

Publications de la Société suisse des Traditions populaires
Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde

14

LA
CHANSON POPULAIRE

DANS LA

SUISSE ROMANDE

PAR

ARTHUR ROSSAT



Société suisse
des Traditions populaires
Bâle

Foetisch Frères (S. A.)
Éditeurs
Lausanne

Vertretung für Deutschland: Karl J. Trübner, Verlag, Strassburg i. E.

1917

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction	1
I. Ce que notre peuple chante	3
<i>Première Partie</i> — Coup d'œil général	3
1. Définition	3
2. Origine et âge de la chanson populaire	5
3. Aire géographique et provenance de la chanson populaire Opinions de Nigra et de G. Paris	7
4. Nos chansons suisses et leur mode de propagation	12
<i>Deuxième Partie</i> — Tradition orale et tradition écrite	15
<i>Chapitre I</i> — <i>La tradition orale</i>	15
<i>Chapitre II</i> — <i>La tradition écrite</i>	16
<i>Troisième Partie</i> — Le répertoire populaire	24
<i>Chapitre I</i> — <i>Rôle de la chanson populaire</i>	24
<i>Chapitre II</i> — <i>Thèmes de la chanson populaire</i>	27
<i>1er Groupe</i> — Chansons narratives épiques et tragiques, com- plaintes profanes et religieuses, noëls et chants de fêtes	28
<i>2me Groupe</i> — Chansons anecdotiques et satiriques	43
<i>3me Groupe</i> — Chansons d'amour et de mariage	53
<i>4me Groupe</i> — Chansons militaires et chansons historiques	67
<i>5me Groupe</i> — Chansons de métier	78
<i>6me Groupe</i> — Chansons à boire et chansons grivoises	92
<i>7me Groupe</i> — Chansons à danser	96
<i>8me Groupe</i> — Berceuses et rondes enfantines	104
<i>9me Groupe</i> — Romances, Pastorales, Barcaroles	107
<i>10me Groupe</i> — Chansons patriotiques et politiques	109
II. Comment notre peuple chante	117
<i>Première Partie</i> — La langue, le style et la versifi- cation des chansons populaires	118
<i>Chapitre I</i> — <i>La langue</i>	118
<i>Chapitre II</i> — <i>Formes de style, figures et nombres</i>	120

	Pages
<i>Chapitre III — La prosodie</i>	125
1. Le vers de la chanson populaire	125
2. La rime	127
3. La strophe	130
4. La métrique	134
1. La Césure	134
2. L'Hiatus	135
3. Les Liaisons	137
<i>Deuxième Partie — Les Altérations</i>	138
<i>Chapitre I — Altérations du vocabulaire et du sens</i>	139
1. Erreurs de copie, fautes d'inattention	140
2. Altérations par confusion, incompréhension ou ignorance	141
3. Altérations par influence du patois	147
4. Altérations par contamination de deux ou plusieurs chansons	148
5. Altérations intentionnelles	153
<i>Chapitre II — Altérations prosodiques</i>	155
1. Raccourcissement	155
2. Allongement	156
3. Rime	158
<i>Chapitre III — Altérations rythmiques</i>	162
1. Nombre de syllabes supérieur à celui des autres vers	164
2. Nombre de syllabes inférieur	166
3. Nombre de vers supérieur à celui des autres strophes	173
4. Nombre de vers inférieur	178
<i>Chapitre IV — La mélodie et ses altérations</i>	184
1. Les timbres	186
2. Manière de chanter	188
3. Mélismes	188
4. Monotonie de certains airs	190
5. Modifications dans la même mélodie	193
6. Timbres suisses allemands	197
7. Mode et tonalité	200
8. Mode mineur	202
<i>Chapitre V — Le peuple comprend-il ce qu'il chante?</i>	205
<i>Troisième Partie — Le Refrain</i>	208
Conclusion	218

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages utilisés ou cités dans le présent mémoire

1. J. Ampère: *Instructions relatives aux poésies populaires de France*, Imprimerie impériale 1853.
2. D. Arbaud: *Chants populaires de la Provence*, 2 vol., Aix 1862.
3. J. Arnaudin: *Chants populaires de la Grande Lande et des régions voisines*, Bordeaux 1912.
4. Cl. Augé: *Chansons de l'enfance*, Lausanne, sans date.
5. Mme Ballet: *Jeux et rondes pour petits et grands*, Genève 1910.
6. Ch. Beauquier: *Chansons populaires recueillies en Franche-Comté*, Paris 1894.
7. id : *Les mois en Franche-Comté*, Paris 1910.
8. Beurepaire-Froment: *Bibliographie des Chants populaires français*, Paris 1910.
9. A. Biérix: *Chants populaires du Pays d'Ajoie*, manuscrit autographe, à la Bibliothèque de Porrentruy, 1898.
10. Blavignac: *L'empro genevois*, Genève 1879.
11. J. Branchet et Joh. Plantadis: *Chansons populaires du Limousin*, Paris, sans date.
12. Doyen Bridel: *Conservateur Suisse*, 8 vol., 1813 à 1817.
13. M. Buchon: *Chants populaires de la Franche-Comté*, Paris 1878.
14. Mme Ceresole-de Loës: *Chansons valaisannes* (*Arch.* IV, p. 309 sq.).
15. F. Chabloz: *La Fête de Mai* (*Arch.* II, p. 14 sq.).
16. E. Cheminade et E. Casse: *Chansons populaires du Périgord*, Paris, sans date.
17. Champfleury: *Chansons populaires des provinces de France, accompagnement par Weckerlin*, Paris 1860.
18. *Chansons et coraules fribourgeoises, Les Chants du Rond d'Estavayer* Fribourg 1894.
19. *Chants et chansons populaires de la France, Journal illustré*, Paris, sans date, 1 vol. (60 livraisons).
20. *Chants Valanginois* (J.-H. Kramer), Neuchâtel 1848.
21. A. Chapuis: *Histoire de la Pendulerie neuchâteloise*, Neuchâtel 1917.
22. E. Closson: *Chansons populaires des provinces belges*, Bruxelles 1905.
23. *Collection de pièces importantes relatives à la Révolution française*, 2 vol. Paris 1821.

24. L. Courthion: *Rondes et empros recueillis en Valais* (Arch. I, p. 224).
25. id : *Dictons et devinettes en usage au Val de Bagnes* (Arch. II, p. 243).
26. id : *Coutumes de la Vallée de Bagnes* (Arch. V, p. 49).
27. id : *Les Veillées des Mayens, Légendes et traditions*, Genève, sans date (1897).
28. Austin de Croze: *La Chanson populaire de l'Île de Corse*, Paris 1904.
29. A. Daucourt: *Légendes jurassiennes* (Arch. I, p. 99).
30. id : *Chants et dictons ajoulots* (Arch. II, p. 152).
31. id : *Noëls jurassiens* (Arch. III, p. 41 et XII, p. 124).
32. id : *Histoire de la Ville de Delémont*, Porrentruy 1901.
33. G. Doncieux: *Le Romancéro populaire de la France*, Paris 1904.
34. L. Dubois: *Chansons et romances recueillies et remises en musique*, Yverdon 1851.
35. Mlle Elise Dufour: *Au temps jadis*, Lausanne 1897.
36. Dumersan et Noël Ségur: *Chansons nationales et populaires de France*, 2 vol., Paris 1866.
37. B. Dumur: *Le jour de la Carmintran* (Arch. XII, p. 215).
38. F. Fertiault: *Les Noëls bourguignons de Bernard de la Monnoye (Gui Barozai)*, Paris 1842.
39. L. Gauchat: *Etude sur le Ranz des vaches fribourgeois*, Zürich 1899.
40. L. Gauchat et J. Jeanjaquet: *La littérature patoise de la Suisse romande*, Neuchâtel 1912.
41. A. Godet: *Les Chansons de nos grand' mères*, 3 vol., Neuchâtel 1892.
42. *La Goguette ancienne et moderne, choix de chansons*, Paris 1851.
43. F. Hæfelin: *Les patois romans du Canton de Fribourg*, Leipzig 1879.
44. N. Hervé: *Les Noëls français*, Niort 1895.
45. W. Hirschy: *La chanson de la Pernelle dans la Suisse romande* (*Bulletin du Glossaire des patois de la Suisse romande*, Ve année [1906], p. 49).
46. J. Jeanjaquet: *Formulettes enfantines accompagnant la fabrication des sifflets de saule* (Arch. X, p. 59).
47. A. Jeanroy: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*, Paris 1889.
48. La Landelle: *Le Gaillard d'avant, chansons maritimes*, Paris 1862.
49. Leroux de Lincy: *Recueil de chants historiques français depuis le XIIe jusqu'au XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris 1841.
50. R. Morax: *Le Carnaval dans la Vallée de Conches* (Arch. V, p. 281).
51. E. Muret: *L. Gauchat, Etude sur les Ranz des vaches fribourgeois* (Compte rendu dans Arch. V, p. 68).
52. id : *Le Château d'amour* (*Bulletin du Glossaire des patois de la Suisse romande*, VIe année [1907], p. 33.)
53. C. Nigra: *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1888.
54. Ch. Nisard: *Des chansons populaires chez les anciens et chez les Français*, 2 vol., Paris 1867.
55. *Noëls (vieux) composés en l'honneur de la naissance de N.-S. Jésus-Christ*, 3 vol., Nancy 1876.
56. K. Nyrop: *Grammaire historique de la langue française*, Leipzig et Paris 1899.

57. J. Olivier: *Le Canton de Vaud, sa vie et son histoire*, 2 vol., Lausanne 1857.
58. id : *Collection de vieilles chansons manuscrites françaises et patoises* (Communiquées par M. Frank Olivier, professeur à l'Université de Lausanne).
59. P. Olivier: *Les Chansons de métiers*, Paris 1910.
60. G. Paris: *Chansons du XV^e siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris*, Paris 1875.
61. id : *Les Chansons populaires du Piémont* (Extrait du *Journal des Savants*. — Septembre-novembre 1899).
62. id : *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge* (Extrait du *Journal des Savants*. — Novembre et décembre 1891, mars et juillet 1892).
63. id : *Les vieux chants populaires scandinaves* (Extrait du *Journal des Savants*. — Juillet 1898).
64. Puymaigre: *Chants populaires recueillis dans le pays messin*, 2 vol., Paris 1881.
65. J. Reichlen: *Chansons et rondes du Canton de Fribourg*, dans la *Gruyère illustrée*, livraisons IV—V et VII, Leipzig 1894 et 1903, 2 vol.
66. *Recueil de morceaux choisis en vers et en prose en patois, recueillis par un amateur*, Lausanne 1842.
67. Eug. Ritter: *Mœurs genevoises, Epouses du mois de mai* (*Arch.* I, p. 74).
68. J. Ritz: *Les Chansons populaires de la Haute-Savoie*, Annecy 1910.
69. W. Robert: *La Fête de Mai (Maientze)*, (*Arch.* I, p. 75).
70. E. Rolland: *Recueil de Chansons populaires*, 6 vol., Paris 1883 à 1890.
71. id : *Devinettes et énigmes populaires de la France*, Paris 1877.
72. *Rondes enfantines*, Paris, Vermot, sans date.
73. A. Rossat: *Chants patois jurassiens* (*Arch.* III à VII, 1899 à 1903.)
74. id : *La Chanson du guet de nuit dans le Jura catholique* (*Arch.* X, p. 135).
75. id : *La poésie religieuse patoise dans le Jura bernois catholique* (aus der *Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, Basel 1907).
76. id : *Vieilles chansons de France recueillies dans le Jura bernois* (*Arch.* XIV, p. 131 sq.).
77. id : *Rondes enfantines, berceuses, jeux et empros en patois jurassien* (aus der *Festschrift zum XIV. allgemeinen deutschen Philologentage in Zürich* 1910).
78. J.-J. Rousseau: *Dictionnaire de musique* (Oeuvres complètes, J.-J. Thournisien à Basle 1793, vol 17 et 18).
79. P. Sébillot: *Les travaux publics et les mines dans les traditions et les superstitions de tous les pays*, Paris 1894.
80. Cl. Servettaz: *Chants et chansons de la Savoie*, Annecy 1910.
81. P. Tarbé: *Romancéro de Champagne* (Vol. 20 à 24 de la *Collection des poètes de Champagne antérieurs au XVI^e siècle*), Reims 1863.
82. J. Tiersot: *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889.
83. id : *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphiné)*, Grenoble et Moutiers, 1903.

