Gaston Dolbeau, Le temps du folklore

Apollinaire Anakesa Kululuka

▶ **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Gaston Dolbeau, Le temps du folklore. Répertoire musical recueilli en Maris-Breton vendéen par Gaston Dolbeau, L'Harmattan, pp.61-130, 2009, Patrimoine culturel immatériel, 978-2-296-10732-8. hal-01967990

HAL Id: hal-01967990

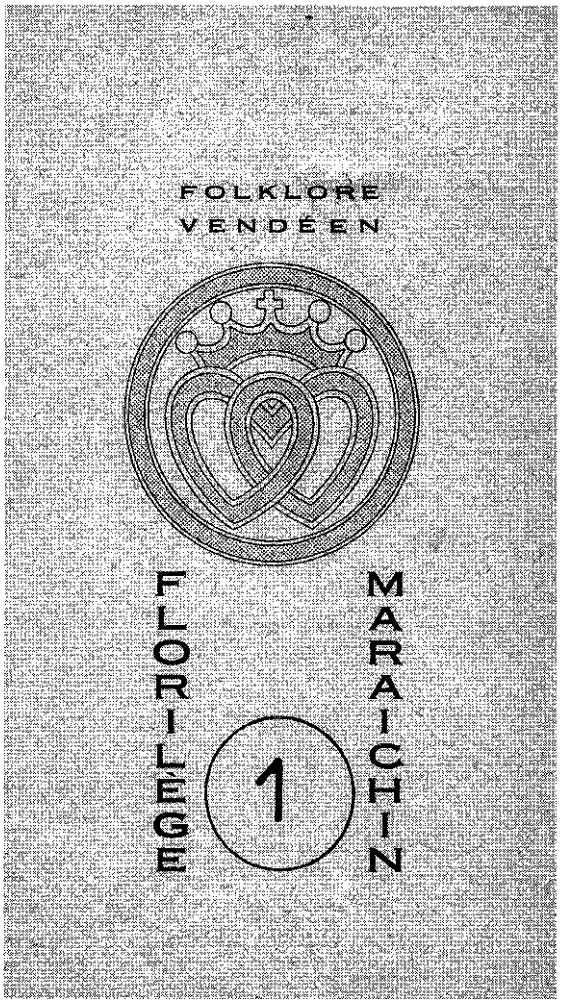
https://hal.univ-antilles.fr/hal-01967990

Submitted on 1 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.

Dossier : « Gaston Dolbeau –*Florilège maraichin* », *in Folklore vendéen, Folklore Maraichin,* I, pp.60-131.



GASTON DOLBEAU : LE TEMPS DU FOLKLORE

Dossier présenté par Apollinaire ANAKESA KULULUKA

Apollinaire ANAKESA KULULUKA, violoniste, sinologue, musicologue et ethnomusicologue est spécialiste de la musique contemporaine (XX^{e} – XXI^{e} siècles). Ethnomusicologie, Musique, Musicologie et Histoire de la musique constituent ses domaines de recherche. Il s'intéresse plus particulièrement aux échanges entre les cultures musicales de tradition orale (africaines et ses prolongements dans les Amériques, asiatiques, singulièrement chinoises). Actuellement enseignant au sein de l'UAG-IESG (Guyane), ses enseignements portent sur l'ethnomusicologie (cultures musicales guyanaise, africaine et chinoise, ainsi que sur l'histoire de la musique occidentale). Ses travaux de recherche, au sein du CRILLASH/CADEG de l'IESG, portent principalement sur la culture des Busikondé Sama –dits Noirs Marrons. Anakesa est également responsable scientifique adjoint du CADEG (Centre d'Archives des Documents Ethnographiques de la Guyane), chercheur associé au Centre de Recherche Langages Musicaux CRLM de Paris-Sorbonne (Paris IV), ainsi qu'au Réseau d'Etude des Musiques Electroacoustiques et Traditionnelles de l'Asie Orientale (REMTAO). Il est en outre membre du Laboratoire de Civilisations à Traditions Orales (LACITO/CNRS) et de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), ainsi que du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie (European Seminar in Ethnomuiscology, ESEM).

Le sujet que j'aborde ici porte sur une musique à la fois orale, populaire, rurale, collective et anonyme, venue du fond des âges. Il s'agit du folklore, dont les contextes de réalisation, ainsi que les conditions d'origine et de transformation sont liés à l'évolution de la société rurale qui le produit. Il s'agit-là d'un ensemble vivant, dont les réalisations musicales sont doublement attachées aux traits musico-chorégraphiques et au déterminisme géographique. Ce qui suppose que les genres musicaux concernés se sont développés de façon originale certes, mais que chaque société les produisant a pu et su combiner, à sa manière, le fruit de son génie créateur et le produit d'emprunts extérieurs.

En ce qui le concerne, par son travail de folkloriste, Gaston Dolbeau a récolté et transcrit des chansons dont il nous incombe aujourd'hui d'élucider les caractéristiques musicales, essentiellement, à travers une analyse des pièces de danses *courantes, maraîchines, courantes-maraîchines* et autres *danses spéciales*.

On comprendra que mon étude se fonde sur une matière musicale de seconde main, qui aurait nécessité des contre-enquêtes de terrain, en vue de vérification et de validation des hypothèses qui sous-tendent la réalité musicale étudiée. La tâche est lourde et nécessite des longues investigations. Aussi ne me limiterai-je, dans un premier temps, qu'au dépouillement et à l'analyse du corpus réunis par notre folkloriste, tout en me référant aux divers travaux existants dans ce domaine. Le but est non seulement de tenter une première explication qui tienne compte de la nature et du caractère des chansons examinées, mais également de tenter de comprendre le phénomène de leur évolution et de leur diffusion (emprunts et raisons qui les

motivent, modes d'incorporation dans la société qui les reçoit (en observant les assimilations, les remodelages et les innovations) ; le rôle des pionniers), etc.

Pour ce faire, il me paraît nécessaire de mieux saisir le contexte dans lequel Gaston Dolbeau a pratiqué son œuvre de folkloriste. Aussi m'importe-t-il de le situer dans le temps et dans l'espace qui ont sous-tendu son œuvre, et au-delà, d'examiner la nature et les sources des danses que je vais analyser plus loin.

DOLBEAU LE FOLKLORISTE ET SON TEMPS

Gaston Dolbeau manifeste le goût pour l'art (peintre et folkloriste) dès sa jeunesse, goût pour l'art qui sera entretenu dans le giron familial et aiguisé à travers une double pratique quotidienne scolastique, le dessin et la musique qui, plus tard, s'avéreront une véritable double passion pour le jeune Dolbeau. Je n'entrerai pas ici dans les détails de ces passions que traite déjà l'article de Gilles Perraudeaun dans le cadre de ce dossier consacré à notre peintre folkloriste.

Il m'importe cependant de préciser que, Dolbeau a longtemps vécu à Paris, où il exerçait son métier d'enseignant de solfège, de chant et de violon.

Parisien d'esprit, certes, mais Vendéen de cœur, pourrait-on dire, Gaston Dolbeau n'avait jamais perdu son goût pour les terres de ses origines. Aussi profitait- il des circonstances pour se rendre, le plus souvent possible, chez son oncle de Saint-Germain-de-Prinçay, mais surtout à Bois-Jouan (Bois-de-Céné), où se trouvait la maison natale de la grand-mère maternelle, Victorine Rousseau. L'ensemble de ces moments passés ici seront, pour lui, des occasions de découvertes et d'émerveillement en tout genre, dont quelques souvenirs sont encore soigneusement consignés dans ses cahiers de notes. A Bois-Juan, il trouvera son âme-sœur, une cousine germaine nommée Marguerite, qui sera également son compagnon de fortune pendant ses quêtes ethnographiques au service du folklore vendéen. Après le mariage, les deux époux iront s'installer à Paris où travaillait Dolbeau

Dès 1941, la seconde guerre mondiale ramènera les époux Dolbeau, de Paris à Bois-Juan, dans la demeure familiale désormais libre, car la tante belle-mère n'est plus de ce monde. Désormais, Gaston Dolbeau n'enseigne plus. Cependant, les richesses provenant des nombreuses terres d'exploitation de la famille de son épouse l'ayant mis à l'abri du besoin, il peut alors se vouer, insouciant, à ses deux passions majeures : la peinture et la musique (le folklore), en même temps qu'il s'intéresse à la politique[1].

La société rurale qu'il trouve, bien que ruinée par la guerre, est celle qui se fonde sur des valeurs morales et des mœurs où règnent l'unité familiale, avec un respect de la hiérarchie, et où pratique religieuse, relations amicales, expression de gaieté à travers divers divertissements, ainsi que toutes sortes de cérémonies forment des fondamentaux de la vie socioculturelle.

L'on comprendra que Le Bois-Jouan devienne, pour lui, comme un havre de paix, une oasis à l'écart des destructions des champs de bataille et de la gangrène des vices citadins.

Ici, se côtoient aisément des gens modestes, des bourgeois, des autorités, des hommes du clergé et des artistes. Tous partagent les moments agrémentés par la musique, les chansons et danses populaires.

[1] Gaston Dolbeau adhère au pétainisme, dit-on, avant tout par « fidélité religieuse et légalisme politique », plutôt que par incrédulité, et encore moins par antisémitisme. Il partage les thèmes idéologiques de Vichy (les valeurs de la famille, de la patrie et du travail et, avec lui, de retour à la terre), thèmes revendiqués et loués traditionnellement par la Droite vendéenne.

C'est dans ce contexte que Gaston Dolbeau se consacrera à son activité de folkloriste, dont les débuts s'effectueront pendant la seconde guerre mondiale, entre 1941 et 45.

Si, pendant cette période, il était effectivement marqué par l'idéologie vichyste du « retour à la terre » - qui l'a poussé à s'attacher aux traditions populaires[2] -, son œuvre ethnographique participe, toutefois, d'un élan donné depuis le siècle précédent, par nombre des prédécesseurs, dont Charles Milcendeau (1821-1895), qui fut également son modèle en peinture, René Bazin (1853-1932) et docteur Marcel Baudouin (1860-1941)[3]. Ces derniers ont, de mille manières, décrit des représentations du Marais et du Bocage vendéens, tant du point de vue environnemental que politique, religieux ou socioculturel, en rendant compte des traditions qui régissaient alors la pratique des chansons et danses populaires des Vendéens.

Dans les contrées vendéennes, le début du XX^{e} siècle sera marqué par l'émergence de diverses manifestations ludiques destinées à accompagner l'essor du tourisme pointant à l'aube de ce siècle, en même temps que se constituaient différents groupes folkloriques, remplaçant le système traditionnel.

C'est dans ce contexte que verra le jour, notamment, le groupe nommé *Les danseurs et chanteurs du Marais-Vendéen*, fondé dans les années 20 (entre 1923 et 28) par les frères Joël et Jan Martel[4]. Ils l'ont créé en compagnie de quelques amis et de leurs fermiers du Mollin. A la même époque, Madame Cacaud, sœur du docteur Baudouin, se lancera dans la collecte du folklore (dès 1925), avant de créer, en 1937, à Saint-Gilles-sur-Vie, le groupe folklorique *Bise-Dur*. Ses collectes ne furent nullement le fruit d'enregistrements réalisés à l'aide d'un quelconque appareil audio, mais plutôt des transcriptions manuscrites, à la fois, des textes et des mélodies de chansons alors récoltées.

Plus d'une décennie plus tard, Gaston Dolbeau réalisera ses récoltes des chansons folkloriques dans les mêmes conditions, essentiellement dans la commune de Bois-de-Céné. Pendant ses enquêtes, il se fera accompagner par Raymond Bouineau, réputé disposer d'une étonnante mémoire qui lui permettait de retenir rapidement les mélodies des chansons recueillies auprès des personnes qui les possédaient. Il servira d'aide-mémoire à Dolbeau qui, lui, exploitera ses talents de solfégiste pour transcrire paroles et musiques de la majeure partie des chansons récoltées. Dans cette tâche de transcription musicale, Dolbeau se fera aider également par son épouse Margueritte. Ensemble, avec d'autres enquêteurs, ils parviendront à réunir un riche corpus[5] estimé à plus de 391 chansons et 30 danses, sans oublier des costumes et même un lexique. L'essentiel de leurs récoltes ethnographiques se trouvent actuellement sur la base des données d'EthnoDoc-Arexcpo en Vendée.

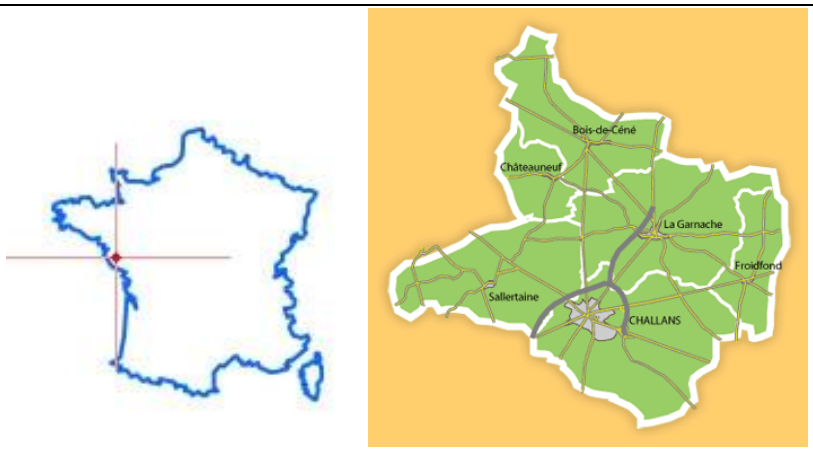
---

[2] G. Dolbeau a récolté d'innombrables chansons et danses, avant de fonder, en 1947, le groupe folklorique Le Bouquet d'Ajonc.

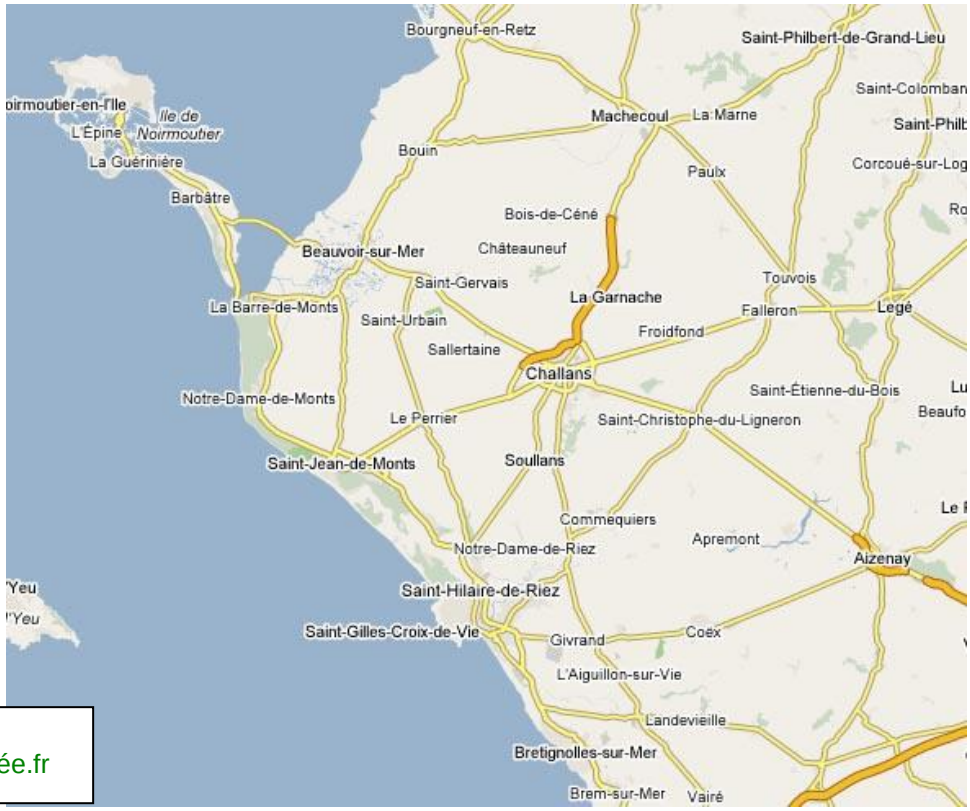
[3] René BAZIN est, entre autres, l'auteur de *La Terre qui meurt*, Tours, Maison Alfred Mame & Fils, 1931, 252 p. (1/1899), ouvrage régulièrement réédité (cf. l'édition de 2007, publié chez Grand Caractère, collection Terroir, 344 p.) Le Docteur Marcel Baudouin a notamment écrit *Le Maraichinage. Coutume du Pays de Monts (Vendée)*, Paris, Pierre Bossuet, 5/1932, 320 p. (la première édition est de 1900). Cet ouvrage comporte de nombreuses illustrations photographiques, dont certaines portent sur des curieuses coutumes vendéennes prénuptiales. ; *Id*., « La danse du soleil à la Saint-Jean en Vendée », dossier *in Revue du Folklore Français*, IV, 1933, 274 p. ; *Folklore de Vendée: Les chansons. La chanson la plus typique de l'Ouest : l'Agui-lan-neu*, La Roche-sur-Yon, Potier, 1934, 72 p..

[4] Les frères Joël et Jan Martel sont sculpteurs, décorateurs et designers, mais furent également attachés aux différents arts, dont la danse et la musique. Ils moururent en 1966.

[5] Une partie de ce corpus a été publiée sur CD par *Arexcpo en Vendée* (Association de Recherche et d'Expression pour la Culture Populaire en Vendée), en 1997, sous le titre de : *La Vendée maraîchine rend hommage à Gaston Dolbeau, et,* en 2008, sous le titre *Le Bouquet d'ajoncs 1948-2008, folklore du Marais Nord Vendée, Bois-de-Céné*.



http://www.villorama.com/france/regions.html



Source :
www.vendée.fr

Pour le reste, on notera que pendant les Pâques de 1946, se déroula, à Bois-de-Céné, la première « manifestation de régionalisme » - la fête folklorique maraîchine - organisée avec une retentissante réussite, sous l'impulsion de Gaston Dolbeau et dont se fit l'écho, à l'époque, le journal nantais, *La Résistance de l'Ouest.*

Outre cette importante manifestation, on ajoutera à l'actif de notre folkloriste, sa participation, la même année, à une mission d'enquête sur le terrain, initiée par la Phonothèque Nationale et par le Musée de la Parole de l'Université de Paris, sous l'impulsion des frères Martel. Plusieurs *maraîchines* y seront, cette fois, enregistrées, parmi lesquelles on compte une des plus classiques, la célèbre *grand-danse - Y a pus qu'dix poumes*, menée alors par Eugénie Renaudineau et accompagnée par les épouses Dolbeau et Martel.

L'année suivante, Dolbeau crée, sous statut associatif, un groupe folklorique nommé « Le Bouquet d'Ajoncs ». Il aura pour but, comme l'indique l'article deuxième de son statut :

« *de réunir principalement les jeunes gens pour élever leur niveau culturel moralement et artistiquement : Renouer le passé au présent, faire revivre les vertus des ancêtres de notre province. Effectuer des présentations et déplacements afin de susciter la solidarité indispensable des individus entre provinces et entre nations.* »

On soulignera que ce groupe émerge dans une période quasi-mythique de l'après-guerre qui verra naître l'engouement pour les fêtes dites « régionalistes ».

Quels sont alors les genres musicaux qui furent récoltés par Gaston Dolbeau, et dont je traite ici ?

DE L'ENVIRONNEMENT FOLKLORIQUE DU TEMPS DE DOLBEAU

J'ai déjà indiqué que les chansons folkloriques récoltées par G. Dalbeau l'ont été, pour l'essentiel, dans Bois-de-Céné. Il s'agit-là d'une aire géographique dont les paysages sont dominés, à l'Ouest par les marais bretons, et à l'Est, par les plaines bocagères. Il importe, par ailleurs, de relever que la terre bois-de-cénaise fit partie de la région nommée « Marches du Bretagne et de Poitou », car sise entre la Bretagne et Poitou. Ce qui, au Moyen Age déjà[6], valut à ce territoire le statut des « Marches de Bretagne-Poitou ou plus exactement des Basse-Marches, son église jouissant alors du statut de « Marche commune » qui prônait entre autres principes : indivision, prévention, privilèges et neutralité.

L'église de Bois-de-Céné dépendait donc de l'Évêché de Luçon du Poitou, tandis que sa cure relevait de l'intendance de Bretagne. L'on comprendra que l'art folklorique pratiqué ici ne soit pas une exclusivité d'une aire circonscrite, mais faisant plutôt partie d'un vaste territoire où l'on partagea les mêmes genres de musiques et danses, même s'il existe des variantes exclusivement locales ici et là ; c'est le cas de l'*avant-deux*, dans différentes contrées du pays poitevin, (et de Haute-Bretagne) qui comporte un certain nombre de variantes.

En Bocage vendéen l'*avant-deux* comporte quatre parties : les premières – « en avant-deux » et « traversez » permettent une évolution simultanée d'une des danseuses de la quadrette et de son vis-à-vis. La troisième partie, dite « balancez », consiste en un balancement du corps en position de danse de couple. La quatrième partie, « rassemblez » traduit les déplacements avant-arrière, simultanés, des deux couples. Tandis qu'en Gâtine (Deux-Sèvre), cette même danse ne comporte qu'une ou deux parties : « en avant-deux » exécutée par la danseuse ou le danseur principal(e) avec l'ensemble des danseurs, parfois « traversez », et « balancez ». Ici, l'*avant-deux* est « mené, dirigé et gouverné » par le musicien. Il lui revient donc de désigner, au préalable, ceux des danseurs qui iront en premier « en avant-deux » ; d'annoncer chacune des parties de la danse et, enfin, de « juger et de commenter » la prestation des danseurs. Dans le Haut-Bocage vendéen, en revanche, les témoignages des anciens indiquent qu'il était fréquent que le musicien ajoute aux parties habituelles de la danse - ou intercale entre elles - une figure chorégraphique empruntée aux quadrilles (promenade, galop, moulinet et quatre coins notamment).

[6] Aux alentours des années 1120, **Bernard de Machecoul et Pierre de la Garnache** menèrent une négociation sur le statut de la petite paroisse de Bois-de-Céné située à la frontière de la Bretagne et du Poitou. Leur compte-rendu, connu sous le nom d'*Assises de Bois-de-Céné*, posa les fondements de ce qui, ensuite, deviendra le statut des « Marches communes » entre Bretagne et Poitou.

Aussi distingue-t-on, dans l'ensemble de ce territoire diverses formes de danses et de chansons populaires : danses en rond, en chaîne, sur deux fronts, en quadrette, en couple ouvert ; pas binaires ou ternaires, glissés, courus, découpés, frappés, sautés, terriens ou aériens, et d'autres encore. Il s'agit là d'une diversité chorégraphique et musicale justifiée, entre autres, par une évolution liée, dans le temps, aux emprunts successifs d'autres milieux, citadins ou aux divers terroirs. Il en résultera une variété d'exécution des pas de danses qui, en revanche, comportent souvent une parenté rythmique. Ainsi, par exemple, une même mélodie au caractère rythmique proche d'une des danses pratiquées dans le bocage ou dans le Marais pouvait allégrement servir à soutenir, notamment, des *avant-deux* en bocage poitevin et haut-breton ou des *maraîchines* en Bas-Poitou.

Cette perception d'une diversité, certes bien réelle, des danses et des musiques mérite d'être tempérée, car l'évolution des formes des danses est le fruit d'une histoire, d'un ensemble d'emprunts successifs – comme déjà indiqué - à d'autres milieux (citadins) ou d'autres terroirs (pays de bourrées, par exemple).

Quant aux pas de danses, la diversité d'exécution masque, d'emblée, une parenté bien réelle au plan rythmique, et ce n'est pas un hasard si des mélodies très voisines sont utilisées pour faire danser les *avant-deux* en Bocage et les *maraîchines* en Bas-Poitou. On trouve donc, ici et là, l'héritage des *branles* qui a durablement marqué les pays poitevins et bretons, tant dans les pas que dans la musique.

Les chansons qui concernent mon étude sont des *courantes, des maraîchines et d'autres branles* ou *bransles* non définies par le folkloriste. Or, nous savons qu'il existe plusieurs types de *branles*.

DES BRANLES, COURANTES ET MARAICHINES : EN AMONT JUSQU'AU TEMPS DU FOLKLORE

LE BRANLE

Que faut-il entendre par *branle* ?

Le mot *branle* ou *bransle* a une étymologie incertaine. Il dériverait du vocable « branlement » qui, en vieux françois, servait à désigner notamment une danse médiévale caractérisée par un balancement sur place, par déplacement latéral des pieds, danse qui fut fort en vogue depuis l'époque du règne d'Henri III jusqu'à la mort de Louis XIV.

En effet, l'usage de l'air sur lequel se danse un branle est une pratique très ancienne. Elle remonterait au Moyen Age où, vers la fin du XV^{e} siècle, apparut le vocable en question, issu du verbe branler, et signifiant osciller, aller d'un côté ou de l'autre. En ce qui concerne la danse, il s'agit des mouvements, en va-et-vient, exécutés par des danseurs dans une *basse danse*, dont l'un des pas composés est branlé en déplacement latéral ou oscillation du corps, mouvements également réalisés dans une danse en chaîne.

Le *Dictionnaire de l'Académie Française*[7] définit le *branle* comme étant une « espèce de danse de plusieurs personnes qui se tiennent par la main, & qui se mènent tour à tour. *Grand*

[7] *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4th Edition, 1762, p. 211.

branle. Branle gai. Branle à mener. Danser un branle. Mener un branle. Les branles de Metz, les branles de Poitou. »

Il s'agit là d'une danse de groupe, qui comporte divers types : *simples*, *doubles*, *gais*, *coupés*. Certains d'entre eux intègrent notamment des éléments de jeu comme frappements de pied, mimiques, menaces du doigt, et qui sont qualifiés par Thoinot Arbeau[8] de *branles morgués*, sans compter, par ailleurs, de nombreuses autres variantes qu'offrent chacun de ces types : les *branles* de Bourgogne et de Champagne, par exemple qui se dansent sur le rythme binaire, tandis que ceux d'Ecosse et de Poitou se pratiquent davantage sur du ternaire.

Selon le type de *branle* choisi, Michel Toulouze[9] signale que les danseurs se mettent en ronde ou en chaîne, pour l'exécuter « en branlant un pied sur l'autre ».

La ronde concerne le déplacement latéral ou l'oscillation du corps, tandis que les mouvements en chaîne consistent, comme le spécifie le *Dictionnaire* de Jean Nicot, en un :

> « […] balancement d'un costé à autre, Nutatio, Vacillatio. [Le branle] se prend aussi pour une maniere de danse, ou plusieurs hommes et femmes s'entretenans par les mains ores en cerne, ores en long vont dansant de flanc à autre, et non de droit fil de derriere en avant, comme on fait és basses danses, pavanes et gaillardes. A cause duquel danser de costé à autre, ceste dite maniere de danser est appelée bransle, de bransler, qui signifie proprement balancer d'un costé à autre : et moins proprement, vaciller en quelque maniere que ce soit. Le bransle et maniement du corps se r'apportoit assez bien à la voix, Nec absoni a voce motus erant. »[10]

Les *branles* ont marqué, des siècles durant, musiques et pas chorégraphiques tant des cités que des terroirs divers : bocages, marais, plaines, gâtine. Leur vaste répertoire couvre, je le rappelle, les danses en rond, en chaîne, sur deux fronts, en quadrette, en couple ouvert ; pas binaires ou ternaires, glissés, courus, découpés, frappés, sautés, terriens ou aériens, et d'autres encore.

Du reste, on peut s'interroger sur les façons de faire distinctes ou similaires, réelles ou supposées, dans le milieu de la bourgeoisie, à la cour et dans l'univers populaire, par rapport à la pratique chorégraphique et musicale sous-jacente ?

Nombre de ces appellations, proposées notamment par Arbeau dans son *Orchésographie*, sont encore d'usage courant aujourd'hui : branles de Champagne et de Bourgogne, par exemple, au sujet desquels cet auteur nous signale également qu'ils ne sont pas plus champenois que bourguignons, et que les branles de Champagne ne sont pas nécessairement coupés ; que les *branles* de Poitou qui, effectivement, sont poitevins, peuvent présenter aussi une structure de *branle double* à la champenoise. Le *Trihory* est dansé en Bretagne, son lieu d'origine ; que les *branles* d'Ecosse - branles des chevaux - sont une ronde dansée par un couple ; que les *branles* du Haut-Barrois sont des branles sautés ; les branles d'Ecosse, désignés comme binaires dans

---

[8] Thoinot Arbeau (de son vrai nom Jehan Tabourot, 1520-1595), fut prêtre chanoine de Langres. Il est, entre autres, auteur des « Danceries », mais surtout d'*Orchésographie* et *Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jehan Des Preyz, 1589. Ce traité visait « L'orchesographie, métode; et téorie en forme de discours et tablature pour apprendre à dancer, battre le tambour en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la jeunesse. Affin d'estre bien venue en toute joyeuse compagnie et y monstrer sa dexterité et agilité de corps. », *Ibid*., p. 41.

[9] Cf. Michel Toulouze, *L'art Et Instruction De Bien Dancer*, Paris, 1488-1496. Dans le Dossier Basses-Dances : S'Ensuit L'art Et Instruction De Bien Dancer et S'ensuyvent Plusieurs Basses Dances Tant Communes Qu'incommunes : Comme on Pourra Veoyr Cy Dedans. Paris, Lyon, J. Moderne, M. Toulouze, 1532.

[10] Jean NICOT, *Thresor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*. Dédié à Monsieur le Président Bochart, Paris, chez David DOVCXVR (Douceur), 1606, p. 89.

l'Orchésographie, sont plutôt qualifiés de ternaires chez Etienne Du Tertre (1543-1568), et ainsi de suite.

Il y a lieu donc de se demander si les branles ainsi décrits par Thoinot Arbeau et par d'autres auteurs, comme Antonio d'Arena notamment, relèveraient-ils de l'univers des danses populaires ou plutôt bourgeoises ? On serait plus tenté de croire que ce ne sont pas des danses populaires, et encore moins celles campagnardes, qu'ils nous font connaître par leurs écrits, mais plutôt un répertoire de la société bourgeoise, qu'ils fréquentaient régulièrement. Cependant, on ne s'empêchera pas non plus de croire que certains des plus populaires des *branles* — le double et le simple, en particulier — aient connu une renommée étendue à des milieux sociaux divers, paysans comme bourgeois.

D'une façon générale, on notera que le répertoire des branles occupera une large place dans les éditions musicales de la Renaissance, répertoire destiné aux instrumentistes (cf. les *Danceries*, notamment, de Pierre Attaignant, de Jacques Moderne, de Nicolas Duchemin, de Pierre Phalèse, de Tylman (Tielman) Susato, harmonisées par des compositeurs comme Claude Gervaise (1525 ?-1560 ?) ou Etienne du Tertre). Au fil du temps, le répertoire des *branles* a fait une place grandissante à des formes de plus en plus complexes.

Voici quelques **pas conventionnels de notation chorégraphique**[11] pour les *branles*, proposé par Thoinot Arbeau et que je résume ainsi :

dG = *double à gauche* (deux pas vers la gauche : *pied gauche élargi, petit saut, pied droit rapproché, petit saut, pied gauche élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*) ;

dD = *double à droite* (deux pas vers la droite : *pied droit élargi, petit saut, pied gauche rapproché, petit saut, pied droit élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*) ;

sG = *simple à gauche* (un pas sur la gauche, déplacement uniquement vers la gauche : *pied gauche élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*, à répéter quatre fois ; *pied gauche élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*) ;

sD = *simple à droite* (un pas sur la droite, un pas sur la droite, déplacement uniquement vers la droite : *pied droit élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*, à répéter quatre fois)

Gl= *pied gauche levé* (*l'homme se tourne vers la droite prend la demoiselle par la taille et l'élève en l'air* ; *pied gauche élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*) ;

Dl= *pied droite levé* (*l'homme se tourne vers la gauche prend la demoiselle par la taille et l'élève en l'air* ; *pied droit élargi, petit saut, les deux pieds joints, petit saut*).

