lans Di- gue don ma don- dai- ne</p> <p>TC Y / pa ssi // par Cha / llans Di gue don / ma don / dai / ne</p> <p>TP Y / pa / ssi // par / Cha / llans Di / gue/ don / ma / don/daine</p>
Bugeaud	<p>Couplet 1 : vers 3 Thème B (seconde épisode)</p>  <p>A la foë-re à Sau- jon Don-dai-ne don</p> <p>TC A la foë/re à Sau // jon Don daine // don</p> <p>TP A / la/foëre//à / Sau/ jon Don / daine // don</p>
Trojet	<p>Couplet 1 : vers 3 Thème B (seconde épisode)</p>  <p>M'ar- rê- ti à Chal- lans Don- dai-ne don</p> <p>TC M'a // rrê ti à Cha // llans Don daine // don</p> <p>TP M'a / rrê / ti // à / Cha / llans Don / daine// don</p>
Braud	<p>Couplet 1 : vers 3 Thème B (seconde épisode)</p>  <p>Y pas-si par Chal- lans Di- gue don ma don- don Y</p> <p>TC Y / pa ssi // par Cha / llans Di gue don / ma don / don Y</p> <p>TP Y / pa / ssi // par / Cha / llans Di / gue/ don / ma / don / don</p>

OBSERVATIONS

Parmi des remarques à relevées, on notera que sur le traitement rythmique prosodique et musical témoigne du caractère essentiel qui fait de la tradition un facteur vivant et changeant dans le temps et selon les contextes de son évolution, mais qui préservent quelques constantes de diverses natures. Ici, la césure des textes chantés présentent une constante qu'est le traitement syllabique de toutes les versions impliquées, et ne présentent pas de mélisme. On observe, cependant, une importante transformation rythmique dans la version Braud qui comporte des accents de marche, par rapport à la version Bujeaud. La version Trojet présente une évolution grâce aux variations qui interviennent aux vers 2 et 3. Entre les deux systèmes, poétique et musical, composant la chanson étudiée, et au regard du texte parlé, le rythme musical semble prendre de l'ascendance sur celui poétique. En revanche, la mélodie musicale sert l'intonation ou les variations qui s'établissent entre les valeurs portées par les syllabes, les mots ou les syntagmes phoniques, dans la chaîne.

On notera que les variations de hauteur de cette intonation ou courbe mélodique du texte, dont il est question, ne sont pas inhérentes aux traits segmentaux mais à des unités qui les subsument, à savoir les syllabes ou une combinaison de plusieurs d'entre elles. Cela dit, la hauteur intrinsèque des segments peut naturellement exercer un effet perturbateur sur la courbe mélodique. Sur le plan linguistique, on notera également que la mélodie sert très souvent à marquer le caractère déclaratif ou interrogatif d'une phrase, ou encore, à fournir des indices sur la structuration syntagmatique, syntaxique ou sémantique des énoncés.

Légende : TC = Texte chanté ; TP = Texte parlé.

C. ANALYSE COMPARATIVE : DONNEES POETICO-MUSICALES

Tableau n° 6a : TABLEAU COMPARATIF DES STRUCTURES FORMELLES PROSODICO-MUSICALES

Les majuscules désignent les éléments des thèmes mélodiques musicaux, tandis que les minuscules, la propagation des éléments de rimes.