84. G. Vapereau: *Dictionnaire des littératures*, Paris 1884.
85. J. Viénot: *Vieilles chansons du pays de Montbéliard*, Montbéliard 1897.
86. Volmar: *Us et coutumes d'Estavayer* (Arch. VI, p. 1 et 91).
87. P. Vignault: *Anthologie de la Chanson française*, Paris 1914.
88. J.-B. Weckerlin: *La chanson populaire*, Paris 1866.
89. id : *Chansons populaires du pays de France*, 2 vol., Paris 1893.
90. id : *Chansons et rondes enfantines des provinces de France*, Paris 1889.
-
91. K. Bartsch: *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870.
92. G. Berndt: *Das Val d'Anniviers und das Bassin de Sierre*, (*Mitteilungen aus Justus Perthes' geographischer Anstalt*), Gotha 1882.
93. Fr. Böhme: *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig 1877.
94. Erck und Böhme: *Deutscher Liederhort*, 3 vol., Leipzig 1893.
95. J. Fröbel: *Reise in die weniger bekannten Täler auf der Nordseite der Penninischen Alpen*, Berlin 1840.
96. M. Haupt: *Französische Volkslieder*, Leipzig 1877.
97. J. Jegerlehner: *Das Val d'Anniviers (Eivischthal) nebst einem Streifzug in Val d'Herens (Erolena)*, Bern 1904.
98. W. Keller: *Das Toskanische Volkslied, ein Beitrag zur Charakteristik der italienischen Volksdichtung*, Basel 1908.
99. John Meier: *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle a./S. 1906.
100. id : *Kunstlied und Volkslied in Deutschland*, Halle a./S. 1906.
101. Leo Meier: *Untersuchungen über die Sprache von Eifisch im 13. Jahrhundert nach dem Urkundenregister der Sittner Kanzlei*, Erlangen 1914.
102. C.-E. Reinle: *Zur Metrik der Schweizer. Volks- und Kinderreime*, Basel 1904.
103. L. Schneider: *Das französische Volkslied*, Berlin 1908.
104. *Schwyzerländli. Mundarten und Tracht in Lied und Bild*, Zürich, Lesezirkel Hottingen, 1915.
105. W. Tappert: *Wandernde Melodien*, Berlin 1890.
106. J. Ulrich: *Französische Volkslieder*, Leipzig 1899.
107. O.-L.-B. Wolff: *Altfranzösische Volkslieder*, Leipzig 1831.
-

INTRODUCTION

En juin 1907, l'Assemblée générale de la Société suisse des Traditions populaires, réunie à Lausanne, nomma une *Commission des Chansons populaires de la Suisse romande*, à laquelle elle confia la tâche de recueillir dans nos cantons de langue française et de sauver de l'oubli, avant qu'il fût trop tard, tout ce que nos populations romandes chantaient encore. Les recherches entreprises devaient être conduites méthodiquement et pendant le nombre d'années nécessaires, afin de réunir, en un tout aussi complet que possible, ce qui persistait dans la mémoire des plus vieilles gens ou ce qui se perpétuait dans les anciens chansonniers manuscrits; elles devaient donc présenter une image fidèle de ce qu'a été autrefois la chanson populaire de la Suisse romande, et de cette manière élever un monument national qui eût une valeur *documentaire*, où l'on pût retrouver plus tard ce qui avait volé de bouche en bouche et s'était transmis de génération en génération, des siècles passés jusqu'à l'époque actuelle.

Cette Commission, s'étant constituée le même jour,¹ chargea son président de rédiger un *Appel*, destiné à mettre le public au courant du but qu'elle poursuivait, appel qui fut répandu à 8000 exemplaires. En 1907 déjà, nous commençons

¹ Ont été nommés: MM. Jean Bonnard, professeur à l'Université de Lausanne; Louis Gauchat, professeur à l'Université de Zurich; Henri Mercier, professeur au Collège de Genève; Ernest Muret, professeur à l'Université de Genève; Joseph Reichlen, artiste peintre à Fribourg; Arthur Rossat, professeur à Bâle, désigné comme président. — M. J. Reichlen, décédé en 1913, a été remplacé par M. Emile Lauber-de Rougemont, compositeur de musique à St-Aubin (Neuchâtel). En 1915, nous avons eu la douleur de perdre un de nos membres dévoués, M. J. Bonnard, à Lausanne; son successeur n'a pas encore été désigné.

nos recherches qui, poursuivies sans relâche, nous ont procuré jusqu'à ce jour un total d'environ cinq mille chansons. C'est en nous servant de ces matériaux fort variés, mais de valeur très inégale, que nous avons entrepris d'étudier la chanson populaire dans la Suisse romande. Dans cet ouvrage, nous laisserons intentionnellement de côté tout ce qui concerne l'activité de notre Commission, le nom des localités que nous avons parcourues, la liste détaillée des chanteurs et des collaborateurs; ces points et d'autres secondaires ont été traités dans la préface de notre publication: *Les Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande sous les auspices de la Société suisse des Traditions populaires* (Bâle, 1916), à laquelle nous renvoyons le lecteur.

Dès le début de cette étude, et pour prévenir tout malentendu, nous tenons à déclarer qu'il n'est jamais entré dans nos intentions d'écrire une histoire de la chanson populaire de la Suisse romande, comme d'autres auteurs ont pu le tenter pour la France ou ses provinces, et cela par la raison que les documents indispensables nous font entièrement défaut, déjà pour le XVIII^e siècle; à peine a-t-on la chance de découvrir par ci par là un chansonnier manuscrit remontant aux premières années du XIX^e siècle. Nos prétentions sont donc plus modestes, et nous en sommes réduit, par la force des choses, à nous baser uniquement sur les matériaux que nous avons été à même de recueillir; heureusement qu'ils sont bien suffisants pour nous documenter sur la chanson populaire dans la Suisse romande, et pour nous permettre de traiter successivement ces deux points:

1. *Ce que notre peuple chante;*
 2. *Comment il le chante.*
-

I

CE QUE NOTRE PEUPLE CHANTE

PREMIÈRE PARTIE

Coup d'œil général

Il est bien entendu que nous avons spécialement en vue dans cet ouvrage la chanson populaire telle qu'elle se chante dans la Suisse romande. Mais avant d'aborder cette étude, nous devons parler de la chanson populaire en général; et, bien que toutes les questions préliminaires qui s'y rattachent aient été traitées par des plumes autrement compétentes que la nôtre, nous essayerons de dire quelques mots de l'origine, de l'âge, du contenu et de l'aire géographique de la chanson populaire.

1. DÉFINITION

Avant tout nous devons nous demander ce qu'il faut entendre par une chanson populaire. La réponse n'est pas si aisée qu'on se l'imagine, et il ne suffit pas de dire simplement: «C'est tout ce que le peuple chante, toutes les productions qui forment le répertoire de la ville et de la campagne.» En effet, ce n'est pas une des moindres surprises du folkloriste débutant qui fait son enquête auprès des vieilles gens que d'entendre, au lieu des anciens airs du terroir qu'il espérait recueillir, toute une série de chansons plus ou moins modernes,

romances, motifs d'opéras ou d'opérettes en vogue, airs de café-concert, gaudrioles venues de Paris ou d'ailleurs, qui constituent une bonne partie du répertoire soi-disant populaire, et qui n'ont, est-il besoin de le dire? aucun droit de prétendre à ce titre.

Qu'est-ce donc que la vraie, l'authentique «chanson populaire?» Franz Böhme dans son *Alld deutsches Liederbuch*¹ dit: «C'est une chanson née dans le peuple, chantée par lui, souvent et volontiers, qui s'est répandue et conservée par son organe, grâce à la simplicité de la forme, et dont le sujet, souverainement humain, emprunté au domaine religieux ou profane, est facile à comprendre.»

A côté de cette définition claire et précise, on nous permettra de citer celle d'Ampère² qui nous semble une des meilleures qu'on ait données de la chanson populaire:

«Le Comité ne considère comme tout à fait populaires, que des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes,³ ou bien celles qui ont un auteur connu, mais que le peuple a faites siennes en les adoptant. Ces dernières seront admises à titre exceptionnel, et quand il sera bien constaté que, non seulement elles ont eu une certaine vogue, mais qu'elles ont passé dans la circulation générale, et sont devenues la propriété du peuple. Ceci exclut toutes les compositions populaires d'intention, non de fait, toutes les poésies destinées au peuple, mais qui ne sont pas arrivées à leur adresse.»

Cette définition convient parfaitement à la chanson populaire qu'on rencontre sur notre sol romand; elle a, en outre, le mérite d'être assez élastique pour nous permettre de prendre en considération et de faire rentrer dans notre collection une foule de chansons que notre peuple a depuis longtemps «faites siennes en les adoptant», mais qui n'auraient pas à y figurer, si nous voulions nous en tenir à une norme sévère.

En effet, aussi haut que le répertoire à nous transmis par la tradition orale ou par les plus anciens recueils manuscrits nous permet de remonter, c'est à dire de la fin du XVIII^e jusqu'au commencement du XIX^e siècle, nous trouvons, dans la Suisse romande, à côté des vieilles chansons traditionnelles, tout un fonds de chansons fort connues, par exemple les romances qui, dès l'époque du Romantisme, et même déjà

¹ Leipzig, 1877, gros in-8°.

² *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*, p. 3.

³ Voir la réserve que nous faisons ci-dessous, p. 6.

au XVIII^e siècle, ont pris une place importante dans notre pays. D'autres qui nous appartiennent en propre, comme les chansons patriotiques et militaires suisses, encomrent aussi les recueils imprimés et manuscrits; nos enfants les apprennent à l'école, on les chante dans toutes nos fêtes, chacun les sait plus ou moins par cœur. Le plus souvent on en connaît les auteurs et la date de composition; par conséquent, ce ne sont rien moins que des chansons populaires, au sens strict de notre définition. Mais elles forment une partie si considérable de notre répertoire romand, elles ont «passé dans la circulation générale et sont devenues la propriété du peuple» à un degré tel que, sous peine d'être incomplet et de renoncer par là volontairement à un élément précieux pour la connaissance de l'esprit et des sentiments des Suisses français, nous serons obligé d'en tenir compte en une certaine mesure et d'y consacrer quelque mots dans le cours de cet ouvrage.

2. ORIGINE ET ÂGE DE LA CHANSON POPULAIRE

Nous allons à présent passer rapidement en revue les opinions qui se sont fait jour à propos de l'origine de la vieille chanson populaire.

On a longtemps admis comme une vérité indiscutable que la poésie populaire était «née spontanément au sein des masses,»¹ qu'elle était anonyme et qu'il était bien inutile de vouloir en rechercher l'auteur, tout le monde ayant plus ou moins sa part dans la composition d'une chanson. «Improvisée par le premier venu, dit Edelestand du Ménil, et perfectionnée au hasard par cent improvisateurs secondaires, personne n'y appose le cachet de son talent et tout le monde y met son mot; le véritable auteur est le peuple qui la chante en y introduisant les changements successifs qui la font répondre plus fidèlement à son esprit.»²

Damase Arbaud lui-même, parlant du texte primitif de nos vieilles chansons, l'appelle «celui qui dans un jour de foi ou d'amour, dans un moment de gaité ou de malice, jaillit tout à coup du cerveau d'un homme devenu l'inter-

¹ Ampère, *Instructions*, p. 3.

² *Poésies populaires latines*, p. 1, passage cité par D. Arbaud, *Chansons populaires de la Provence I. Introd.*, p. IV.

prête de tous, parce que l'inspiration de son cœur répondait à ce que chantait le cœur de chacun . . . Aussi le nom du premier auteur de ces poésies est-il complètement ignoré. Savait-il lui-même qu'il était poète? Avait-il conscience qu'il créait une œuvre durable, alors que cette œuvre semblait naître spontanément des idées qui circulaient autour de lui, des passions qui agitaient les masses qui l'entouraient?»¹

Cette théorie a sans doute une part de vérité, en ce sens que les plus anciennes chansons qui nous sont parvenues sont anonymes et que nous n'en connaissons jamais les auteurs. Elles ont aussi pu, dans le cours des âges, être «perfectionnées au hasard par cent improvisateurs secondaires»; car, en se répandant sur un territoire de plus en plus étendu, en passant de province à province ou d'un pays dans un autre, elles ont nécessairement subi des changements et des transformations, elles se sont allongées ou raccourcies, selon les cas, et sont parfois devenues méconnaissables. Au texte primitif, à la donnée fondamentale s'en sont substitués d'autres: de nouvelles strophes, des allusions à des événements contemporains, des inventions dues à la fantaisie du chanteur ont certainement pu s'y introduire avec le temps.

Et ce que nous disons de la poésie populaire peut s'appliquer également à la mélodie de nos chansons; elle aussi, et sous les mêmes influences que le texte, a évolué lentement mais sûrement.

Toutefois cette œuvre de remaniement et d'altération dans laquelle «nous avons l'occasion d'observer le travail du génie populaire,»² ne nous autorise nullement à conclure qu'à l'origine nos chansons populaires n'aient pas eu un auteur bien déterminé, «poète musicien inconnu, obscur rhapsode, barde ignorant des secrets qu'enseignent les maîtres, mais pénétré du sentiment profond de l'inépuisable nature,»³ ou bien poète courtois rompu à toutes les finesses du métier; peu importe, un fait reste certain — et des travaux comme ceux de Gaston Paris, de Georges Doncieux, de M. Alfred Jeanroy et de tant d'autres l'ont surabondamment prouvé, — c'est que *toute chanson populaire a son auteur*, quand même

¹ *Op. cit.*, *ibid.* p. IV.

² Cf. J. Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France*, p. 357.

³ *Ib.*, *Introd.*, p. V.

nous ne le connaissons pas. Pas plus dans ce domaine qu'en zoologie on ne peut admettre de «génération spontanée.»¹

Il est évident, en outre, que chaque chanson doit nécessairement avoir sa date précise et son lieu d'origine, quoique bien souvent nous n'arrivions à déterminer exactement ni l'une ni l'autre. Des auteurs ont cherché à faire une étude comparative, philologique et critique des textes au moyen d'un grand nombre de variantes d'une chanson,² et ainsi à retrouver et à reconstituer l'évolution et les transformations qu'ont subies certaines de ces chansons avant d'arriver jusqu'à nous. C'est de cette manière qu'avec passablement de vraisemblance Doncieux a pu en attribuer l'une ou l'autre à telle contrée et à telle époque, et qu'il est parvenu à établir des versions critiques qui doivent se rapprocher sensiblement de la leçon primitive. Mais c'est tout ce que nous pouvons faire, et dans la plupart des cas, faute de documents assez abondants et assez précis, nous en serons toujours réduits à des conjectures.