Arbeau qualifie de « fatigante », la danse des *branles*, car sa réussite dépend particulièrement de la dextérité et de la souplesse de la demoiselle, puisque le danseur doit faire sauter sa cavalière avec précision et au moment opportun. Cela nécessite une synchronisation dans une parfaite entente entre les partenaires concernés. Aussi les hommes doivent-ils se tenir encore plus ferme sur leurs pieds afin de soulever la demoiselle, surtout si cette dernière ne fournit aucun effort pour se laisser soulever plus ou moins aisément.

Même si nous ne savons pas grand-chose des *branles* qu'ont pu danser les paysans du XV^e^ au XIX^e^ siècle, l'on sait, dès le XX^e^ siècle et grâce aux travaux ethnographiques, que les campagnes françaises regorgent non seulement de danses encore nommées *branles*, mais

[11] Cf. son *Orchésographie*, déjà cité.

également d'autres danses d'appellations diverses qui, de par leur nature, demeurent étroitement apparentées au répertoire des anciens branles. Parmi elles, on citera les *courantes*, les *maraîchines*, ainsi que des danses dites « spéciales » qui, toutes, concernent le présent travail. Avant de les analyser, il importe de les définir, en les inscrivant dans l'espace et dans le temps. Je commencerai par traiter la *courante*.

LA COURANTE

En musique, la *courante* est généralement définie comme une danse s'exécutant sur un rythme binaire à trois temps ($\frac{3}{4}$), et commençant par une anacrouse (une levée). Son tempo, assez vif, demeure toutefois moins rapide que ne le suggère son nom.
Dans l'univers occidental de la musique savante, la *courante* est une des composantes de *la suite de danse* baroque. Elle y est généralement précédée par l'*allemande* et suivie par la *sarabande*. A l'origine, la *suite* comprenait souvent deux à trois *courantes* successives, avec des thèmes apparentés.

Quelquefois, cette danse pouvait être accompagnée d'un ou plusieurs *doubles* : variations mélodiques ou rythmiques d'un même thème. Tel est le cas de la *Suite* anglaise, n° 1, BWV 806 (1718), de Jean-Sébastien Bach (1685-1750), qui enchaîne deux *courantes* (I et II), suivies de deux *doubles*. Par ailleurs, on distingue la *courante* française, dont la pulsation se construit sur des battues binaires à trois temps ($\frac{3}{2}$) ou ternaires à deux temps ($\frac{6}{4}$). L'italienne, la *corrente*, est réputée plus vive que la française, et son matériau sonore s'organise à travers des battues binaires de la mesure à trois temps ($\frac{3}{4}$) ou ternaire également à trois temps ($\frac{3}{8}$). On en trouve quelques exemples dans les *partitas* pour clavier (dites *Suites Allemandes*, 1726-1731), de Bach (numéros 1, 3, 5 et 6). François Couperin (1668-1733), dans ses *Ordres* (1713-1728), nous livre la *courante* d'une grande complexité rythmique, alternant des cellules en battues binaires et ternaires (cf. notamment l'*Ordre VII*, 1716).

Aux XVII^{e}-XVIII^{e} siècles, la *courante* comportera diverses formes. C'est ce que traduisent, du reste, les quelques définitions qui suivent.

> L'académicien Antoine Furetière (1619-1688), dans son dictionnaire de 1690[12], indique que la *courante* est une « pièce de musique, d'une mesure triple ou doublement ternaire. Elle commence et finit, quand celui qui bat la mesure baisse la main ; au contraire de la sarabande, qui finit ordinairement quand il la lève. C'est la plus commune de toutes les danses qu'on pratique en France, qui se fait d'un temps, d'un pas, d'un balancement, et d'un coupé. La courante reçoit aussi plusieurs autres pas. Autrefois on en sautait les pas […]. Il y a des courantes simples et des courantes figurées, qui se dansent toutes à deux personnes. On appelle courante, tant l'air, que les pas qu'on fait dessus pour la danser, et même les paroles sur lesquelles on a mis un air de cette mesure ».

Au cours de la première décennie du XVIII^{e} siècle, le compositeur et théoricien Sébastien de Brossard (1655-1730)[13] indique que la *courante* est une : « espèce de danse dont l'air se note

[12] *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* (1690, posthume, avec une préface de Pierre Bayle). Nouvelle édition, corrigée et augmentée ; sur l'imprimé à La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1694.
[13] Sébastien Brossard est auteur du premier *Dictionnaire de musique* en langue française, publié en 1703. Auparavant, il a écrit un manuscrit sur les termes grecs, latins et italiens dans la musique. Ce manuscrit, de 393

ordinairement en triple de blanches, avec deux reprises, qu'on recommence chacune deux fois ». Quant à Jean-Jacques Rousseau[14], il relève que la *courante* fait référence à l'« air propre à une espèce de danse ainsi nommée à cause des allées et venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement à 3 temps graves, et se note en triples de blanches, avec deux reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la danse dont il porte le nom ».

Qu'en est-il alors de la *courante* dans le monde populaire, français en l'occurrence, qui concerne mon étude ?

Avant de répondre à cette question, il importe de noter d'abord que la *courante*, dont l'origine - française ou italienne -, remonte au XVI[e] siècle[15], est décrite par le chanoine de Langres, Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie* déjà citée, comme étant une danse d'origine française. C'est ce que, du reste, confirme dans les mêmes termes le compositeur, théoricien et organiste anglais de la musique de la Renaissance, Thomas Morley (1557 ou 1558 - 602)[16].

Thoinot Arbeau, contrairement aux précisions unanimes sur l'usage de la mesure binaire à $\frac{3}{4}$, relevées par les autres auteurs que j'ai cités précédemment au sujet de la *courante*, signale qu'au XVI[e] siècle, en France, cette danse était « d'abord à deux temps rapides », ce avant « d'adopter un tempo plus modéré » au siècle suivant, et de devenir donc une danse de cour très populaire, à allure plus aristocratique, danse exécutée, cette, fois à trois temps. La forme générale de la *courante* ici évoquée par Arbeau se structure en deux thèmes, AB, au sein des deux sections reprises une fois chacune, et débutant par une levée (anacrouse) sur des battues binaires à $\frac{2}{4}$ (cf. son *Orchésographie*).

C'est cette forme de *courante*, aux battues binaires à $\frac{2}{4}$, qui caractérise les branles que je vais analyser dans le présent travail. Et voici comment Thoinot Arbeau en décrit les différentes représentations et pratiques chorégraphiques : *Simple - Simple - Double en faisant des petits sauts*. Pour faire un *simple à gauche*, vous êtes en décente contenance, sautez sur le pied droit - en lançant le pied gauche - pour votre premier pas. Puis, sautez sur le pied droit, et tombez en pieds joints, pour le second pas. Vous en ferez autant pour accomplir le *simple à droite*. Pour le *double à gauche*, sautez sur le pied droit, en lançant le pied gauche, pour le premier pas, dudit double à gauche. Ensuite, sautez sur le pied gauche, en faisant le second pas du pied droit, puis

---

pages et accompagné d'une table alphabétique de 253 pages, constitue encore aujourd'hui une source inépuisable de renseignements sur la bibliographie musicale, la qualité des impressions, l'esthétique et les théories musicales de l'époque. Il est conservé au Département de la musique de la Bibliothèque Nationale de France (BNF).

[14] Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*. Fac-similé de l'édition de 1768. Il existe une édition de Genève, de 1781, en deux tomes, chacun comportant des dépliants de partitions (tome I, 572 p. ; tome II, 400 p.).

[15] Elle est mentionnée pour la première fois par Claude Gervaise dans ses *Danceries* (1550). On notera aussi que ce compositeur a écrit plusieurs livres de Danceries, entre 1545 et 1557, qu'il a publié chez Pierre Attaignant. En 1908, Henry Expert, dans son ouvrage *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, a édité une partie de ces *Danceries* qui comportent des *branles* et des *pavanes gaillardes*. Cette édition a été réalisée d'après les manuscrits les plus authentiques et les meilleurs imprimés du XVI[e] siècle, avec variantes, notes historiques, transcriptions en notation moderne, etc. Comptant parmi les *branles*, la *courante* s'exécutera par couples, sur des pas surtout glissés en diagonales. Danse grave, noble et majestueuse - comme la désigneront, entre autres, Masson (en 1699), Pierre Rameau (1725) et Quantz (en 1752) – la *courante* sera très prisée par le roi Louis XIV, qui en fera l'ouverture des bals de sa cour.

[16] Sur l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, voir aussi l'édition moderne : *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*, Genève, Minkoff, 1972. In-8 reliure skivertex, 104, Reprint d'après l'édition de Langres, 1596. Quant à Thomas Morley, cf. son ouvrage *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, publié en 1597, à Londres, chez R. Alec Harman. Il en existe une édition brochée de Thurston DART, Londres, R.S. Means Compagny, 2/1973, 352 p. ; la première édition a été publiée chez Farnborough, en 1971.

sauterez sur le pied droit, en faisant le troisième pas du pied gauche, puis encore sauterez sur le pied droit, en faisant le quatrième pas à pieds joints.
LA MARAICHINE

Outre la courante, la *maraîchine* – quelquefois nommée ou associée à la *courante*[17] – est une ronde de type *branle*. Elle est originaire des territoires du Marais poitevin (autour de Niort et jusqu'à la mer), du Marais breton-vendéen (zone située dans les environs de Challans et s'étend jusqu'aux environ de Nantes), mais aussi dans quelques communes du Sud du Pays de Retz (cf. le *branle* de Machecoul notamment).

Dans son ouvrage *La Terre qui meurt,* René Bazin définit les *maraîchines* comme étant les danses du Marais vendéen[18]. Ces « danses recommencèrent donc, tantôt la maraîchine, sauterie à quatre, espèce de bourrée ancienne, que les assistants soutenaient d'un bourdonnement rythmé ; tantôt des rondes »[19].

Or, je le rappelle, cette ancienne province du Bas Poitou, qu'est la Vendée, couvre des terroirs très variés. Il en est de même des danses qui y sont pratiquées. Parmi les styles majeurs présents, citons celui du Marais nord (avec ses *maraîchines,* ses *grand'danse* et ses *branles* notamment), celui des Iles (avec, entre autres, des *branles* et des *rondes* de Noirmoutier et de l'île d'Yeu) et celui du Haut Bocage, dont le territoire s'étend naturellement jusqu'au Nord des Deux Sèvres et le Sud du Maine et Loire, où la pratique des *avant-deux* et de *pas d'été* est plus conséquente.

D'une façon générale, on retiendra que la *maraîchine* est dansée par des couples, le plus souvent disposés en ronde, plus rarement en chaîne ou sur deux fronts. Son air musical se structure, d'une façon générale comme pour la courante, en deux parties (AB). La première est dansée sur le cercle, avec ou sans déplacement ; la seconde en couple, chaque couple tournant sur lui-même. La partie musicale peut être uniquement vocale et exécutée par les danseurs ou alors instrumentale, jouée par le(s) musicien(s) placé(s) au centre ou à l'extérieur de la ronde.

Dans son article *Entrer en danse*[20], Jean-Pierre Bertrand s'interroge, à juste titre, sur le caractère *branle* de la *maraîchine,* à travers ce questionnement : « Branles ou maraîchines ? ». En indiquant que dans la décennie 70, « En 1975, [précisément], les airs de « branles » sont couramment chantés, mais que les pas ne sont retenus que par les personnes âgées, tandis que les plus jeunes empruntent facilement le principe de la « maraîchine », l'auteur relève ainsi une évolution substantielle dans la pratique populaire de la *maraîchine* en tant que composante ou équivalent du *branle*. Il met donc au jour un double concept tout à fait, celui de « principe » et de « technique » du *branle*, ce, en place et lieu de l'identité même de cette danse qui, jusqu'alors, se pratiquait sous les dénominations différentes, mais fonctionnant comme des synonymes : *maraîchine* ou *branle* ou encore *courante*. C'est ce qui découle, d'ailleurs, du témoignage suivant récolté par le même Jean-Pierre Bertrand (que voici) : « « Au cours de recherches sur la *veuse* (cornemuse maraîchine et nantaise), Clément Baud (né en 1896) de La Barre-de-Monts, nous confiait : *« Dans mon jeune temps* (vers 1900)*, la maraîchine était appelée le branle, ça se dansait en ligne et les hommes balançaient les jambes d'un côté sur l'autre... c'était bien compliqué, j'ai jamais pu y arriver... »* A cette explication, s'ensuivait une

[17] C'est dans son appellation populaire que la *maraîchine* est nommée *branle* ou *courante*.
[18] Du Maraîchin (Marais vendéen, de ses habitants ou de leur langue) résulte la maraîchine, danse du Marais vendéen. On notera aussi que, selon les époques et les lieux, il revient à la cornemuse maraîchine (la veuze ou vese), à l'accordéon et au violon, le privilège de « mener » les *branles maraîchins*.
[19] René Bazin, *La Terre qui meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 1941, p. 171 ; 1/1899.
[20] Métive-Cerdo, Maison des Cultures de Pays, 1 rue La Vau Saint-Jacques, BP 03 Parthenay Cedex France. Le texte est accessible sur le site : http://195.101.116.236/phonomediaupload/Mettxt003.html.

démonstration de notre part du « branle » collecté quelques semaines plus tôt à L'Épine. Notre informateur y reconnut ce qu'il avait vécu. » (*Ibid.*). Les notes et clichés produits par le Dr Marcel Baudouin confirment ces informations.

La question sur l'évolution des danses folkloriques à travers les concepts de la transformation des identités et des techniques d'exécution mérite d'être approfondie à travers une nouvelle étude consacrée aux pratiques des danses *maraîchines, branles* et d'autres encore qui leur sont associées.

Mais, pour le moment, il m'importe de noter, qu'encore aujourd'hui, il existe diverses formes chorégraphiques de *maraîchines*, dont certaines versions, plus récentes, impliquent même des changements de cavalières à chaque reprise de la danse.

De nombreux appuis répertoriés dans le Marais breton-vendéen, ce sont ceux qui se pratiquent sur le modèle de quatre battues qui prédominent. Par conséquent, le pas le plus couramment exécuté consiste à faire alterner un changement d'appui sur 2 temps, et un appui simple sur les 2 autres. Pour les versions en *rondes*, leur chaîne imprime des vagues successives traduites gracieusement : glissement du pied droit, suivi du saut qui se termine par un bond de recul. Outre ces *rondes* complexes, on pratique également, dans le Marais breton-vendéen, des *demi-tours*, qui sont, en fait, des *rondes simples*. Pour leur réalisation, se groupant en rondes fermées, les danseurs marchent vers la gauche, puis vers la droite, avant de lancer le pied en avant en guise de ponctuation marquant la fin de chaque phrase musicale qui compose l'air sur lequel on danse.

Cette pratique du *rond* est partagée quasiment dans tous les milieux maritimes, *rond* exécuté, en revanche, en cinq pas dans l'Île d'Yeu où il est qualifié de *demi-rond*, comme nous l'a expliqué un jour Jean-Pierre Bertrand, fondateur d'Arexcpo en Vendée[21].

Voici l'une des organisations les plus classiques des pas de danses maraîchines :

La danse est structurée en deux parties distinctes (AB) de huit, et quelquefois, de seize battues chacune, constituées en quatre ou huit mesures (ce dernier type de *maraîchine* étant équivalente au *branle double* de Champagne).

Dans la première partie, les danseurs sont répartis en rond, hommes et femmes alternant et dansant sur le thème musical A. Durant cette première partie, la cohésion de la ronde reste intacte : les danseurs effectuent le pas d'avant en arrière. En cercle, tout le monde avance et recule ensemble, et seulement sur quatre pas.

La seconde partie se danse sur le thème B. Ici, chaque cavalier va vers sa cavalière. Ils s'enlacent en position de couple et effectuent le pas en tournant sur place. A la fin des huit ou seize battues constituant l'air de la *maraîchine* dansée, tous les couplent « raboutent », selon l'expression consacrée, pour se réunir à nouveau en rond.

Quant à l'exécution même des pas, à ce jour, de nombreux appuis sont répertoriés dans les *maraîchines* du Marais breton-vendéen, grâce à différentes enquêtes ethnographiques pratiquées sur de terrain par des associations et par des chercheurs. Les plus répandus de ces appuis sont ceux qui se font sur le modèle de quatre battues, le pas le plus courant consistant à faire alterner un changement d'appui sur deux temps, suivi d'un appui simple sur les deux autres temps.

[21] Dans la médiathèque fondée par Arexcpo, poursuivie par EthnoDoc depuis 2002, installée au *Centre de documentation du Patrimoine culturel immatériel*, au Perrier, on peut visionner des films sur différentes pratiques des danses folkloriques.

Après cette mise au point sur la nature des chansons et danses folkloriques, et après avoir évoqué les contextes de leur réalisation ainsi que leurs origines et les conditions de leur transformation, je vais à présent m'atteler à l'analyse des pièces, en commençant par les *courantes*.

ANALYSE DES CHANSONS

Avant d'aborder l'analyse des chansons, voici d'abord les signes utilisés pour l'examen de leurs rythmes :

La durée la plus importante, la maxime ou double longue (——) est ici représenté par la noire (♩). La longue (—) l'est par une croche pointée (♪.), tandis que la brève (∪) est désignée

à travers la croche (♪), et la semi-brève (∪), par la double croche (𝅘𝅥𝅯).

Le choix de ces signes n'est nullement dicté par un quelconque besoin de référence systémique, mais il l'est, avant tout, par soucis de commodité, de logique et d'efficacité analytique. Les formules rythmiques, colorées, sont présentées en paradigme, pour permettre de visualiser le processus qui régit la double organisation, structurelle et technique, de leur matière musicale, ce, d'un point de vu rythmique, certes, mais en relation étroite avec la mélodie et la prosodie. Aussi la lecture de cette grille rythmique devra-t-elle se faire en rapport avec la partition. J'en profite pour indiquer également que l'ensemble des textes de chansons analysées connaît un traitement syllabique.

La présentation des différents éléments, lorsqu'ils sont mentionnés, se fait de la manière suivante : titre de la chanson, numéro de catalogage, nom du transcripteur, transcription (partition), texte, paradigme rythmique et commentaire analytique. Cette présentation change lorsque nous avons à faire à plusieurs versions, comme le cas par lequel je commence ce travail d'analyse. Ici, seuls les paradigmes sont regroupés et placés à la fin de tous les commentaires techniques.

Pour le reste, je ne dispose pas de toutes les données ethnographiques souhaitables et nécessaires pour, davantage, rendre globalement compte de la réalité musicale abordée. Il manque ainsi les informations se rapportant, notamment, au lieu[22], à la date, aux circonstances ou au contexte dans lesquels ces chansons ont été récoltées ; seuls leurs titres, ainsi que les noms des transcripteurs sont clairement désignés, exception faite pour une poignée d'entr'elles qui, par contre, en manquent.

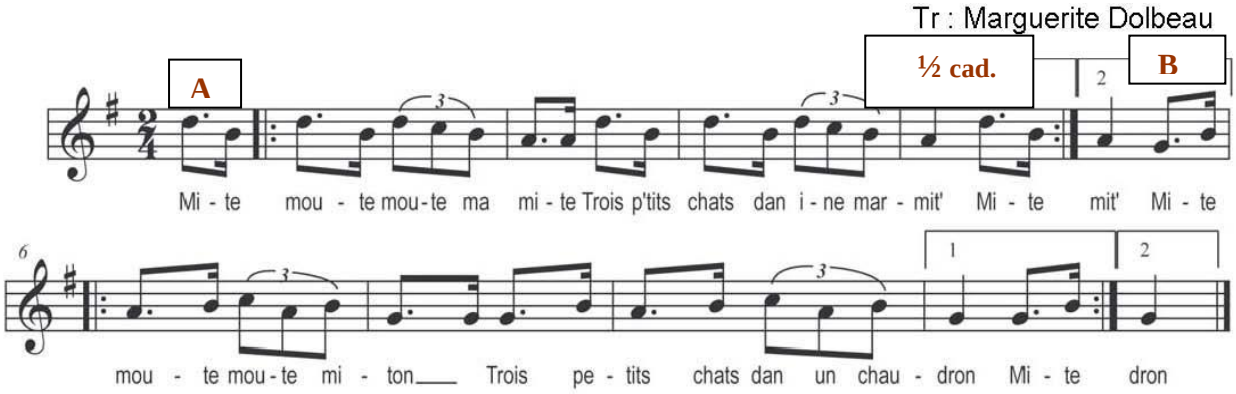
Toutes ces transcriptions ont été revérifiées et notées à l'aide du logiciel Finale, par Hélène Renaut-Fraizier, d'EthnoDoc [23]. Les chansons en questions sont numérotées, cataloguées et portées dans la base de données de cette association, et accessibles sous certaines conditions.

Cette mise au point me permet, maintenant, d'effectuer l'analyse musicale des chansons, déjà annoncée, en commençant par les *courantes*. Les quatre premières forment quatre versions d'une même pièce musicale : sur le même air se chantent quatre textes aux titres différents, mais aux contenus assez proches, portant sur la femme. Il s'agit de : *Mite moute ma mite*, *Danse, danse ma mite blanche*, *Tu ne, tu ne tu n'auras pas* et *Zigue zague dans un bateau*.

[22] Seule la chanson *Janette a cassé* est désignée comme ayant été récoltée à Bois-de-Céné.
[23] Je le repelle, AREXCPO c'est l'Association de Recherche et d'EXpression pour la Culture Populaire en Vendée : http://arexcpo.envendee.free.fr/ courriel : arexcpo.envendee@orange.fr ou info@arexcpo.org

I. LES COURANTES

Mite moute ma mite 070075 **(version 1)**

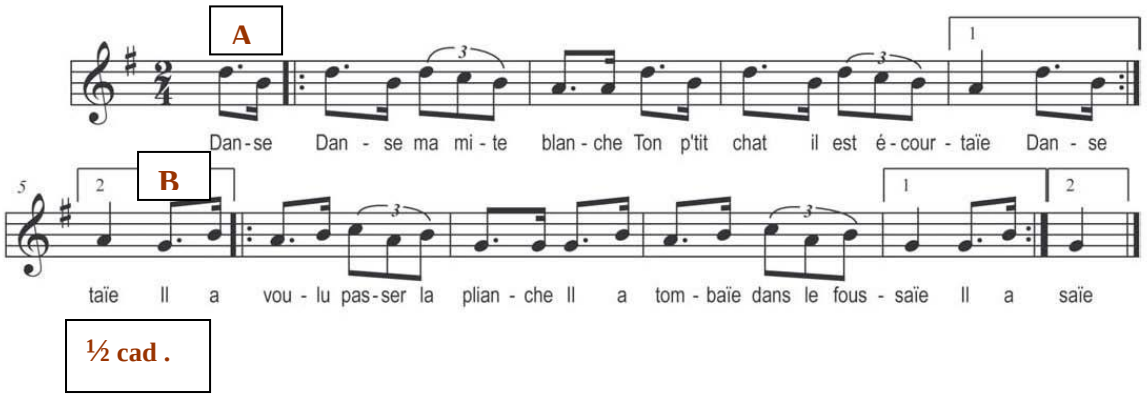


Mite moute moute ma mite,
Trois p'tits chats dan ine marmite (bis) ;
Mite moute moute miton,
Trois petits chats dan un chaudron (bis).

De structure AB avec reprises, l'air syllabique de *Mite moute mamite*, transcrit en sol majeur, comporte deux phrases mélodico-rythmiques de huit battues chacune. Elles sont construites en carrure, avec deux groupes de quatre mesures, sur une échelle de cinq sons (*sol-la-si-do-ré*), mais qui ne relève nullement du pentatonisme. La phrase A est sur la dominante (*ré*), par laquelle elle commence pour conclure sur un appui demi-cadentiel de 6/4, avec le *la*, tandis que la B débute et trouve du repos final sur la tonique (*sol*). Les commencements des phrases sont réalisés à l'aide d'une levée (anacrouse) comportant des intervalles de tierces (descendante – ascendante), pour la A, et l'inverse pour la B. Chacun de ces débuts laisse sous-entendre une subtile double broderie. L'usage de cette virtuelle broderie se poursuit à l'intérieur même de la mélodie. Il lui confère un élan mélodique en dents de scie ; ce qui ajoute de l'entrain à sa musique. Rythmiquement, les deux thèmes mélodiques sont homorythmiques.

Danse danse ma mite blanche 070076 **(version 2)**

Tr. : Marguerite Dolbeau



Danse, danse ma mite blanche,
Ton p'tit chat il est écourtaïe (bis) ;
Il a voulu passer la plianche,
Il a tombaïe dans le foussaïe (bis) ;

La description musicale de *Danse, danse ma mite blanche* est entièrement identique à celle *Mite moute ma mite*.

Tu ne, tu ne, tu n'auras pas 070077 **(version 3)**

Tu ne tu ne tu n'auras pas lala,
Tu ne tu ne tu n'auras pas (bis) ;
Tu n'auras pas la feuille Michoune,
Tu n'auras pas sa mère o veut pas (bis).

Cette troisième version comporte quelques singularités qui la différencient des deux premières, du point de vu de l'organisation des matériaux prosodique et musical. Ici, les deux phrases musicales (A et B) comptent, chacune, 19 syllabes, alors que les versions 1 et 2 en ont 17 pour le thème A, 20 pour le B. Et si le début musical reste le même pour les trois versions (cf. mesures 1 et 2 partant d'une anacrouse), la troisième version se distingue aussi par l'usage d'un enchainement intervallique plus conjoint, avec des triolets de croches qui lui confèrent davantage de fluidité et une allure de plus en plus gaie. Contrairement aux deux autres versions, qui sont dotées d'une

homorythmie pour l'ensemble de leurs phrases musicales, dans la troisième version, entre A et B, la rythmique est variée. Celle du thème A est plus fluide que celle du thème suivant, ce, grâce à l'enchainement des brèves (en triolets de croches) sur les temps faibles puis sur les forts, atténuant donc un marquage d'accent plus prononcé sur les temps forts qui utilisent ainsi ces triolets de croches.

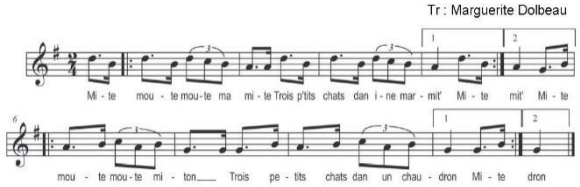
Il se passe plutôt le contraire dans le rythme du B. En effet, cette partie demeure moins fluide, parce que tous les accents des temps forts sont assez bien soulignés, grâce aux premières battues s'effectuant à l'aide des cellules qui combinent une longue et une brève de croche pointée-double croches, figure cellulaire remplacée par la noire à la fin de la phrase. Ces battues, marquant l'accent sur les temps forts, encadrent des cellules rythmiques constituées de brèves (en triolets de croches) qui, toutefois, préservent une certaine souplesse et de l'élan à ce thème.

Zigue zague dans un bateau 070078 **(version 4)**

Zigue zague dans un bateau,
La bergère qui nage doit passer l'eau (bis) ;
Zigue zague dans un panier,
La bergère qui nage s'en va de côté (bis).

La version 4 demeure proche de la troisième, avec laquelle elle partage, à l'identique, formules mélodiques et rythmiques. Cependant, sa phrase B se singularise par une pulsation encore plus accentuée que celle de la même phrase de sa voisine (version 3), tout en partageant, en revanche, son élan mélodique de fluidité et de gaieté. Sur le plan rythmique, il y a homorythmie entre les deux phrases de la version 4, ce qui la rapproche des vers 1 et 3 (voir les illustrations paradigmatiques qui suivent. Elles rendent compte des similitudes et des particularités prosodico-musicales de ces quatre *courantes* transcrites par Mme Marguerite Dolbeau.

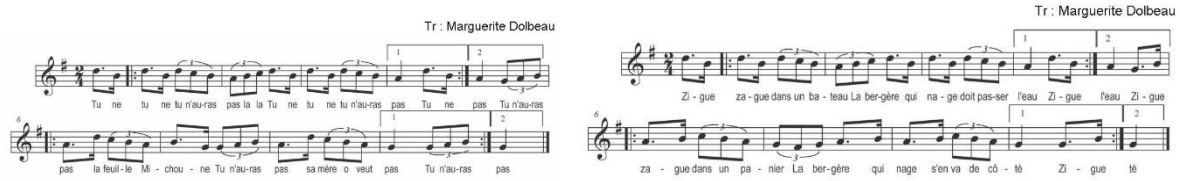
VERSION 1



VERSION 2 = AIR IDENTIQUE A 1

VERSION 3 = VARIANTE DE 1 ET DE 2

VERSION 4 = VARIANTE DE 3 :
(**A** IDENTIQUE ET **B** DIFFERENT)



VERSIONS 1 ET 2 = RYTHME IDENTIQUE POUR LES DEUX PHRASES

A et B

A et B

VERSION 3 ET 4 PHRASE **A** : RYTHME IDENTIQUE

A

A

VERSION 3

B

B

VERSION 4 PHRASE **B** IDENTIQUE A LA PHRASE **A**, VERSIONS 3 ET 4

B

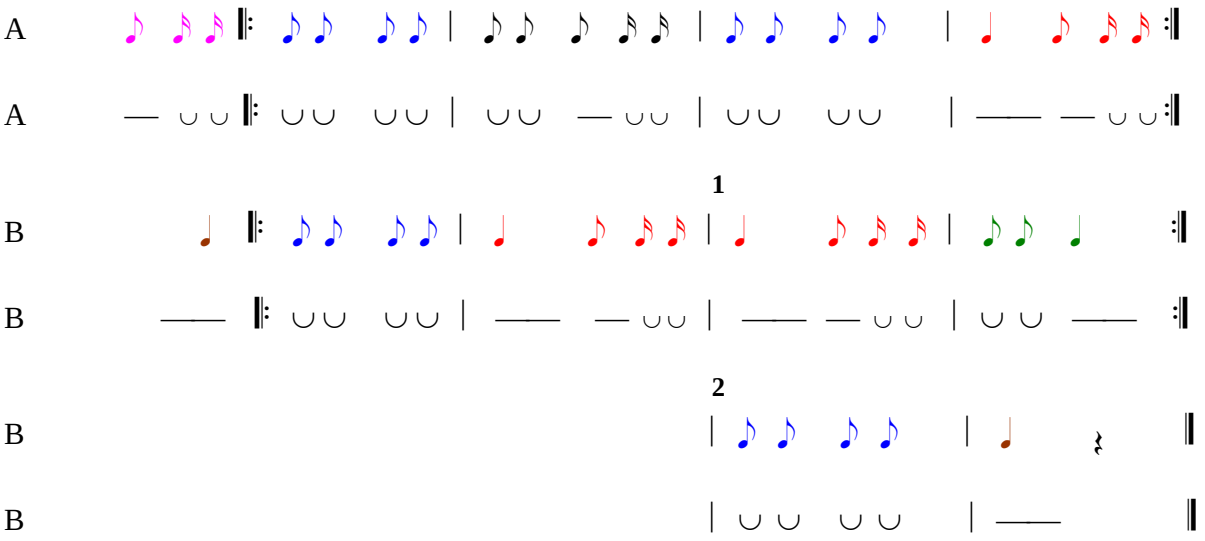
B

Sur l'cabinet à ma grand'mère 070079

Tr. : Marie Salaud

Sur l'cabinet à ma grand'mère,

Sur l'cabinet y'ai tant dansaïe (bis) ;
Dansaïe et tant dansaïe Que l'cabinette que l'cabinette (bis) *s'est effondraïe.*



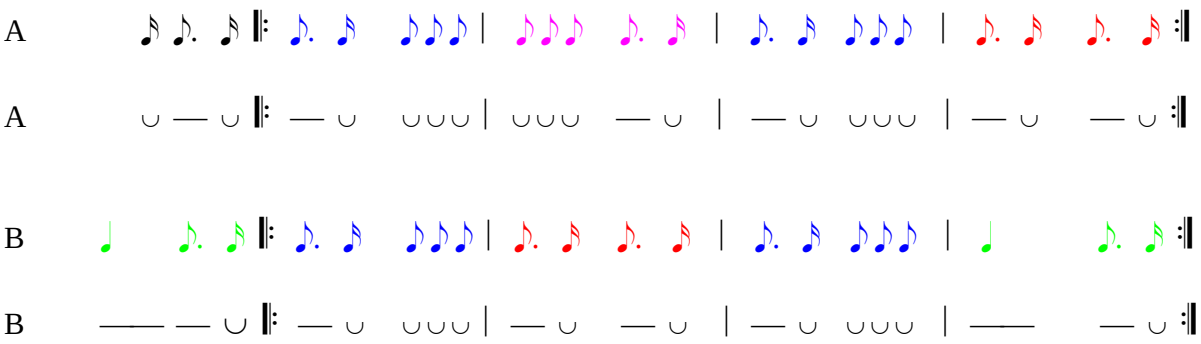
La courante *Sur l'cabinet à ma grand'mère* commence et se termine sur la fondamentale de sa tonalité : *fa* majeur. Avec une pulsation rythmique aux accents bien marqués, l'air de cette chanson se structure – comme pour les précédentes - en deux phrases mélodiques AB, Chacune d'elles est structurée en carrure de quatre mesures, comptant huit battues. Sa matière mélodique est, en revanche, dotée d'une échelle heptatonique (*mi-fa-sol-la-si-do-ré*). Elle s'organise par succession des intervalles disjoints-conjoints de tierce suivie de plusieurs secondes, et dont le mouvement mélodique est en dents de scie. Leurs courbes ascendantes-descendantes se jouent, par ailleurs, de quelques broderies qui ornent, tout en orientant, la double destiné mélodique de la musique et de la prosodie de cette chanson.