VERSIO NS	N° COUPLETS	<i>Eléments des thèmes musicaux et de la propagation des rimes</i>			
Musique		A	B	B'	ABB'
(Buj)	1	a	b c	b d	ab cbd (répétition au sein du couplet : bb) (répétition, éléments de refrain : cd)
(3)	1	a	b c	b d	
(6)	1	a	b c	b d	
(Buj)	2	e	f c	f d	ef cfd (répétition au sein du couplet : bb) (répétition, éléments de refrain : cd)
(3)	2	e	f c	f d	
(6)	2	e	f c	f d	
(Buj)	3	a	g c	g d	ag cgd (répétitions internes : gh) gh chd gh cgd (Répétition, éléments de refrain : cd) Exception : la répétition dans ce couplet, ne se fait pas aux vers 2-4, mais 1-4.
(3)	3	g	h c	h d	
(6)	3	g	h c	h d	
(Buj)	4	h	i c	i d	hi cid (répétitions internes : ii ; ii) ci cid ci cjd (Répétition, éléments de refrain : cd) Exception : le dernier i n'est pas répété.
(3)	4	c	i c	i d	
(6)	4	c	i c	j d	
(Buj)	5	j	k c	k d	jk ckd (répétitions internes : kk ; ll) klcld (Répétition, éléments de refrain : cd)
(3)	5	j	k c	k d	
(6)	5	k	l c	l d	
(Buj)	6	l	i c	i d	li cid (répétitions internes : ii ; mm ; nn) lm cmd mn cnd (Répétition, éléments de refrain : cd)
(3)	6	l	m c	m d	
(6)	6	m	n c	n d	
(Buj)	7	m	g c	g d	mg cgd (répétitions internes : gg ; kk ; ll) nk ckd ol cld (Répétition, éléments de refrain : cd)
(3)	7	n	k c	k d	
(6)	7	o	l c	l d	
(Buj)	8	-	-	-	go cod (répétitions internes : oo ; hh) ph chd (Répétition, éléments de refrain : cd)
(3)	8	g	o c	o d	
(6)	8	p	h c	h d	
Musique		A'	B	B'	gp cpd (répétition au sein du couplet : bb) (répétition en tant qu'éléments de refrain : cd)
(Buj)	9	-	-	-	
(3)	9	g	p c	p d	
(6)	9	-	-	-	

Légende : **(Buj)** : Les *Poirillons* (J. Bujeaud) ; **(3)** : Les *Poirillons* (version 3, Arexcpo. Interprète G. Trojet) ; **(6)** : Les *Poirillons* (version 6, Arexcpo. Interprète J. Braud).

Exemple 4

Tableau n° 6b - Accents tonals (Langue) – pulsations rythmiques (Musique) : TABLEAU COMPARATIF

	A	B
BUJEAUD	M'en/a/ llis//à/ la/ foëre	A/ la/ foëre //à/ Sau/jon
Couplets 1-8 : A-B	M'en al- lis à la foë- re	A la foë-re à Sau- jon
		Don/daine // daine
		Don-dai-ne dai- ne
Couplets 1-8 : B1		A/ la/ foëre //à/ Sau/jon
		A la foë-re à Sau- jon
		Don/daine // don
		Don-dai-ne don
TROJET	M'en/re/ve/nant//de/ Nan/ tes	M'a/ rrè/ ti à/ Cha/
Couplets 1-8 : A-B	M'en re- ve- nant de Nan- tes	M'ar- rë- ti à Chal-
	llans // Don- daine/ daine	
Couplets 1-8 : A1	llans Don-dai-ne dai- ne	
	llans // Don- daine/ don	
Couplets 1-8 : A2	llans Don-dai-ne don	
	L' ser/ tant//poët/ à la/ rose	
Couplet 9 : A3	L' sen- tant poë- t à la ro- se	
BRAUD	En/ re/ ve/nant/ de/Nan/ tes En	
Couplets 1-8 : A	En re- ve- nant de Nan- tes En	
	re/ ve/ nant/ de/Nan/ tes	
Couplets 1-8 : A1	re- ve- nant de Nan- tes	
	Y/ pe/ ssi/ par//Cha/llans	Di/ gue/don//ma/ don/daine
Couplets 1-8 : A2-B	Y pas- si par Chal-llans	Di- gue/don ma don-dai- ne
		Di/gue/ don//ma/ don/don
Couplets 1-6, 8 : B1		Di- gue don ma don-don Y
		Di/gue/ don//ma/ don/daine C'...
Couplet 7 : B2		Di- gue don ma don-dai- ne C'
		Di/ gue/ don//ma/ don/don
Couplet 8 : B3		Di- gue don ma don-don

Ce tableau comparatif paradigmatique oppose les composantes rythmiques de chacun des premiers couples des versions de *Poirillons* de l'époque de Bujeaud et celles contemporaines. Sur le plan de la rythmique musicale, seule la version actuelle (Trojet) reproduit quasi identiquement la formule-pivot de la version Bujeaud (1 croche – 2 doubles croches – 2 croches), alors que celle chantée par Braud présente une variante sous forme de la marche commençant par une anacrouse (1 double croche – 1 croche pointée et 1 double croche, reprise une fois – 2 noires). La variation notable concerne l'introduction d'une mesure binaire à trois temps (cf. version Trojet).

Quelle conclusion tirée de l'examen prosodique et musical de différentes versions des *Poirillons* ?