Parfois des critères internes peuvent nous fournir sinon une certitude absolue, du moins quelques indications; c'est le cas de plusieurs chansons historiques, comme *La prison du Roi François*, *la Marquise empoisonnée*, *le Mariage anglais*,³ pour ne citer que celles-là, dont la donnée a été rapprochée par certains auteurs d'événements qui se seraient réellement passés et dont il serait possible de déterminer approximativement la date.

3. AIRE GÉOGRAPHIQUE ET PROVENANCE DE LA CHANSON POPULAIRE OPINIONS DE NIGRA ET DE G. PARIS

On ne peut aborder le problème de l'origine et de l'aire géographique des chansons populaires, sans mentionner les vues si neuves et si originales que C. Nigra a développées dans son remarquable ouvrage: *Canti popolari del Piemonte* (Torino, 1888). Sans doute ces théories ont surtout pour objet la poésie populaire de l'Italie; mais les faits qu'elles

¹ Cf. à ce propos A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*, p. XI.

² Doncieux donne 49 versions pour *la Pernelle*, 56 pour *le Roi Renaud*, etc.

³ Doncieux, *op. cit.* p. 53, 295, 303.

constatent et les conclusions auxquelles elles aboutissent ont une portée si générale que nous devons nous y arrêter quelque peu, toutes connues qu'elles sont. Nous les résumerons donc brièvement.

Nigra a le premier relevé et signalé la différence qui existe, au point de vue populaire, entre la poésie du Nord et celle du Sud de l'Italie. Cette dernière, essentiellement subjective et amoureuse, ne nous présente que des pièces à strophe unique,¹ toujours en vers décasyllabiques et à rimes paroxytoniques. Cette poésie est purement italienne, elle remonte sans doute à l'antiquité et n'a de parenté directe avec celle d'aucun autre pays.²

La poésie du Nord, au contraire, est caractérisée par son contenu épique et objectif, ses vers variés autres que le décasyllabique, sa forme non strophique et l'oxytonisme de ses assonances et de ses rimes.

Poursuivant et étendant ses investigations, Nigra constate que cette poésie épique du Nord de l'Italie se retrouve dans la France d'oïl et d'oc (y compris la Belgique wallonne et la Suisse romande) et dans la Catalogne, non seulement dans son système général et sa forme de versification, mais dans ses pièces même qu'on recueille parfois identiques jusque dans les détails, parfois avec certaines variantes dialectales.

A quoi tient, selon Nigra, cette concordance si frappante? C'est que tous ces pays ont eu autrefois une population celtique, et c'est à ce *substratum* celtique qu'il convient de faire remonter l'accentuation oxytonique et le génie épique qui leur sont communs.

A cette théorie de Nigra, nous préférons celle de G. Paris.³ Pour lui, le fait que non seulement la France tout entière, la Belgique wallonne et la Suisse romande, mais

¹ Le *strambotto* et le *stornello*.

² Il y a pourtant une réserve à faire en ce qui concerne les poésies roumaines avec apostrophes à des fleurs. Un de nos élèves, originaire de Jassy, nous en a communiqué plusieurs. Nous en donnerons un exemple; on verra que c'est tout à fait le *stornello* :

Foaie verde romanità,	Feuille verte de marguerite,
El iubeste o fertità.	Il aime une jeune fille.
Neică, neică, neiculità,	Chéri, chéri, petit chéri,
Sà-ti dau tie o gurità?	Est-ce que je te donnerai un baiser?

³ *Chants populaires du Piémont*, (Paris 1890). (Extrait du *Journal des Savants*. — Septembre—novembre 1889.)

encore le Nord de l'Italie, spécialement le Piémont, et la Catalogne chantent les mêmes chansons, n'est pas d'ordre ethnique, mais s'explique par certains caractères communs aux dialectes de la Gaule cisalpine et transalpine, et de l'Europe orientale: la perte de nombreuses finales atones, la prédominance des rimes masculines, en un mot la structure rythmique identique des mots, entraînant celle des vers. Grâce à l'étroite parenté des dialectes d'oïl, d'oc, de la Catalogne et du Piémont, ainsi qu'à leur oxytonisme commun, il peut n'y avoir eu dans l'espèce qu'un fait de transmission orale d'un pays à l'autre. Sur une base rythmique donnée, les paroles d'un traducteur ou d'un adaptateur peuvent avec la plus grande facilité voyager d'un point quelconque de ce domaine à un autre, se répandre de là dans les autres domaines et s'y fixer.

Quant à la date de composition de ces chansons, si l'on en croit Nigra, quelques chants historiques remonteraient jusqu'au VI^e siècle de notre ère;¹ mais il résulte sans conteste des travaux de G. Paris qu'aucune des chansons lyrico-épiques que nous possédons n'est antérieure au XVI^e siècle ou à la seconde moitié du XV^e; le fait est suffisamment établi par la forme des chansons, leur langue et leur versification.

Après la date, voyons quelle est la provenance de ces chansons.

Nigra aussi bien que d'Ancona reconnaissent à la grande majorité des chants lyrico-épiques italiens une origine française ou provençale. «Les unes, dit Nigra,² sont arrivées au Piémont directement, c'est à dire par la Bourgogne, les autres y sont venues en passant par la Provence et en s'habillant, pour ainsi dire, à la provençale.»

Et d'Ancona³ dit aussi: «L'étude parallèle des diverses leçons nous oblige à conclure qu'une grande part des chants communs est originairement provençale ou française.»

Mais, pour G. Paris, l'étude de l'assonance et des rimes permet d'affirmer l'origine proprement *française* de cette poésie.

¹ Par exemple *Donna Lombarda* et la *Sorella vendicata*; d'autres, comme les *Scolari di Tolosa* dateraient du XIV^e, *l'Assedio di Verrua* et le *Matrimonio Inglese* du XV^e, etc.

² *Op. cit.*, *Introd.* p. XXXII.

³ *La poesia popolare italiana* (Livorno 1878). Nous citons la traduction qu'en a faite G. Paris, *op. cit.* p. 30 et 31.

Dans les chansons catalanes, comme dans les provençales, « nous retrouvons, dit-il, presque à chaque page, plus ou moins conservées dans une version et transformées dans l'autre, des assonances qui sont propres au français. »¹ Il est hors de doute actuellement qu'une grande abondance de chansons françaises, au sens propre du mot, ont passé en Provence, en Languedoc, en Gascogne et de là au Piémont et en Catalogne. « La France du Nord est le foyer principal de la poésie populaire des pays romans voisins dans ce qu'elle a de plus intéressant. Elle n'en est sans doute pas seulement le foyer, elle en est aussi le berceau. »

Un fait historique important vient du reste corroborer cette manière de voir : c'est l'immense influence exercée par la littérature française sur les autres littératures étrangères (chansons de geste, romans, poésie lyrique, théâtre). En nous basant sur cette considération générale, nous sommes autorisés également à attribuer une origine française, plutôt que provençale, catalane ou piémontaise, à toutes ou à presque toutes les chansons communes à ce vaste territoire, ou, pour mieux dire, au type commun de ces chansons ; car la marque de fabrique française n'est pas apparente dans tout ce qu'on chante, même en France.

Maintenant dans quel rapport ces chansons lyrico-épiques, nées au XV^e ou au XVI^e siècle, sont-elles avec la poésie épique des siècles antérieurs, avec les chansons de geste ?

Il n'y a pas de lien réel ; aucun des grands noms de chansons de geste n'a passé dans la chanson populaire : Charlemagne, Roland, Renaud de Montauban, Ogier, Godefroi de Bouillon, etc., y sont complètement inconnus.

En outre les chansons de geste n'emploient que le vers décasyllabique et l'alexandrin. Notre poésie populaire ignore le décasyllabique 4 + 6 et a rarement le 6 + 4 ; elle connaît le vers de 12 syllabes, mais a aussi des vers de 13, 14, 15 et 16 syllabes. A ces vers elle impose une loi stricte : la loi des *césures inverses*,² qui n'est pas connue de la poésie épique. Elle distribue souvent ses assonances en strophes de deux à trois vers et elle emploie volontiers le refrain, soit à l'intérieur, soit à la fin de la strophe. Elle connaît aussi, ce

¹ *Ib.*, p. 31.

² Voir ci-dessous au chapitre de la prosodie, le paragraphe consacré à la métrique.

qui est absolument étranger à l'épopée, les vers de 8 syllabes rimant deux à deux et groupés en quatrains par la mélodie. Enfin notre poésie populaire diffère de l'épique par son allure et son style, avant tout par la brièveté du sujet,¹ contraire à l'ampleur de la narration épique. — On voit donc que nos chansons lyrico-épiques ne proviennent pas de chansons de geste.

Ont-elles des rapports avec les chansons *de toile*?² Il y a un certain air de famille, mais pas rapport de véritable parenté. Les chansons de toile du XII^e et du XIII^e siècle ne racontent jamais une histoire suivie; elles esquissent rapidement une situation. Puis les chansons populaires se distinguent aussi des chansons de toile au point de vue prosodique: elles présentent des strophes qui n'ont jamais plus de trois vers et même seulement deux; les chansons de toile n'ont jamais de strophes de deux vers et en ont souvent de quatre et de cinq. Le refrain de nos chansons est souvent intérieur, ce qui n'est jamais le cas dans les chansons de toile; enfin le style de ces dernières est plus aristocratique, celui de nos chansons plus populaire.

Voici donc la conclusion qui s'impose: Les chansons lyrico-épiques communes aux pays romans, proviennent en grande partie de la France d'oïl, où le genre lui-même a eu son origine. Cela ne veut pas dire que les Provençaux, les Catalans ou les Piémontais lui aient tout emprunté et n'aient jamais rien produit d'original, car plusieurs de ces chansons sont l'œuvre propre du génie national; mais le génie français a plus fourni à ses voisins qu'il ne leur a emprunté.³

Telles sont, résumées dans leurs grandes lignes, les opinions de Nigra et les objections que lui a présentées G. Paris.

Nous laisserons maintenant ces généralités pour en venir à nos chansons populaires romandes.

¹ Voir ci-dessous p. 120.

² Ainsi appelées, parce que les premiers vers de la chanson mettent généralement en scène une femme occupée à coudre ou à filer:

Bele Amelot soule en chambre filoit,
A chanter prant, que d'amors li membroit.

Ou bien:

Bele Yolans en chambre coie,
Sor ses genouz pailles desploie,
Cost un fil d'or, l'autre de soie...

(Bartsch, *Rom. et pastour.* I, 8, etc.)

³ G. Paris, *op. cit.* p. 35.

4. NOS CHANSONS SUISSES ET LEUR MODE DE PROPAGATION

Comme on peut le déduire de ce qui précède, le problème de l'origine et de l'âge des chansons traditionnelles de la Suisse romande n'a pas besoin d'être envisagé à part et de faire l'objet de recherches spéciales, puisque, si l'on excepte les chants patriotiques, les chants militaires en l'honneur de certains corps, les chansons politiques et satiriques et des chansons de circonstance, nous n'avons rien de spécifiquement suisse,¹ point de chansons populaires créées dans notre peuple et pour notre peuple. *Tout notre répertoire populaire traditionnel nous vient de France.*

Quant à nos chants patois, beaucoup moins nombreux qu'on pourrait le croire de prime abord, il en est un certain nombre qui sont authentiquement suisses: nos *ranz des vaches* fribourgeois et vaudois, quelques chants de *l'Escalade*,² le *Comte de Gruvire*, la *Coranta du Moléson*, la *Chanson du Comte Vert*, etc.

D'autres, comme la *Fita dao quatorze* (1803), de Marindin, ou les productions plus modernes de Croisier, Favrat, Visinand, C.-C. Denéréaz, ont passé dans le répertoire de notre peuple et ont joui d'une grande vogue, justement parce qu'elles sont bien de chez nous et bien à nous.³ — Mais pour beaucoup d'autres, surtout les chansons patoises du Jura bernois,⁴ la plupart se retrouvent en France, soit en patois, soit en français, et bien peu sont réellement originaires du pays.⁵ Certes, nous voulons admettre qu'en arrivant chez nous, en passant par la bouche de nos chanteurs, en se conservant et se transmettant par la tradition, un grand nombre de ces

¹ Il faut pourtant faire une réserve pour quelques complaintes profanes, relatant des crimes célèbres, dont l'une ou l'autre pourrait bien avoir été composée chez nous. (Voir p. 36.)

² *Cè qu'è l'aino* ne nous paraît pas une vraie chanson populaire.

³ Voir entre autres B. Corbaz, *Recueil de morceaux choisis en vers et en prose, en patois* (Lausanne, 1832); C.-C. Denéréaz, *Le Chansonnier Vaudois* (Lausanne, 1883, p. 60—74); J. Reichlen, *La Gruyère illustrée; Chansons et Coraules fribourgeoises* (Fribourg, 1894), etc.