Quant au rythme - fondé sur l'agacement des noires, croches et doubles croches -, il varie de mesure en mesure, créant alors un nouvel élan qui dissipe l'impression de monotonie.

Qu'avez-vous donc 070080

Tr. : Marie Salaud

Qu'avez-vous donc que vous n'allez guère,
Qu'avez-vous donc que vous n'allez pas (bis) ;
C'est-il donc l'argent qui vous gêne,
Ou bien que vous n'en avez pas (bis).



L'air de cette chanson est construit à partir d'une échelle de cinq sons, non pentatonique (*fa-sol-la-sib-do*), dans la tonalité de *fa* majeur. Son écoulement mélodique en dents de scie, ainsi que l'accentuation de sa pulsation sont proches de ceux pratiqués dans les courantes versions 3 et 4 du début. Par ailleurs, outre l'usage des intervalles de tierces et de secondes, utilisés dans les chansons précédentes, s'ajoutent ici ceux de quinte et de quarte justes (*fa-do* et *sol-do*). Comme pour les précédentes courantes, l'air de *Qu'avez-vous donc ?* débute également avec une anacrouse dont la cellule mélodique est composée de trois sons (comme, du reste, pour *Sur l'cabinet à ma grand'mère*, les autres chansons n'en possédant que deux). Le premier intervalle de cette anacrouse est constitué d'un saut intervallique de quinte juste, ce qui, sur ce plan, distingue la présente courante de toutes celles déjà traitées, qui disposent également d'un saut intervallique, mais plutôt de tierce (majeur ou mineur, selon le cas).

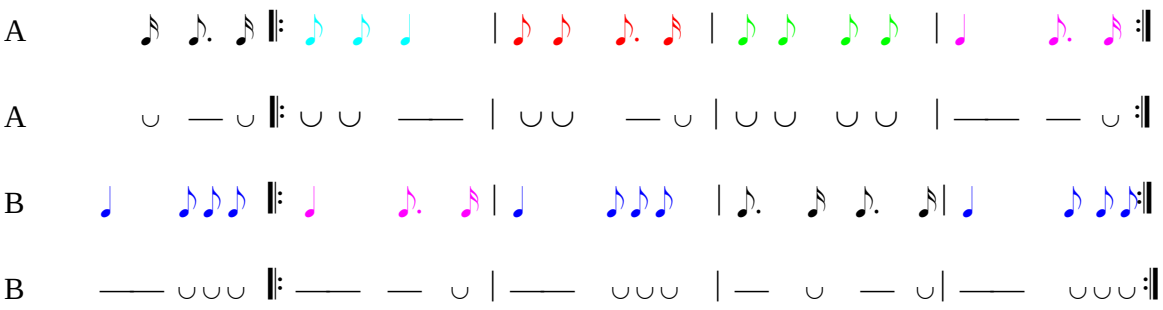
Dans *Qu'avez-vous donc ?*, les triolets de croches apportent fluidité et entrain à l'agacement mélodico-rythmique, en même temps qu'ils aèrent la pulsation rythmique globale de la pièce.

L'impression virtuelle d'usage de double broderie, observée dans les autres courantes, est également ici omniprésente.

La giroflée double 070081

Tr. : Marie Salaud

La giroflée double Que le vent la dédouble
La giroflée blanche Que le vent la démanche
Que le vent la lon laïra Que le vent la dédoublera
Que le vent la lon laïra Que le vent la démanchera

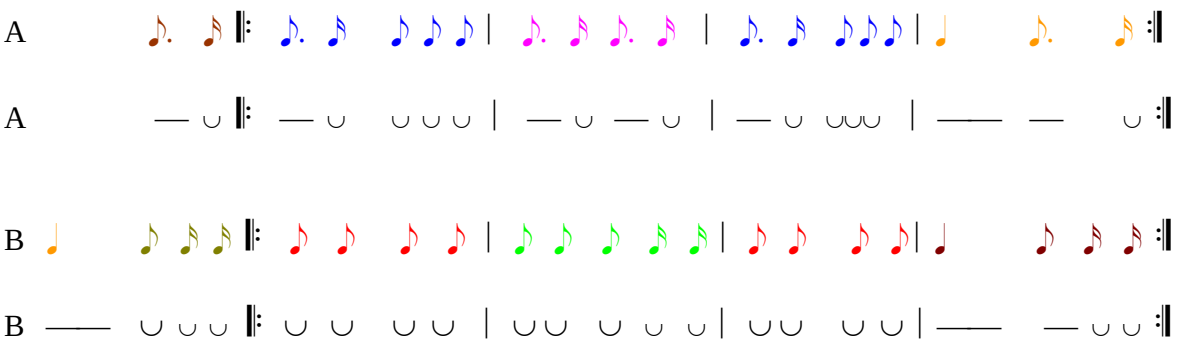


La mélodie de *La girofflée double* commence, pareillement, par une anacrouse. Les deux sons, qui la composent, progressent par mouvement conjoint ascendant. A la différence des courantes précédentes, le thème A de cette pièce, construite sur une courbe mélodique - alternant la forme en accent circonflexe et celle en v -, enchaîne uniquement des intervalles de secondes ascendantes-descendantes, ponctuées par des unissons (*la-la*) au milieu et (*ré-ré*) au demi-repos (sur le V^{e} degré *ré*), en *sol* majeur, sa tonalité. C'est, du reste, sur la dominante que commence la mélodie de cette phrase. On peut aussi considérer que ce début se fait sur la fondamentale (*sol*) qui, du reste, comporte la note *ré* en son sein. Quant à la phrase B, elle renferme des sauts d'intervalles de quinte juste, de tierce mineure, des secondes majeures et mineures ; une broderie, ainsi que des unissons. *La girofflée double* est construite sur une échelle hexatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si*). Cependant, l'armure de *sol* majeur, affichée sur la partition, me paraît être une erreur, eut égard à la configuration mélodique d'ensemble qui plaide plutôt pour une tonalité de *ré* majeur, auquel cas il manquerait donc un dièse à l'armure. Pour le reste, le rythme binaire, de cette pièce, est structuré en carrure de quatre mesures, pour chacune des deux phrases mélodiques en présence. Dans la phrase A, la formule croche pointée - double croche, ainsi que la noire, placées sur les temps levés, contribuent au déplacement d'accents sur ces temps de faible pulsation. L'inverse se produit dans la phrase B où la noire, ainsi que la cellule de croche pointée - double croche, sont reportées sur les battues à forte pulsation (le temps fort). Dans cette dernière phrase, la broderie et le triolet de crochet, soulignent la fluidité mélodique, en apportant de l'entrain à la chanson.

Dans tchié sâosses 070081

Tr. : Maria Menuet

Dans tchié sâosses tchié menus sâosses,
Dans tchié sâosses au bas de mes prés (bis) ;
J'entends le rossignol megnoune ;
J'entends le rossignol chanter (bis).

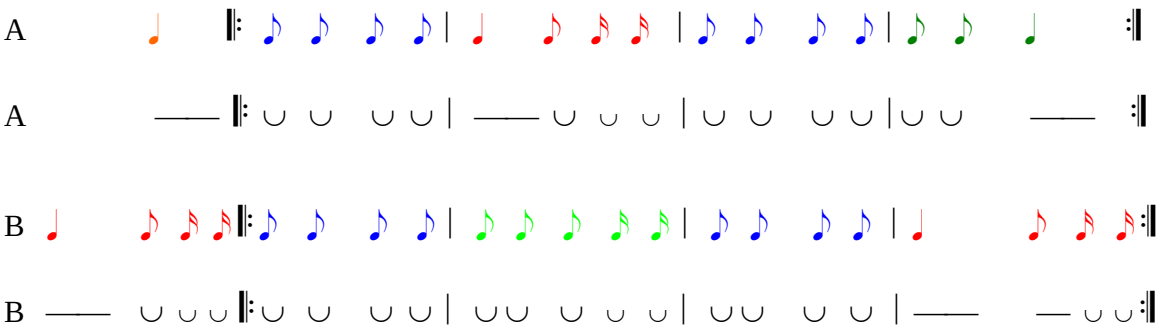


La courante *Dans tchié sâosses* ne déroge pas à la règle générale de structuration mélodique, rythmique et poétique qui a sous-tendu le traitement de la matière musicale des pièces précédentes. En effet, cette courante s'organise autour de deux phrases mélodiques, A et B, construites en *sol* majeur, sur un rythme binaire, en carrure de quatre mesures chacune. Son échelle mélodique est heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do*). Si la courbe mélodique de B est une combinaison des formes en accent circonflexe et en v, celle de la phrase A est de tendance générale en accent circonflexe. Elle commence par une anacrouse sur la dominante (*ré*). Le mouvement intervallique conjoint prime dans la phrase mélodique A. Rythmiquement, on notera que, dans la première phrase, la formule croche pointée – double croche souligne une pulsation avec des battues accentuant fortement les premiers temps, tandis que le triolet de croches amène souplesse et fluidité de mouvement mélodico-rythmique. L'accentuation des pulsations se reporte sur les temps levés dans la phrase B, grâce à la figure rythmique croche-deux doubles croches, alors que la succession des croches intermédiaires maintient l'entrain et la gaieté de sa ligne mélodique. La progression des éléments rythmiques se fait à travers des enchainements de cellules monnayées en partie, puis décalées avec les précédentes ou avec les nouvelles. Cela crée une richesse rythmique d'une grande dynamique dans une pièce de si courte durée.

Dans le lac de Grand-Lieu 070096 (**version 1**)

Tr : Marie Salaud

Dans le lac de Grand-Lieu,
Tos les poissons levant la tête,
Dans le lac de Grand-Lieu,
Tos les poissons levant la queue.
Tos les poissons levant la tête ;
Tos les poissons levant la queue (bis).



Dans le lac de Grand-Lieu est construit à partir d'une échelle hexatonique (*ré-mi-fa-sol-la-si*), organisée en *sol* majeur. Sa ligne mélodique évolue davantage en dents de scie pour le thème A, et en forme sinusoïdale, enchaînant une combinaison composée des courbes en v, en accent circonflexe et en v, pour le thème B. Les deux thèmes commencent et se concluent sur la tonique *sol*. Même si les battues pratiquées ici accentuent bien les désinences (*thesis* ou temps tombant), cette accentuation demeure toutefois modérée ; ce qui donne à la mélodie une allure générale plus coulant que celle de la pièce précédente, par exemple. Quelques broderies et des enchainements intervalliques conjoints de secondes - ponctués surtout par des tierces, ainsi qu'une quatre juste (*ré-sol*) - forment les aspects majeurs de la mélodie de cette courante. La structure en carrure de quatre mesures pour chaque thème est pareille aux autres courantes déjà analysées. L'enchainement rythmique se fait à partir d'un motif-référent (ici en bleu), qui revient décalé avec d'autres nouveaux motifs qui servent d'éléments de contraste. Il s'en dégage une atmosphère générale de gaieté plein de dynamisme.

Il existe quatre autres versions similaires à *Dans le lac de Grand-Lieu*. Trois des leurs se distinguent de celle-ci par une prosodie dont le contenu textuel demeure différent les uns des autres. Il s'agit de *Jamais je n'oublierai* (2), *Papa n'veut pas payer* (3) et *Jamais je n'ai tant vu* (4).

La dernière pièce, *Papa venez chez nous* (5) est une variante poético-musicale des autres. Du point de vu musical, elle se distingue d'elles grâce à l'ajout d'une mesure des données poético-musicales. Musicalement, il s'opère une augmentation du motif-référent, au début du thème B, (voir le paradigme rythmique qui suit après la présentation poétique, puis musicale, de l'ensemble des versions concernées) ; ce qui casse la structuration originelle en carrure de quatre mesure de cette phrase B, par rapport à celle des autres versions.

LES VERSIONS PROSODIQUES

(1)

Dans le lac de Grand-Lieu,
Tos les poissons levant la tête,
Dans le lac de Grand-Lieu,
Tos les poissons levant la queue.

(2)

Jamais je n'oublierai,
La fille d'un coupeur de paille ;
Jamais je n'oublierai,
La fille d'un coupeur de blé.

(3)

Papa n'veut pas payer,
La façon de ma devantière,
Papa n'veut pas payer ;
La façon de mon tablier.
La façon de ma devantière,
La façon de mon tablier (bis).

(4)

Jamais je n'ai tant vu,
Tant de bourriqu' lever la tête ;
Jamais je n'ai tant vu,
Tant de bourriqu' lever le tchiu.
Tant de bourriqu' lever la tête ;
Tant de bourriqu' lever le tchiu (bis).

(5)

Papa venez chez nous,
Vous verrez mon petit ménage,
Papa venez chez nous,
Vous verrez mon petit époux,
Vous verrez mon petit ménage,
Vous verrez mon petit époux (bis).

LES VERSIONS MUSICALES (voir page suivante).

Dans le lac de Grand-lieu **070096** **(version 1)**

Jamais je n'oublierai **070097** **(version 2)**

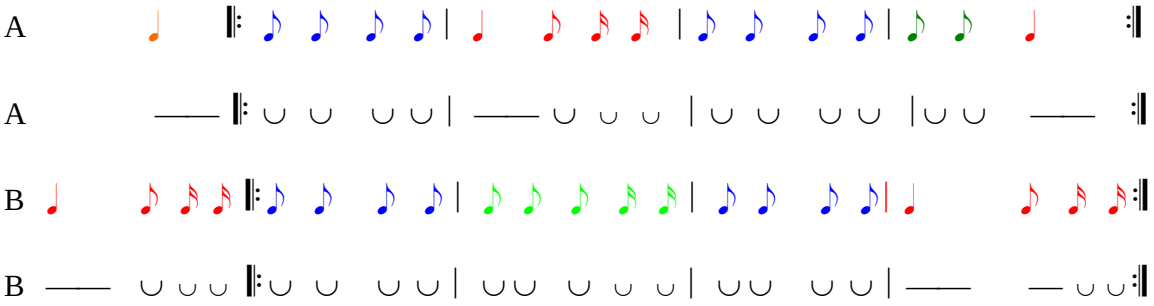
Papa n'veut pas payer **070098** **(version 3)**

Jamais je n'ai tant vu **070099** **(version 4)**

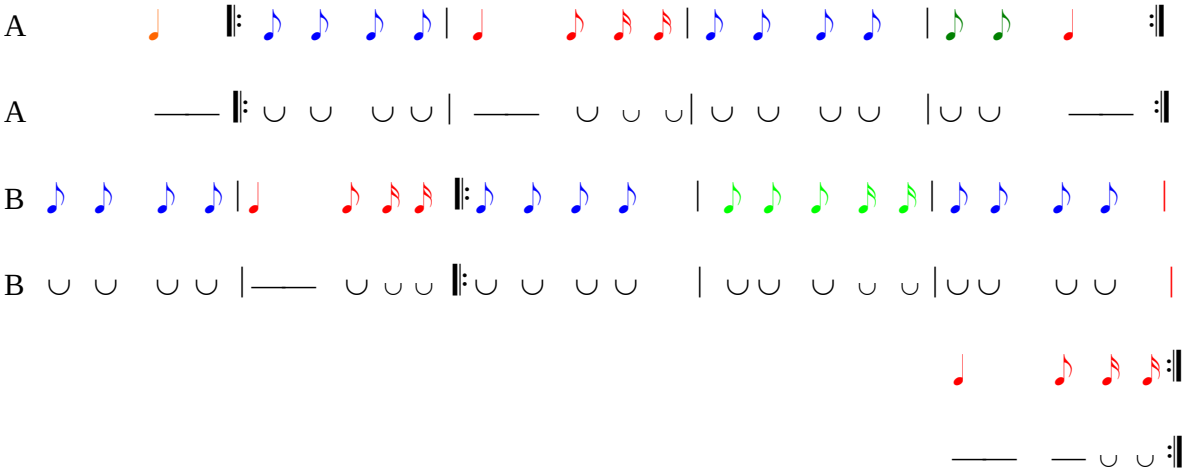
Papa venez chez nous **070100** **(version 5)**

Tr : Marguerite Dolbeau

Dans le lac de Grand-lieu ; *Jamais je n'oublierai* ; *Papa n'veut pas payer* ; *Jamais je n'ai tant vu.*

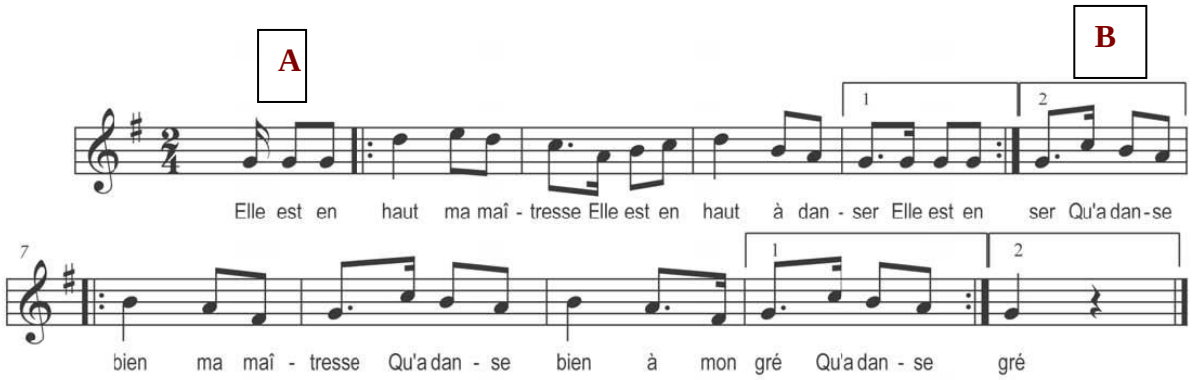


Papa venez chez nous



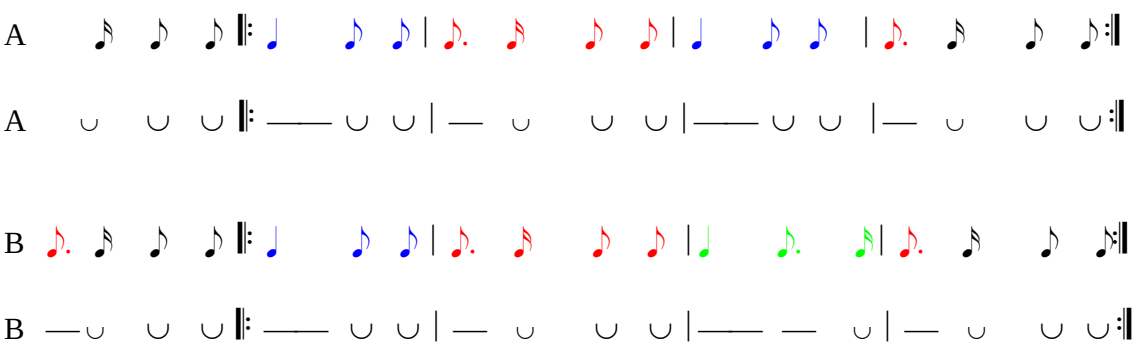
Elle est en haut ma maîtresse 070101

Tr : Marie Arnaud



Elle est en haut ma maîtresse,
Elle est en haut à danser (bis) ;

Qu'a danse bien ma maîtresse,
Qu'a danse bien à mon gré (bis).

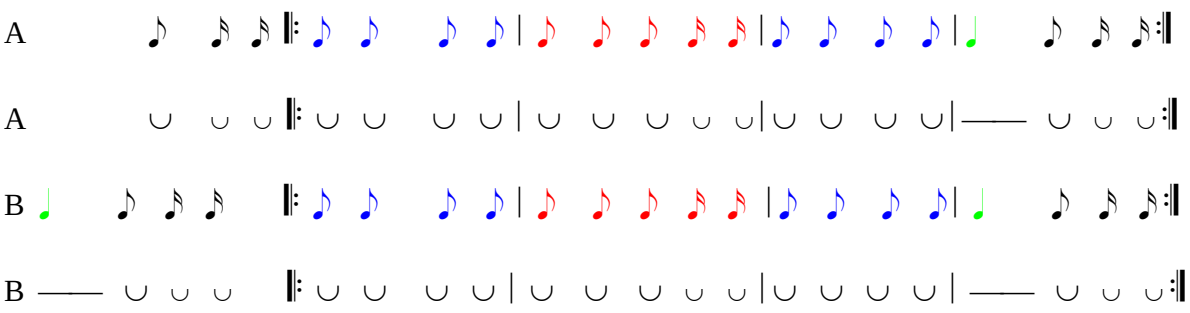


Des courantes déjà analysées, *Elle est en haut mon maître* est la première pièce qui débute par un contretemps. Les deux thèmes (A et B), qui constituent son air mélodique sont bâtis sur de l'homorythmie, en carrure toujours de quatre mesures. Leur rythme binaire s'opère avec une accentuation des battues pulsant des temps fort qui s'alternent de manière plus ou modérément marqués. Le développement mélodique s'effectue en courbe davantage sinusoïdale, au sein d'une échelle hexatonique (*fa#-sol-la-si-do-ré*) construite en ton de *sol* majeur, et la ponctuation mélodique s'effectue sur des cadences parfaites (I^{e} degré), au début comme à la fin de chacune des deux phrases mélodiques en présence. Sauts de quinte et de quarte justes (*sol-ré* et *sol-do*), saut de tierces mineurs (*fa#-la* et *ré-si*), conjuguées aux secondes (majeures et mineures), sont autant d'aspects d'articulation mélodique pour l'organisation de la matière musicale sous une forme générale binaire (en $\frac{2}{4}$). La variation rythmique se fait ici, comme pour les autres pièces, par monnayage limité d'une incise du motif-référent que j'ai représenté ici en bleu. Puis, par jeu de décalage avec les nouveaux motifs, qui participent à souligner le contraste tant pour la mobilité que pour le dynamisme mélodico-rythmique d'ensemble, se construit alors un air aux allures d'une marche quasi militaire.

C'est à l'auberge qu'on danse 070102

C'est à l'auberg' qu'on dans' les belles,
Sur les carreaux qu'on dans' nouveau (bis) ;

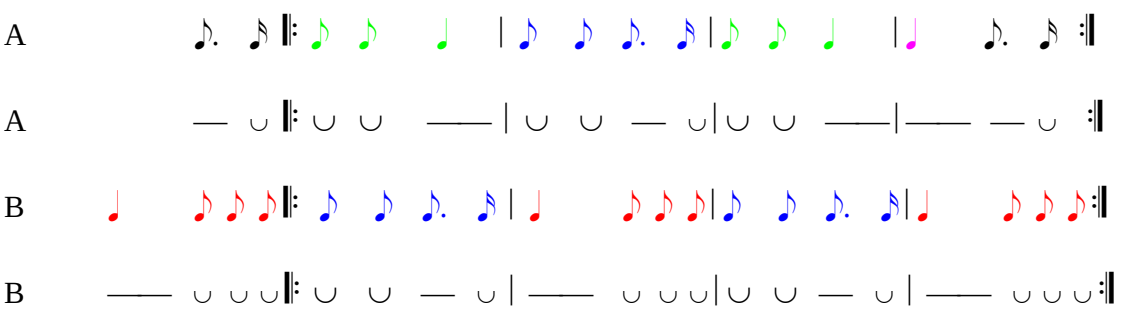
C'est à l'auberg' qu'on dans' qu'on danse,
C'est à l'auberge qu'on dans' nouveau (bis)/



Partant d'une anacrouse, l'air également à deux thèmes (A et B), de *C'est à l'auberg' qu'on dans' les belles*, se structure au sein d'une échelle heptatonique (*mi-fa-sol-la-sib-do-ré*), dans le ton de *fa* majeur. Ici, le marquage d'accents se reporte sur des battues aux temps levés, dont l'élan provient de la cellule rythmique de l'anacrouse. Au sein de la carrure de quatre mesures, d'une rythmique de forme binaire ($\frac{2}{4}$), l'élément rythmique d'unité (motif-référent constitué de quatre croches) est ici, comme pour les précédentes pièces, partiellement varié. Il en résulte des valeurs adjacentes qui forment des éléments de contraste mélodico-rythmique de la pièce. L'organisation mélodique s'effectue à l'aide d'intervalles davantage conjoints, ponctués de deux sauts (de quinte juste ascendante *fa-do* et de tierce mineure descendante *sib-sol*) et de quelques broderies qui impriment à la courbe mélodique générale alternant les formes en accent circonflexe et en dents de scies. Le report d'accents sur les battues des temps levés ajoutent de la souplesse et de l'entrain à la pièce.

A dix sous la maille 070103

A dix sous la maille,
Feurgaïlle les feuilles feurgaïlle (bis) ;
Feurgaïlle la neut feurgaïlle le jour,
Feurgaïlle les feuilles dans l'tchiu do four (bis).



A dix sous la maille est une courante construite à partir d'une échelle hexatonique (*fa#-sol-la-si-do-ré*), en ton de *sol* majeur. Bâti sur le fondement d'un motif-référent rythmique, ici en vert, l'air de cette pièce se structure en deux phrases mélodiques (A et B). Son profil mélodique est de forme en accent circonflexe, pour la partie A, et davantage en dents de scie, pour la partie B. Leurs repos cadentiels, du début comme de la fin, se font sur la tonique (*sol*). Broderie, trois sauts de tierces, dont une majeure et une mineure ascendantes (*do-mi* et *la-do*), ainsi qu'une majeure descendante (*si-sol*), s'adjoignent aux secondes pour une articulation mélodique de forme binaire ($\frac{2}{4}$) qui commence par une anacrouse. Les deux sons qui la composent (croche pointée – double croche) soulignent l'accentuation rythmique portée sur des temps levés, comme pour la pièce précédente. Les triolets de croches ajoutent à cette technique pour fluidifier davantage l'écoulement mélodique, tout en procurant vitalité et gaieté à la pièce.

A deux sous les petits oignons 070104

Tr : Marie Salaud

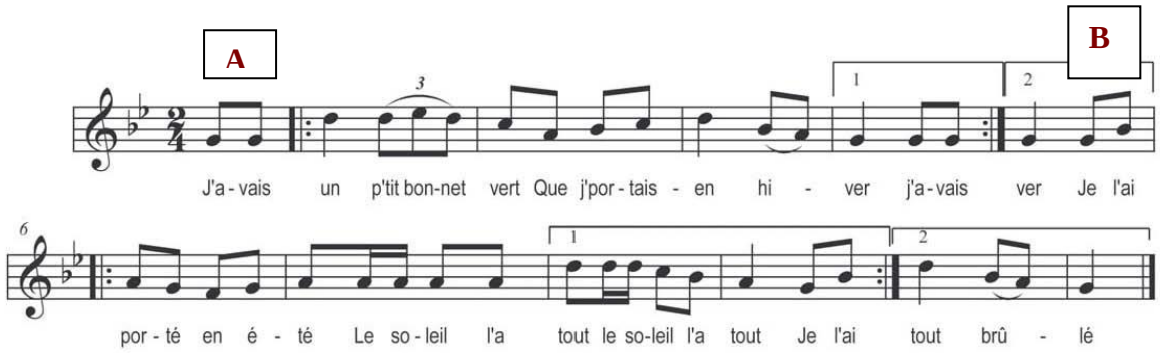
A deux sous les petits, les petits,
A deux sous les petits oignons (bis) ;
Et les gros à quatre quatre,
Et les gros à quatre sous (bis).

La dernière des courantes que j'analyse ici se nomme *A deux sous les petits, les petits*. L'organisation générale de sa matière musicale est quasi identique à celle des autres courantes que j'ai déjà traitées. En effet, cette pièce débute avec une anacrouse. Son air est également de structure formelle AB. Il est construit en *sol* majeur, à partir d'une échelle hexatonique (*fa#-sol-la-si-do-ré*). Du début à la fin, les repos cadentiels se font sur le I^{er} degré (la tonique *sol*). Quelques broderies, sauts de quinte, de quarte et de tierce se combinent aux intervalles conjoints de secondes pour imprimer une courbe mélodique au profil général en dents de scie. Les battues sur les premiers temps marquent l'accentuation des pulsations qui confèrent une allure de marche à la phrase musicale A. Cette allure de marche se trouve atténuer dans la phrase B, grâce à la variation des valeurs adjacentes au motif de base, ici en bleu, et qui subit diverses modifications. L'alternance des mesures - dont l'une comporte un premier temps fortement accentué, suivie d'une autre au premier temps modérément marqué - ainsi que l'amplification des durées du motif de base facilitent donc l'atténuation de la fameuse allure de marche du thème B ; ce qui lui apporte davantage de souplesse et d'entrain. Aussi cette courante se termine-t-elle sur un air dynamique et plein gaieté.