POUR CONCLURE

Les *Poërillaons* (version Bujeaud) ou *Poirillaons* (versions actuelles) relèvent des poèmes de forme fixe, ici, une chanson à couplets avec des rimes assonancées. Ce poème que l'on serait tenté de typographier comme étant un *quintil*, à cause de sa structure strophique en cinq vers, ne répond cependant pas à l'ensemble des critères strictement métriques d'un poème élitaire de ce genre. Car du point de vue rythmique notamment, ses diverses versions ne présentent pas une structure prosodique complète et récurrente, avec le système classique clos des rimes, déterminées d'homophonies et même d'hétérophonies finales plates, embrassées et alternées ou croisées.

Dans chacune de ses versions étudiées, le contenu textuel de base est le même : l'achat des poirillaons, fruits qui, grâce au glissement sémantique métaphorique du texte, mais aussi à l'expression gestuelle de la danse à laquelle se livre les personnages impliqués, seront personnifiés en bourses sautillantes du corps humains. L'action générale du récit est située dans trois villes différentes, où selon les versions, le personnage concerné s'arrête ou y passe.

Ce contenu de base offre une unité thématique globale, dont l'arrangement logique obéit à une construction double : effective et métaphorique. La première porte sur la description des faits quotidiens, principalement, le voyage, les courses à faire, ainsi que le divertissement chanté et dansé. La partie métaphorique est soutenue par le choix de l'image des « poirillaons-fruits » qui deviennent des « poirillaons-bourses d'homme ». Cet ensemble thématique est placé dans différents contextes avec des nuances qui divergent selon les versions.

Sur le plan poético-musical, *Les Poirillaons* constituent une chanson responsoriale (*chanson à repouner*, selon l'expression consacrée localement). L'architecture générale des couplets de l'ensemble des versions étudiées adopte une structure en vers indépendants, car sans enjambements, ni rejets, ni encore contre-rejets. Les premiers vers, répétés par le ou la soliste, sont repris par un chœur homophone, après lequel la partie solo enchaîne les quatre vers suivants qui, à leur tour, reçoivent pareillement la réponse du chœur.

La singularité du traitement de leurs différentes composantes prosodiques tient, surtout à la liberté de la structuration de la longueur des vers et des hémistiches, et donc de leurs césures qui suivent une coupe plutôt mobile que fixe. Cette différence influe sur la rythmique générale qui demeure hétérométrique, mais offre également des combinaisons isométries-hétérométries, au sein d'une même version, entre le texte parlé et celui chanté, ainsi que entre les différentes versions de cette chanson, excepté le vers 2 de l'ensemble des versions, dont la structuration isométrique est de rythme binaire ou de deux mesures de même longueur 3//3 (cf. le tableau comparatif n° 4).

Sur ce plan rythmique, on observe quelques particularités concernant, notamment, des structures irrégulières comme dans la combinaison modèle de la version Braud (couplet 1), qui est d'un fonctionnement hétérométrique où se mélange un rythme décroissant et deux tétramètres : 4/2 + 3/3/3/3 + 3/3/3/3. Leur deuxième couplet est l'unique couplet de toutes les versions des *Poirillaons* qui est construit sur un rythme isométrique (emploi d'un même mètre) : 3/3/3/3/3/3/3/3/3/3, décomposable en un rythme binaire et deux tétramètres, soit 3/3 + 3/3/3/3 + 3/3/3/3.

Les rimes sont également libérées de l'agencement du carcan des poèmes élitaires, selon l'ordonnancement savant traditionnel en formule : plate, embrassée et alternée ou croisée, soit aabb ; abba ; abab. Dans chaque couplet des versions *Poirillaons*, la propagation des rimes¹⁰ est variée : un premier vers diffère du second qui se répète au quatrième vers. Entre ces deux

¹⁰ Sur la propagation des rimes, cf. le tableau comparatif n° 6a.

derniers vers s'insèrent les vers 3 et 5, repris, en revanche, dans l'ensemble de la chanson. Ils font ainsi office de refrain. Ni la disposition de toutes ces rimes, ni leur nature n'obéissent non plus aux règles classiques d'alternance des rimes *féminin* et *masculin*.

Ici, elles sont plutôt fondées sur le principe d'assonance. Elle est structurée en une imbrication et une alternance des assonances pauvres dans le style de la poésie médiévale (couvrant la majorité des mots), celles suffisantes (par exemple dans *don/don* et *poirillons/sautiont*) et même quelques assonances riches dans *diguedon/ma don/don*. Ces assonances constituent un élément singulier de musicalité textuelle.