⁴ Voir notre collection de *Chants patois jurassiens*, Arch. III—VII, 1899—1903.

⁵ Il faut naturellement faire une place à part aux satires locales patoises, qui sont de notre crû; mais le nombre en est assez restreint et presque toujours la valeur littéraire en est nulle.

vieilles chansons venues de France se sont, pour ainsi dire, naturalisées; elles se sont si bien accommodées à nos idées, à nos mœurs et à nos goûts, elles ont subi des arrangements, des transformations et des altérations de texte et de mélodies si caractéristiques, que nous pourrions sans autre les revendiquer comme un patrimoine national. Mais il faut être très prudent et ne pas aller trop loin dans cette voie.

Voyons à présent comment ces chansons populaires se sont propagées de France dans notre pays.

Divers auteurs ont insisté avec raison sur l'influence exercée par le régiment dans la propagation de la chanson populaire. Ce facteur a produit les mêmes effets chez nous: c'est ainsi que les Suisses qui faisaient du service militaire à l'étranger ont importé dans nos cantons romands une quantité de chansons de France, qu'ils avaient apprises dans les garnisons successives où ils se trouvaient en rapport avec des soldats de toutes les provinces. Rentrés dans leurs foyers, ils apportaient jusque dans les hameaux les plus reculés des airs qui avaient vite fait de devenir populaires, et qui se sont conservés jusqu'à nos jours: telles sont les chansons de Napoléon, ou bien encore de vieux chants de matelots qu'on ne s'attendrait guère à retrouver dans nos vallées les plus écartées.

. Un autre élément important dans la propagation des chansons, ce furent les ouvriers, les compagnons qui faisaient leur «tour de France». Pendant les quelques années que duraient leurs pérégrinations, ils avaient l'occasion d'apprendre, outre les chants de métiers, assez nombreux jadis, une foule d'autres airs qu'ils rapportaient des contrées où ils avaient séjourné.

Un de nos meilleurs sujets, feu Justin Kohler, de Pleigne (Jura bernois), né en 1820, cordonnier à Delémont, fut envoyé en apprentissage à Altkirch, en Alsace, où il apprit un nombre étonnant de chansons françaises et allemandes. Chantant du matin jusqu'au soir, comme le savetier de la fable, il est resté jusqu'à près de quatre-vingt-dix ans le boute-en-train de toutes les réunions, grâce à son inépuisable répertoire. Nous lui devons une foule de vieux airs français et patois. Ses enfants ont redit les «vieilles» du père, et c'est de cette façon que bien des chansons de France se sont acclimatées et répandues à Pleigne, Delémont et environs.

Les marchands ambulants ou merciers,¹ qui autrefois parcouraient si nombreux nos campagnes, en vendant du fil, des aiguilles, des ciseaux, des étoffes, etc., ont contribué pour leur part à colporter d'un village à l'autre les chansons qu'ils apprenaient dans leur vie errante. D'habitude ils logeaient chez les paysans, surtout dans les endroits perdus où se trouvaient leurs meilleurs clients; et le soir, pour charmer l'ennui de la veillée, ils disaient leur répertoire à leurs hôtes.

D'autres artisans allaient en journée: les tailleurs, corbonniers, selliers, couturières, fileuses, etc. Eux aussi ont réjoui bien des générations par leurs gais refrains, car il était de tradition qu'ils possédassent un grand nombre de chansons pour amuser jeunes et vieux. Ainsi nous avons retrouvé à Develier (Jura bernois) un vieux tailleur, Jean-Baptiste Joray, né en 1807, mort à 96 ans, qui pendant de longues années avait été le chanteur attitré de toutes les soirées qu'il passait chez ses pratiques.

Dans le Jura vaudois, neuchâtelois et bernois, où l'horlogerie occupe tant de bras, les ateliers ont autrefois grandement contribué à développer le goût du chant. De nos jours encore, quand on passe devant un comptoir ou une fabrique, on entend les ouvriers et les ouvrières chanter en travaillant. Malheureusement, suivant les endroits, le vieux répertoire a presque totalement disparu, remplacé par des productions ultra-modernes qui ne valent guère la peine qu'on s'en occupe; pourtant dans les Franches-Montagnes, en Ajoie ou dans le Val de Delémont, chez plusieurs horlogers travaillant «à l'établi», nous avons fait parfois d'intéressantes trouvailles.

¹ Dans le Jura bernois, on les nommait en patois des *marsie*. Voir *Paniers*, vers 25 et 26:

*Les fêyes di commun et lai racayerie
S'en vain yuvain lo naî co des tchins de marsie.*

Ni X. Kohler, ni M. Folletête n'ont compris cette leçon qu'ils traduisent par: *chiens de Marsie*. Nous avons rectifié cette traduction dans notre étude sur les *Paniers* (*Arch.* VIII, p. 286, vers 151, 152, note 28). Ces merciers allaient de village en village, avec leur charrette traînée par un chien; celui-ci, toujours aux aguets, levait le nez de tous côtés, pour découvrir les acheteurs et savoir où s'arrêter.

DEUXIÈME PARTIE

Tradition orale et tradition écrite

Nous allons maintenant étudier par quelles voies se sont transmises les chansons populaires et parler des sources de notre collection. Les chansons que nous récoltons sur notre sol romand proviennent: a) *de la tradition orale*; b) *de la tradition écrite*.

CHAPITRE I

La tradition orale

Autrefois les gens du peuple écrivaient fort peu, et pour cause; toutes les chansons qu'ils apprenaient de droite et de gauche se fixaient une fois pour toutes dans leur mémoire, et ils les chantaient leur vie entière, sans penser à les conserver par écrit. Sauf de rares exceptions, la transmission de ces chansons se faisait de bouche en bouche, soit donc par la *tradition orale*. Nous avons même trouvé des localités où certaines familles avaient «leurs chansons», transmises jalousement de père en fils, considérées en quelque sorte comme leur propriété privée, de telle façon que d'autres personnes du même endroit n'auraient jamais osé les chanter à l'occasion d'une fête ou d'une soirée; chaque famille avait «les siennes».

La plupart des vieillards que nous avons interrogés dans nos tournées et qui nous ont communiqué leurs plus anciennes chansons, les savaient pour les avoir apprises de leurs parents et grands-parents, et ils ne se sont jamais souciés de les écrire. Selon la jolie expression de Herder:¹ «La poésie primitive vivait dans l'oreille du peuple, sur les lèvres des chanteurs; elle transmettait l'histoire, les mystères, les merveilles...»

Ce mode de transmission orale ayant été d'abord le seul usité, on se rend facilement compte de quelle manière ont pu se produire les nombreuses variantes dont nous avons relevé tant d'exemples et dont nous parlerons plus tard.

¹ *Stimmen der Völker in Liedern*, p. 7.

Il était donc très important, si l'on voulait sauver de l'oubli les vestiges de l'ancienne tradition orale, de se mettre rapidement à l'œuvre et de recueillir sans plus tarder ce qui en était demeuré dans notre pays. Cette précieuse source d'information est en effet sur le point de tarir: les vieillards qui en sont les dépositaires s'en vont rapidement, emportant dans la tombe des trésors qu'on ne retrouvera plus. Tous ceux qui nous ont fourni les matériaux de nos *Chants patois jurassiens*, dont nous avons fait une si abondante récolte de 1894 à 1904, sont morts aujourd'hui, et il nous serait impossible de refaire cette collection; ainsi ces produits de la muse patoise seraient irrémédiablement perdus, si nous n'étions arrivé au bon moment encore pour les sauver d'une disparition inévitable.

Dans nos *Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande*¹ nous avons indiqué le nom et l'âge de toutes les personnes qui nous ont donné des chansons. Il est inutile d'y revenir ici. Mais quelques-unes de ces vieilles personnes nées au commencement du XIX^e siècle, les ayant apprises d'un grand-parent, notre plus ancien répertoire oral remonte ainsi jusque vers le milieu du XVIII^e siècle.

CHAPITRE II

La tradition écrite

Ce sont les cahiers ou carnets manuscrits, plus ou moins anciens, que nous avons découverts dans nos tournées et qu'on a bien voulu nous confier pour en prendre copie. Autant, souvent même plus que la tradition orale, ces recueils peuvent nous fournir des renseignements précieux.

De tout temps il s'est trouvé des gens qui ont senti le besoin de fixer par écrit leurs souvenirs et ont eu du plaisir à noter les événements marquants auxquels ils ont pris part, dont ils ont été les témoins ou dont le récit les a frappés. Nous retrouvons dans ces « mémoires » la mention de tous les actes importants de la vie: naissances, baptêmes, mariages, décès, foires, marchés, contrats, achats, ventes, actes notariés, comptes de ménage et de laiterie, lois, droit coutumier, fêtes religieuses ou profanes, curiosités et prédictions

¹ Voir p. 7—18.

météorologiques, calendriers, maladies, épidémies, remèdes pour gens et bêtes, *secrets*, formules magiques, prières, proverbes, chants de toutes sortes, religieux, profanes, satiriques, militaires, patriotiques; bref, nos vieilles gens réunissaient dans ces recueils parfois volumineux tout ce qui, selon eux, était de nature à intéresser la postérité; et, de fait, ces cahiers manuscrits ont parfois une réelle valeur historique et documentaire.

C'est donc une bonne fortune pour le folk-loriste de mettre la main sur un de ces documents. Ainsi, nous avons dépouillé un gros volume in-8^o, relié en cuir, écrit en 1791 par Jean-Pierre Gay (il signe toujours *Gayx*), à la Bâtiaz, Martigny (Valais), communiqué par Mme Emma Cretton, correspondante du *Glossaire des patois*, à Trient. L'ouvrage débute par un traité de la nouvelle orthographe et des remarques sur l'alphabet, puis il donne le livret, puis des modèles de quittances, puis une «Revision des arrêts souverains de 1597 à 1773 de l'Etat du Valais.» Au milieu du livre, on rencontre une cinquantaine de cantiques et chants profanes, quelques-uns fort rares, que nous n'avons retrouvés nulle part ailleurs et qui, sans ce recueil, auraient été perdus pour notre collection.

Malheureusement, le nombre de ces vieux manuscrits est très restreint; ils deviennent toujours plus clairsemés et auront bientôt totalement disparu; nous n'en avons eu que bien peu entre les mains. Parmi les plus anciens nous citerons:

1. Un petit volume in-16, en mauvais état, relié en cuir, portant gravée sur la couverture la date de 1797, mais à l'intérieur: *Cayé de Monsieur Pierre Dinq, de Nuwilly, canton de Fribourg en Suisse, fait l'année 1820*. Nous a été communiqué par M. Joseph Reichlen, à Fribourg; avait 111 pages de texte, mais beaucoup ont été arrachées. Contient 21 chansons, dont 4 traditionnelles, 3 de Napoléon, 1 chanson vaudoise contre Berne, 2 chansons fribourgeoises, plusieurs chants militaires; un «Arrêt du Conseil d'Etat de Monsieur Carême;» deux recettes «pour avoir de beaux cheveux,» une pour la guérison des panaris, etc.

2. Un autre cahier, format écolier, retrouvé sous le plancher d'un «mazot,» à Gryon, nous a été remis par M. Jules Amiguet, buraliste postal. Sans date, mais a été écrit vers la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e siècle. Doit avoir appartenu, soit au Doyen Bridel, soit à quelqu'un l'ayant approché de très près, car il contient toutes les «romances

nationales» publiées dans le *Conservateur Suisse*, avec des «notices» dont l'une ne se retrouve que là. Renferme 85 chansons, surtout des romances de la fin du XVIII^e siècle.

3. Un autre intitulé *Petit Recueil pour les amis*, 1822, provient de M. Kerwand, à l'Isle (Vaud); 26 chansons patriotiques et politiques.

4. Un chansonnier de Pierre-Henri Guyot, à Boudevilliers (Neuchâtel), daté de 1806, renferme 40 numéros, dont la plupart sont des romances, des chansons patriotiques et grivoises; une seule vieille chanson traditionnelle.

5. Un chansonnier daté de 1816, à Abram-Louis Pingeon, à Rochefort (Neuchâtel), contient 85 numéros: 5 chansons traditionnelles, 2 chansons neuchâteloises, 10 militaires; le reste sont des chansons à boire ou des romances.

6. Un carnet daté de 1823, écrit par Henri Feune, à Delémont (don de M. Ed. Feune, pharmacien), renferme 17 numéros, toutes romances de l'époque.

7. Un chansonnier de François Pitteloud, notaire à Vex (Valais), daté de 1830, contient quelques vieilles chansons traditionnelles(3), 12 chansons patriotiques suisses et valaisannes, 3 de Napoléon, 3 chansons françaises; des romances et des chansons à boire; en tout 61 numéros.

8. Un chansonnier de 1830, à Charles Trolliet, à Daillens (communiqué par son fils M. Louis Trolliet), renferme 110 chansons, dont 31 patriotiques et politiques, et le reste des romances et chansons à boire; rien d'ancien.

9. Un vieux cahier à Pierre-Joseph Perrodin, citoyen républicain, daté: X. 39 (1839?), sans indication de lieu, nous a été communiqué par M. Ed. Filliez, à Villette, Bagnes (Valais); 30 chansons, dont 11 patriotiques suisses, 7 françaises, 3 chants politiques et satiriques, 3 chansons de soldat; rien de bien ancien non plus.