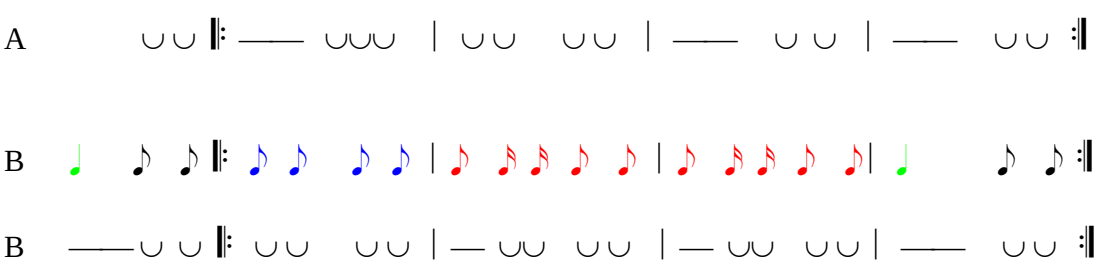
II. LES MARAICHINES

J'avais un p'tit bonnet vert 070083

Tr : Marguerite Dolbeau



J'avais un p'tit bonnet vert,
Que j'portais en hiver (bis) ;
Je l'ai porté en été,
Le soleil l'a tout le soleil l'a tout Je l'ai porté en été Le soleil l'a tout brûlé

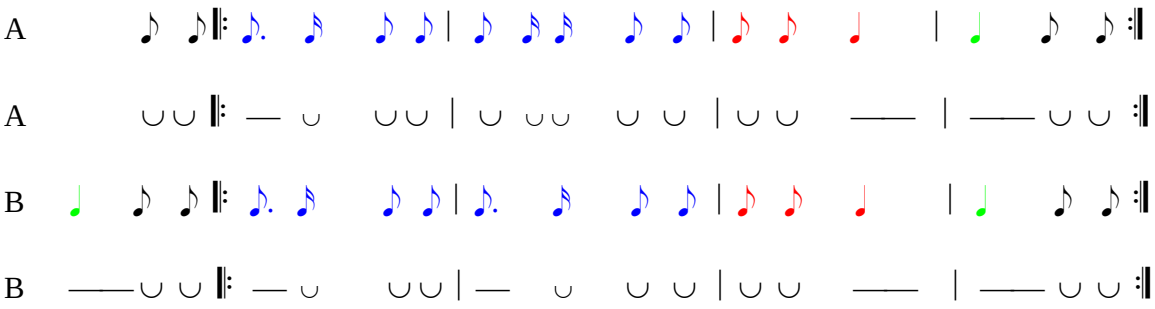


La maraichine *J'avais un p'tit bonnet vert* est de structure AB, et commence par une anacrouse. Sa ligne mélodique – construite à l'aide de l'échelle heptatonique (*fa-sol-la-sib-do-ré-mib*) - connaît une progression sinusoïdale. Son armure en *sib* ne permet nullement de confirmer une tonalité se référant à la pensée tonale classique, ni *sib* majeur, ni *sol* mineur harmonique ou mélodique, caractérisés respectivement par la présence d'un VII^{e} degré haussé, ainsi que par des VI^{e} et VII^{e} degrés ascendants haussés et baissés sur le mouvement descendant. Il semble que l'on soit dans le mode diatonique de *sol*. Ce fait se justifierait-il alors par une pratique réelle et singulière de la modalité naturelle dans le territoire où la chanson a été récoltée (auquel cas, il n'y aurait pas eu besoin de l'usage de l'armure) ou se justifierait-il plutôt par une omission ou encore par un oubli, de la part du transcripteur, de la totalité des altérations nécessaires pour déterminer clairement une modalité tonale du système tempéré, comme c'est le cas pour les pièces déjà traitées ?
Je ne peux apporter de réponse à ces questionnements essentiels, parce que je travaille – ainsi que je l'ai déjà signalé dans l'introduction - sur du matériau de seconde main, fournis par des tiers. Je ne dispose donc pas, pour le moment, de la possibilité de vérifier et de valider l'hypothèse réelle. Je remarque, néanmoins, que du point de vu mélodique, l'usage des intervalles de quinte et de quarte (*sol-ré, la-ré*), de tierces, de secondes et d'unissons constituent des éléments d'articulation de la structure mélodique de cette maraîchine. Son rythme binaire ($\frac{2}{4}$), organisé en carrure de quatre mesures pour chacune de ses phrases mélodiques (A et B), comporte une accentuation marquée sur les premiers temps des mesures 1, 3 et 4, pour le thème A, et sur ceux des mesures 2, 3 et 4 du thème B. La force de l'allure de marche de cette pièce est, par ailleurs, atténuée grâce à ce décalage d'accentuation rythmique. Le triolet de croches ainsi que les cellules de quatre croches forment des éléments de contraste rythmique pour la fluidification de la mélodie d'ensemble. Dans son organisation générale, il s'avère que cette maraîchine est proche des courantes traitées ci-haut, mais le décalage d'accentuation rythmique évoqué lui confère son identité.

Y'ai mangeaïe do lait caillaïe 070084

Tr : J.M Rousteau

Y'ai mangeaïe do lait caillaïe,
Qui m'a dounaïe mâ au ventre (bis) ;
La boune femme qui m'l'a dounaïe,
Voudrait son pot dans l'ventre (bis).



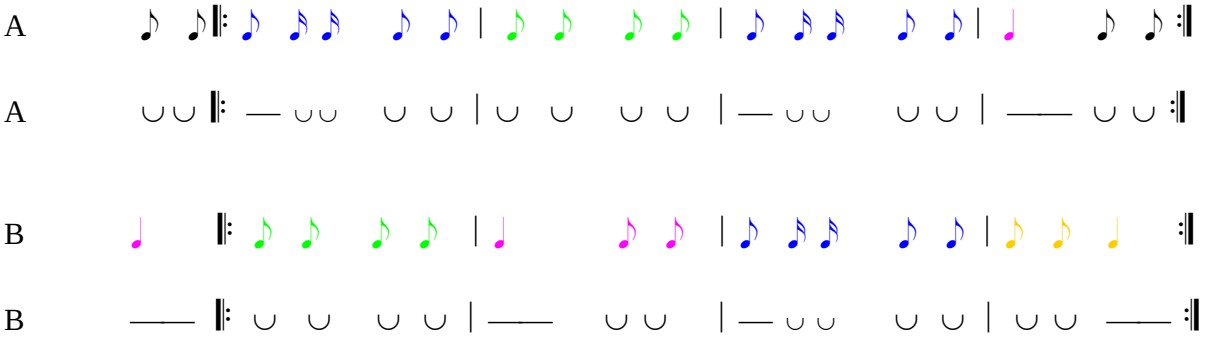
L'air de *Y'ai mangeaïe do lait caillaïe,* transcrite en *fa* majeur, se structure en deux phrases, A et B, à partir d'une échelle mélodique heptatonique (*mi-fa-sol-la-sib-do-ré*). La mélodie de cette maraîchine débute par une anacrouse, et toutes ses ponctuations se font sur le I^{er} degré, la tonique *fa*. L'écoulement de sa courbe est davantage sinusoïdale, mais se terme en accent circonflexe. Ce sont les sauts intervalliques (la quinte pour le thème A, et la tierce pour le B), les secondes et quelques unissons qui en constituent les éléments d'articulation mélodique.

Rythmiquement, *Y'ai mangeaïe do lait caillaïe* comporte une pulsation dont l'accentuation s'effectue sur les premiers temps, au sein d'une carrure de quatre mesures pour chacune des phrases musicales en présence. Huit battues marquent, à l'intérieur de chaque carrure, l'allure de marche. Le jeu de décalage des points d'accentuation semble être une des marques d'identification des maraîchines. Dans *Y'ai mangeaïe do lait caillaïe,* les battues soulignant cette ponctuation portent sur les premiers temps des mesures 1, 2, décalées ensuite sur le temps levé de la mesure 3, avant de retomber à nouveau sur le premier temps de la mesure 4 (pour le thème A). Cela se reproduit dans le thème B, puisque les deux phrases musicales de cette pièce sont construites en homorythmie. Ce décalage, contribue, encore une fois, à apporter une certaine souplesse mélodico-rythmique et de la gaieté à l'atmosphère générale de cette chanson.

Faites-moi faire des souliers 070085

Tr : Léon Callard

Faites-moi faire des souliers ma mère,
Mettez-y des rubans dessus (bis) ;
Des rouges aussi des blancs ;
Faites-moi faire des souliers ma mère,
Des rouges aussi des blancs,
Faites-moi faire des souliers maman.



Faites-moi faire des souliers est une maraîchine conçue également en *fa* majeur, comme pour *Y'ai mangeaïe do lait caillaïe*. Elle débute aussi par une anacrouse. En revanchent, son thème A démarre sur la tierce de la dominante (le *sol* en *do*) et se termine sur la tonique (*fa*). Cette dernière sert de ponctuation cadentielle du début et de la fin du thème B. Son échelle se structure avec un saut de quarte juste (*sol-do*) au début du thème A et de la tierce majeure (*fa-la*) au début du thème B, suivis des intervalles d'unissons et de secondes qui sont omniprésents dans cette pièce. Ils lui confèrent un mouvement mélodique général conjoint qui évolue sur une courbe en dents de scie.

Le rythme est organisé en carrure de quatre mesures, et la pulsation marquée par les battues qui soulignent les premiers temps avec des croche-doubles croches, puis la noire (phrase A, mesures 1, 3 et 4), des noires, puis des croche-doubles croches (phrase B, mesures 2, 3 et le temps levé de la mesure 4). Ces figurent rythmiques encadrent des cellules de croches qui apportent de l'entrain et atténuent l'impression de la marche soulignée par les battues des cellules rythmiques portées sur les temps forts indiqués. Le contraste rythmique se crée à partir d'une amplification partielle d'une incise du motif rythmique référent.

Tr : Marguerite Dolbeau

La marmite au bounhomme Friloux,
Alle est peurçaïe alle a-t-un trou (bis) ;
Alle est peurçaïe la marmite,
Alle a-t-un trou peur en d'ssous (bis).

L'air de *La mamite au bounhomme Friloux* est construit en la tonalité de *fa* majeur. Conçu à partir de l'échelle heptatonique (*mi-fa-sol-la-sib-do-ré*), il est structuré, comme pour toutes les autres pièces, en deux phrases thématiques (A et B). La courbe mélodique de sa première phrase s'effectue à l'aide d'une ligne enchaînant des traits en dents de scie qui finissent en accent circonflexe ; la phrase B évoluant davantage en dents de scie. Saut de quinte juste, broderies, saut de quarte juste, unissons, intervalles de secondes majeures et mineures, puis une broderie de transition constituent des éléments d'articulation mélodique du thème A. C'est la broderie de transition qui guide le mouvement ascendant de toutes ces composantes mélodiques vers le mouvement descendant amenant le repos final de cette première phrase mélodique de *La mamite au bounhomme Friloux*. Dans la phrase B, ce sont des sauts de tierces mineure ascendante (*sol-sib*) et majeure descendante (*la-fa*) qui se combinent avec des secondes mineures et majeures pour en articuler la ligne mélodique.

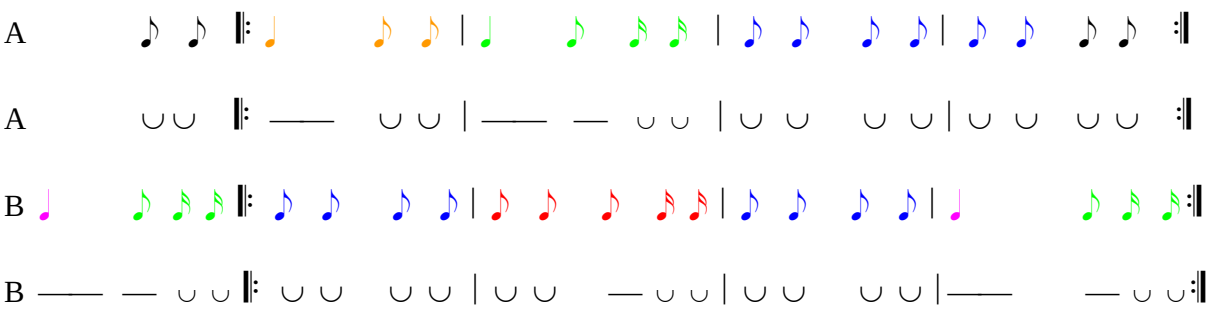
Rythmiquement, le procédé de variation du motif-référent demeure le même que pour les autres pièces déjà analysées. Ici, on s'y prend également par modification partielle du référent rythmique, essentiellement par amplification des durées courtes : quelques brèves deviennent donc des longues. Le début mélodico-rythmique de cette pièce s'effectue, pareillement, à partir d'une anacrouse. Ses ponctuations cadentielles se font sur la tonique, tant au début qu'à la fin des phrases mélodiques en présence. Par ailleurs, la formulation rythmique de cette maraîchine se fait à travers la carrure de quatre mesures, pour chacun de ses thèmes, ce, avec des battues accentuant davantage les premiers temps de chaque mesure. L'ardeur de cette accentuation est

atténuée par l'usage d'une incise de deux croches, sur la majeur partie des temps levés qui contribuent à la fluidification de la ligne mélodique, tout contribuant à la verve générale de la chanson.

Que tiens-tu dans ta main ? 070087

Tr : Berthe Brossard

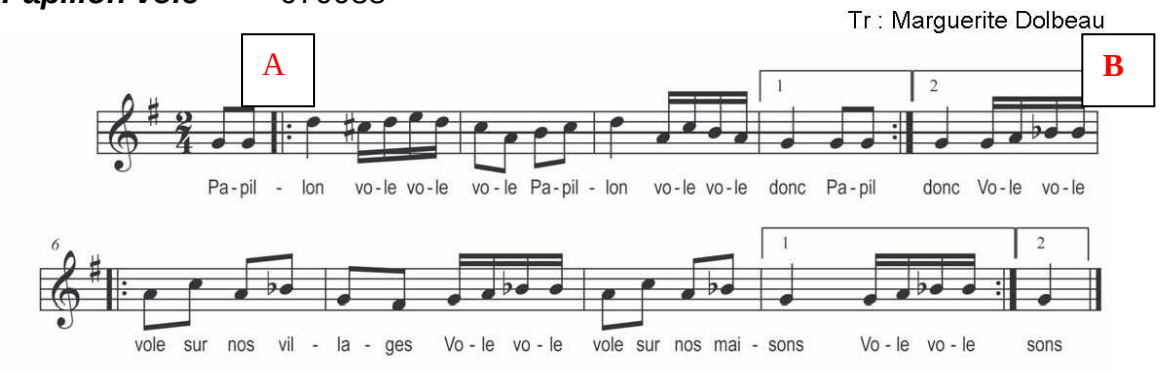
Que tiens-tu dans ta main,
Mon verre qui ni plein ni ;
Que tiens-tu dans ta main,
Mon verre qui ni vide ni plein.
Mon verre qui ni plein ni vide ;
Mon verre qui ni vide ni plein (bis).



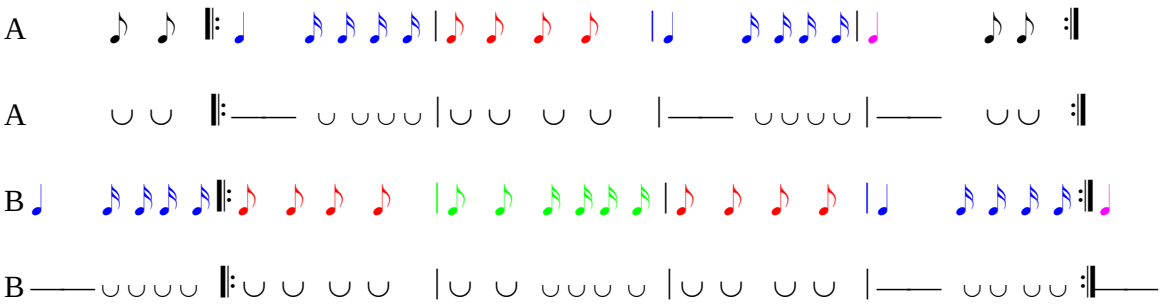
*Que tiens-tu dans ta main ?*est une maraîchine conçue, comme pour les autres pièces du même genre, sur une structure formelle bithématique (AB). Son échelle mélodique heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do#-(ré)*) se trouve circonscrite dans un ambitus d'octave (*ré-ré*), en ton de *ré* majeur. Si la courbe mélodique de B est franchement en dents de scie, celle de A combine une première partie évoluant en accent circonflexe avec une seconde qui est en dents de scie. Davantage de sauts intervalliques sont ici utilisés, et contribuent à ce traitement de la courbe mélodique zigzagant. Contrairement aux pièces du même genre que celles déjà analysées, l'air de cette maraîchine comporte très peu d'intervalles de secondes et de broderies. Ses ponctuations cadentielles se font sur la tonique (*ré*). Sa rythmique binaire ($\frac{2}{4}$), construite en carrure de quatre mesures, comporte une pulsation, dont les battues s'appuient, certes, sur des *thesis*, mais elles demeurent plus souples et plus aériennes grâce aux cellules des croches qui

interviennent après des mesures fortement accentuées sur les premiers temps. Cela ajoute à l'entrain à cette chanson.

Papillon vole 070088



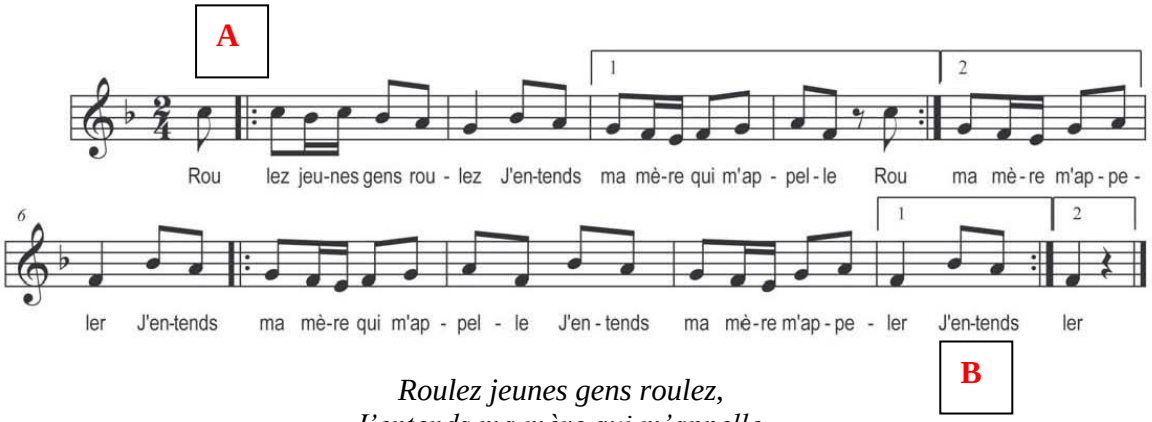
Papillon vole vole vole,
Papillon vole vole donc (bis) ;
Vole vole vole sur nos villages,
Vole vole vole sur nos maisons (bis).



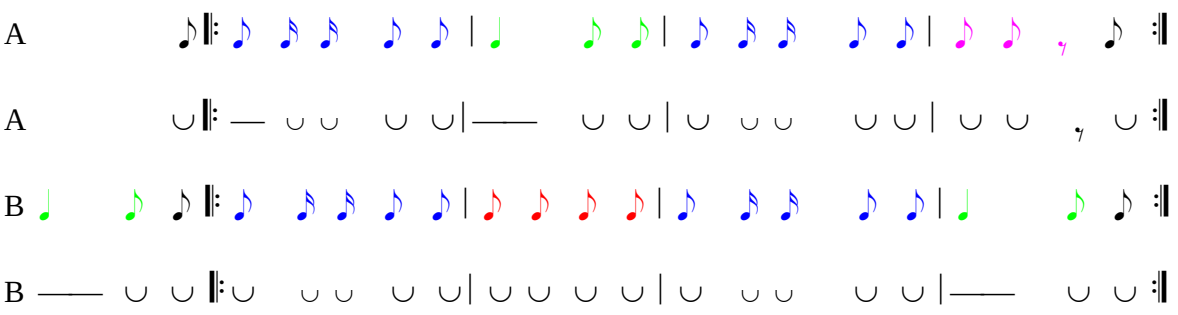
Construit en *sol* majeur, au sein d'une échelle de neuf sons (*fa#-sol-la-sib-si bécarre-do-do#-ré-mi*), *Papillon vole vole vole* est la première des pièces examinées qui utilise des altérations accidentelles sur des sons brodés (*ré-do#-ré* ; *la-sib-la*). On y trouve également l'usage d'un nombre conséquent de sauts intervalliques qu'on ne l'a vu jusqu'ici dans les précédentes chansons, courantes et maraîchines confondues. Par ailleurs, dans la constitution de la courbe mélodique d'ensemble, de cette pièce, c'est le recours au mouvement conjoint qui prime. Des sauts employés ici (quinte juste ascendante *sol-ré*, tierces mineures descendantes *do-la*, *sib-sol* et ascendante *la-do* ; quarte juste descendante *ré-la*) permettent l'orientation du mouvement mélodique générale s'opérant essentiellement en dents de scie. Les ponctuations cadentielles du thème A s'effectue sur la tonique (*sol*), tandis que le thème B débute plutôt sur la dominante pour se conclure, enfin, sur le I^{er} degré (*sol*). Binaire, le traitement rythmique se fait à l'intérieur d'une carrure de huit battues pour chacune des phrases de cette chanson. Son accentuation mélodico-rythmique est soulignée aux premiers temps des mesures 1, 3 et 4 pour le thème A. Les cellules avec des doubles croches, ainsi que celles constituées uniquement de croches, servent ici d'éléments de contraste et de fluidification de la ligne mélodique. Dans le thème B, doubles croches et croches – portées sur certains temps thesis et se poursuivant sur les temps levés - atténuent très fortement l'accentuation mélodico-rythmique de la phrase précédente. Ce traitement apporte ainsi une souplesse au thème B et permette à *Papillon vole vole vole* de se terminer avec dynamisme et gaieté.

Roulez jeunes gens 070089

Tr : Georges Angibaud



Roulez jeunes gens roulez,
J'entends ma mère qui m'appelle,
Roulez jeunes gens roulez,
J'entends ma mère qui m'appelle ;
J'entends ma mère qui m'appelle,
J'entends ma mère m'appeler (bis).

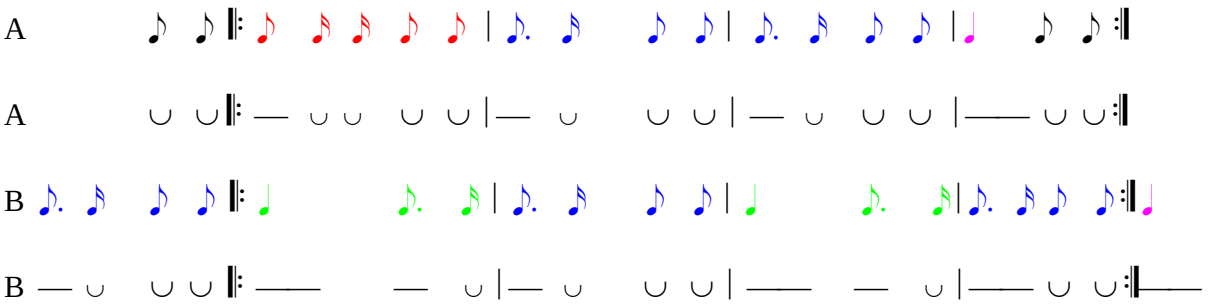


La maraîchine *Roulez jeunes gens* est construite en *fa* majeur. Son échelle mélodique compte six sons (hexatonique) structurés en AB. Débutant par une anacrouse, la première phrase est essentiellement de mouvement conjoint, seules une broderie et deux tierces (mineure ascendante *sol-sib* et majeure descendante *fa-la*) orientent sa courbe mélodique effectuée en dents de scie. Au fur et à mesure de sa progression jusqu'à la phrase B, cette courbe mélodique se métamorphose, en prenant les aspects en accent circonflexe et en v. Cela est dû à l'amplification ou l'écartèlement du mouvement ascendant ou descendant de la ligne mélodique, grâce à l'injonction du saut intervallique de quarte juste (*fa-sib*) qui, parfois se combine avec le saut de tierce majeure descendante (*la-fa*), avant que la ligne mélodique ne retrouve son mouvement montant ou descendant. Sur le plan rythmique, comme pour les autres pièces, l'organisation de sa matière musicale se fait également en carrure de quatre mesures. Toutes les premières battues sont assez bien accentuées. Outre l'amplification partielle de certaines incises à petite durée rythmique, que l'on a déjà observée ailleurs, c'est la première fois que le motif rythmique référent subit une variation avec diminution à l'intérieur même de la phrase mélodique (voir 4^{e} mesure, phrase A). Les cellules rythmiques composées de croches - qui s'intercalent entre les battues accentuées, en partant d'un temps levé (*arsis*) d'une mesure pour se poursuivre sur les temps *thesis* (tombant) et levé de la prochaine mesure (procédé franchement exploité surtout dans la phrase B) – permettent de décaler l'accentuation et d'apporter souplesse et entrain qui font « roulez » cette chanson.

La marmite au bounhomme Friloux 070086

Tr : Marguerite Dolbeau

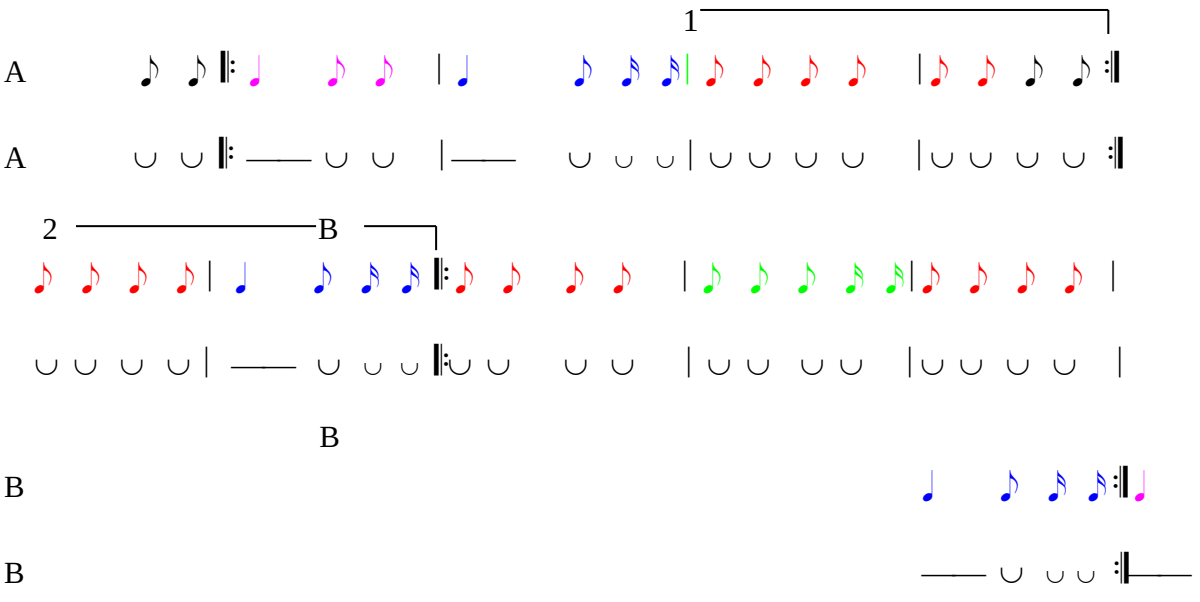
La marmite au bounhomme Friloux,
Alle est peurçaïe alle a-t-un trou (bis) ;
Alle est peurçaïe la marmite,
Alle a-t-un trou peur en d'ssous (bis).



La marmite au bounhomme Friloux est aussi conçue dans la tonalité de *fa* majeur et débute par une anacrouse. Son échelle mélodique heptatonique (*mi-fa-sol-la-sib-do-ré*) se structure sous forme AB. Toutes les ponctuations cadentielles de cette chanson se font sur le I^{er} degré (*fa*). Saut de quinte juste ascendante (*fa-do*), broderie et saut de quarte juste descendante sont des composantes qui orientent la direction de la courbe mélodique montant ou descendant du thème A. Sa courbe, qui part en dents de scie, se termine en accent circonflexe. La courbe mélodique en dents de scie, du thème B, sollicite davantage des sauts intervalliques de tierces (mineure ascendante *sol-sib*, majeure descendante *la-fa* et mineure descendante *sol-mi*. Gouvernée par la mesure binaire de $\frac{2}{4}$, sa carrure en quatre mesures, pour chaque phrase thématique en présence, comporte des battues *thesis* qui soulignent franchement l'accentuation des premiers temps. Dans B, cette accentuation se reporte également sur les temps levés des mesures 1 et 3. L'atmosphère globale de la chanson est celle d'une marche pleine de dynamisme.

Que tiens-tu dans ta main ? 070087

Que tiens-tu dans ta main,
Mon verre qui ni plein ni vide,
Que tiens-tu dans ta main,
Mon verre qui ni vide ni plein,
Mon verre qui ni plein ni vide ;
Mon verre qui ni vide ni plein (bis).



Que tiens-tu dans ta main est une maraîchine construite en *ré* majeur, à partir d'une échelle mélodique pentaphone (*re-mi-fa#-sol-la*), s'inscrivant dans un ambitus d'octave (*ré-ré*). Sa structure formelle AB ne déroge pas à la règle qui a régit l'organisation mélodique des autres pièces déjà analysées. Débutant par une anacrouse, la ligne mélodique de la première phrase de *Que tiens-tu dans ta main* suit une courbe qui commence en accent circonflexe pour finir en dents de scie. La phrase B est entièrement en dents de scie. Rythmiquement, cette chanson offre une nouveauté. En effet, seuls les premiers temps des mesures 1, 2 (thème A) et 4 (thème B) qui ont des battues accentuelles, accents, en revanche, totalement dilués dans les autres mesures, grâce à l'utilisation des brèves (croches et doubles croches) qui succèdent aux noires des temps accentués. Cette

atténuation accentuelle est précédée d'un déplacement d'accent sur le temps levé de chacune des mesures 2 et 4 des phrases thématiques en présence. Cela crée souplesse et entrain d'une grande vitalité dans cette chanson qui, comme pour les autres, se structure rythmiquement en carrure de quatre mesures, à la pulsation binaire ($\frac{2}{4}$).

Roule ta bourse Napoléon 070090

Roul' ta bourse Napoléon,
Tu n'auras pas la couronn' de la France ;
Roul' ta bourse Napoléon.
Tu n'auras pas la couronn' des Bourbons,
Tu n'auras pas la couronn' de la France ;
Tu n'auras pas la couronn' des Bourbons (bis).