Encore faut-il noter que, de l'organisation des éléments de versification, il résulte également la combinaison et/ou l'alternance hétérométriques des mètres pairs et impairs et vice versa, ainsi qu'une césure variant au sein d'un même couplet.

Quant à la l'intonation ou à la mélodie prosodique des *Poirillons*, certains mots diphtongues ont la même prononciation tant dans le texte chanté que parlé, tandis que d'autres varient leur diphtongue selon le texte. C'est le cas de *feuilles*, phonème traité en synérèse dans le texte parlé (prononcé **feuilles**), et en diérèse dans celui chanté (**feu/illes**). En revanche, *foëre*, *poërillaons*, *poirillaons*, *vendiont*, *sautiont* et *acheti ine* notamment, sont traités en synérèse dans les deux cas.

Par ailleurs, le mouvement général de la courbe mélodique musicale, de l'ensemble des versions, comporte majoritairement des combinaisons syllabiques paires et impaires, qui s'effectuent en divers paliers décroissants, presque en dents de scie, ainsi que quelques rares paliers en tétramètres, dont la combinaison 6 6 6 6 6 qui constitue l'hexamètre-modèle de la version Braud, combinaison présente dans les couplets 1, 2, 3, 6 et 8.

Vu, en rapport avec la performance du texte chanté, ce traitement mélodique sert aussi à l'expression des nuances de sens les plus fines, en plus de multiples autres caractéristiques non négligeables qu'elle véhicule et qui ont trait à l'accent, à l'âge, au sexe ainsi qu'à l'origine socio-géographique des locuteurs.

Du reste, si le jeu de subtiles métaphores glissées à la suite d'une présentation effective du fait rapporté¹¹ ajoute au sens de ce poème, les répétitions lui confèrent un caractère incantatoire, tandis que les sons des expressions *Dondaine daine* ; *Dondaine don* ou *Diguedon ma dondaine* ; *Diguedon ma dondon*, qui font office de refrains, sont liés, par le sens, à l'ensemble de la chanson. Ils n'y accusent pas seulement une simple impression sensuelle, mais jouent également un rôle prépondérant, en ce qu'elles apportent une touche particulière de musicalité à la sonorité et à l'harmonie vivantes des composantes prosodiques mais aussi musicales de la chanson en question.

Parmi d'autres subtilités mélodiques, qui enrichissent la prosodie des *Poirillons*, l'emploi de *e caduc* influe sur le rythme et ajoute la subtile ambiguïté de la prononciation (**M'**en revenant ; **M'**arrêti ; **d'**mandi ; **c'**qu'est ; **c'** qui est, **L'**sentant etc.), les combinaisons assonancées et allitérées¹², par leurs homophonies vocaliques ou consonantiques (**M'**en revenant de **Nantes** ; **M'**arrêti à **Challans** ; **Y** passî par **Challans** ; **dondaine daine**, **dondaine don**), les *diphtongues* (*synérèses* comme **poërillaons sautiont**, **feuilles** et *diérèses* (**feuilles**)) marquent de leur empreinte la mélodie tout en soulignant ses différents rythmes.

Selon la version, ce sont les phrases thématiques musicales qui apportent à la poésie – ou inversement - une touche singulière à la fois de vitalité et de mémoire, par ses formes régulières et même irrégulières et de souvenir évoqué, mais aussi de tonalité ou de coloration

¹¹ Les poirillons fruits, glissés dans le caleçon du de l'acheteur devenu danseur, deviennent, suite aux mouvements chorégraphique, des « poirillons-bourses » sautillants.

¹² L'*allitération* ou répétition d'une consonne et l'*assonance* (répétition d'une voyelle). Ici, ces répétitions se font à l'aide de deux ou de plus de deux homophones.

phraséologique musicale et textuelle, par notamment l'accent et la prononciation somme toute rustiques de mots utilisés.

Sur le plan stylistique, la répétition des vers 2 et 4 - mis en exergue dans chacune des versions en présence, par le contenu du premier vers - souligne avec force l'action principale et les sentiments sous-jacents décrits dans chaque couplet les concernant (cf. tableau 1).