10. Chansonnier de 1848, à Henri Maire, à Vaulion (communiqué par M. Charles Michot-Bignens) a 58 numéros, pour la plupart chants patriotiques et politiques de 1830 et 1848; chansons de Béranger, quelques gaudrioles.

Nous citerons enfin une vingtaine de chansons des XVII^e et XVIII^e siècles, écrites sur feuilles volantes, communiquées par Mme de Merveilleux, à Neuchâtel. Intéressantes soit comme chansons traditionnelles (4), soit comme chansons politiques et satiriques neuchâteloises (8).

On voit donc que les chansonniers manuscrits les plus anciens que nous ayons trouvés ne sont pas toujours ceux qui renferment les plus vieilles productions de la muse populaire. Si nous n'avions eu que ceux-là à notre disposition, notre récolte de chansons traditionnelles eût été plutôt maigre. Nous ne savons vraiment pas à quoi attribuer ce fait; mais comme dans beaucoup de ces vieux recueils un grand nombre de numéros s'intitulent: Chanson *nouvelle*, ou Autre chanson *nouvelle*, ou Chanson belle et *nouvelle*, c'est à se demander — simple supposition que nous donnons pour ce qu'elle vaut — si tous ces gens-là n'avaient pas en quelque sorte un double répertoire: les vieux chants transmis oralement, que tout le monde savait par cœur à cette époque et qu'il était inutile d'écrire; puis les «chansons nouvelles», nées des événements contemporains (patriotiques, militaires, politiques, satiriques, etc.), ou les chansons à la mode (romances, airs d'opéra, chants bachiques et grivois), répertoire nouveau-venu qui, chaque année, s'ajoutait au vieux trésor populaire, et qu'on copiait au fur et à mesure pour ne pas l'oublier.

Remarquons, en effet, que le vieux répertoire traditionnel ne s'est jamais perdu; s'il fait défaut dans les plus anciens cahiers manuscrits que nous avons dépouillés, cela ne signifie nullement qu'il n'ait pas toujours été chanté dans notre pays. On ne le copiait pas beaucoup, du moins dans les chansonniers qui nous sont parvenus, mais il existait dans le peuple; à preuve, c'est que nous le retrouvons encore vivace dans la tradition orale de beaucoup de localités du Valais, de Fribourg et du Jura bernois, et que, de nos jours, il a fini par se fixer dans de nombreux chansonniers manuscrits.

Ces chansonniers modernes sont très abondants, et le public ne se doute guère de ce qu'on peut recueillir, en faisant des recherches suivies. Nous en avons dépouillé et copié des centaines. Beaucoup sont écrits par des hommes, surtout les plus anciens, les «mémoires» dont nous avons parlé; mais de nos jours ce sont les femmes, principalement les jeunes filles, qui prennent soin de noter dans des cahiers les chansons qu'elles connaissent; et c'est ainsi que l'antique poésie populaire, uniquement transmise de bouche en bouche dans les temps reculés, s'est enfin réfugiée dans ces recueils variés que nous avons rencontrés jusque dans les villages et les hameaux les plus écartés.

Nous ne prétendons pas dire par là que tous ces manuscrits aient de la valeur; non certes, car beaucoup d'entre eux ne contiennent rien qui mérite la peine d'être relevé. Nous ne nous en sommes occupé, nous n'y avons réservé une place dans notre liste et notre répertoire de chansonniers que pour montrer à ceux que cela pourra intéresser plus tard et qui voudront entreprendre des recherches, ce qu'on chantait à telle époque dans telle localité. C'est surtout le cas pour les chansonniers qui nous viennent des villes et qui ont été écrits en majorité dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Et ici il importe de faire une constatation, c'est qu'il existe une différence sensible entre le répertoire de la ville et celui de la campagne. Plusieurs auteurs ont relevé ce fait.¹

A la ville, le répertoire est instable et se renouvelle continuellement, grâce au théâtre, à l'opéra, aux concerts. Chaque saison apporte son tribut de motifs nouveaux; les airs en vogue se répètent de toutes parts. Mais c'est surtout le café-concert qui alimente ce répertoire, et les nouveautés colportées pendant des mois, sont là pour nous prouver avec quelle complaisance le public les accueille. Par bonheur, elles disparaissent aussi vite qu'elles sont venues, chassées par d'autres.

Le même sort a été réservé à des chansons plus relevées qui sont oubliées aujourd'hui, après avoir eu leur heure de célébrité. Qui chante encore, dans nos villes, du Béranger, du Gustave Nadaud ou du Pierre Dupont?

Les choses se passent tout différemment à la campagne. Là, autrefois du moins, les idées et les nouveautés avaient peine à se frayer un chemin, et il fallait longtemps pour qu'une actualité citadine fût connue et répandue. On se bornait à répéter indéfiniment les antiques mélodies apprises des ancêtres, sans éprouver le besoin d'y rien changer. C'est pourquoi nous y retrouvons aujourd'hui nombre de chansons qui ont disparu depuis des années du répertoire de la ville.

Il est cependant un trait commun à tous nos recueils manuscrits modernes: la grande quantité de romances sentimentales qu'ils renferment. Certaines de ces romances figurent dans tous les chansonniers, par exemple:

Montagnes Pyrénées
Vous êtes mes amours.

¹ Entre autres Cl. Servettaz, *op. cit.* p. V. et VI.

ou bien :

Oh! rendez-moi de mon Tyrol
Les montagnes si belles!

ou :

Viens, belle nuit, me couvrir de ton ombre,
Viens ramener le calme dans mon cœur.

ou :

Hâte-toi, Maria, ma douce bien-aimée;
Aux regards indiscrets le ciel va nous cacher.

ou :

Un beau navire à la riche carène
Allait quitter la plage de Madras.

Mais il est un genre qui par dessus tout plaît à notre peuple, ce sont les romances tristes :

Dieu tout puissant, exauce ma prière;
Entends, entends mes douloureux accents!

(La Poitrine.)

Mes jours sont condamnés, je vais quitter la terre!
Il faut vous dire adieu sans espoir de retour!...

(Les feuilles mortes.)

Pourquoi cet air de fête au sein de la nature?
C'est que le froid hiver a fait place au printemps.

(Elle est au ciel.)

A cet égard, nous avons eu maintes fois l'occasion de constater que, plus une chanson est pitoyable et émouvante, plus le peuple la trouve belle et à son goût; ce genre de romances sentimentales fait ses délices, à la ville comme à la campagne, et, quand une vieille personne nous dit: «Ah! j'en sais une belle!» nous sommes sûr d'avance que nous entendrons une de ces chansons larmoyantes.

Bien des recueils manuscrits renferment aussi des chansons allemandes; le cas se présente fréquemment dans les villes et dans les contrées voisines de la frontière des langues, où beaucoup de personnes sont bilingues et savent autant de chansons allemandes que de françaises. Le cahier de Mlle Antoinette Walter, née en 1890, à Courrendlin (Jura), renferme 41 chansons, dont 22 sont allemandes; Mlle Walter parle les deux langues avec la même facilité et sans le moindre accent étranger.

Un chansonnier de M. Henri Prêtre, Les Bois (Franches-Montagnes), contient 12 chansons, dont 5 allemandes.

Un de nos bons sujets, Mme Berthe Meinen, à Renens (Vaud), originaire de la Suisse allemande, née en 1849, nous

a chanté plus de 80 mélodies françaises: vieilles chansons, romances, rondes d'enfants, etc.; elle possédait un répertoire étendu dans les deux langues, et a aussi fourni bien des matériaux à la Commission des chansons de la Suisse allemande.

Dans un recueil de chansons, commencé en 1865 par M. Charles Pffüger, à Lausanne, contenant 73 numéros, les numéros 58 à 70 sont des chants allemands.

En général nos Suisses romands qui sont allés apprendre l'allemand dans les cantons alémaniques, rentrent tous avec un bagage plus ou moins considérable d'airs allemands.¹

La plupart de ces cahiers manuscrits sont en assez mauvais état: jaunis par le temps, les pages maculées, déchirées ou arrachées, la couverture extérieure détériorée par l'usage et tombant parfois en lambeaux. Il arrive pourtant qu'on rencontre un chansonnier écrit avec plus de soin, et même calligraphié; en Valais nous en avons vu plusieurs fort bien exécutés, avec des lettres capitales à l'encre rouge, ornementées comme celles d'un missel antique; mais c'est l'exception et l'on peut être sûr dans ce cas que ce sont des chants religieux. Le plus souvent l'écriture est gauche, cahotée, maladroite, inhabile, comme une page d'écolier qui débute. Quant à l'orthographe, elle est quelquefois telle qu'on se demande vraiment ce que l'auteur du chansonnier a voulu dire; c'est presque une transcription phonétique, dont on n'arrive que peu à peu à comprendre le sens. En voici un exemple tiré d'un manuscrit de 1820, provenant de Fribourg:

1. Bon mentilot de n'ente a prends mois a ramér
Sur laus sur le bords de lau.
2. — Belle antrez de dans la barque vous a prenoit a ramér.
3. Quand il fut de dans la barque la belle sentent dormis.
4. Au bout de la se même la belle sévella.
5. Tous dernie ches mon père un orrangé y a.
6. Sur la plus aute branche le rensinole chantat.
7. Disoit par son langage a ment tu pert tontens.
8. Si gait perdu mes peine jai bien passez monten.

(Pierre Dinq, de Nuvilly.)

Une autre chanson du Valais, manuscrit de 1791:

Qui veu tentendre le courage
Dun jeune solda deserteur
Qui est ala fleur de son age
Sanva mourri dun tregran cœur.

¹ Voir ci-dessous p. 112.

Toutent nantrran cher cameurade
 Toutent nantrran cher compagnion
 Que lon ma porte la mermite
 Toutent sanble noudineron.
 Atta santez cher cameurade
 Tuni boirat plu savaimoi
 Cest pour la derniere resarde
 Solda menez exenpre amoi . . . etc.

(Jean-Pierre Gay, à la Bâtiaz, Martigny.)

Mais il arrive aussi qu'on ne peut rien comprendre, à moins de pouvoir déchiffrer par comparaison; témoin le texte suivant:

Opre dunemere qui man queade
 jadis danson chato une Joine
 feinosante prédintutor
 dune cruèle . . .

Nous avons deviné qu'il s'agissait de la chanson d'*Arthur et Lucie*:

Auprès d'une mer écumante
 Jadis [vivait] dans un château
 Une jeune fille innocente
 Près d'un tuteur dur et cruel.

Ceci est tiré d'un chansonnier valaisan renfermant une série de chansons anciennes, mais dont nous devons laisser plus de la moitié, parce qu'il est impossible, même à la loupe, d'en déchiffrer le texte, l'écriture étant presque illisible. Nous le regrettons d'autant plus que ce sont des pièces intéressantes, et que plusieurs nous semblent manquer à notre collection.

Nous pensions d'abord, en les publiant, respecter l'orthographe de ces recueils manuscrits; mais, après réflexion, nous estimons qu'il n'y a pas de raison de copier et d'imprimer textuellement toutes les fautes: tu *a* dit, tu *est* aller; les fille *s'avcont*, etc. De telles graphies n'ont aucune importance quelconque.

Par contre, nous conserverons intactes les altérations de tous genres: contre-sens, provincialismes, barbarismes et solécismes, qui ont leur utilité, si l'on veut se rendre compte de la façon dont le peuple comprend ou souvent ne comprend pas les paroles qu'il chante.

TROISIÈME PARTIE

Le répertoire populaire

Nous allons étudier dans cette partie les chansons qui composent le répertoire populaire et indiquer dans quelles catégories il convient de les grouper; mais auparavant nous dirons quelques mots du rôle de la chanson populaire. Nous choisirons exclusivement nos exemples dans les chants recueillis par nous en terre romande; ce sera le moyen de montrer d'abord la richesse des matériaux dont nous disposons et de prouver ce que nous avons avancé ci-dessus, savoir que les vieilles chansons qui forment notre répertoire sont absolument les mêmes que celles qu'on retrouve en France, et se sont répandues de là chez nous.

CHAPITRE I

Rôle de la Chanson populaire

Notre peuple aime à chanter, c'est un fait incontestable. Il chante ce qui lui plaît, ce qui parle à son cœur: triste, gaie, sentimentale, légère, mélancolique, grivoise, toute chanson est assurée du succès, pourvu qu'elle corresponde à une émotion intime et satisfasse aux aspirations de l'âme.

C'est ainsi qu'une chanson pourra avoir été faite par un homme du peuple, sans être pour autant populaire. Il faut, comme condition *sine qui non*, que le public y trouve son plaisir. Par contre, on rencontre bien des chansons de poètes lettrés, bien des airs d'opéra, d'opérettes et même de couplets parisiens contemporains qui volent de bouche en bouche et se répandent jusqu'au fond de nos campagnes, uniquement parce qu'ils ont plu au peuple, qui se les est appropriés (p. ex. *La Païmpolaise*, de Th. Botrel, *Quand l'amour meurt*, d'Octave Crémieux, toutes les chansons de Jaques-Dalcroze, etc.)