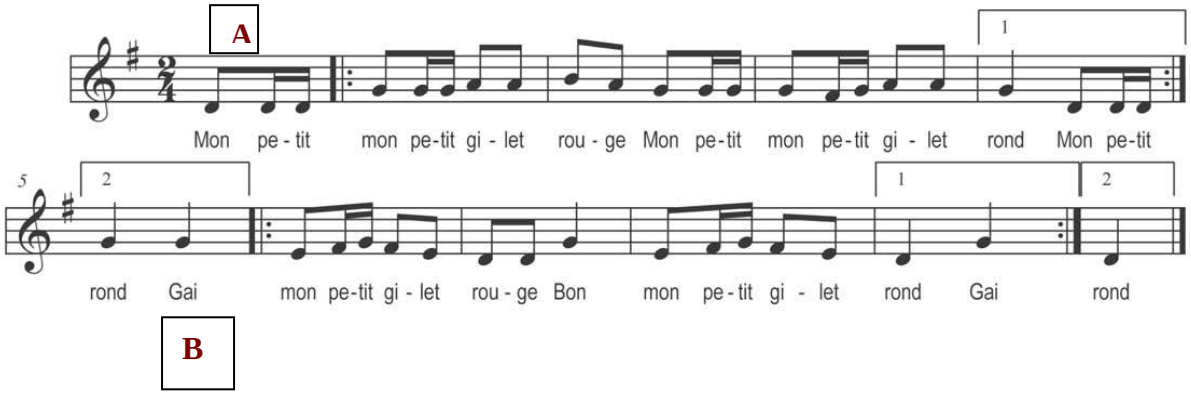
1

La maraîchine sur Napoléon est en tonalité de *do* majeur, et son échelle heptatonique (*do-ré-mi-fa-sol-la-si*) est circonscrite dans un ambitus d'octave (*do-do*). Dans cette chanson, trois composantes orientent le cheminement de la courbe mélodique de sa première phrase thématique (A), de tendance générale plus en accent circonflexe au début, et en dents de scie à la fin. Il s'agit des sauts de quarte juste descendante (*do-sol*) et de tierce majeure descendante (*mi-do*), ainsi que la broderie. Le reste des intervalles s'enchaine en mouvement conjoint. Dans la phrase B, les intervalles disjoints ne concernent que les sauts de tierces (mineure ascendante *mi-sol* et majeure descendante *mi-do*). Avec les broderies, ces intervalles assurent, à la courbe mélodique du thème B, une progression en dents de scie. Comme pour les précédentes pièces, les composantes rythmiques de *Roul' ta bourse Napoléon* sont structurées au sein de la mesure binaire de $\frac{2}{4}$. Elles sont régies par un traitement de pulsations composites (binaire-ternaire), fruit de la combinaison des cellules de croche pointée - doubles croches et des triolets de croches.

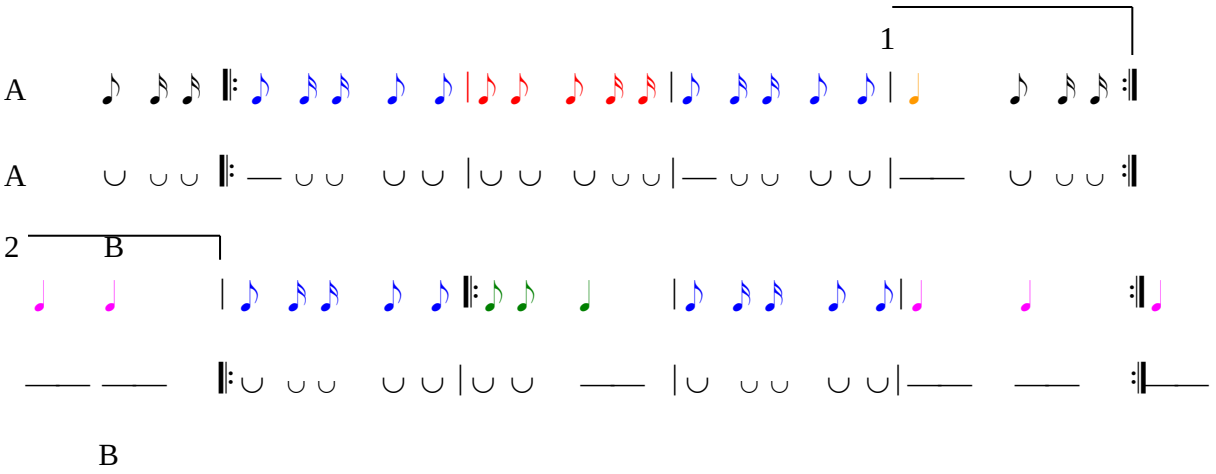
Ici, comme dans les autres maraîchines déjà examinées, il existe un jeu subtil de déplacement d'accents des battues *thesis* vers celles *arsis*. Dans la phrase A, la mesure 3 est entièrement dépourvue de l'accentuation formelle. Ici, les battues accentuelles ne se trouvent que sur les premiers temps des mesures 1, 2 et 4, avant de basculer sur le temps levé de cette dernière. Ce dernier décalage de l'accentuation, portée sur le temps levé, a pour corollaire l'atténuation, dans la phrase suivante (B), des accents opérés sur les premiers temps à l'intérieur du thème précédent. Ainsi, dès la première mesure du second thème, et grâce à l'usage des triolets de croches, les battues accentuelles, initialement apparues au début de la première mesure du thème A, cèdent donc leur place, en étant reportées sur les deux temps (*arsis-thesis*) des mesures 2 et préservées à la mesure 4. Ces accents s'effectuent à travers l'emploi des cellules croche pointée – double croche, suivies des cellules de croche + 2 doubles croches.

Dans *Roul' ta bourse Napoléon* les triolets de croches sont d'un accent enjoué qui lui confère une atmosphère de grande jovialité.

Mon petit gilet rouge 070091

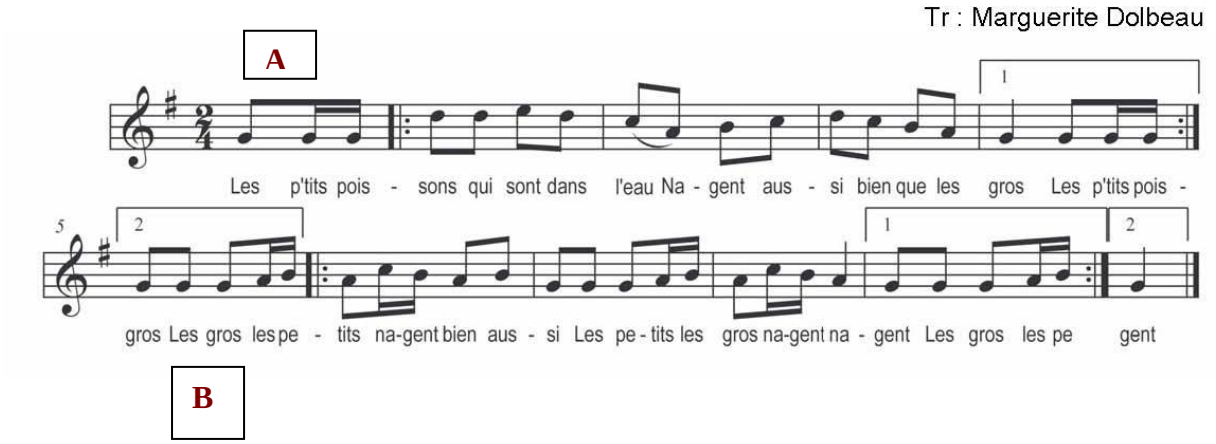


Mon petit mon petit gilet rouge,
Mon petit mon petit gilet rond (bis) ;
Gai mon petit gilet rouge,
Bon mon petit gilet rond (bis).

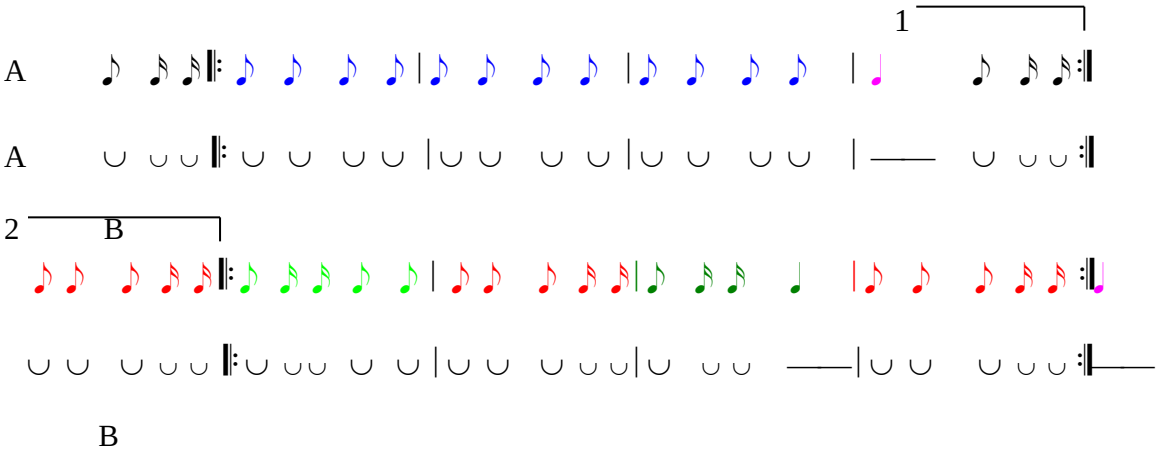


Mon petit mon petit gilet rouge est en *sol* majeur. Son échelle hexatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si*) fournit un matériau sonore dont les unissons, la quarte juste ascendante et descendante, les secondes majeures et mineures, ainsi que des broderies forment les composantes d'articulation de sa ligne mélodique. Cette dernière suit une progression essentiellement en accent circonflexe dans sa partie A, tandis que la partie B privilégie une courbe mélodique en dents de scie. Pour le reste, on remarquera que cette maraîchine est plus rythmique que mélodique. Deux incises lui servent de pivot sur lequel se fonde l'articulation des accents qui s'enchainent d'un temps *arsis* au temps *thesis*, ce dès le début jusqu'à la fin de la pièce. Il s'agit du groupe croche-deux doubles croches et de la noire. Des incises de quatre puis de deux croches s'intercalent entre ces incises-pivots, au sein d'une mesure binaire ($\frac{2}{4}$), pour apporter une fluidité de mouvement tant rythmique que mélodique, et ajoute de l'entrain à *Mon petit mon petit gilet rouge*.

Les p'tits poissons qui sont dans l'eau 070092



Les p'tits poissons qui sont dans l'eau,
Nagent aussi bien que les gros (bis) ;
Les gros les petits nagent bien aussi,
Les petits les gros nagent nagent (bis).



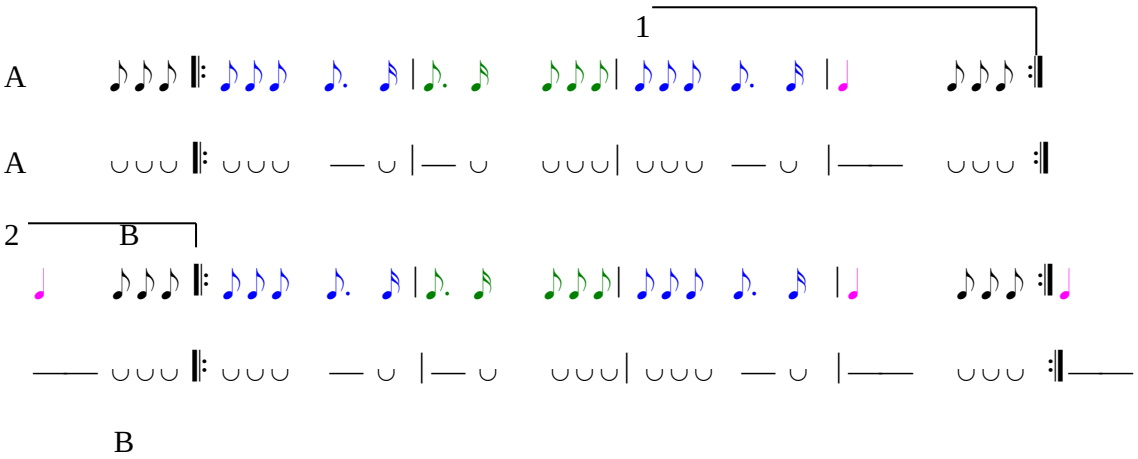
Les p'tits poissons qui sont dans l'eau est une maraîchine dont les pulsations sont, pour l'essentiel, accentuées au temps levé de l'anacrouse et au premier temps de la mesure 4. Son air comporte une progression des croches successives - de la première à la troisième mesures du thème A -, aidant à en dégager une courbe mélodique en accent circonflexe au début, et en dents de scie à la fin. La mélodie du thème B s'écoule en dents de scie. Les ponctuations mélodiques de ces deux thèmes se font sur la tonique (*sol*). Cependant, la mélodie du thème B renferme plus des battues accentuelles que la mélodie précédente. Ici, l'accentuation rythmique commence également sur le temps levé lui servant d'anacrouse, pour se confirmer sur le premier temps de la première mesure. Puis, cette accentuation se renouvelle, avec la même position, également sur l'*arsis*, cette fois, de la seconde mesure et sur le *thesis* de la troisième mesure. Une dernière de ces accentuations se manifeste sur l'*arsis* de la quatrième mesure, en guise d'anacrouse pour la reprise du thème. Cette structuration des composantes rythmiques se fait à l'intérieur de la mesure binaire $\frac{2}{4}$, composantes organisées au travers de la carrure de quatre mesures. L'air des *p'tits poissons qui sont dans l'eau*, bâti sur une échelle hexatonique (*sol-la-si-do-ré-mi*) – en tonalité de *sol* majeur – est, par ailleurs, pleine de vitalité.

Dérouillons camarades 070093

Tr : Marie Arnaud

A

Dérouillons dérouillons camarades,
Dérouillons dérouillons nos fusils (bis) ;
Sont-ils de bois de buis camarades,
Sont-ils de bois de buis nos fusils (bis)

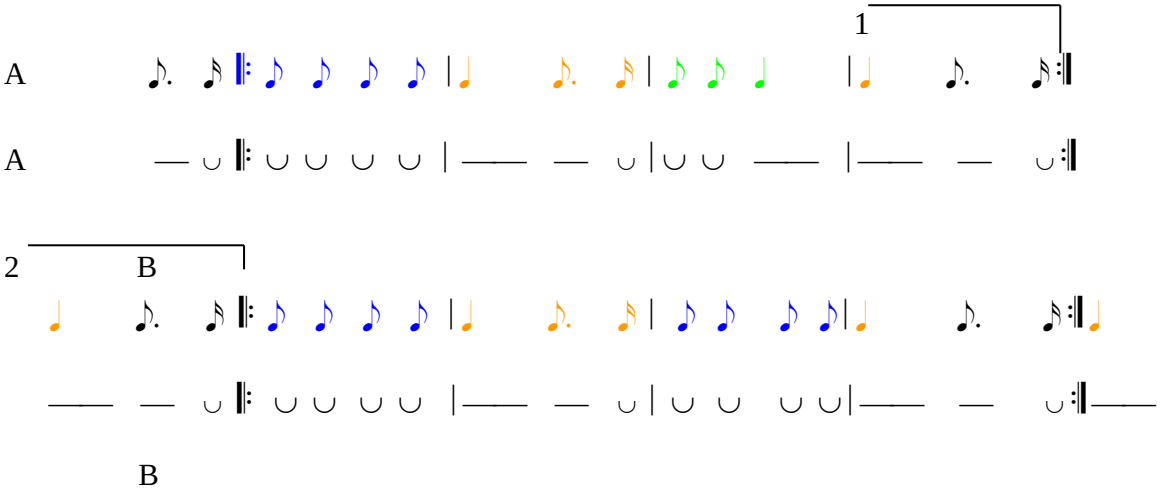


La maraîchine *Dérouillons dérouillons camarades* est construite à partir de l'échelle heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do-ré*), dans le ton de *sol* majeur. Les deux phrases thématiques AB, qui fonde la structure de son air, connaissent une organisation rythmique similaire à celle de pièce qui précède. Outre le fonctionnement en carrure de quatre mesures, dans la mesure binaire de $\frac{2}{4}$, ici, les accentuations se réalisent également par combinaison d'un temps levé d'une mesure avec le temps d'appui de la mesure suivante (voir fin et début des mesures 1 et 2, 3 et 4 des deux thèmes en présence). Sur le plan mélodique, les sauts intervalliques des quarte juste ascendante et descendante (*ré-sol*), tierce mineure ascendante (*la-do*) et de quinte juste descendante (*la-ré*) favorisent une progression en accents circonflexe de la phrase A, tandis que la ligne mélodique B – entièrement en mouvement conjoint, grâce à ses intervalles d'unissons et de secondes - suit une courbe en dents de scie. Les triolets de croches font s'écouler l'air de *Dérouillons dérouillons camarades*, plein d'entrain et de gaieté.

Mon bounhomme il est malade 070095

Tr : Marguerite Dolbeau

Mon bounhomme il est malade,
Encore il petoune (bis) ;
Il est malade à mourir,
Encore il petoune-t-y (bis).

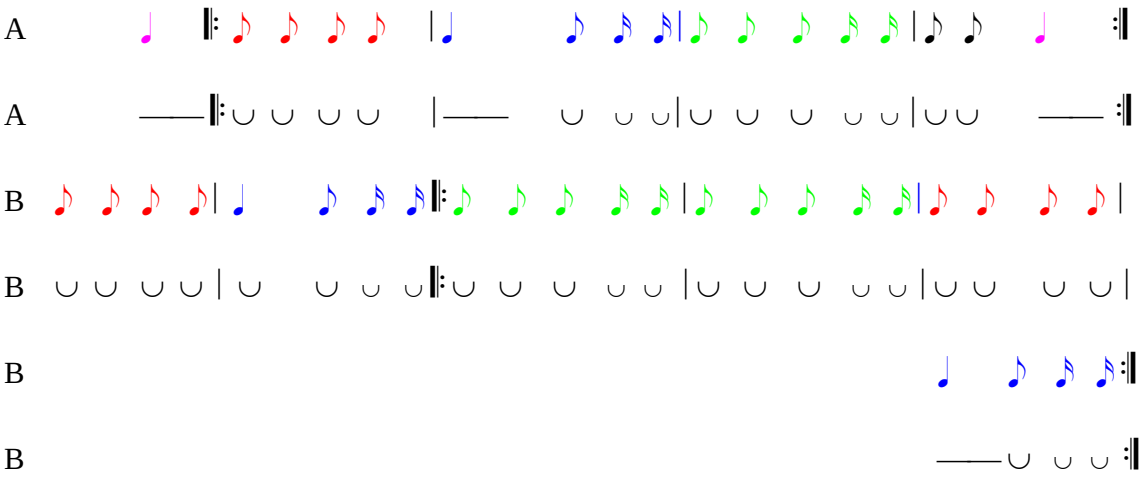


Mon bounhomme il est malade ne déroge pas à la règle des décalages d'accentuations passant des temps levés aux temps d'appui. Cette pièce est organisée à travers deux groupes des carrures de quatre mesures en $\frac{2}{4}$. La première accentuation se réalise sur le temps levé du début de la pièce à l'aide d'une incise de croche pointée – double croche. Cette accentuation sera anéantie, avec des croches coulantes, à la première mesure de la première carrure, avant de se redynamiser sur les deux temps (appui et levé) de la mesure 2, sur le temps levé de la mesure 3, ainsi que sur les temps d'appui et de levé de la quatrième mesure de cette même partie. Par rapport à cette dernière, on relève un petit changement dans la troisième mesure de la seconde carrure (partie B) où l'accentuation du temps levé de la partie A est ici supprimée. Quant à l'organisation mélodique, de forme AB, sa matière progresse en courbe de tendance générale en accent circonflexe. Comme pour les autres pièces, des sauts intervalliques (ici, la quarte et la tierce), ainsi que la broderie, permettent cette orientation de la ligne mélodique. Construit en *sol* majeur, à partir de l'échelle heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do*), l'air de *Mon bounhomme il est malade* comporte des ponctuations cadentielles qui se font sur la tonique. Cette maraîchine, qui commence sur le V^{e} degré (*ré*), a des accents d'une marche dynamique et gaie.

Venez teurto chez nous 070105

Tr : Marguerite Dolbeau

Venez teurto chez nous,
J'avons la veze j'avons la veze,
Venez teurto chez nous,
J'avons la veze et le vezou,
J'avons la veze j'avons la veze,
J'avons la veze et le vezou (bis).



L'air de *Venez teurto chez nous* est construit en *sol* majeur, et structurellement de forme AB. Sa progression mélodique semble chaotique et revêt une nature sinusoïdale que lui confèrent des intervalles en majorité conjoints, mais au sein desquels se trouvent également deux intervalles disjoints de tierce (au début) et d'octave (à la fin) du thème A ; de quarte et de tierce, respectivement, aux mesures 2 et 3 du thème B. Le repos de la phrase A s'effectue sur la dominante *ré* (en 1/2 cadence), et celui de la phrase B, sur le I^{er} degré *(sol*), pour la cadence parfaite. C'est l'échelle heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do*) qui fournit de la matière musicale traitée dans cette pièce.

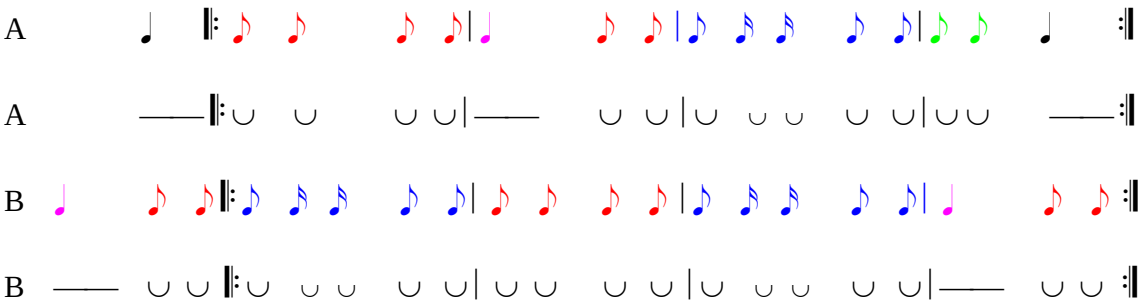
Rythmiquement, les battues accentuelles se trouvent sur les deux temps (appui et levé) de la deuxième mesure, ainsi que sur les temps levés de la troisième et de la quatrième mesures du thème A. Dans le B, ces accentuations se trouvent aux temps levés des mesures 2 et 3, enfin, au temps d'appui de la quatrième mesure.

Si la formule croche-deux doubles croches, ainsi que la noire, forment les pivots accentuels, ce sont les groupes de croches – par quatre ou par deux – qui en constituent des éléments de contraste et atténuent l'accent par trop prononcé de la marche, en apportant ainsi souplesse et mouvement à cette maraîchine qui ne perd rien de sa gaité.

La bourrique à Thomas 070106

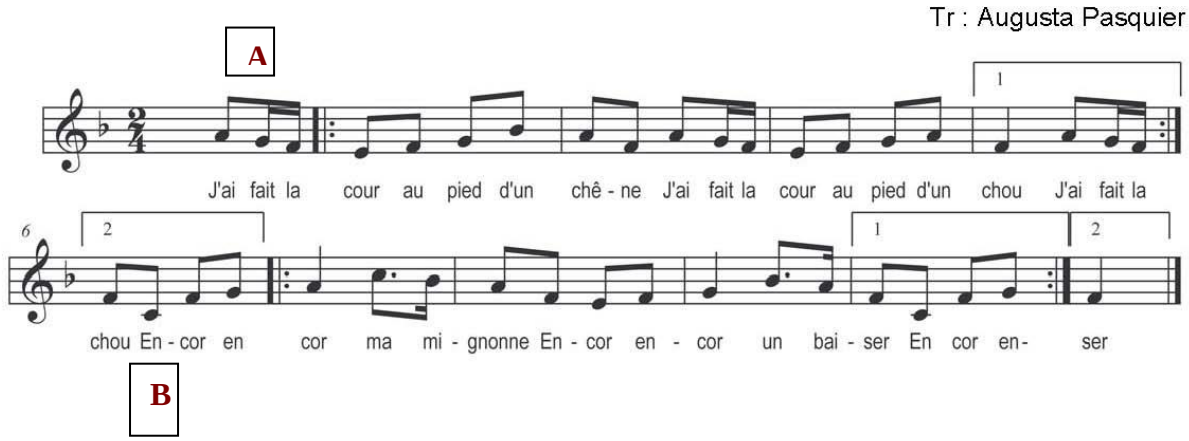
B

La bourrique à Thomas,
C'est ine beuque comme on en voit dière ;
La bourrique à Thomas,
C'est ine beuque comme on en voit pas,
C'est ine beuque comme on en voit dière,
C'est ine beuque comme on en voit pas (bis).

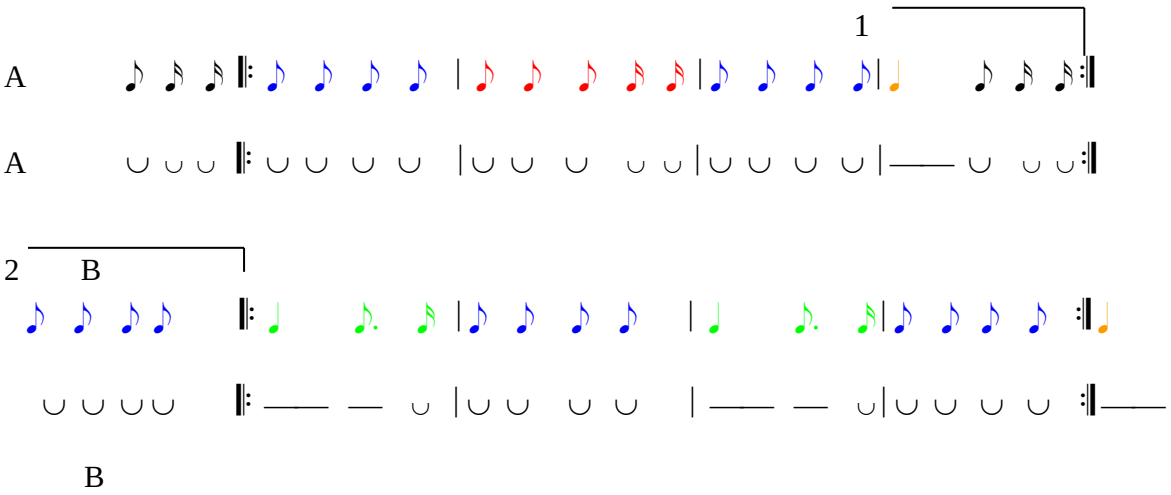


La bourrique à Thomas est une maraîchine bâtie en tonalité de *sol* majeur et en forme AB. Son échelle mélodique heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do*) lui offre une matière musicale qui, démarrant sur une anacrouse, évolue avec une courbe mélodique de tendance générale en dents de scie. Comme pour les autres pièces déjà examinées, ce sont les sauts intervalliques qui régulent ici la direction de la ligne mélodique (tierces et octave, pour le thème A), la courbe du thème B étant guidée par la broderie et les sauts de la quarte et de la tierce. Ce dernier thème comporte un mouvement plus conjoint que le précédent. Pour le reste, l'organisation des composantes rythmiques se fait au sein d'une double carrure de quatre mesures chacune. Les battues accentuelles sont placées sur les premiers temps des mesures 2 et 3, puis sur l'*arsis* de la quatrième mesure, pour la partie A. La B dispose des pulsations accentuées sur les appuis des mesures 1, 3 et 4. Noire et cellule de croche-deux doubles croches (dans A) - l'inverse (dans B) – constituent des formules qui permettent ces accentuations, alors que les groupes de croches (par quatre, puis par deux) en forment des composantes de contraste. Comme pour la maraîchine précédente, ces éléments de contraste ajoutent à la fluidité de la progression mélodique de *La bourrique à Thomas*, tout en lui assurant un dynamise d'un ton jovial.

J'ai fait la cour 070107

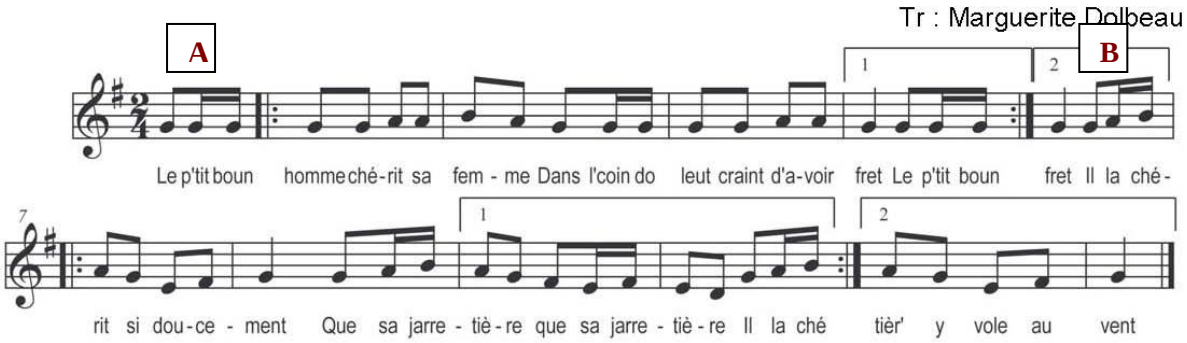


J'ai fait la cour au pied d'un chêne,
J'ai fait la cour au pied d'un chou (bis) ;
Encor encor ma mignonne,
Encor encor un baiser (bis).

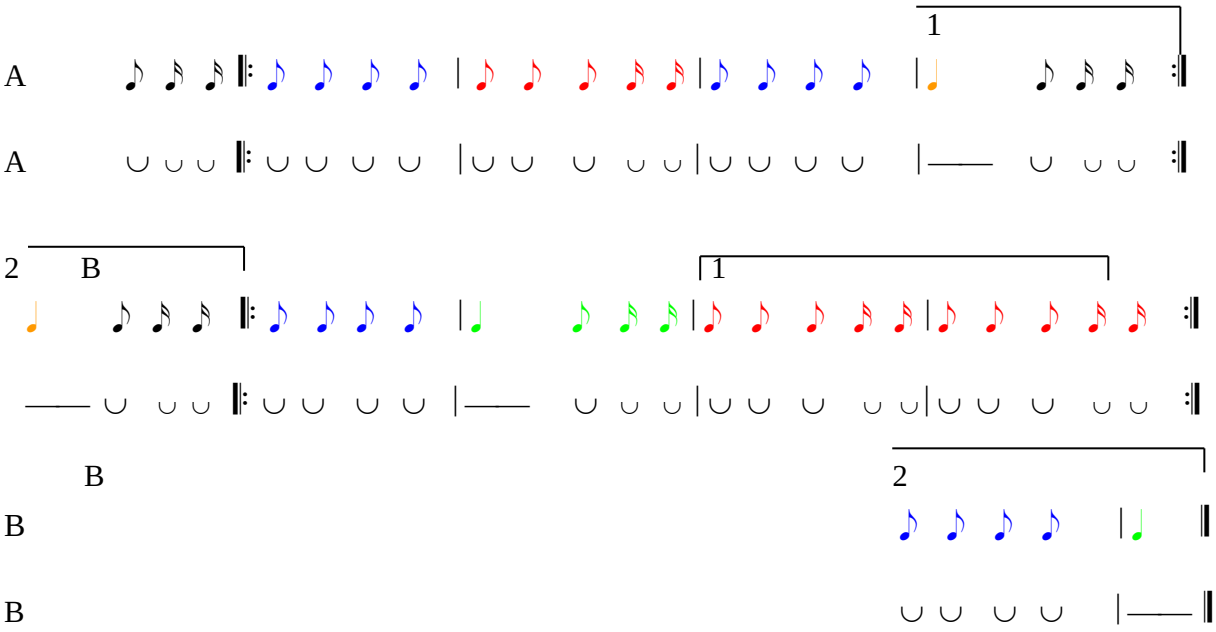


L'air de *J'ai fait la cour* est conçu à partir de l'échelle hexatonique (*do-mi-fa-sol-la-si*) et circonscrit dans un ambitus d'octave (*do-do*). Cette maraîchine se structure à l'aide de deux phrases thématiques AB, sur le ton de *fa* majeur. Le profil mélodique de A est en dents de scie, tandis que la partie B combine les courbes en accent circonflexe et en v, combinaison reprise une fois. Il existe un équilibre entre les parties avec mouvement conjoint et celle avec mouvement disjoint qui est régulé surtout par les sauts intervalliques de tierces mineure et majeure. Dans cette pièce, les ponctuations cadentielles se font sur la tonique (*fa*). Quant à son rythme, il se structure en carrure de quatre mesures, pour chacune des parties en présence. Les pulsations sont accentuées aux temps levés de l'anacrouse puis de la mesure 2, avant de réapparaître sur le temps d'appui, cette fois, de la mesure 4 (thème A). Les accents en question sont le produit de la cellule de croche et deux doubles croches, ainsi que de la noire (à la dernière mesure). Dans le thème B, ce sont les noires - battues sur le temps d'appui aux mesures 1 et 3, suivies d'une croche pointée et d'une double croche, sur le temps levé des mêmes mesures - qui en marquent l'accentuation. Les croches, en groupe de quatre, interviennent en contraste, tout en procurant de l'entrain à l'air de *J'ai fait la cour*.