Le style est, par ailleurs enrichi, par le mot *poirillons* notamment, utilisé comme une personnification, en ce qu'il désigne les fameuses bourses humaines qui sautent, ainsi que comme litote¹³. Les expressions : *En velez-ve les feuilles, De c'qu'est dans mon caleçon* jouent aussi cette dernière fonction.

Pour le reste, tant les mots que les phrases sont raccourcis, souvent par l'emploi des contractions, et par des élisions.

Les Poirillons traduisent véritablement le concept tradition par leur actualisation du contenu prosodico-musical, suivant le goût local des Plaines et des Bocages vendéens, actualisation sous-tendue par l'esprit ancestral du message originel. La transformation des versions anciennes, et leur adaptation au goût des terroirs contemporains, en l'occurrence Plaines et Bocages vendéens, ont été assimilées au fil de temps. Les modifications observées ne peuvent être uniquement le fait d'une adaptation réussie. Elles sont en parti le résultat d'une dénaturation due à une certaine évolution des facteurs linguistiques et culturels musicaux spécifiques au lieu de leur adoption. Le défaut de mémoire des colporteurs, qui peuvent oublier des extraits textuels des chansons concernées ou les confondent avec d'autres déjà connues, jouent aussi, bien qu'involontairement, en faveur de ces transformations.

Quoi qu'il en soit, nous sommes en présence d'un pan de la vie de ceux qui en ont encore la mémoire, la pratique et la tradition. Elles sont une source de plaisir, de réconfort et de détente, au sens large de ces termes. Elles sont aussi des outils éducatifs où l'on peut puiser quelques enseignements, une sagesse de vie. Il nous faut encore du temps pour en pénétrer le sens profond et en tirer des conclusions définitives.

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

AMPERE J.J., *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*, Paris, 1853.

AMPERE et FORTOUL, *Recueil des poésies populaires de la France*, Paris B.N.

BEDIER J., « Les plus anciennes danses françaises », *n Revue des Deux Mondes*, 1906.

BOURGEOIS, Georges, *Vieilles Chansons du Bocage Vendéen*, Paris, Pierre Boussuet Editeur, 1931, 150 p.

BUJEAUD, Jérôme, *Chants et chansons populaires des Provinces de l'Ouest, Poitou, Saintogne, Aunis, Angoumois*, Niort Clouzot, 1866.

Chansons populaires des provinces de la France, notices par Champfleury, airs notés, ace accompagnement de piano, par J.B. Weckerlin, Paris, 1860.

COIRAULT Patrice, *Notre Chanson folklorique*, Paris, 1953/63.

Id., *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Paris, 1927/32.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

Id., « Métrique, essai d'introduction synthétique », *in Encyclopaedia Universalis*, pp. 229-232.

Id. (éd.), *Victor Hugo 2 : linguistique de la strophe et du vers*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1988.

Id., *Effets de sens*, Paris, Minuit, 1985.

¹³ Une litote est une expression qui permet de raconter plus de choses en peu de mots.

DAVID, Martine et DELRIEU, Anne-Marie, *Aux sources des chansons populaires*, Berlin, Paris, Le Français retrouvé, 9, 1984.

DESPRINGRE, André-Marie (dir.), *Chants enfantins d'Europe : étude interdisciplinaire, Jexu chantés et systèmes poético-musicaux*, préface de Jean Molino, Paris, L'Harmattan, 1997.

Id., *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, Paris, Honoré Champion, 1991.

ECO, Umberto, *La production des signes*, trad. De Myriem Bouzaher, Paris, 42/4152/7, 2/1992 ; 1/1976.

GARDRE-VALIERE, Michèle, « Permanence de la chanson populaire de tradition orale », in *Aguiaine*, n° 228, janvier-février, 2002, pp. 7-23.

GUILCHER J.M., *La chanson folklorique ; historique de la notion et de la recherche*, Séminaire, Paris, 1983/84. (à paraître)

KLINGKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, Paris Seuil, 1996.

LAFORTE C., *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, Montréal, 1973.

Le livre des chansons à danser, La Recherche en danse, collection dirigée par Jean-Claude Serre, Clamency, 1986, 202 p.

Le sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique : hommages à Benoît de Cornulier, textes réunis par Jean-Louis Aroui, Paris, Honoré Champion, 2003.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

TIERSOT, Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889.

Actes du colloque *Chansons en Mémoire - Mémoire en Chansons*
Actes du colloque, pp. 223-272