Pour qu'une chanson soit adoptée par le peuple, la chose essentielle est que la mélodie soit simple et s'apprenne facilement. Les plus belles paroles sur un air médiocre, difficile,

ou sans caractère ne pénétreront jamais dans le répertoire populaire, tandis que des paroles sans valeur, voire absurdes, sur une mélodie vive et pimpante, auront plus de chance d'être acceptées et de se répandre. On croit savoir, par exemple, que le texte primitif du ranz des vaches d'Appenzell n'était constitué que par le cri *loba* auquel s'ajouta plus tard une liste de noms de vaches.¹ On verra aussi dans le chapitre que nous consacrons aux *refrains*, un certain nombre de refrains de chansons à danser qui ne présentent aucun sens, et qui ne se fixent dans l'esprit et ne s'y maintiennent que grâce à la mélodie dans laquelle ils sont introduits.

Le peuple aime donc le répertoire qu'il s'est formé, parce que ce répertoire traduit fidèlement ses sentiments.

Dans le bon vieux temps, la chanson a joué un rôle considérable dans la vie du peuple; c'était, on peut le dire, la principale sinon l'unique distraction à la ville comme à la campagne; rien autrefois ne se faisait sans elle, et, du berceau à la tombe, elle accompagnait tous les actes, toutes les manifestations de la vie quotidienne. Voyons-la embrasser la vie humaine dans son entier développement :

Dès son apparition dans ce monde, l'enfant s'apaisait et s'endormait au rythme lent et monotone des berceuses que lui chantait sa mère. Devenu plus grand, il se mêlait aux ébats et aux jeux de ses camarades et entonnait avec eux les rondes enfantines exécutées en plein air. Venaient la Noël, le Nouvel-an, les Rois, le Carnaval, les Brandons, le mois de Mai, la St-Jean, la St-Martin, toutes les fêtes religieuses et traditionnelles, dont quelques-unes sont d'origine païenne, et que le peuple a de tout temps célébrées: mêlé aux enfants de son âge, il en accomplissait les rites et les cérémonies et allait de porte en porte, de localité en localité, chanter les refrains consacrés de temps immémorial à ces réjouissances. Pendant les longs mois d'hiver où l'on allait «à la veillée» les uns chez les autres, l'enfant entendait tout le répertoire transmis par les ancêtres: les antiques ballades, les complaints, les légendes héroïques ou les histoires lugubres, qui tour à tour l'enthousiasmaient ou le faisaient frissonner; d'autres fois des chansons spéciales accompagnaient les diverses occupations dont ces réunions étaient l'occasion. L'été, durant les belles soirées, il prenait part, avec toute la population de son village,

¹ Cf. L. Gauchat, *Étude sur le Ranz des vaches fribourgeois*, p. 3.

aux rondes et danses, qui déroulaient leurs longues chaînes au rythme entraînant des vieilles *coraules*. Devenu adulte, ou bien le jeune homme se vouait au travail des champs: alors il lançait à pleine voix, au milieu de son dur labeur, les chansons de la fenaison, de la moisson, de la cueillette des fruits, de la vendange, du tillage du chanvre, du labourage. Ou bien il apprenait un métier, et, devenu compagnon, il quittait son lieu natal et courait le monde pendant quelques années pour se perfectionner. Il apprenait les chants de métier ou de compagnonnage, en même temps qu'il se formait un répertoire varié de tous les airs entendus dans les contrées qu'il parcourait. Tôt ou tard arrivait pour lui l'heure de l'amour: de son cœur débordant jaillissaient les chants à la bien-aimée, aubades, sérénades, chants de rendez-vous ou de fiançailles, chants de joie ou de tristesse, d'espoir ou de découragement, de triomphe ou de colère, selon que son amour était partagé ou repoussé. A vingt ans, le service militaire l'appelait; bien triste, il s'en allait, mais ne tardait pas à se faire à sa nouvelle vie; c'est alors que, le verre en main, ou durant les longues marches, il répétait les joyeux chants de soldats, les chants en l'honneur de son régiment, les refrains de caserne. Enfin arrivait le jour si impatiemment désiré où il retournait au pays et souvent retrouvait la fidèle fiancée qui l'avait attendu. A son tour il se décidait à fonder une famille; le jour des noces arrivait, les garçons et filles d'honneur entonnaient pour lui les chansons du mariage, avec les conseils tantôt sérieux, tantôt narquois, mais toujours pratiques et quelque peu terre à terre, que le rude bon sens populaire lui donnait, ainsi qu'à sa jeune épouse. Une fois établi, chef de famille, patron, fermier, simple ouvrier, paysan ou modeste artisan, il participait à la vie publique de son village, de sa commune ou de son canton. Alors dans les fêtes populaires, tirs, «abbayes», fêtes de chant ou de gymnastique, anniversaires nationaux, il pouvait répéter de tout son cœur mille refrains joyeux ou patriotiques. Les occasions d'exercer sa verve railleuse ne lui manquaient pas non plus: ménages mal assortis, maris faibles, trompés et battus, femmes coquettes ou acariâtres, scandales locaux, luttes politiques, etc., lui donnaient autant de sujets de chansons satiriques, patoises ou françaises.

Ainsi, petit à petit l'âge avançait jusqu'au jour où, devenu vieillard, il répétait à ses enfants et petits-enfants le trésor de chansons que ses aïeux lui avaient transmises et qu'il avait

pieusement conservées. Enfin, lorsque l'heure du grand départ avait sonné pour lui, dans bien des contrées, toutes sortes de cérémonies funèbres, où les chants mortuaires jouaient un rôle important, accompagnaient l'ancêtre rassasié de jours jusqu'à sa demeure dernière.

Telle a été la part que la chanson populaire a prise dans la vie de nos pères. Les exigences de notre époque moderne ont bien amoindri ce rôle; l'âpreté de la lutte pour l'existence a fait tomber dans l'oubli ou a relégué à l'arrière-plan nos vieilles chansons populaires. Il semble qu'on n'ait plus le temps de chanter: finies les longues veillées d'hiver où l'on tillait le chanvre, cassait les noix ou simplement filait; finies les rondes et les danses rustiques!

Il est donc bien naturel que notre romancéro populaire traditionnel disparaisse avec les vieillards; les jeunes gens s'en désintéressent toujours davantage; ils préfèrent les mélodies modernes. Et les chansons de café-concert, les «scies» boulevardières ou les romances à la mode envahissent petit à petit notre pays, menaçant de supplanter l'antique répertoire. Il n'est presque pas de chansonniers manuscrits — nous en parlons par expérience — où l'on ne retrouve quelque'une de ces inepties ou de ces horreurs qui s'intitulent *La Tonkinoise*, *Poupoule*, *La Momette*, *la Valse brune*, etc.!

C'est le moment de réagir. Il faut que notre belle et saine chanson populaire reprenne la place prépondérante qu'elle n'aurait jamais dû perdre, et détrône le répertoire actuel, qui menace de submerger notre pays. C'est là une œuvre patriotique d'assainissement moral que la Société suisse des Traditions populaires aura eu l'honneur de commencer et qu'elle pourra, espérons-le, mener à bonne fin.

CHAPITRE II

Thèmes de la Chanson populaire

Nous passons maintenant à l'étude des thèmes de la chanson populaire, et nous allons voir dans combien de groupes il est possible de les classer.¹

¹ Bien que notre classification soit loin d'être irréprochable, nous nous en tiendrons à celle que nous avons adoptée pour nos *Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande* (p. 21 et 22), quitte à lui faire subir, en cours de publication, les améliorations qui nous paraîtraient nécessaires.

1^{er} GROUPE

**Chansons narratives, épiques et tragiques,
complaintes profanes et religieuses,
nœls et chants de fêtes**

Elles forment un des groupes importants du romancéro populaire, non seulement par leur nombre, mais aussi par leur ancienneté, car c'est là que nous retrouvons les plus vieilles chansons que la tradition nous ait conservées. Elles sont toujours très goûtées, à cause même de leur caractère tragique et de leur allure épique. Comme au moyen-âge, notre peuple trouve un attrait singulier à répéter ces antiques complaintes, dont les paroles lui font impression. Nous avons eu bien souvent l'occasion de constater le fait, surtout à la campagne, dans les endroits écartés, où la tradition a pu se maintenir intacte et où les productions modernes n'ont pas encore pénétré. Plusieurs de ces chansons sont de purs chefs-d'œuvre par leurs sentiments élevés, délicats et héroïques. Rien d'étonnant qu'elles aient persisté dans la mémoire du peuple et qu'elles occupent une place si en vue dans son répertoire.

1. Le type classique du genre est la chanson si connue du *Roi Renaud*:

Quand Jean Renaud de guerre revint,
Tenant ses tripes dans ses mains,
Sa mère à sa fenêtre en haut
Dit: Voici v'nir mon fils Renaud.

Mortellement blessé, il se couche et trépassé sans une plainte, sans un cri, pour ne pas troubler le repos de sa femme nouvellement accouchée. Viennent les funérailles; le bruit des cloches et des processions inquiète la jeune femme, à laquelle sa belle-mère s'efforce tout d'abord de cacher la vérité; à la fin elle doit l'avouer:

— Ma fille, ne le puis cacher:
Renaud est mort en vérité.

Alors l'épouse s'écrie:

— Mère, dites au fossoyeur
Qu'il creuse la fosse pour deux,
Et que le trou soit assez grand
Pour qu'on y mette aussi l'enfant!¹

Et elle expire sur la tombe de son mari.

¹ Communiquée par Mme A. Colomb-Penard, à Genève.

Comme la chanson du Roi Renaud, bien d'autres encore «portent dans leur texte même les marques de leur ancienneté.»¹

Telle la chanson de *Marianson*, la femme innocente dénoncée à son mari par un lâche séducteur dont elle a repoussé les avances. Trompé par de prétendues preuves (les trois anneaux d'or que le traître a fait faire chez «l'argentier»), le mari, ivre de fureur, revient, écrase son enfant sur le carreau, puis attache sa femme à la queue de son cheval; au moment d'expirer, elle peut enfin le convaincre de son innocence. Quand le barbare lui demande pardon, elle a ce cri de mère:

— Oui, ma mort lui est pardonné,
Mais non celle du nouveau-né.

Nous avons en outre toute une série de chansons relatives au retour du mari qui, «après sept ans d'absence», trouve sa femme remariée:

Trois jeunes soldats revenant de guerre, Hourrah!
Bien habillés, bien arrangés,
Mais sans savoir où aller loger.

Ils arrivent chez «dame l'hôtesse» et se mettent à boire et à chanter. L'hôtesse les regarde et se prend à soupirer, puis à pleurer:

— Qu'avez-vous donc, dame l'hôtesse ?
Regrettez-vous ce bon vin blanc
Que les soldats boivent sans argent ?
— Ce n'est pas le vin que je regrette,
Mais c'est la mort de mon mari
Que l'un de vous me semble être lui.
J'ai tant reçu de fausses lettres
Que tu étais mort et enterré,
Et je me suis remarié.

Pour ne pas troubler le repos de sa femme, le soldat s'éloigne, et il fait ce sacrifice sublime en disant:

— Il y a grand' guerre en Allemagne,
Il y a grand' guerre et grand tourment . . .
Adieu, ma femme et mes deux enfants!²

La muse populaire a une préférence marquée pour les histoires sombres et lugubres: elle se plaît à mettre en scène des «maris assassins de leur femme», ou encore des «amants qui tuent leur maîtresse».

¹ J. Tiersot, *op. cit.*, p 16.

² Chantée par Mme Lucie Vaudan-Gada, à Lourtier (Valais).

Nous voyons d'abord un homme marié «à une femme d'honneur» s'éprendre d'un amour coupable pour «la servante du grand seigneur». Il décide donc de se défaire de sa femme; sous le prétexte d'une visite à des amis, il la prend sur son cheval, part au galop et ne s'arrête qu'au milieu de la forêt. Là, il la fait descendre et lui dit:

— Jeanne, ma mie, oh! c'est ici
Que tes beaux jours doivent finir.

Malgré les supplications de la malheureuse, qui demande un prêtre, son mari lui plonge son épée dans le cœur, puis:

Il l'a prise par sa main blanche, dans la rivière il l'a jetée,
Avec un sac rempli de plomb
Pour mieux la faire aller au fond.¹

Cette chanson est très répandue dans la Suisse romande et nous en avons retrouvé de nombreuses versions. Il en est de même du meurtre de la jeune fille séduite: son amant vient la chercher et la conduit «en haut de ces prairies», où il lui annonce qu'elle doit mourir. En vain veut-elle l'attendrir:

— Amant, aurais-le courage
De me tuer ici,
Qui suis enceinte de six mois?

Une fois son crime accompli, l'amant «prit le cœur de Françoise et celui de son enfant» et en fait présent à sa mère en lui disant:

— Tenez, voilà, mère barbare,
Une œuvre de vos désirs.²

Ensuite il part au plus vite, et
Quand il fut au haut de ces prairies,
Il entendit sonner:
— Voilà pour Françoise enterrer.³

D'après une version du Valais, il tombe alors à genoux pour demander pardon à Dieu; mais Dieu refuse de l'entendre.

C'est à ce même genre qu'appartient la chanson de l'Infanticide:

Ce sont les filles de Lyon;
C'est en cueillant la violette
Qu'elles ont perdu leurs amourettes.

¹ Jura bernois. (A. Biétrix, *Vieilles chansons du XVIII^e siècle*, manusc. de la Bibliothèque de l'École Cantonale de Porrentruy.)

² Cf. la chanson de *la Glu*, de Richépin.