Le p'tit bounhomme 070108



Le p'tit bounhomme chérit sa femme,
Dans l'coin do leut craint d'avoir fret (bis)
Il la chérit si doucement
Que sa jarretière que sa jarretière
Il la chérit si doucement
Que sa jarretière y vole au vent



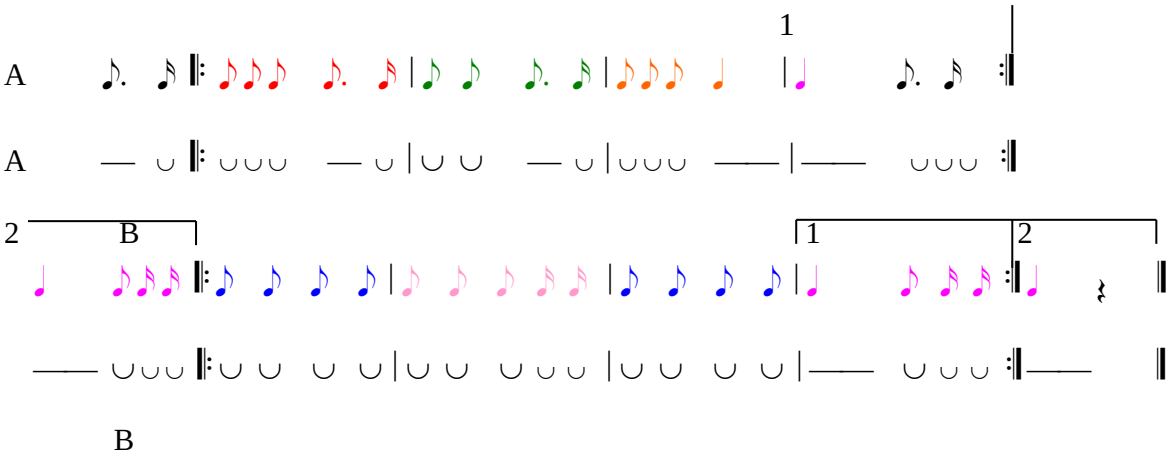
L'échelle hexatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si*) fournit le matériau musical traité dans la maraîchine *Le p'tit bounhomme*, matériau structuré sous la forme AB, et organisé en *sol* majeur. Le thème A n'est bâti qu'à l'aide de trois sons (*sol-la-si*), dont la courbe mélodique, quasi sinusoïdale, ne varie que par l'injonction de la broderie (*la-si-la*). Dans la partie B, l'ambitus s'amplifiant au travers de ce que je qualifierais de sous-échelles (*mi-fa#-sol-la-si* et *mi-sol-la-si*), la courbe mélodique se dégage davantage par combinaison en accent circonflexe et en v. L'allure de marche ne se dément pas dans cette pièce de caractère plus rythmique que mélodique, rythme structuré, comme pour les autres pièces, en carrure de quatre mesures pour chacune des parties en présence. Le traitement des pulsations accentuées est similaire à celui de *J'ai fait la cour*. Dans *Le p'tit bounhomme*, ces accentuations son réalisées sur les temps levés (dès la mesure de l'anacrouse, puis à la mesure 2). Ensuite, elles sont diluées à la mesure 3, avant de réapparaître sur les deux temps de la mesure 4 (thème A). Dans cette première partie de *Le p'tit bounhomme*, les accents en question sont produits grâce à la cellule de croche et deux doubles croches, ainsi qu'à la noire (à la dernière mesure). Dans la seconde partie, ce sont les deux temps de la mesure 2, puis les temps levés des mesures 3 et 4 qui comportent les accentuations en question. Comme dans la précédente maraîchine, les cellules des

croches apportent contraste à la rythmique d'ensemble de cette marche maraîchine, tout en en soulignant le caractère jovial.

Tête amarre et démarre 070115

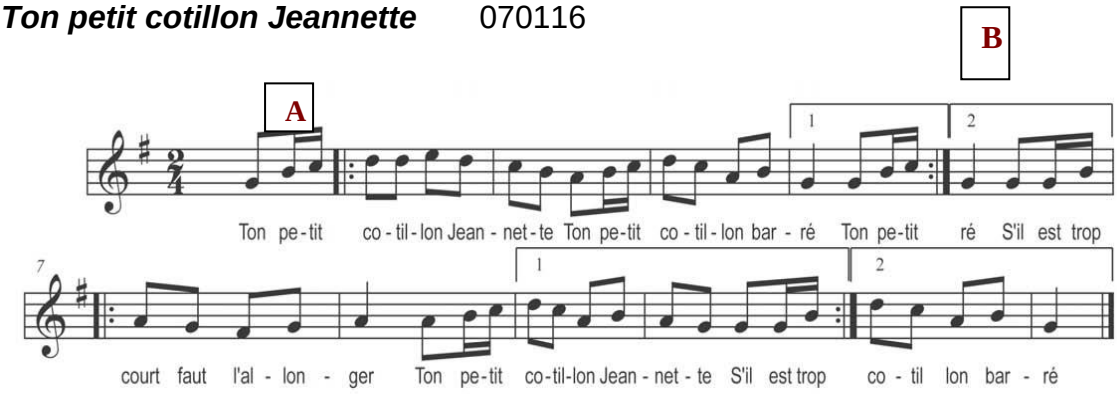
Tr : Pierre Raimbaud

Tête amarre amarre et démarre,
Tête amarre et amarre (bis) ;
*Et si la tête est amarré*e
Faudra pourtant la démarrer (bis).

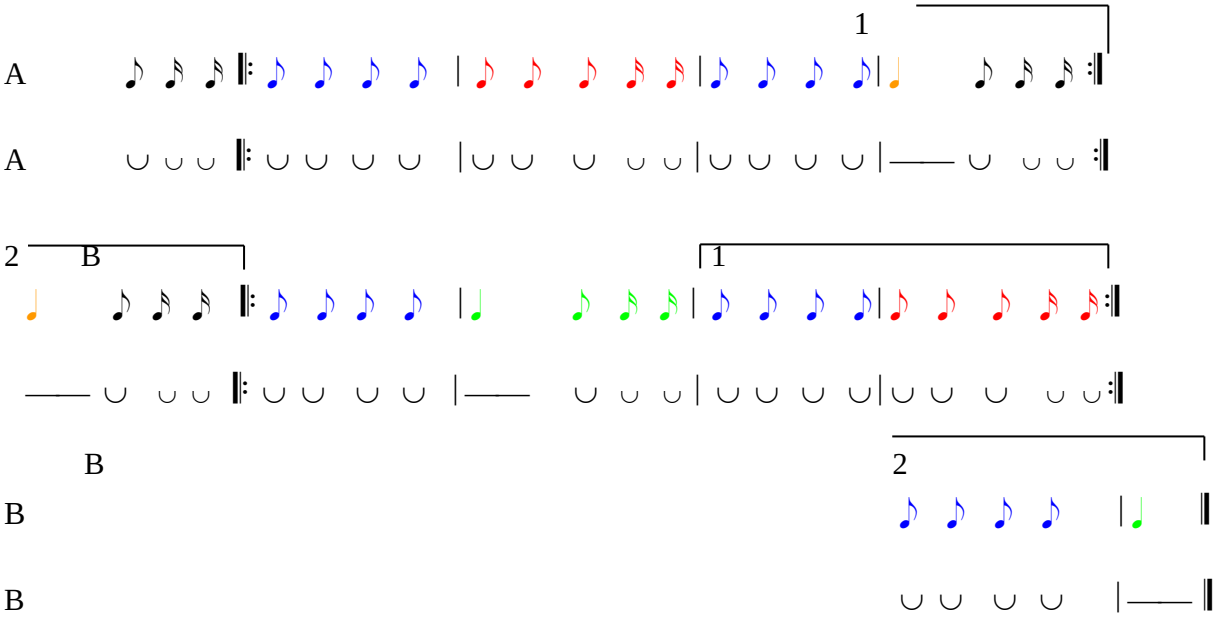


Tête amarre amarre et démarre est une maraîchine construite en *sol* majeur, à partir de l'échelle heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do*), structurée sous la forme AB. Ses cadences sont parfaitement ponctuées sur le I^{er} degré. A travers des mouvements conjoints et disjoints, la courbe mélodique générale de cette pièce alterne des passages en forme de v, en dents de scie et en accent circonflexe. Ce sont l'anacrouse, la broderie, les intervalles de secondes, de tierces (mineures et majeures, ascendantes, descendantes), ainsi que la quarte juste ascendante qui en constituent les composantes. Rythmiquement, les battues qui soulignent les accents se trouvent, en plus de la mesure de l'anacrouse, sur les temps levés des trois premières mesures du thème A, avant de s'appuyer sur le premier temps de sa quatrième mesure. Dans le thème B, ces accentuations ne s'opèrent que sur le temps levé de la seconde mesure et sur le premier temps de la quatrième mesure. Si les formules croche pointée-double croche, croche-deux doubles croches et noire servent de composantes rythmiques-pivots pour l'accentuation des pulsations, ce sont les triolets de croches, ainsi que des cellules avec de croches qui amènent le contraste et permettent, en même temps, la fluidité du mouvement de l'air de cette maraîchine pleine d'élan et de dynamisme.

Ton petit cotillon Jeannette 070116



Ton petit cotillon Jeannette,
Ton petit cotillon barré (bis)
S'il est trop court faut l'allonger,
Ton petit cotillon Jeannette,
S'il est trop court faut l'allonger,
Ton petit cotillon barré.



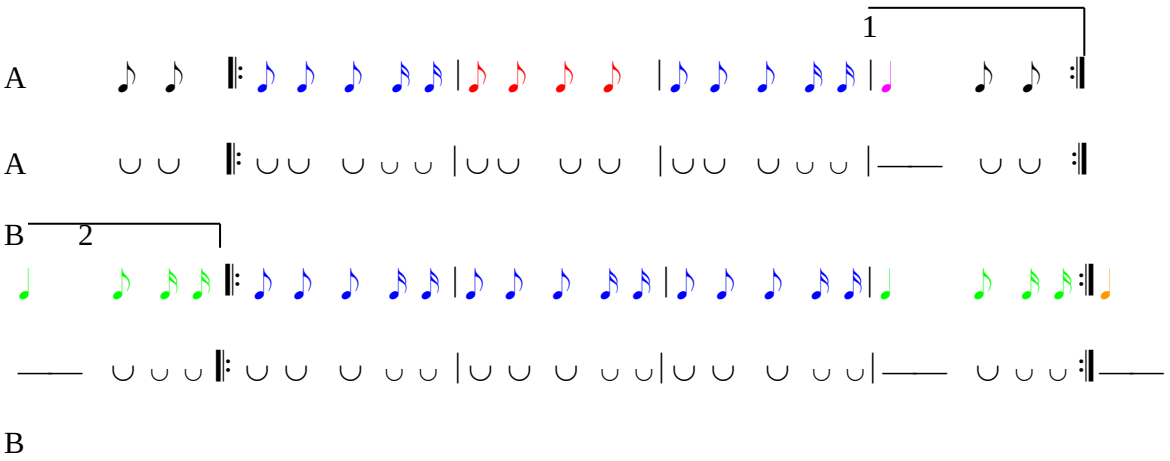
L'air de *Ton petit cotillon Jeannette* est construit en *sol* majeur, à partir de l'échelle heptatonique (*fa#-sol-la-si-do-ré-mi*). Il en résulte une double phrase (AB) dont la mélodie s'écoule en accent circonflexe, au début, avant de suivre une courbe quasi-chaotique naviguant entre une progression en dents de scie et celle sinusoïdale, qui mêlent des passages de courtes échelles aux passages courts et arpégés, de mouvement conjoint, puis disjoint. Les ponctuations cadentielles se portent toutes sur le I^{er} degré (sol). Dans cette maraîchine, les éléments rythmiques se structurent en carrure de quatre mesures pour chacune des deux phrases thématiques qu'elle comporte. Ce sont les battues des *arsis* (mesure de l'anacrouse, mesures 2 et 4), ainsi que celle sur le *thesis* (premier temps) de la quatrième mesure, qui marquent les ponctuations rythmiques dans la phrase A. Dans la phrase B, ces ponctuations sont décalées. On les retrouve sur les deux temps de la mesure 2, ainsi que sur le temps levé de la mesure 4, l'accent final se portant normalement sur le temps premier de la dernière mesure de la pièce. Quant aux passages contrastés, réalisés à l'aide des cellules de

croches, ils stimulent l'écoulement des notes, en leur assurant vitalité et dynamisme qui contribuent au ton jovial de cette maraîchine.

Ta jarreteuille pengueille 070117

B

Ta jarreteuill' pengueill' ma gueneuill',
Ton jarreteuillon pengueillet en bas (bis) ;
A la rapéa péa péa peneuillette,
A la rapéa péa péa peneuilla (bis).



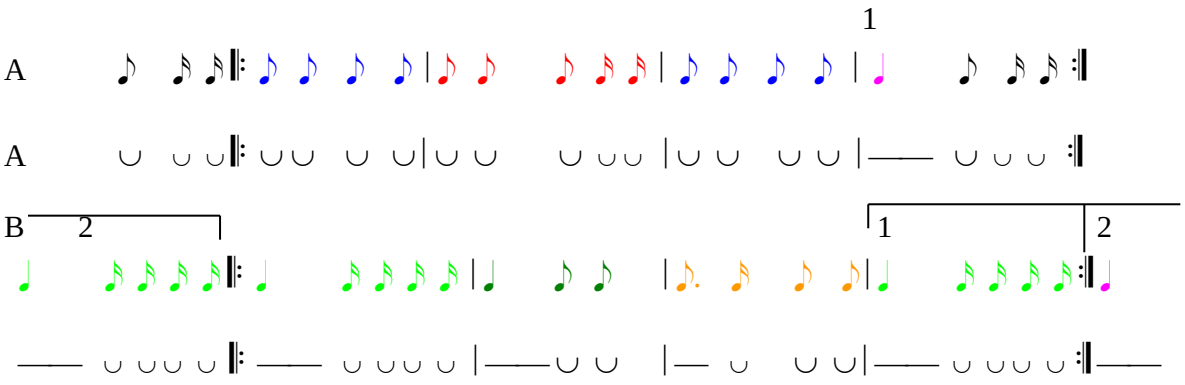
Ta jarreteuille pengueille, dont l'air est bâti en *sol* majeur, à partir du pentaphone *sol-la-si-do-ré* est une maraîchine structurée mélodiquement à l'identique des précédentes pièces déjà analysées, sa forme étant donc AB. La ligne mélodique qui en résulte débute, pareillement, par l'anacrouse. Elle décline une courbe en forme de v, au commencement, avant de poursuivre en dents de scie jusqu'à la fin de la chanson. Quelques sauts intervalliques en assurent le mouvement disjoint par le biais des quinte juste ascendante (*sol-ré*), quarte juste ascendante (*la-ré*) et tierces (majeure ascendante *la-do* et descendante *si-sol*). Avec ces intervalles disjoints, la broderie participe à l'orientation de la direction montante ou descendante de la ligne mélodique globale. En revanche, son mouvement conjoint s'effectue par le truchement des successions d'unissons et de secondes (majeure et mineur, ascendantes et descendantes). Cette maraîchine, également organisée rythmiquement en carrure de quatre mesures pour chacune des parties en présence, renferme des pulsations accentuées à partir des battues portées sur les temps levés des mesures 2 et 4, avant de finir par s'appuyer sur le premier temps de la dernière mesure (la 4^{e}) du thème A. Dans le thème B, ces ponctuations sont reportées sur l'ensemble de ses temps levés (et donc sur ses quatre mesures) et, on y ajoutera la ponctuation sur le *thesis* de cette quatrième mesure. Les éléments rythmiques

désignés, faisant donc partie des cellules-pivots d'accentuation de pulsation, seule la cellule de deux croches vient contraster les passages franchement accentués de cette maraîchine. La cellule en question (de deux croche) participe ainsi à équilibrer la dynamique de l'écoulement du mouvement mélodique, mais aussi à l'atmosphère générale de gaité que dégage *Ta jarreteuille pengueille*.

Ton devanteau jolie megnoune 070118

Tr : Marie Salaud

Ton devanteau jolie megnoune,
Ton devanteau est tot salâo (bis) ;
Il faut de la sie il faut de la sâo,
Pour laver ta devantière,
Il faut de la sie il faut de la sâo,
Pour laver ton devanteau.



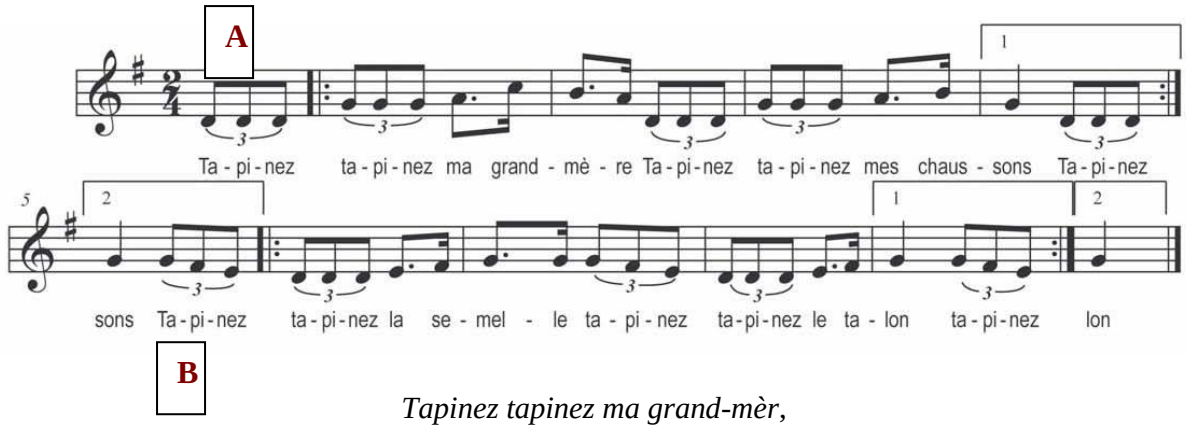
Ton devanteau jolie megnoune est la dernière maraîchine que j'analyse ici (j'en cite encore d'autres, plus loin, dans l'annexe). L'organisation mélodico-rythmique de cette pièce ne déroge pas aux principes généraux qui sous-tendent toutes les pièces déjà examinées. Construite en mesure binaire de $\frac{2}{4}$, dans le ton de *fa* majeur, sa structure formelle est AB. Ici, la matière mélodique est construite en *sol* majeur, et la ligne mélodique – avec des mouvements conjoint-disjoint – évolue sur une courbe de tendance générale en dents de scie. Ses composantes intervalliques sont les secondes majeures et mineures, ainsi que l'unisson, qui assurent le mouvement conjoint (tendance prédominante) ; une quarte juste et une tierce majeure qui participent au mouvement disjoint.

Rythmiquement, cette maraîchine est, comme les autres qui la précèdent, organisée en carrure de quatre mesures pour chacune de ses parties. Concernant les accentuations, on les trouve aux temps levés de la mesure de l'anacrouse qu'ainsi aux mesures 2 et 4 (dont le premier temps est également accentué), dans le thème A. Toutes les accentuations du thème B sont portées sur les premiers temps de chacune de ses mesures. Dans cette maraîchine, ce sont les cellules constituées de croches et de doubles croches qui font office de composantes rythmiques de contraste. Le caractère général de *Ton devanteau jolie megnoune* est celui d'une marche gaie.

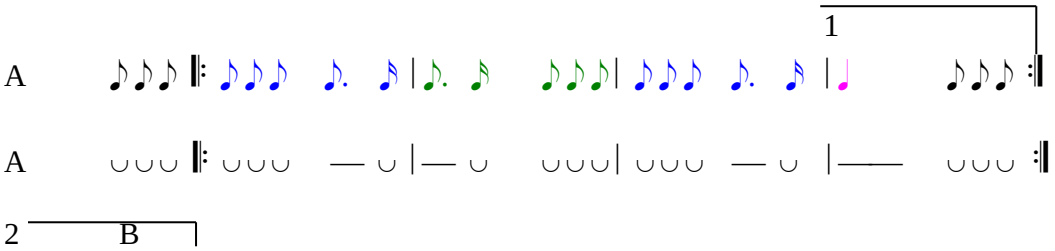
L'examen de cette dernière maraîchine appelle naturellement l'analyse de la catégorie suivante des chansons, les *courantes-maraîchines*, dont la dénomination suscite quelques interrogations, rien que sur sa nature et sur ses origines, interrogations qui auraient mérité ici des réponses préalables. Mais, ne travaillant que sur des données de seconde main, comme je l'ai déjà signalé dans l'introduction, je ne dispose pas de la totalité d'informations nécessaires pour le traitement de ce type de travail. L'on aura compris que tenter une réponse sur ce genre de questionnement nécessite donc un complément d'informations de validation à travers une contre-enquête sur le terrain que je ne peux effectuer dans l'immédiat, cela est envisagé pour les travaux futurs[24]. Aussi me limiterai-je, dans le cadre de cette étude, à l'analyse des pièces que je vais entreprendre maintenant.

III. COURANTE-MARAICHINES

Tapinez ma grand-mère 070094



Tapinez tapinez ma grand-mèr,
Tapinez tapinez mes chaussons,
Tapinez tapinez la semelle,
Tapinez tapinez le talon.



[24] Cette observation vaut aussi pour les *Les chansons spéciales* qui suivront.

B

Tapinez tapinez ma grand-mère, pièce dite courante-maraîchine, respecte quelques principes de base qui paraissent maintenant comme une spécificité locale pour l'organisation de toutes les chansons que j'ai déjà analysées. En effet, cette pièce, conçue en *sol* majeur, est aussi structurée en forme AB. Son échelle est heptatonique (*ré-mi-fa#-sol-la-si-do*). La progression de sa mélodie – qui débute par une anacrouse - offre une ligne dont la courbe alterne un écoulement, de tendance générale, en accent circonflexe. Ce sont les intervalles disjoints (tierces majeures *la-do*, *si-sol* ; quinte juste *la-ré*) et ainsi que les unissons (*ré* et *sol*) qui en orientent la direction montante ou descendante. Le thème A combine les mouvements conjoint-disjoint, alors que les composantes mélodiques de la phrase B sont entièrement structurées en mouvement conjoint. Les ponctuations cadentielles se font sur la tonique (*sol*). Quant au rythme, son organisation se fonde également sur deux carrures, de quatre mesures chacune, bâties dans la mesure binaire de $\frac{2}{4}$. On retrouve ici une structuration des accents proche de la pratique des maraîchines. La première accentuation est marquée sur le temps levé de la mesure une. Elle tombe sur le premier temps de la mesure 2, puis aussitôt atténuée, avant de se redynamiser sur le temps levé de la mesure 3 et finir par retomber sur le premier temps de la mesure 4. Cette technique d'accentuation de pulsations est commune aux deux parties (A et B), de cette pièce. La cellule de croche pointée-double croche, puis la noire à la fin de chaque phrase mélodique, servent de pivot accentuel. Ce sont les triolets de croches qui apportent contraste, mais également mouvement et une allure enjouée à *Tapinez tapinez ma grand-mère*.

Après cette pièce, suivent cinq autres *courantes-maraîchines* qui constituent des versions prosodiques différentes chantées sur le même air que j'aborde maintenant. Il s'agit de *T'as perdu ta queue mon renard*, *Si j'avais d'l'argent bounes gens*, *T'as perdu tes gants petit Jean*, *Te me biseras pas fariner* et de *Tu m'as pris d'l'argent mon Camard*.

VERSIONS PROSODIQUES

1	**2**
T'as perdu ta queue mon renard, *T'iras pouet à la chasse* (bis) ; *Tchio qui t'l'a coupaïe mon renard,* *T'a fait faire la grimace* (bis).	*Si j'avais d'l'argent bounes gens,* *Y m'achèterais ine homme* (bis) ; *Car mon leut est bé assez grand,* *Pour loger deux personnes* (bis).
3	**4**
T'as perdu tes gants petit Jean, *T'auras poué de mitaine* (bis) ; *Tchia feuille qu'est là-bas petit gas,* *Te donnera de la laine* (bis).	*Te me biseras pas fariner,* *T'as la goule farinouse* (bis) ; *La meune est mouillaïe fariner,* *Tu m'la rendrais pâtouse* (bis).

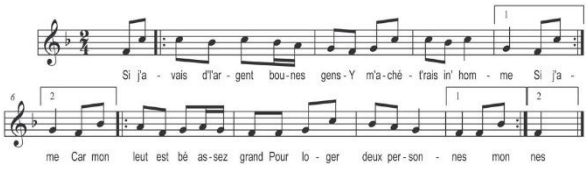
5

Tu m'as pris d'l'argent mon Camard,
Quand me le rendras-tu mon Camu (bis) ;
A la Saint-Médard mon Camard,
Quand elle sera venue (bis).

VERSIONS MUSICALES[25]

T'as perdu ta queue mon renard 070109 **(version 1)**

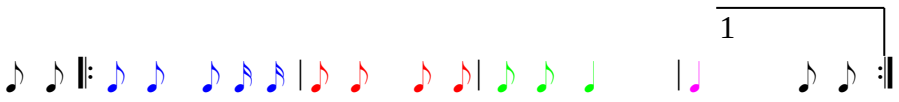
Si j'avais d'l'argent bounes gens 070110 **(version 2)**



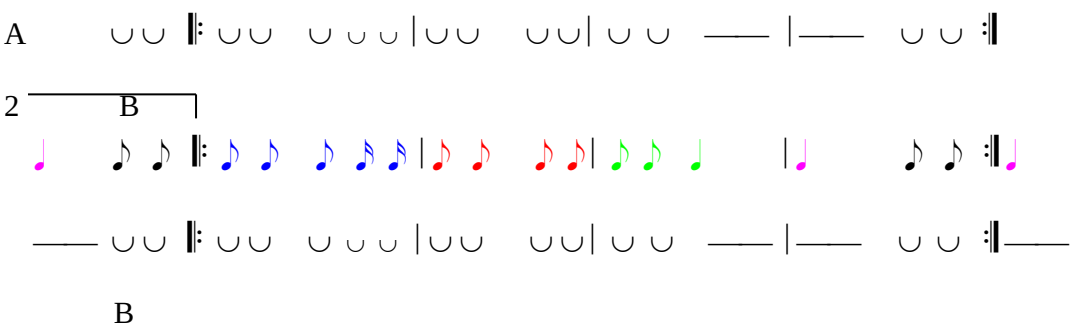
T'as perdu tes gants petit Jean 070111 **(version 3)**

Tu me biseras pas fariner 070112 **(version 4)**

PARADIGME RYTHMIQUE COMMUN

A 

[25] Les partitions de différentes versions les concernant seront reprises, en annexe, dans leur format normal.



Je l'ai déjà indiqué, les cinq chansons *courantes-maraîchines* que je traite maintenant utilise le même air musical. Se structurant en forme AB, il est conçu en *fa* majeur, à partir de l'échelle pentaphone (*fa-sol-la-sib-do*). Les intervalles disjoints (quinte juste ascendante *fa-do*, quartes justes ascendante et descendante *sol-do, do-sol* (thème A) ; quartes justes ascendantes *fa-sib* et *sol-do*, tierce majeure descendante *la-fa* (thème B)), ainsi que la broderie guident l'orientation de sa courbe mélodique, dont la tendance générale est une combinaison des formes en v et en accent circonflexe, combinaison qui comporte, par ailleurs, des bribes en dents de scie. La ponctuation de la première phrase mélodique est demi-cadentielle (sur le V^{e} degré), et celle de la phrase suivante se fait sur la cadence parfaite (au I^{er} degré). Quant à son rythme, binaire en $\frac{2}{4}$, il est structuré en carrure de quatre mesures pour chaque phrase. Leurs battues accentuelles se trouvent, à l'identique, sur les temps levés des mesures 1, 3 et sur le temps d'appui de la mesure 4. Cet air d'allure de marche ne fait nullement perdre son atmosphère de gaité à ces cinq *courantes-maraîchines.*

Tot en hâo d'ine épine verte 070114

Tot en hâo d'ine épine verte,
Y'a-t-un nique de chardonnerets (bis) ;
A l'abri du vent do hâo,
Tournez-vous belles,
Virez-vous belles,
A l'abri du vent do hâo,
Virez-vous belles comme il faut.

Tot en hâo d'ine épine verte est une maraîchine-courante qui est construite également en *fa* majeur. Son échelle pentaphone (*fa-sol-la-sib-do*) se structure en forme AB. Il en résulte une ligne mélodique qui suit un mouvement davantage conjoint que disjoint, dont les intervalles de tierces majeure descendante *ré-sib* ; mineure ascendante *sol-sib* et de quarte juste ascendante *la-ré* sont associés à la broderie pour en orienter la courbe mélodique. Cette dernière est de tendance générale en dents de scie. Le rythme binaire en $\frac{2}{4}$ connaît ici une structuration différente par rapport aux autres pièces déjà analysées. Dans cette courante-maraîchine, seule la phrase A est organisée en carrure de quatre mesures, avec reprise. La phrase B connaît un enrichissement de texte prosodique qui ne nécessite pas de reprise et, par conséquent, double sa structure en carrure, portant à huit, le total de ses mesures. Cette différence de traitement de la matière prosodico-musicale se fait remarquer, par rapport à ces autres pièces, même pour la structuration des accentuations des pulsations. Outre le temps levé de l'anacrouse, ces accentuations s'effectuent ici en partant d'un temps levé de la mesure précédente pour s'enchaîner sur les deux temps (*arsis-thesis*) de la mesure suivante (voir temps *arsis* mesure 1 s'enchaînant avec les *arsis-thesis* de la mesure 2. il en est de même entre les mesures 3 et 4). Ce traitement ne concerne que la première phrase thématique où la cellule de croche pointée-double croche, ainsi que la noire, constituent les pivots accentuels, tandis que les triolets de croches servent d'éléments de contraste. Dans la phrase B, seuls les *aris-thesis* des mesures 2 et 6, puis les *arsis* des mesures 3, ainsi que le *thèsis* de la mesure 8 qui subissent les accentuations de pulsation. La transformation des composantes rythmique évoquée pour cette phrase concernant aussi ses éléments accentuels pivots. En effet, la cellule de croche pointée-double croche, ainsi que la noire, de la phrase précédente - comme constituants pivots des accentuations - sont remplacés, dans la phrase B, par la noire et la cellule de croche - deux doubles croches. Le contraste y est rendu par le biais des cellules de croches groupées par deux, au début, puis par quatre pour, en même temps, fluidifier le mouvement mélodico-rythmique de *Tot en hâo d'ine épine verte*, tout en soulignant son entrain et son caractère jovial.

Saute saute ma p'tite lapine 070162

Saute saute ma p'tite lapine,
Avec ton lapin qui saute si bien (bis) ;
Ton lapin qui saute qui saute,
Ton lapin qui saute si bien (bis).