³ M. Ferdinand Schorp, né en 1839, St-Blaise (Neuchâtel).

Elle a mis à mort son enfant; elle est jetée en prison, jugée et condamnée à mort. Le «fils d'un prince» demande à la voir, car «on dit partout qu'elle est si jolie».

— Attendez un petit instant;
 Vous la verrez dans la prairie,
 Les juges devant, le bourreau derrière.¹

Une autre chanson met en scène la «fille d'une cabaretière», qui se promène un soir toute seulette. Elle est arrêtée par «trois libertins». En vain leur offre-t-elle tout ce qu'elle a, sa bague et sa montre d'or; ils lui font violence et, comme elle défend désespérément son honneur, ils lui donnent «cent coups de lance». Leur forfait accompli, ils vont boire à l'auberge. En sortant sa bourse pour payer l'écot, le plus jeune fait tomber de sa poche la bague d'or qui roule sur le sol; la mère la reconnaît et demande des nouvelles de sa fille. Les assassins doivent avouer leur crime:

— Si vous voulez voir votre fille,
 Allez là-bas dans ces grands bois.
 Vous la verrez son sang qui coule,
 Son cœur ouvert à coups de lance.²

Nous passerons à un autre cycle de chansons, celui des enlèvements de jeunes filles. Suivant les cas, le dénouement est tragique: telle est l'aventure de celle qui a été enlevée dans une barque par un matelot; une fois loin du bord, il veut la forcer de se déshabiller. Feignant d'y consentir, elle prie son ravisseur de lui prêter son épée «pour découdre trois points» de sa robe; puis

Quand la belle eut l'épée,
 Elle se la planta au cœur.³

Une autre «fait la morte pour son honneur sauver». Trois capitaines l'ont enlevée et conduite «dans un fort beau logis,» où la table se trouve mise. Au milieu du repas, la belle tombe morte. Les capitaines l'enterrent «au jardin de son père;» mais cette mort n'est qu'une ruse, car au bout de trois jours, elle revient à elle et crie à son père: «Ouvrez la tombe, ouvrez si vous m'aimez.»⁴

¹ M. Joseph Ribeaud, à Cœuve (Jura).

² Mme Mathilde Ménétré-Macquat, à Bonfol (Jura).

³ M. Joseph Guenin, né en 1867, à Asuel (Jura).

⁴ M. Louis Revaz, aux Marécottes (Valais).

Mais nous voyons aussi une femme avoir recours à la ruse pour empêcher son ravisseur de la tuer, et se faire justice elle-même. C'est la chanson de *Renaud*, le tueur de femmes, qui vient «voir la fille au roi» et l'emmène «sept lieues plus loin, sans que personne n'en sache rien.» On arrive au bord de la rivière, où Renaud a déjà noyé trois de ses femmes. Il ordonne à celle-ci d'ôter sa coiffure et sa robe; mais elle ne veut pas qu'il la regarde se dévêtir et lui bande les yeux. Alors

La belle l'a pris, l'a-t-embrassé,
Dans la rivière elle l'a jeté;

puis tirant «sa claire épée,» elle coupe la branche de laurier à laquelle il s'accroche. Se voyant perdu, Renaud essaye hypocritement de l'attendrir:

— Oh! que diront tous tes parents,
En te voyant seule dans les champs?
— Je leur dirai que j'ai fait de toi
Ce que tu voulais faire de moi.¹

Notre chanson populaire aime aussi les histoires d'amour, et elle fait grand cas de la fidélité et de la constance. Tout le monde connaît la chanson de la *Pernette*, qui refuse «le fils d'un prince ou celui d'un baron,» et qui veut «son ami Pierre, qui est dans les prisons.» La conclusion en est touchante:²

— Père, se vo lou pendè,
Interra mè dezo,
Et mè crevi dè rousè
Et mon amant de fleurs.
Lè pèlerins que passent
Prendront tous une fleur.
Prinyeront Dieu por l'âma
De ston dou-z-amoinrà.

Une autre chanson très ancienne, que nous avons recueillie en français et en patois, montre la même constance dans l'amour; c'est celle que Doncieux (p. 71) appelle la *Chanson du Roi Loys*:

La fille du roi voulant aimer,
Son père la fit enfermer,
La fit enfermer dans la tour
Pour mettre fin à ses amours.

¹ Mme Joséphine Boinay-Corbat, née en 1837, à Vendlincourt (Jura).

² Nous citons la version suisse donnée dans Hafelin, *Les patois romans du Canton de Fribourg*, p. 132, N° 5, et dans les *Chants du Rond d'Estavayer*, N° 6.

Elle y reste sept ans, ayant «un côté mangé des vers et les pieds pourris dans les fers;» rien n'y fait:

— J'aime mieux mourir dans la tour
Que d'abandonner mes amours!
— Dedans la tour tu mouriras,
Ou tes amours tu finiras!

Sur le conseil de son «cher aimant,» elle fait la morte. Pendant qu'on la transporte à St-Denis, l'amant fait arrêter le cercueil; la belle reprend ses sens et reconnaît son bien-aimé.

— La belle chose que d'aimer!
Dirent tous les prêtres et abbés.
Nous portions la belle enterrer,
Maintenant il la faut marier.¹

Nous retrouvons fréquemment ce motif, par exemple: la jeune fille qui s'engage sur le même vaisseau que son amant et qui fait sept ans le métier de marin «sans se faire connaître;» au moment du retour, elle dit alors:

— Puisqu'ici l'amour nous rassemble,
Il faut nous réunir ensemble.
L'argent que nous avons gagné
Ça nous servira pour nous marier.²

On connaît aussi la chanson du soldat qui s'en va «dans le Piémont pour servir le Roi;» il n'oubliera pas sa bien-aimée, il fera faire son portrait:

Je le mettrai-z-à ma ceinture,
Cent fois par jour je l'embrasserai.

A ses camarades qui se moqueraient de lui, il dira: «C'est ma maîtresse que j'ai tant aimée!»

Je l'aime et l'aimerai-z-encore,
Je l'aimerai tant que je vivrai;
Je l'aimerai-z-après ma more
Si c'est permis aux trépassés.³

Enfin nous citerons encore les chansons où l'amante se dévoue pour sauver l'aimé. C'est la «fille du geôlier» qui prend la place du soldat qu'on va pendre, lui prête ses vêtements pour qu'il s'évade et ne se fait reconnaître que sur l'échelle de la potence:

— Messieurs de la justice, auriez-vous le courage
D'y faire mourir une fille sous l'habit d'un garçon!⁴

¹ Mlle Madeleine Chavanne, née en 1836, à Cœuve (Jura).

² M. Joseph Juillerat, né en 1837, des Cerniers de Rebévelier (Jura).

³ Toute la Suisse romande.

⁴ Mme Delphine Gay, née en 1830, au Peuty, près Trient (Valais).

Ou bien c'est encore la « fille du geôlier qui se prit d'amour pour un prisonnier; » elle dérobe les clefs à son père et ouvre les portes à l'amant:

Quand il fut dans la plaine,
Il se mit à chanter:

— Que Dieu bénisse les filles,
Surtout celle du geôlier.

Si je reviens en France,
Belle, je t'épouserai. ¹

Les soldats jouent un grand rôle dans ces histoires tragiques; nous nous contenterons de mentionner celle du soldat *déserteur*, populaire dans toute la Suisse romande:

Je me suis engagé pour l'amour d'une blonde,
Pour une bague d'or que je lui ai donné
Et pour un doux baiser qu'elle m'a refusé.

Il rencontre son capitaine qui veut s'opposer à sa désertion; il tire son sabre, se bat avec lui et le tue. Arrêté aussitôt, il sera passé par les armes; au moment de mourir, il pense à sa mère et veut lui épargner la douleur de cette affreuse nouvelle:

— Soldats de mon pays, ne le dites pas à ma mère!
Mais dites-lui plutôt que je suis à Bordeaux,
Prisonnier des Anglais, qu'elle me reverra jamais! ²

Il en est quantité d'autres tout aussi touchantes; mais ce que nous avons relevé jusqu'ici suffit à caractériser le genre, et l'on nous permettra de clore cette énumération.

M. J. Tiersot ³ constate avec raison que l'élément surnaturel et merveilleux qui joue un si grand rôle dans les contes populaires, ne figure que d'une façon presque négligeable dans les chansons des campagnes françaises, sauf quelques complaintes religieuses (*St-Nicolas et les enfants au saloir*, etc.) où le miracle tient sa place naturelle. Ce que nous avons retrouvé dans la Suisse romande confirme pleinement cette observation. En dehors des complaintes religieuses, nous n'avons recueilli qu'une seule chanson du Valais avec une intervention surnaturelle; c'est la *Fille meurtrière sauvée par son Enfant*:

¹ Mlle Elisa Membrez, Courroux (Jura).

² Toute la Suisse romande.

³ *Hist. Chans. pop. en France*, p. 22.

A Paris il y a une jeune fille
De dix-huite | et à vingt ans
Qu'a fait mourir son cher amant.

Au bout d'un mois la belle s'est accouchée
S'est accouchée d'un bel enfant
Qui ressemblait fort à son amant.

Un mois plus tard, elle se rend à la messe avec ses parents; au sortir de l'église, elle aperçoit un échafaud dressé; elle est arrêtée par les juges, qui la remettent au bourreau. En cet instant l'enfant prend la parole:

Il s'écria à haute voix:
Laissez ma mère avecque moi!

Les juges voient là un jugement de Dieu et font grâce à la coupable.¹

2. Nous devons rattacher à ce groupe les *complaintes profanes* qui se sont conservées jusqu'à nos jours dans la mémoire du peuple. Bien mieux que l'ordinaire chanson populaire, elles ont pu se maintenir dans la tradition, parce qu'autrefois il existait des chanteurs ambulants, sorte de continuateurs des anciens *jongleurs*, qui parcouraient les divers pays, débitant leur répertoire de ville en village, et vendant au public le texte imprimé de leurs productions.

Ces complaintes profanes racontaient surtout les crimes célèbres et se colportaient de foire en foire, où elles obtenaient beaucoup de succès. Nous empruntons à Mlle Elise Dufour² quelques lignes intéressantes sur ces chanteurs de complaintes: «... En plus, assez fréquemment les mineurs du Harz, en tournées de vacances, nous régalaient de leurs aubades. Puis venait une autre industrie, celle du chanteur de complaintes. Pourvu d'une sorte de bannière sur laquelle était représenté en vives couleurs le sujet lui servant de texte, le chanteur entonnait d'un accent plaintif et en rimes douteuses, le récit amplifié de quelque événement connu dans l'histoire. La retraite de Russie, la mort du duc de Bordeaux, le crime de Fualdès, drame monstrueux dont s'occupaient alors les annales judiciaires, servirent longtemps de thèmes à ces ménestrels de grands chemins. Le pathos du chanteur faisait oublier les irrégularités de la rime et pour le commun des auditeurs, plus

¹ Mlle Béatrice Epiney, née en 1895, à St-Jean d'Annivières (Valais).

² *Au temps jadis*, p. 66. — Cf. Weckerlin, *Chans. pop. du pays de France*, I. p. 175.

il s'exaltait dans son rôle, plus il était digne de louanges; aussi son escarcelle en devenait plus lourde. Ces mélopées étaient au goût du jour; jeunes gens et jeunes filles les répétaient aux champs et aux longues veillées.»

De nos jours encore, dans certains pays, on rencontre ces chanteurs ambulants, qui continuent à débiter leur marchandise.¹ — On peut facilement se représenter la valeur littéraire de pareilles horreurs. Malgré leur nullité complète, elles offrent pourtant un intérêt au point de vue de la chanson populaire, parce quelques-unes de celles que nous avons retrouvées — presque exclusivement en Valais — paraissent avoir eu pour auteurs des poètes de notre pays.

Toutes ces plaintes sont composées sur un même type. Le début en est stéréotypé: «Ecoutez, petits et grands», ou «Approchez pour entendre», ou «Venez pour écouter», etc. Elles sont toujours formées de strophes de 6 à 8 vers, et de vers de six syllabes. Comme il convient, ces histoires criminelles sont accompagnées de bons conseils, de réflexions morales et de sérieuses admonestations à l'usage de la «jeunesse».

Nous allons donner un exemple d'une de ces plaintes, celle du *Libertin*, que nous avons relevée en Valais; la forme en est altérée et présente de nombreuses lacunes. — Comme il arrive pour ces sortes de productions, il est bien difficile d'établir avec quelque certitude si elles se sont propagées par la tradition orale ou par la tradition écrite; il est probable que les deux y ont contribué. D'abord imprimées, elles ont été copiées, puis recopiées d'un chansonnier à l'autre, et se sont répandues dans une contrée; peu à peu elles ont passé dans la mémoire de personnes qui les ont répétées, et ainsi apprises à leurs proches; de cette façon, les deux modes de transmission ont agi successivement l'un sur l'autre. Par exemple, notre sujet a écrit la chanson dans son cahier après l'avoir entendue et apprise d'une vieille personne qui, elle, ne l'avait jamais écrite, mais la savait par cœur; c'est ce qui en explique la forme si défectueuse.