La matière musicale de *Saute saute ma p'tite lapine* est aussi organisée en forme AB, à partir de l'échelle pentaphone (*sol-la-si-do-ré*), en *sol* majeur. Les intervalles de tierce mineure descendante-ascendante *ré-si* et de quarte juste ascendante *la-ré*, ainsi que la tierce majeur ascendante *sol-si*, qui orientent les mouvements ascendant-descendant de la courbe mélodique. Elle suit un profil général en dents de scie. Le mouvement du thème A est davantage conjoint, et celui du thème B, plus disjoint. Quant à la formulation des composantes rythmiques, elle se traduit toujours par une organisation en carrure de quatre mesures, avec reprise, pour chacune des parties en présence, au sein de la mesure binaire toujours de $\frac{2}{4}$. Le procédé d'accentuation des pulsations, dans *Tot en hâo d'ine épine verte*, s'effectue en partant d'un temps levé pour tomber sur le temps d'appui (mesures d'anacrouse-1, mesures 2-3 et sur les deux temps (*arsis-thesis*) de la mesure 4, dans la phrase A. Ce procédé subit une variation dans la phrase B qui introduit trois accentuations sur trois temps successifs (*arsis-thesis* de la mesure 2, puis sur le *thesis* de la mesure 3). La cellule de croche pointée-double croche, ainsi que la noire, constituent les pivots accentuels, tandis que les triolets de croches servent d'éléments de contraste qui amène mouvement, tout en soulignant le caractère enjoué de cette pièce.

Tr : Potereau

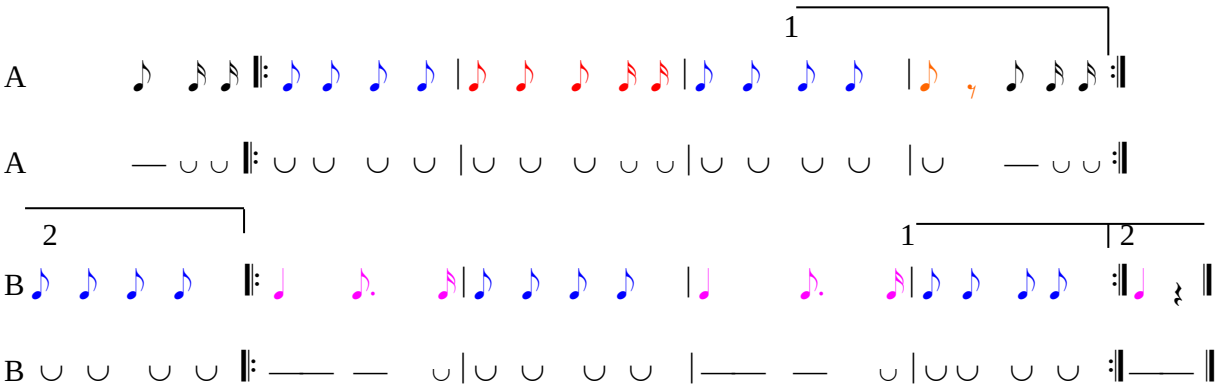
Qu'avez vous donque vous n'allez guère,
Qu'avez vous donque vous n'allez pas (bis) ;
C'est y donc l'argent qui vous gêne,
Ou bien que vous n'en avez pas (bis).

Qu'avez-vous donc est une courante-maraîchine de structure AB, construite en tonalité de *fa* majeur, à partir d'une échelle pentaphone (*fa-sol-la-sib-do*). Son air débute par un contretemps de double croche, pour évoluer sur une courbe mélodique de tendance générale en dents de scie. Il adopte, par ailleurs, un mouvement davantage conjoint que disjoint dans le thème B. Ici Les intervalles de tierces majeures descendante-ascendante (*do-la-do*), débouchant sur le mouvement conjoint, dissimulent une virtuelle double broderie qui en oriente les mouvements ascendant et descendant, plus disjoint dans ce thème B qu'il n'en est le premier thème. La virtuelle double broderie, de la seconde phrase thématique, est induite par les sauts des tierces majeures descendante-ascendante (*la-fa-la*) qui débouchent, par mouvement conjoint, sur le saut de quarte juste ascendante (*sol-do*). La première phrase trouve du repos sur le V^{e} degré (demi-cadence), tandis que la seconde phrase se conclue parfaitement sur la tonique *fa*. Quant au traitement du rythme, il demeure structuré en carrure de quatre mesures, avec reprise, pour chacune des phrases thématiques présentes, au sein la mesure binaire de $\frac{2}{4}$. Les temps *arsis-thesis* des mesures 1-2 et 3-4 comportent des battues accentuelles de la première phrase. Une variation intervient dans la phrase B qui, aux mesures 2-3, enchaîne - sur trois temps (*arsis-thesis-arsis*) - des battues accentuelles, dont les dernières se font sur les deux temps (*thesis-arsis*) de sa quatrième mesure, comportant la reprise, et sur *thesis* de la mesure de clôture de la pièce. La cellule de croche pointée-double croche, ainsi que la noire, constituent les pivots accentuels, tandis que les triolets de croches servent d'éléments de contraste. Ces derniers apportent, globalement, beaucoup d'entrain et de gaité son caractère mélodico-rythmique de l'air de *Qu'avez-vous donc*.

J'ai fait l'amour au pé d'un chaîgne 070257

Tr : Pasquier Augusta

J'ai fait l'amour au pé d'un chaîgne,
J'ai fait l'amour au pé d'un chou (bis) ;
Encor encor ma megnoune,
Encor encor un baiser (bis)

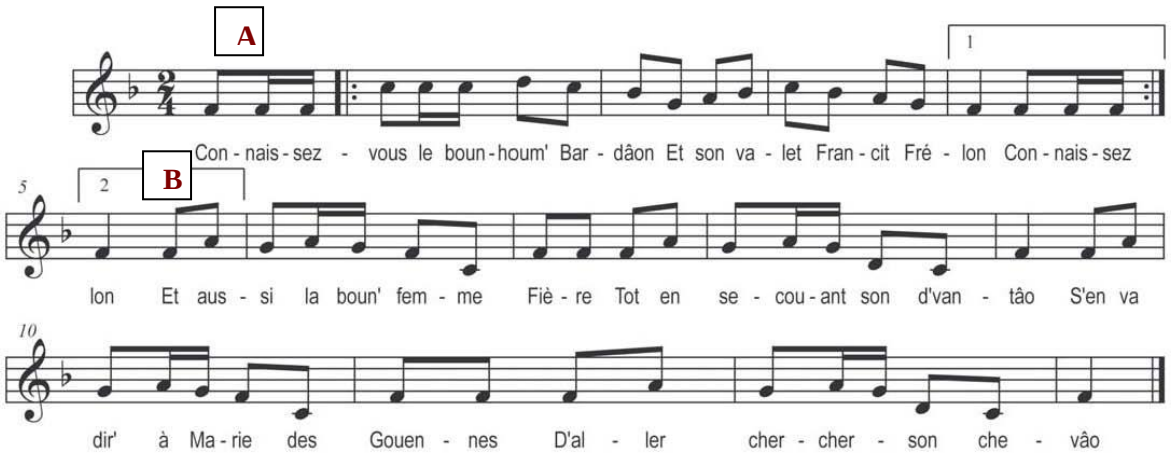


L'avant dernière pièce des courantes-maraîchines analysées ici est *J'ai fait l'amour au pé d'un chaîgne*. Conçue en *fa* majeur, cette pièce de forme AB se structure à partir d'une échelle hexatonique de *do-mi-fa-sol-la-sib*. Sa ligne mélodique générale débute par une courbe un peu en forme de v qui se développe en dents de scie (thème A), puis démarre, dans la phrase suivante, un peu en accent circonflexe, pour continuer sa lancée par alternance des mouvements en v et en accent circonflexe, pour se terminer en v. La broderie, ainsi que les intervalles disjoints (tierces mineures ascendantes *sol-sib* et *sol-sib* ; majeures descendante *la-fa*, ascendante *la-do* et quartes justes descendante-ascendante *fa-do-fa*) en orientent les directions montante et descendante.

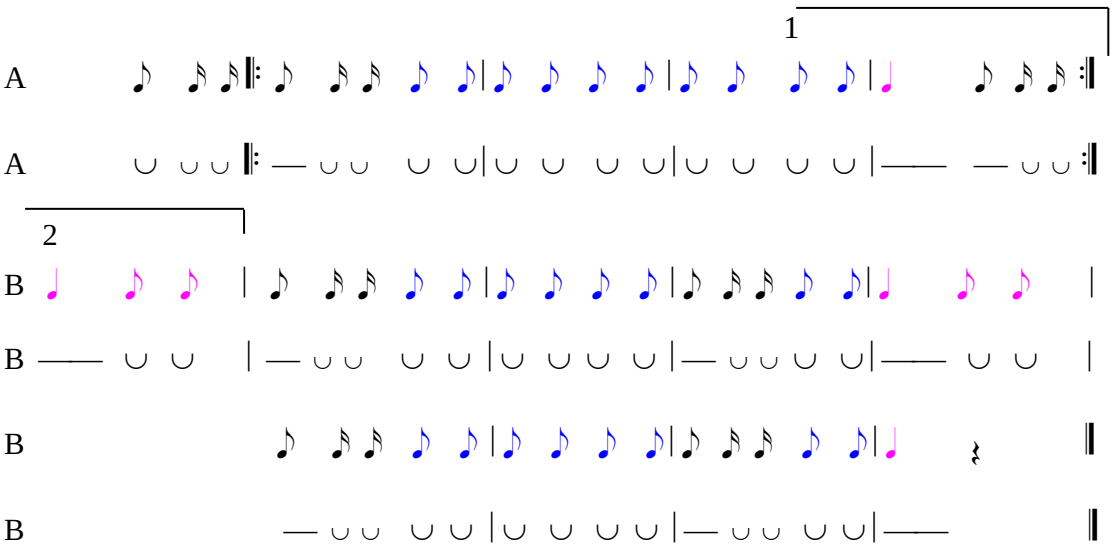
Au sein de la mesure binaire $\frac{2}{4}$ se structure sa carrure de quatre mesures, avec reprise, de chacune des deux phrases thématiques en présence. Ce sont des battues portées sur les temps levés (mesure de l'anacrouse, mesures 2 et 4, ainsi que sur le temps d'appui de la quatrième mesure) qui assurent l'accentuation des pulsations de la phrase A. dans la B, cette accentuation varie. Elle bascule sur les temps *thesis-arsis* des mesures 1 et 3, ainsi que sur le *thesis* de la mesure finale de la pièce. Les cellules en croches, composantes rythmiques de contraste, apportent équilibre du mouvement et entrain pour un agencement pleine de vitalité de la matière musicale de *J'ai fait l'amour au pé d'un chaîgne*.

Connaissez-vous le bounhoume Bardâon 070258

Tr : Potereau



Connaissez-vous le bounhoume,
Bardâon Et son valet Françit Frélon,
Et aussi la boun' femme Fière,
Tot en secouant son devantâo,
S'en va dir' à Marie des Gouennes,
D'aller chercher son chevâo.



Conçue en *fa* majeur, la dernière des *courantes-maraîchines* à être analysée ici - *Connaissez-vous le bounhoume* – est également organisée en forme AB, structurée à partir de l'échelle heptatonique (*do-ré-mi-fa-sol-la-sib*). Son air est circonscrit dans un ambitus de neuvième (*do-ré*, à l'octave), air qui évolue à travers une courbe mélodique de tendance générale sinusoïdale, mais qui comporte de courts passages marqués en dents de scie, quelquefois, en v, et même en accent circonflexe à la fin. Intervalles disjoints (quinte, quarte et tierces), mouvement contraire intervallique et broderie permettent d'orienter la mélodie en direction montante ou descendante. L'organisation rythmique est proche de celle de *Tot en hâo d'ine épine verte*. Comme dans cette dernière, le rythme binaire en $\frac{2}{4}$, de *Connaissez-vous le bounhoume*, se structure en carrure de quatre mesures avec reprise, pour la phrase A. Quant à la phrase B, pareillement au même thème de la pièce équivalente, elle

connaît un enrichissement de texte prosodique qui ne nécessite pas de reprise, mais favorise plutôt un doublement de sa structure en carrure, portant à huit le total de ses mesures. Il en résulte également une structuration singulière des accentuations de pulsations. En effet, outre le temps levé de l'anacrouse, ces accentuations s'effectuent ici sur le temps d'appui de la première mesure, ainsi que sur les temps *arsis* et *thesis* de la quatrième mesure de la première partie. Ici, la cellule de croche et deux doubles croches, ainsi que la noire servant de pivots accentuels, les motifs avec des croches – par groupe de deux ou de quatre – en forment des éléments de contraste dans la seconde partie de cette pièce.

Dans la phrase B, seuls les premiers temps des mesures 1, 2, 4, 5, 6 et 8 comportent des battues accentuelles réalisées soit à l'aide d'une noire (mesures 1 et 5, ainsi que la mesure finale) ou de la cellule de croche et deux doubles croches (mesures 2, 4, 6 et 8). Comme pour la première partie, le contraste y est rendu par le biais des cellules de croches groupées par deux, au début, puis par quatre pour, en même temps, fluidifier le mouvement mélodico-rythmique de *Connaissez-vous le bounhoume*, une courante-maraîchine pleine d'entrain et de gaieté.

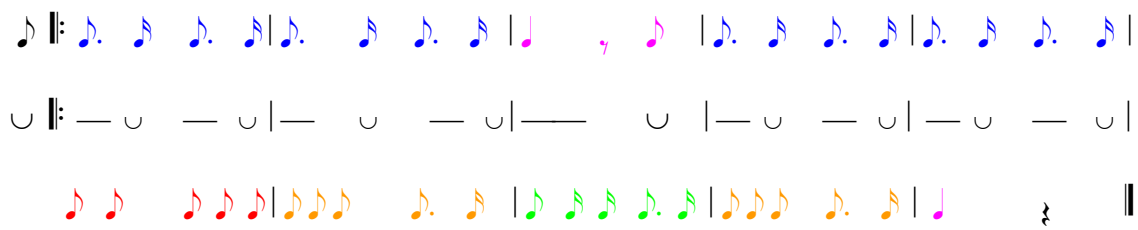
La dernière catégorie des pièces à examiner est celle des chansons dites *danses spéciales*, une dénomination que ne je saurais justifier maintenant, ce, pour des raisons de vérification et de validation d'informations, à travers des contre-enquêtes envisagées pour le futur, raisons que j'ai évoquées précédemment. Passons donc à l'analyse des pièces qui les représentent.

IV. DANSES SPECIALES

La Youchka 070297

Tr : M. Dolbeau

C'était le grand Jean-Pierr' à la Youchka,
Fils de propriétair' à la Youchka,
Youchka de la digue du gondouilla,
De la marchtingouïne ton gas Youchka



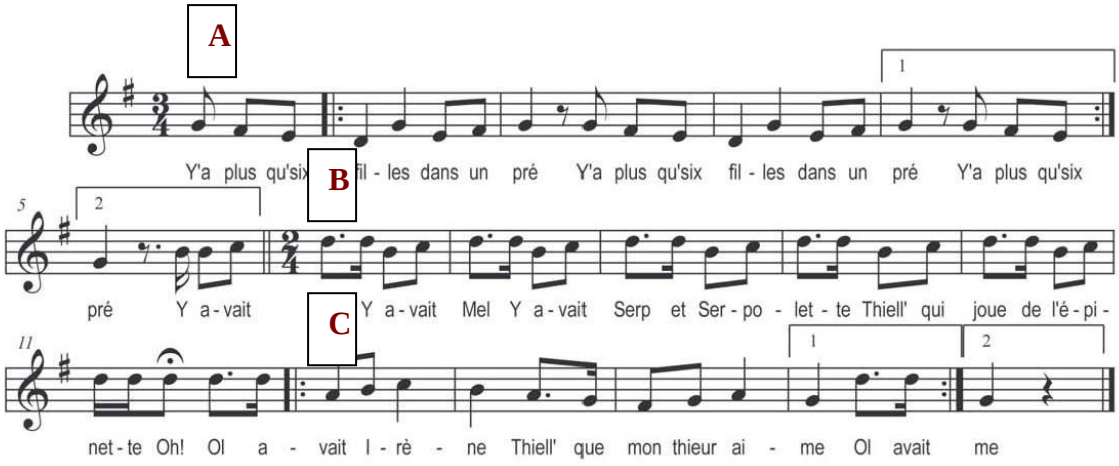
La Youchka, première desdites *danses spéciales* abordées ici, présente des singularités par lesquelles je commence mon propos analytique. En effet, cette danse spéciale n'est plus organisée en carrure, ni ne comporte de reprises. Ce sont dix mesures qui servent de champ à la structuration de sa matière mélodico-rythmique, bâtie, toutefois, au sein de la mesure binaire de $\frac{2}{4}$, dans la tonalité de *ré* majeur. L'observation de la progression des éléments mélodiques en présence décèle une forme AAB de la structuration de l'air de cette pièce, dont la ligne mélodique générale suit une courbe sinusoïdale. Broderie, sauts de quinte, de quarte et de tierce en guident l'orientation des mouvements ascendant et descendant.

La phrase A, avec deux périodes séparées l'une de l'autre par un contre temps, comporte un caractère de marche nettement soulignée. Hormis les anacrouses, l'ensemble des temps (*arsis-thesis*) de mesures qui la composent sont ainsi accentuées, grâce à l'usage de la cellule de croche pointée – double croche. La progression de leurs lignes mélodiques est, par ailleurs, plus en mouvement conjoint que l'écoulement de la mélodie du thème B. Cette dernière phrase introduit une variation rythmique, grâce à l'insertion - dans la phrase précédente - d'une cellule-pivot de plus qui souligne l'accentuation de pulsation. Il s'agit de la cellule composée d'une croche et deux doubles croches. La phrase B renferme, en outre, la cellule rythmique des triolets de croches qui sert d'éléments de contraste. Cette cellule atténue les accentuations par trop marquées des passages précédents, tout en fluidifiant le mouvement global de marche de l'air de cette danse spéciale. Cela apporte de l'entrain ainsi qu'une dynamique joviale à *La Youchka*.

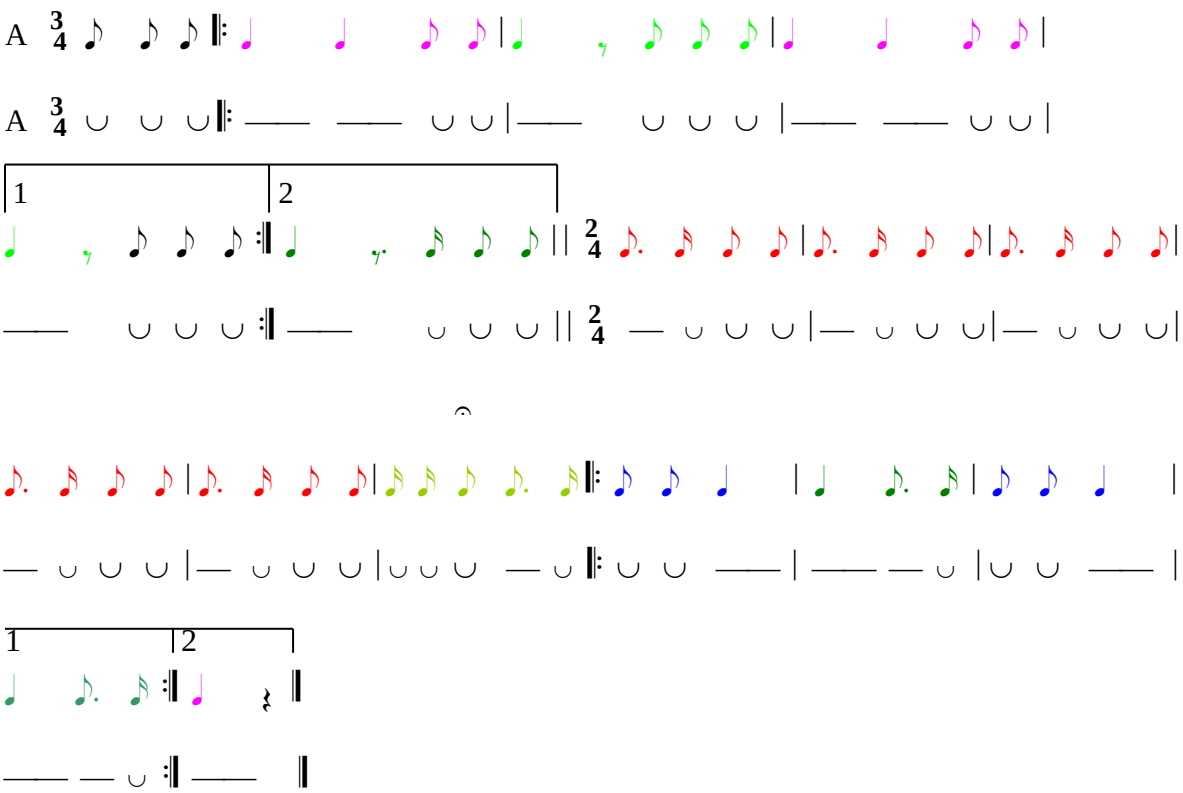
Y a plus qu'six filles dans un pré 070298

(diminuer d'une unité à chaque couplet)

Tr : Eliane Renaudineau



Y'a plus qu'six filles dans un pré (bis),
Y avait Pel y avait Mel Y avait Serp' et Serpolette Thiell qui jout de l'épinette oh !
Ol avait Irène,
Thiell' que mon thieur aime (bis).



Y'a plus qu'six filles dans un pré se singularise davantage de toutes les autres pièces déjà examinées par sa structure globale (mélodique, rythmique, formelle et prosodique). En effet, musicalement, cette pièce comporte une section intermédiaire de six mesures, sans reprise, qui sépare deux autres sections structurées en carrure de quatre mesures, chacune avec reprise. Ce qui produit une forme ABC. La première phrase A est organisée en mesure binaire de $\frac{3}{4}$, et constituée d'une période mélodico-rythmique répétée trois fois. Un contre temps sépare chacune desdites périodes. La quarte juste ascendante et la tierce mineure descendante orientent les mouvements montant-descendant de leur courbe mélodique. L'échelle sonore de base, de cette partie, est un tétracorde descendant *sol-fa#-mi-ré*. Les deux premiers temps de ses mesures 1 et 3, ainsi que les premiers temps de ses mesures 2 et 4 sont accentués.

La ligne mélodique du thème intermédiaire (B), traitée en mesure binaire plutôt de $\frac{2}{4}$, ne comporte que trois sons répétés sous forme de double broderie camouflée (*ré-ré-si-do, ré-ré-si-do* ; ce qui, en termes de double broderie donnerait *ré-do-ré do-si-do* ou l'inverse). Son caractère de marche est bien souligné, grâce à la cellule de croche pointée – double croche qui sert de pivot rythmique accentuel et porte l'accentuation de la pulsation sur les premiers temps de l'ensemble de ses mesures.

Dans la troisième partie (C) – bâtie également en mesure binaire de $\frac{2}{4}$, cette accentuation, ici constituée des deux noires et d'une cellule de croche pointée – double croche, est plutôt décalée. Elle commence sur un temps levé d'une mesure pour se poursuivre sur les deux temps de la mesure suivante (voir ses mesures 1-2, 3-4). La cellule de deux croches sert d'élément de contraste. La ligne mélodique de cette partie étant essentiellement de mouvement conjoint, c'est la broderie qui guide sa pente ascendante ou descendante.

Y'a plus qu'six filles dans un pré est conçue dans la tonalité de *sol* majeur, et son échelle globale étant l'heptatonique *ré-mi-fa#-sol-la-si-do* circonscrit dans un ambitus d'octave (*ré-ré*). Ses repos

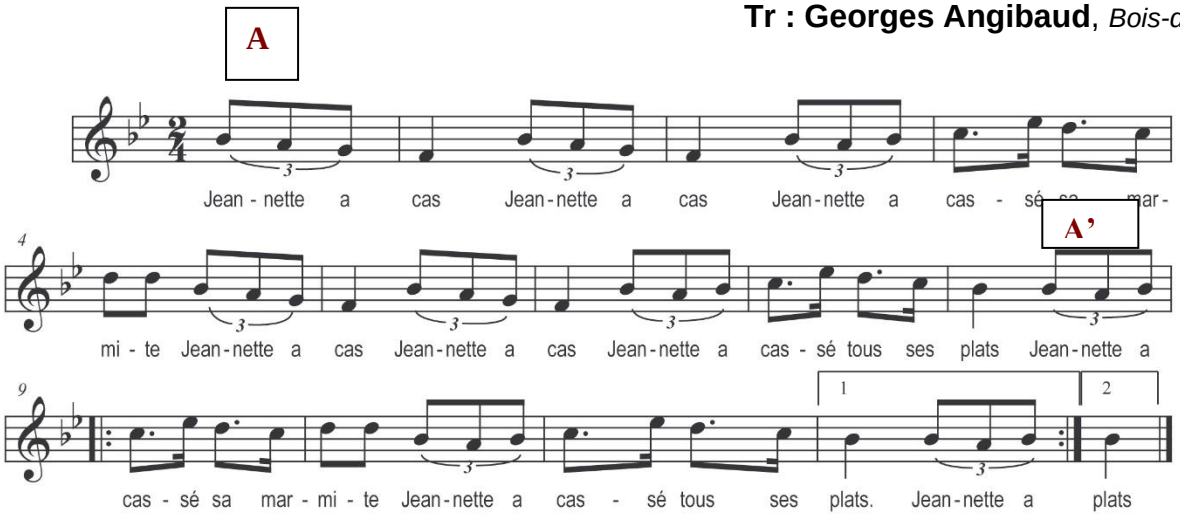
cadentiels se font sur le I[er] degré pour les phrases thématique A et C, la phrase intermédiaire C marquant son relâchement sur la demi-cadence (sur le V[e] degré).

Cette pièce est d'une relative complexité rythmique qui souligne son caractère composite (valse-marche) et sa dénomination de *danse spéciale*.

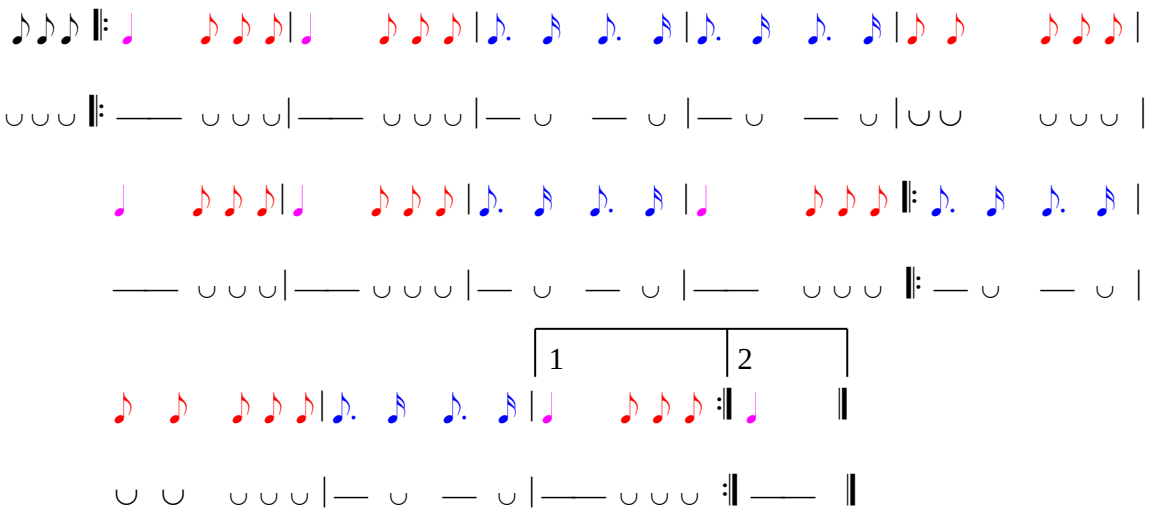
Jeannette a cassé 070074

(Danse spéciale)

Tr : Georges Angibaud, *Bois-de-Céné*



Jeannette a cas Jeannette a cas,
Jeannette a cassé sa marmite,
Jeannette a cas Jeannette a cas,
Jeannette a cassé tous ses plats,
Jeannette a cassé sa marmite ;
Jeannette a cassé tous ses plats (bis).



Jeannette a cassé est la seule pièce traitée dont on sait la provenance : Bois-de-Céné, ainsi que l'indique la partition. Elle est conçue en *sib* majeur, à partir d'une échelle heptatonique (*mib-fa-sol-la-sib-do-ré*), au sein d'un ambitus de septième (*fa-mib*). Sa structure formelle est AA'. Partant d'une anacrouse de triolets de croches, sa ligne mélodique suit une courbe de tendance en dents de

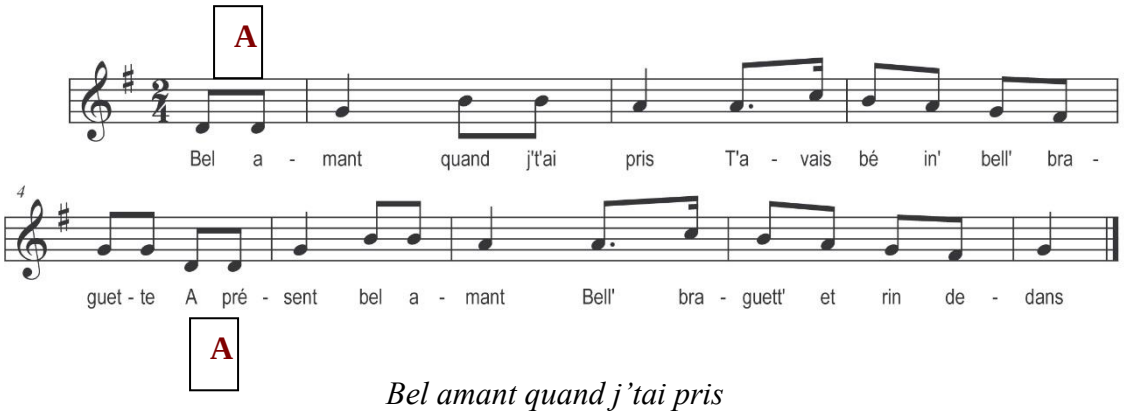
scie. Elle comporte des groupes de passages en mouvement conjoint, brisé par les intervalles disjoints de quarte juste (*fa-sib*), de tierces mineure (*do-mib*) et majeure (*ré-sib*). Avec la broderie, ces sauts intervalliques participent à l'orientation de la direction ascendante ou descendante de la courbe mélodique.

L'organisation rythmique de cette pièce à variation se fait en mesure binaire de $\frac{2}{4}$. Elle est structurée en carrure de trois fois quatre mesures, soit douze mesures au total, les quatre dernières comportant une reprise. On y observe trois variantes des déplacements de battues accentuelles (celles portées uniquement sur les temps d'appui (mesures 1, 2, 5, 6, 8 et 12) ; celles se réalisant au sein d'une mesure entière (mesures 3, 9 et 11), et celles se succédant sur trois temps différents : à travers la combinaison des deux temps *arsis-thesis* d'une mesure pour finir sur le temps *thesis* de la mesure suivante (voir mesures 7-8 et 11-12).

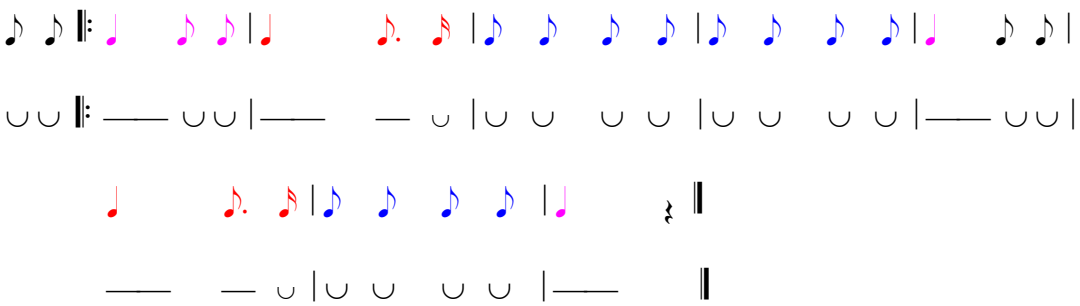
L'allure de marche des cellules-pivots, pour l'accentuation des pulsations (la noire et le groupe des croche pointée – double croche), est atténuée par les éléments de contraste en triolets de croches, qui fluidifient le mouvement mélodico-rythmique, tout en assurant de l'entrain et de la gaité à la danse spéciale *Jeannette a cassé.*

Bel amant quand je t'ai pris 070245

Tr : Louis Gauthier



Bel amant quand j'tai pris
T'avais bé in' bell braguette
A présent bel amant
Bell' braguett' et rin dedans



La dernière pièce que j'aborde s'intitule *Bel amant quand j'tai pris*. De structure formelle AA, cette pièce spéciale est conçue en *sol* majeur, à partir de l'échelle hexatonique (*ré-fa#-sol-la-si-do*), de laquelle découle une mélodie relativement simple, dont le thème musical est répété sur du texte

nouveau. Débutant par une anacrouse, sa ligne mélodique générale suit une courbe de tendance en accent circonflexe, mais avec quelques pointes en dents de scie. Ses mouvements ascendants sont plus disjoints que conjoints, alors ceux descendants sont entièrement conjoints. Son rythme, construit dans la mesure binaire de $\frac{2}{4}$, est organisé en carrure, sur huit mesures sans reprise. Les passages accentués (à l'aide des pivots accentuelles : noire et groupe rythmique de croche pointée – double croche) alternent avec ceux qui les atténuent et qui sont composés des croches, constitués en groupe de deux ou de quatre, comme des éléments de contraste rythmique. Sont ainsi accentués, les premiers temps des mesures 1, 5 et 8 et les temps *arsis-thesis* des mesures 2 et 6. Il en résulte une marche modérée pleine d'élan et de caractère jovial.

Après avoir passé en revue et sous les projecteurs de l'analyse, cet ensemble des pièces du patrimoine immatériel vendéen que nous a légué le travail ethnographique de Gaston Dolbeau, mais aussi l'œuvre de tous ceux qui y ont contribué jadis et aujourd'hui, je réalise combien sont subtiles la richesse de la sagesse des Anciens, ainsi que l'implicite complexité de leurs pratiques et de leur savoir-faire qui ne se réalisent qu'en toute simplicité. C'est ce que révèle, en partie cette étude, à travers la conception et la pratique musicales des pièces analysées : pour susciter les passions, exalter les sentiments, partager les émotions, la convivialité, la vie et le bonheur communautaire, mais aussi pour évoquer toutes sortes d'autres besoins humains, les Anciens ont utilisé des « objets musicaux » simples et non simplistes, objets accessibles au commun des mortels, mettant ainsi à contribution leur talent pour produire une œuvre utilise à plusieurs.

Ces objets musicaux, ils les ont organisés au sein des structures formelles et des agencements mélodico-rythmiques tout autant simples : à l'intérieur d'une même mesure ($\frac{2}{4}$), d'une même forme AB, avec quelques autres déclinaisons (AAB, ABC, AA'), avec d'échelles mélodiques variant de quatre à sept sons, des ambitus restreints, des cellules rythmiques simples (une noire, une croche pointée et une double croche, une croche et deux doubles croches, rarement quatre doubles croches ; une cellule rythmique-pivot de laquelle naîtront deux ou trois autres cellules devant servir de contraste, grâce essentiellement à la variation partielle d'une partie de la cellule-pivot, le tout étant alterner, combiner, décaler ; on y ajoutera les décalages des ponctuations de pulsations, autant de petites choses, toutes simples, qui ont permis aux Anciens de produire leur « folklore ».

Certes, ce sont là des éléments d'une relative simplicité, mais qui, en réalité, dissimulent pas moins une complexité d'apparence anodine, celle qui traduit à la fois simplicité et complexité de la vie (joies et peines partagées), bref une leçon de vie à méditer, que nous ont laissée les Anciens. C'est aussi là le mérite de l'œuvre de Gaston Dolbeau qui nous permet aujourd'hui de disposer ainsi d'éléments de la mémoire, un témoignage de leur savoir et de leur savoir-faire, desquels l'homme moderne devrait peut-être tirer quelques leçons pour l'édification de sa vie qu'il espère pourtant prospère, mais surtout joviale. Prospérité, gaieté, bonheur de la vie ? C'est là l'écho que nous font parvenir les différentes pièces qui viennent d'être analysées. Que conclure alors à ce sujet ?

EN GUISE DE CODA

Nous venons de le voir, à travers mon étude, que l'expression de la musique à danser étudiée est encore vivace dans la société paysanne, en l'occurrence vendéenne, d'aujourd'hui. Ici, comme ailleurs du reste, chansons et danses folkloriques demeurent le fruit des danses paysannes venues du fond des âges, et dont la rusticité s'est intelligemment mêlée, au fil des siècles, à des éléments de raffinement des danses de l'univers bourgeois, mais aussi à d'autres emprunts qui en ont favorisé des productions folkloriques renouvelées et toujours pleines de vitalité.

Cette musique à danser conditionne, en Vendée, la vie sociale même, tout en recouvrant de nombreuses formes de sociabilité où la danse s'avère une expression suprême, à plusieurs titres. C'est ce que traduisent, en partie – sans que je n'entre dans quelques autres détails critiques, les propos revendicatifs de Gaston Dolbeau, lorsqu'en répondant à ses détracteurs qui l'accusent de dépraver leur société paysanne par le biais de ses spectacles musicaux folkloriques, il déclare vouloir plutôt faire « une œuvre utile » en délivrant, en quelque sorte, un message qui n'étonnera pas : « *Par nos chants et nos danses, nous voulons élever une vibrante et fière protestation de notre âme paysanne contre les exactions des temps modernes où des philosophies nouvelles se heurtent en des chaos inextricables et conduisent au doute de notre vraie destinée chrétienne* ».

Au-delà d'autres considérations de cette déclaration, je retiens sa part du lien avec l'expression des formes de sociabilités ci-dessus évoquées, par le truchement des chansons et des musiques à danser : fêtes pour toute la collectivité, pour le voisinage ou pour la famille ; réunions de tout genre autant que noces, jeux amoureux, menée de bœufs, ainsi que diverses autres circonstances offrant des opportunités de partage et de vie communautaire.

Du point de vue purement technique, les pièces analysées sont, en général, constituées de courts airs de danse, de huit à seize mesures maximum, organisés en carrures de deux sections, dont chacune comporte son propre thème mélodico-rythmique. Ces airs s'articulent ainsi sur des échelles diverses, de structure AB, et leur composition varie entre quatre et sept sons organisés selon une combinatoire syntaxique d'apparence simple, mais qui, en réalité, demeure subtilement complexe. Ainsi, en général, deux cellules mélodico-rythmiques servent toujours de référents sur la base desquels se construit l'air de la pièce concernée. Ces cellules sont souvent variées à travers diverses techniques - comme l'inversion rythmique ou mélodique, l'usage des broderies, des sauts et d'autres techniques encore -, avant d'être alternées avec d'autres, plus mobiles. Cette pratique permet, en même temps, de dissiper l'impression générale de lassitude qu'aurait dû causer quelques vaines répétitions.

Pour le reste, les schèmes rythmiques semblent paraître, dans toutes les pièces étudiées, comme des éléments de la fameuse manifestation suprême de la sociabilité. Ils régulent les pas des danseurs, comme pour les associer à la pulsation cardiaque ou corporelle des spectateurs, en les mettant ainsi en total synchronie, pour « ripouner » en parfaite harmonie.

Aussi ces schèmes rythmiques demeurent-ils ici comme des marqueurs de territoire et, avec l'air, ils renvoient à un lieu, un événement, une pensée, un sentiment, une émotion, une histoire ou à une activité quelconque. Tous ensembles, schèmes rythmiques et lignes mélodiques deviennent source de grand plaisir et de partage en tout genre.

Aussi, les danses folkloriques ici analysées ne constituent nullement un détail de l'histoire de la musique paysanne vendéenne, mais elles signifient plutôt « vie », une vie traduite non

seulement à travers la langue musicale, mais également par le biais de la langue poétique paysanne, avec des mots inducteurs de divers affects, allusions et significations.

ELEMENTS DE GLOSSAIRE

Anacrouse, anacrouse, désinence, a***rsis*** **et** ***thesis*** :
Ici, les notions d'***anacrouse*** et de ***désinence*** sont utilisées au sens ancien des *battues*, faisant référence à la métrique antique de l'***arsis*** (lever de pied) et de ***thesis*** (frapper de pied), dans la danse. Au XX^{e} siècle, Olivier Messiaen a introduit la notion de ***désinence*** pour désigner la chute d'une ligne mélodique généralement précédée d'une *anacrouse* (ou d'un dessin mélodique ascendant) et d'un accent (qu'il qualifie de pont entre la montée et la descente mélodiques).

Ambitus : intervalle compris entre le son le plus grave et le son plus aigu d'une ligne mélodique ;
l'***échelle*** = gamme, mode ou différents sons (voire notes) constitutifs d'un air musical.

Monnayage **:** subdivision d'une grande valeur rythmique en petites valeurs dont la somme est égale à la valeur la plus grande de laquelle découlent ces petites (ex. Le monnayage d'une noire donnera deux croches ou quatre doubles croches notamment).

Motif : élément de la syntaxe musicale qui confère son aspect caractéristique à un thème ou à une phrase mélodique. Il est constitué d'éléments courts, des *cellules*, et possède un sens expressif propre.

Objets musicaux : Notion élaborée par Pierre Schaeffer à partir de ses premières expériences de musique concrète, entre 1948 et 1952. Elle désigne un phénomène sonore perçu dans le temps comme un tout, une unité, quels que soient ses causes, son sens et le domaine auquel il appartient (musical ou non). Ainsi, la notion d'objet sonore généralise celle de *note* (en tant qu'unité combinatoire) à tout l'univers sonore, en incluant les sons qui n'ont pas de hauteur définie et dont le profil et les caractères ne rentrent pas dans les critères habituels de la musique savante classique. Corollaire : la note de musique devient un cas particulier d'objet sonore. Cf. le *Traité des objets musicaux*, première parution en 1966. Cet ouvrage propose un « solfège des objets sonores », qui est un essai de classification de tout l'univers sonore sur la base des critères de l'écoute complètement redéfinis pour être applicables à n'importe quel phénomène audible. (Lire Pierre Shaeffer, *Traité des objets musicaux*, Essai interdisciplines, Nouvelle édition, Paris, Le Seuil, 1977, 711 p. ; Paris, Seuil, 1/1966.
Ponctuation mélodique **=** *cadences* de repos sur le V^{e} degré (demi-cadence), le IV^{e} degré (cadence plagale), le VI^{e} degré (cadence rompue) ou sur le I^{er} degré (cadence parfaite, repos final).

Pulsation : points d'appui, à différents niveaux d'observation d'une formule rythmique ou d'un groupement de mesures ainsi que leur dynamisme, accentué ou non, sur un temps de la mesure.

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

ANJOU (P. d'), F. AGOSTINI et MARCEL-DUBOIS, Claudie, *Le Bocage Vendéen*. Dossier dans *Anthologie folklorique*, collection de *Chansons populaires*, Paris, Lemoine, 1941.

ARBEAU, Thoinot, *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*, Edition moderne, Genève, Minkoff, 1972. In-8 reliure skivertex, 104, Reprint d'après l'édition de Langres, 1596 (*Orchésographie* et *Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jehan Des Preyz, 1589).

BAUDOUIN, Marcel, *Le maraîchinage. Coutume du Marais de Monts (Vendée)*, Paris, Maloine, 1900 ; 5/1932, fortement augmentée, 319 p.. (voir aussi *Le Maraichinage. Coutume du Pays de Monts (Vendée)*, Paris, Pierre Bossuet, 5/1932, 320 p.).

Id., *Le jeu d'aluette (folklore de Vendée) : Bise-dur (carte caractéristique) ou cinq de deniers et son histoire*, La Roche-sur-Yon, Potier, 1932, 25 p..

Id., *Folklore de Vendée : Les chansons. La chanson la plus typique de l'Ouest : l'Agui-lan-neu*, La Roche-sur-Yon, Potier, 1934, 72 p..

Id., « La danse du soleil à la Saint-Jean en Vendée », dossier *in Revue du Folklore Français*, IV, 1933, 274 p..

BAUDOUIN, Marcel & LACOULOUMERE, Georges, *Le cœur vendéen : bijou populaire ancien*, Paris, Institut International de Bibliographie, 1903, *72 p.*

BAZIN, René, *La Terre qui meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 1941 ; 1/1899. (Voir aussi éd. De Tours, Maison Alfred Mame & Fils, 1931, 252 p. (1/1899), éd. de 2007, publié chez Grand Caractère, collection Terroir, 344 p.).

BERTRAND, Jean-Pierre, *Driott' le farinou. Une vie au Marais Breton Vendéen*. Roman ethnologique, St-Jean-de-Monts, A.R.EX.C.PO, 1993, 287 p..

BOISMOREAU, Émile, *Vieilles chansons de Vendée*. Annotées, harmonisées par Louis Blanpain de Saint-Mars, Paris, Bossuet, 1930, 48 p..

BROSSARD, Sébastien, *Dictionnaire de musique* en langue française, publié en 1703.

Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts (1690, posthume, avec une préface de Pierre Bayle). Nouvelle édition, corrigée et augmentée ; sur l'imprimé à La Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1694.

Dictionnaire de l'Académie Française, 4th Edition , 1762.

EXPERT, Henry, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*. Edition réalisée d'après les manuscrits les plus authentiques et les meilleurs imprimés du XVI^{e} siècle, avec variantes, notes historiques, transcriptions en notation moderne, etc., 1908.

GUILCHER, Jean-Michel, *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris, Mouton, 1/1963 ; 2/1976.

LA CHESNAYE, Jehan de, « Coutumes et superstitions populaires du Bocage vendéen », *in Revue des Traditions Populaires*, XVIII, 1903, pp. 456-470 ; XXII, 1907, pp. 31-33..

LOISEAU, Marie-Élisabeth, CHOYAUX, Claude, CHALLET, Jean, et al., *Gaston Dolbeau* : *peintre et folkloriste, 1897-1976*, Catalogue d'exposition, La Barre-de-Monts, Écomusée du Marais breton vendéen, 2005, 77 p..

MORLEY, Thomas, *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Londres, R. Alec Harman, 1597 (Il en existe une édition brochée de Thurston DART, Londres, R.S. Means Compagny, 2/1973, 352 p. ; la première édition a été publiée chez Farnborough, en 1971).

NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*. Dédié à Monsieur le Président Bochart, Paris, chez David DOVCXVR (Douceur), 1606.

ROUSSEAU, Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*. Fac-similé de l'édition de 1768. (Il existe une édition de Genève, de 1781, en deux tomes, chacun comportant des dépliants de partitions (tome I, 572 p. ; tome II, 400 p.)).

TOULOUZE, Michel, *L'art Et Instruction De Bien Dancer*, 1488-1496, Paris, Lyon, J. Moderne, 1532.

ANNEXES 1 : DIFFERENTES PIECES ANALYSEES

(CONTENU EN MINIATURE DANS LE CORPUS TEXTUEL)

I. LES COURANTES

Jamais je n'oublierai 070097 (**version 2**)

Tr : Clotilde Lusteau

Jamais je n'oublierai,
La fille d'un coupeur de paille ;
Jamais je n'oublierai,
La fille d'un coupeur de blé.
La fille d'un coupeur de paille,
La fille d'un coupeur de blé (bis)

Papa n'veut pas payer 070098 (**version 3**)

Papa n'veut pas payer,
La façon de ma devantière,
Papa n'veut pas payer ;
La façon de mon tablier.
La façon de ma devantière,
La façon de mon tablier (bis).

Jamais je n'ai tant vu 070099 (**version 4**)

Tr : Clotilde Lusteau

Jamais je n'ai tant vu,
Tant de bourriqu' lever la tête ;
Jamais je n'ai tant vu,
Tant de bourriqu' lever le tchiu.
Tant de bourriqu' lever la tête ;
Tant de bourriqu' lever le tchiu (bis).

Papa venez chez nous 070100 (**version 5**)

Tr : Marguerite Dolbeau

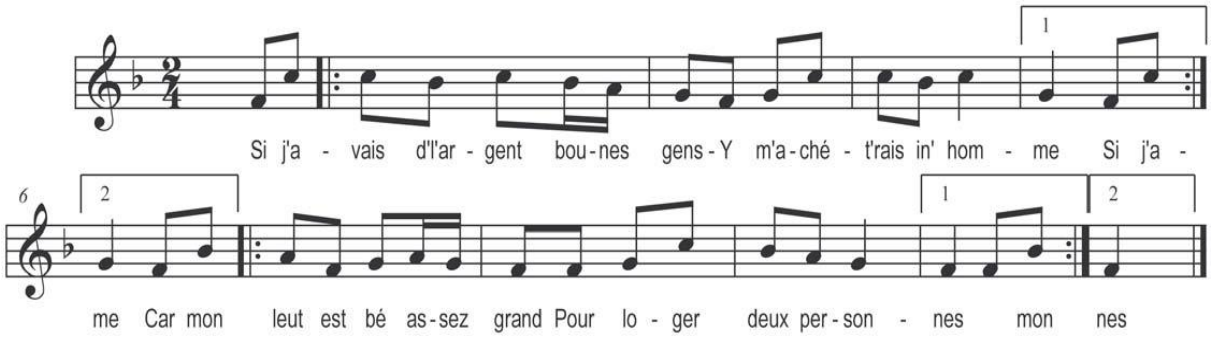
Papa venez chez nous,
Vous verrez mon petit ménage,
Papa venez chez nous,
Vous verrez mon petit époux,
Vous verrez mon petit ménage,
Vous verrez mon petit époux (bis).

II. LES COURANTES-MARAICHINES

T'as perdu ta queue mon renard 070109 (**version 1)**

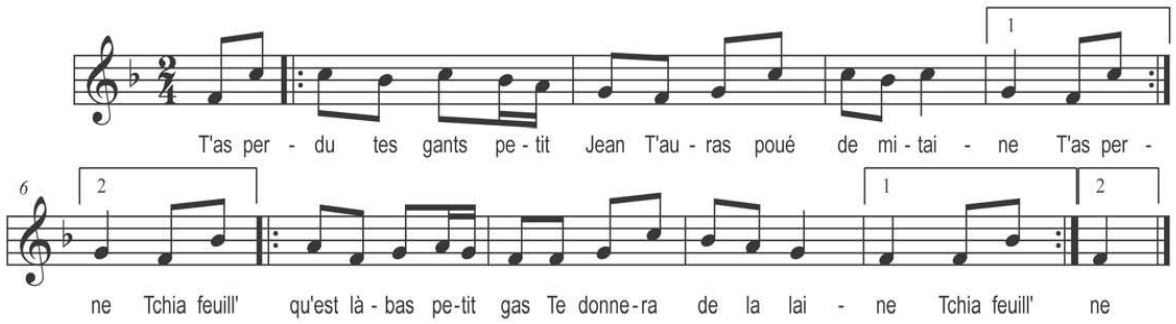
T'as perdu ta queue mon renard,
T'iras pouet à la chasse (bis) ;
Tchio qui t'l'a coupaïe mon renard,
T'a fait faire la grimace (bis).

Si j'avais d'l'argent bounes gens 070110 (**version 2**)



Si j'avais d'l'argent bounes gens,
Y m'achèterais ine homme (bis) ;
Car mon leut est bé assez grand,
Pour loger deux personnes (bis).

T'as perdu tes gants petit Jean 070111 (**version 3**)



T'as perdu tes gants petit Jean,
T'auras poué de mitaine (bis) ;
Tchia feuille qu'est là-bas petit gas,
Te donnera de la laine (bis).

Tu me biseras pas fariner 070112 (**version 4**)

Te me biseras pas fariner,
T'as la goule farinouse (bis) ;
La meune est mouillaïe fariner,
Tu m'la rendrais pâtouse (bis).

Tu m'as pris d'l'argent mon Camard 070113 (**version 5**)

Tr : Marie Salaud

Tu m'as pris d'l'argent mon Camard,
Quand me le rendras-tu mon Camu (bis) ;
A la Saint-Médard mon Camard,
Quand elle sera venue (bis).

ANNEXES 2 : PIECES NON ANALYSEES

I. COURANTES-MARAICHINES

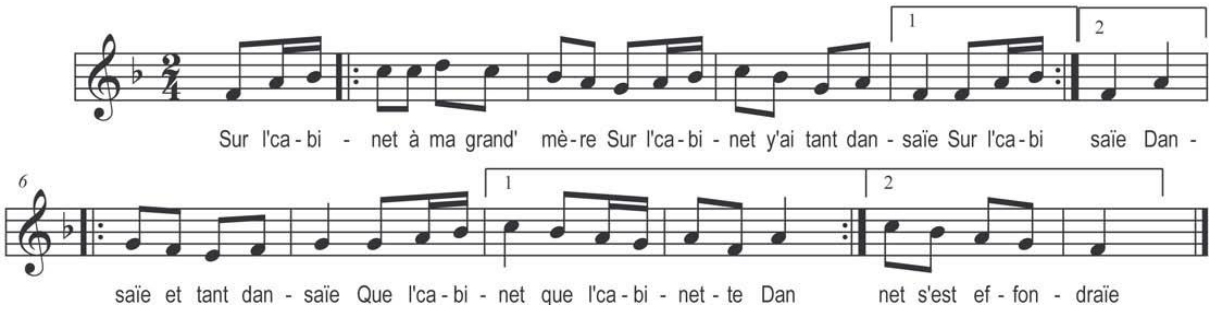
Ton devantâo jolie mignoune 070259

Tr : Salaud Mère

Ton devantâo jolie megnoune,
Ton devantâo est tot salâo (bis) ;
Il faut de la sie Il faut de la sâo,
Pour laver ta devantière,
Il faut de la sie Il faut de la sâo,
Pour laver ton devantâo

Su l'cabinet à ma grand-mère 070260

Tr : Salaud Mère



Su l'cabinet à ma grand-mère,
Su l'cabinet j'ai tant dansaïe,
Dansaïe et tant dansaïe,
Que l'cabinet que l'cabinet,
Dansaïe et tant dansaïe,
Que l'cabinet s'est effondraÏe

La giroflée double 070261

Tr : Marie Salaud

La giroflée double,
Que le vent la dédouble,
La giroflée blanche,
Que le vent la démanche,

Que le vent *la la lonlaïra*,
Que le vent la dédoublera,
Que le vent *la la lonlaïra*,
Que le vent la démanchera

Tot en hâo d'ine épine verte 070262

Tr : M.Dolbeau

Tot en hâo d'ine épine verte,
*Y a t un nique de chardonn'rets (*bis*) ;*
A l'abri do vent do hâo,
Tornez-vous belles virez vous belles,
A l'abri do vent do hâo Tornez-vous belles comme il faut*

Dans le lac de Grand-Lieu 070263

Tr : Marie Salaud

Dans le lac de Grand-Lieu,
Tos les poéssons levant la taête,
Dans le lac de Grand-Lieu,
Tos les poéssâons levant la queue,
Tos les poéssâons levant la taête ;
Tos les poéssâons levant la queue (bis)

La fille d'un coupeur de blé 070264

Jamais je n'oublierai,
La fille d'un coupeur de paille,
Jamais je n'oublierai,
La fille d'un coupeur de blé,
La fille d'un coupeur de paille ;
La fille d'un coupeur de blé (bis)

Jamais je n'ai tant vu 070265

Jamais je n'ai tant vu,
Tant de bourriqu's lever la taête,
Jamais je n'ai tant vu,
Tant de bourriqu's lever le thiu,
Tant de bourriqu's lever la taête ;
Tant de bourriqu's lever le thiu (bis)

Roulez roulez jeunes gens roulez 070266

Tr : Angibaud Georges

Roulez jeunes gens roulez,
J'entends ma mère qui m'appelle,
Roulez jeunes gens roulez,
J'entends ma mère m'appeler,
J'entends ma mère qui m'appelle ;
J'entends ma mère m'appeler (bis)

T'as perdu ta queue mon renard 070267

Tr : M.Dolbeau

T'as perdu ta queue mon renard,
T'iras pouet à la chasse (bis) ;
Thiâo qui l'la coupaïe mon renard,
T'a fait fair' la grimace (bis)

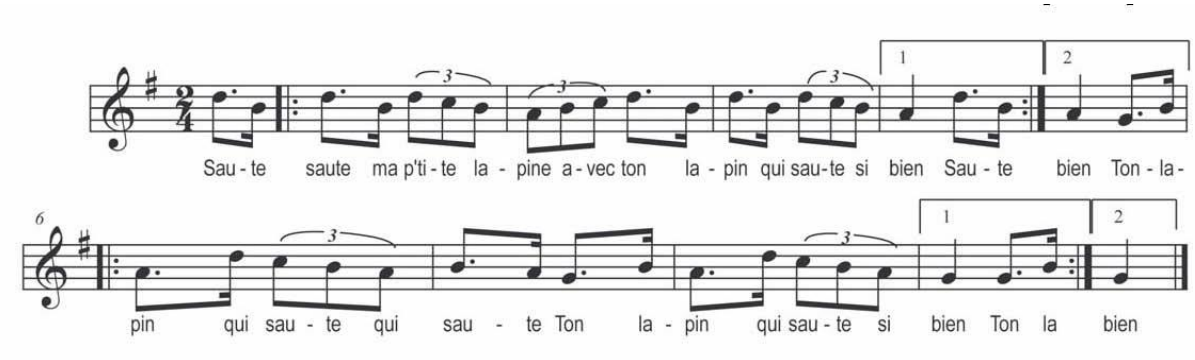
Tu n'auras pas la feuille Michoune 070268

Tr : M.Dolbeau

Tu ne tu ne tu n'auras pas,
Tu n'auras pas lala la feuille michoune,
Tu n'auras pas sa mèr' o veut pas

Saute saute ma p'tite lapine 070269

Tr : Georges Angibaud



Saute saut' ma p'tite lapine,
Avec ton lapin qui saute si bien,
Ton lapin qui saute qui saute,
Ton lapin qui saute si bien

Le p'tit bounhomm' chérit sa femme 070270

Tr : M.Dolbeau

Le p'tit bounhomm' chérit sa femme,
Dans l'coin dau leut craint' d'avoir fret,
Il la chérit si doucement,
Que sa jarretière que sa jarretière,
Il la chérit si doucement,
Que sa jarretière vole au vent

A dix sous la maille 070271

Tr : Pierre Raimbaud

A dix sous la maille,
Feugaïll' les feuill's feurgaïlle (bis)
Diminuer d'une unité à chaque couplet)
Feurgaill' la neut,
Feurgaill' le jour,
Feurgaill' Félic' ;
Dans l'thiu dau four (bis)
On peut remplacer par le nom de tous les assistants de l'assemblée)

Les p'tits poissons qui sont dans l'eau 070273

Tr : M. Dolbeau

Les p'tits poissons qui sont dans l'eau,
Nagent aussi bien que les gros (bis) ;
Les gros les petits nagent bien aussi,
Les petits les gros nagent nagent (bis)

Tu m'as pris d'l'argent mon Camard 070274

Tr : M. Dolbeau

Tu m'as pris d'l'argent mo,
Camard Quand me le rendras-tu mon,
Camu A la Saint Médard mon camard,
Quand elle sera venue

Mon père avait un coq 070275

Tr : Georges Angibaud

Mon père avait un coq,
Qui s'appelait Robin (bis) ;
Il montait sur la table,
Il mangeait tout le pain

Car il est en train mon p'tit moulin,
Car il est en train de moudre

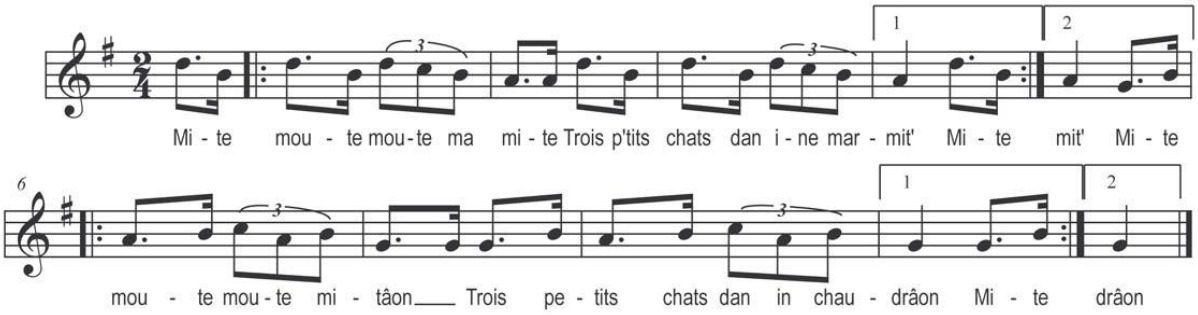
Il montait sur la table,
Il mangeait tout le pain (bis) ;
Mon père en sa colère,
Lui a cassé les reins

Refrain

Le mit en soupe grasse,
Un dimanche matin,
Tous les gens du village,
Vinrent tremper leur pain,
Le curé du village,
Vint tremper le sien,
La sauce était si chaude,
Qu'il se brûla les mains,
Il ne put dire la messe,
Le dimanche matin,
Tous les gens du village,
En furent bien chagrin

Mite moute moute ma mite 070290

Tr : M. Dolbeau



Mite moute moute ma mite,
Trois p'tits chats dan ine marmite (bis),
Mite moute moute mitâon,
Trois p'tits chats sont dan in chaudrâon (bis)

Venez teurtous chez nous 070291

Tr : M. Dolbeau

Venez teurtous chez nous,
J'avons la veze j'avons la veze,
Venez teurtous chez nous,
J'avons la veze et le vezou,
J'avons la veze j'avons la veze ;
J'avons la veze et le vezou (bis)

Si j'avais d'l'argent bounes gens 070292

Si j'avais d'l'argent bounes gens,
Y m'achet'rais in' homme (bis) ;
Car mon leut est bé assez grand,
Pour loger deux personnes (bis)

Papa n'veut pas payer 070293 (air de Dans le lac de Grand Lieu)

Papa n'veut pas payer,
La façon de ma devantière,
Papa n'veut pas payer,
La façon de mon tablier,
La façon de ma devantière ;
La façon de mon tablier (bis)

Ta jarr'teuill' pengueill' 070294

Tr : M. Dolbeau

Ta jarr'teuill' pengueill' ma gueneuille,
Ton jarr'teuillâon pengueillett' en bas (bis) ;
A la rapéa, péa, péa, peneuilliett',
A la rapéa, péa, péa, peneuillâ (bis)

C'est à l'auberge qu'on danse les belles 070295

C'est à l'auberg' qu'on danse les belles,
Sur les carraux qu'on dans' nouveau (bis) ;
C'est à l'auberg' qu'on dans' qu'on danse,
C'est à l'auberg' qu'on dans' nouveau (bis)