¹ Il n'y a pas bien longtemps encore qu'à la «messe» (foire) de Bâle, nous avons entendu chanter ces productions avec accompagnement d'orgue de Barbarie; de grossières peintures reproduisaient, avec un réalisme affreux, toutes les péripéties du forfait. Une foule nombreuse se pressait autour de ces «Morithaten», comme on les appelait, et s'arrachait les feuilles imprimées relatant ces abominations. La police a enfin eu le bon esprit d'interdire ces exhibitions d'un goût plus que douteux.

La complainte débute, comme d'habitude par :

Venez, brave jeunesse,
Venez auprès de moi
Ecouter avec sagesse
Selon Dieu et sa loi ;
Appréhendez la fin
D'un pauvre libertin.

Suit la lugubre histoire d'un individu qui trouve en chemin une caisse qu'il ouvre et où il aperçoit un enfant nouveau-né. Une lettre explique que sous la tête du bébé est placée une bourse de mille francs, qui reviendront à celui qui élèvera l'enfant. Au lieu d'en prendre soin, le misérable tue l'innocent et le fait dévorer par son chien, puis muni de l'argent, il s'en va à l'auberge. Là, son chien vomit une des mains de l'enfant. Le criminel veut alors «prendre la porte, faisant semblant de rien», mais son chien le suit; on l'arrête, on le fouille, on découvre la lettre et l'argent; il doit avouer son forfait et il est condamné à mort.¹

Voilà le genre; on nous dispensera d'y insister davantage.

En dehors de ces crimes et de ces assassinats, il est des complaintes universellement connues, de ces histoires romanesques que l'imagerie populaire a contribué à répandre: *Geneviève de Brabant*, *Pyrame et Thisbé*, *Damon et Henriette*, *le Juif Errant* et tant d'autres. Nous relèverons seulement celle du *Roulier*, moins répandue, et qui forme la transition entre la complainte profane et la complainte religieuse.

Un roulier rencontre un pauvre voyageur, qui n'est autre que Jésus-Christ, déguisé en vieillard; ému de pitié, il lui offre à manger, et celui-ci accepte avec reconnaissance. Au bout d'un moment, la voiture s'embourbe; le roulier peste, jure, bat ses chevaux, c'est en vain; l'attelage ne bouge pas. Alors le vieillard prend le fouet en main et, sans aucun effort, tire la voiture de ce mauvais pas. Le roulier, enchanté, veut récompenser le pauvre et il l'invite à venir loger et souper avec lui à l'hôtel. Mais l'hôtesse, voyant arriver ce mendiant chez elle, le reçoit grossièrement :

— Ma maison n'est pas faite
Pour loger l'indigent;
L'étable est trop honnête
Pour de pareilles gens.

Le roulier est obligé de protester pour qu'elle laisse son compagnon s'asseoir à table. Pendant le souper, on parle «des

¹ Mlle Béatrice Epiney, St-Jean d'Anniviers.

affaires du temps;» le vieillard prédit tout ce qui va se passer, et pour confirmer la véracité de ses dires, il ajoute: «En ce moment même l'hôtesse est tombée morte en entrant dans sa chambre». Le roulier va immédiatement s'en assurer:

Dès le seuil de la porte
Il demeure saisi,
Car l'hôtesse était morte
Comme il l'avait prédit.

Quand il rentre dans la salle, le pauvre a disparu, mais:

Il trouva sur la table
L'image de Jésus-Christ,

avec la recommandation de soulager les indigents et les malheureux.¹

3. Nous passons maintenant aux *complaintes et chansons religieuses* qui ont été, elles aussi, fort en vogue et ont fait partie du répertoire des chanteurs ambulants. L'Eglise, cela se comprend, favorisait dans un but d'édification la diffusion de ces sujets religieux, tirés de la Bible ou de la Légende dorée. C'est surtout dans les cantons catholiques que nous les retrouvons de nos jours; en Valais, par exemple, beaucoup de recueils manuscrits renferment presque uniquement des pièces de ce genre. Grâce aux textes imprimés, ces complaintes se sont maintenues avec peu ou point d'altérations dans la mémoire des populations. Un des thèmes les plus fréquents est la *Passion de Jésus-Christ*; nous l'avons recueillie en patois dans le Jura² et en français en Valais:

La passion de Jésus-Christ vous plaît-il de l'entendre,
Pécheurs, vous plaît-il de l'entendre?
Quand Jésus-Christ étoit petit, faisoit de grands miracles,
Pécheurs, faisoit de grands miracles
Quand Jésus-Christ étoit grand, faisoit grand' pénitence.

Vient ensuite la prédiction que Jésus fait à ses disciples des peines qui l'attendent au Calvaire:

Vous verrez ma tête couronnée avec une épine blanche.
Vous verrez bientôt mes bras cloués et mes deux pieds ensemble.
Vous verrez bientôt mon sang couler tout le long de mes membres;

et enfin:

Vous verrez bientôt la terre trembler, aussi les pierres fendre.³

¹ M. Benoit Zufferey, à Vissoye (Valais).

² Cf. nos *Chants patois jurassiens*, Arch. III. p. 279, No. 13.

³ M. Jean-François Bourban, Beuson, Nendaz (Valais).

Une autre complainte populaire est celle du *Mauvais Riche et de la Ste-Vierge*, recueillie aussi en patois du Jura:

lè sainte vierdje y pûere chu son trône d'erdjan.
son cher fi yi vè dire: *Mère, que pleurez-vous tant?*
Ave Maria gratia plena.

— I pûere si poure monde k'andure tain de fain!
— ne pûerète pe, mè mère, no le rèsèzierain.

La Vierge s'en vient frapper à la porte du riche et le supplie de lui donner les miettes de sa table, à quoi celui-ci répond brutalement:

lé myate de mè tâte s'à po bèyie an mé tchin;
è m'ètrèpan dé lievre, toi, te me n' pran ran.¹

Au bout de trois semaines, le riche meurt subitement et va frapper à la porte du paradis, mais St-Pierre le repousse:

«Retire-toi, mauvais riche, dain lé flame éternèle!»

Dans un autre morceau patois, nous voyons Jésus déguisé en «pauvre pèlerin», demander l'aumône «le long du grand chemin». Il s'adresse à une dame qui l'accueille avec bonté et charge sa servante de l'introduire, de lui offrir à souper et de le mener dans une chambre; mais à tous les ordres, la grossière servante réplique: «Faites-le vous-même, Madame, c'est vous qui l'avez invité!» La bonne dame soigne son hôte, le fait coucher et s'informe s'il est bien couvert. — Oh! oui, répond Jésus, sauf le bout des pieds. L'hôtesse s'empresse de lui chercher un édredon; lorsqu'elle rentre dans la chambre, elle voit tout resplendir. Elle devine qu'elle a accueilli le Seigneur; celui-ci lui assure que sa place est faite au paradis, mais que celle de la servante sera «à pu fon déz-anfie.»²

D'autres légendes plus connues sont celles de *Ste-Catherine*, que son père, le roi païen, fait mettre à mort parce qu'elle refuse d'adorer les faux dieux.

Puis la *Complainte de St-Nicolas*, qui ressuscite les enfants que le boucher a égorgés et mis au saloir.

Dans le même genre, on peut enfin citer la chanson si répandue des *Trois petits Enfants*:

C'était (ou Je sais) une complainte de trois petits enfants,

¹ On voit à la rime: *chiens, rien*, que le texte a été versifié primitivement en français et que nous avons ici une traduction en patois.

² Cf. notre *Poésie religieuse patoise*, nos. 40 et 41; chantés par Mme Agathe Sangsue, née en 1833, Courtedoux (Jura).

dont la mère meurt et le père se remarie; la marâtre les maltraite. Les enfants s'en vont au cimetière pour rechercher leur mère. En route ils rencontrent Jésus-Christ, qui fait un miracle en leur faveur et permet à la mère de revenir pour sept (quinze) ans. — A Lausanne, vers 1860—1870, nous chantions cette complainte comme ronde enfantine.¹

Nous possédons dans la Suisse romande toute une série de *Légendes*, de *Vies de Saints*, etc., telles la Vie de St-Alexis, de St-Hubert, de Ste-Philomène, de Ste-Euphémie (ces deux dernières sont les patronnes de localités valaisannes), de St-Georges, de St-Germain, de St-Etienne, etc. Nous avons retrouvé également le *Cantique d'Adam et d'Eve*, qui, en 23 strophes, nous raconte la création de l'homme, celle de la femme, la chute et l'entrée du péché dans le monde, la malédiction de Dieu, puis la promesse de l'ange que le Messie viendra un jour racheter et sauver l'humanité.²

Dans cette catégorie des Chants religieux nous ferons rentrer les *Cantiques* en l'honneur de Jésus, de la Vierge et des Saints; ils sont fréquents en Valais.

4. Nous mentionnerons ensuite les *noëls*, uniquement destinés à célébrer la venue du Sauveur. Nous en avons publié quelques-uns dans nos *Chants patois jurassiens* (*Arch. III*) et dans notre *Poésie religieuse patoise*; nous y renvoyons le lecteur. Pour donner cependant une idée du genre, nous reproduirons quelques strophes d'un Noël patois du Jura des plus gracieux; le grand nombre de diminutifs donne à l'original une grâce naïve que la traduction française est incapable de rendre :

in bé maitin i m' sæ yövè
ke lè tier pregnè son blanc mantelet.

i m'an sæt - alè tyeri Kolinè
ke se promenè dain son djairdinè.

— ke fête - vo li, garsonè djôli?
— y' êkoute tchaintè le rosignolé.

qui di k' à Bethléem à né le nôlè,
è no pètchan tû voèter l'enfantelè.³

Etc.

Enfin viennent tous les *chants de fêtes religieuses ou profanes*, tels que ceux du *Nouvel-an* (*Bon-an*) que les enfants allaient

¹ Voir p. 115.

² Chanté par le frère Louis Bagnoud, Hospice du Grand St-Bernard.

³ Mme Bertha Pheulpin, à Miécourt.

chanter de porte en porte; ces chants ont été répandus dans toute la Suisse romande. En voici quelques vers, en patois du Jura :

bonsoi, bonsoi, métre de sé lyô! (lieux)

voisi le bon-an k'â veni
ke to le monde à rêdjoyi,
êtain lé grô ke lé peti.

Refr. : ke dûe vo bote an - in bon - an!
ke dûe vo don lè boine annè.

lè douse vierdje ét-in djèdjin (jardin)
ke yi krâché (croissait) di pain è di vin,
ke yi krâché de to lé bin.

note *Seigneur s'y promenait*

èvô in bâton d'èrdjan farè.

ke dûe bnîe ste mâjon,

to lé lète (lattes) è lé tchvîron (chevrons).

Puis arrivaient les demandes, présentées sur un ton humoristique :

è dyan (ils disent) k'vôz-è d'lè boine aindoèye (saucisse).

bèyite noz-an tyètyün (chacun) in boutcha (petit bout)

in boutcha kman in menvela (un levier)

in menvela kman in étla (un petit hêtre).¹

Etc.

A Develier (Jura), le 5 janvier, les jeunes bouviers vont encore chanter «lè pèyson».

s'â stü soi in soi
moiyou k' léz-âtre soi;
por sain vo vint-on voi.

Refr. : s'â dinche kom èl à voi.

s'â bin *je vous salue*,
ôtchâlôbô!

C'est ce soir un soir
Meilleur que les autres soirs;
Pour cela vous vient-on voir.

C'est ainsi comme il est vert.

C'est bien je vous salue,
ôtchâlôbô!

s'â l' soi d' lè pèyson;
èlondjie vò bèton,
pè droite è pè rêzon.

nôz-âdrain évâ lé pré
retyödre lè rôzé
le grose è lè menüe.

C'est le soir de la «Payisson»;
Allongez vos écheveaux de chanvre,
Par droite et par raison.

Nous irons en bas les prés
Recueillir la rosée,
La grosse et la menue.

nôz-âdrain douz-è dou
lè tête dedo le djou.
nôz-âdrain tchü l' pomé,
nôz-âdrain tchü l' rêmé.

Nous irons deux à deux
La tête dessous le joug.
Nous irons sur le rouge-fauve,
Nous irons sur le tacheté.

nôz-âdrain è lè tchèrüe.
no virerain lé rôe;
nôz-an èrain l'étrain,
not mètre èrè le grain.

Nous irons à la charrue,
Nous tournerons les sillons;
Nous en aurons la paille,
Notre maître aura le grain.

¹ Mme Fenk-Mouche, à Porrentruy.

nôz-adrain drie tchété.
 nôz-èrain di lèsé;
 nôz-an ferain di mèton,
 tain k'è y é d' pier à fon.
 s'à dinche kom èl à voi.
 s'à bin, *je vous salue*,
 ôtchâlôbô!

Nous irons derrière «Château».
 Nous aurons du lait:
 Nous en ferons du sérac,
 Autant qu'il y a de pierres au fond.
 Refr.

Les jeunes bouviers parcourent le village en chantant ce vieil air; au refrain ils accompagnent d'un vigoureux coup de fouet chacun des «ôtchâlôbô». D'où vient ce chant qu'on ne retrouve que là? A quels anciens usages et traditions fait-il allusion? Quelle fête doit-il commémorer? On l'ignore à Develier, de même qu'on ne sait pas la signification des mots «pèyson» et «ôtchâlôbô». — On peut dire cependant que le 5 janvier est consacré à Siméon le Stylite, né en 390 à Sisan, en Syrie; ce saint célèbre ayant été pâtre dans son enfance, est devenu le patron des bergers.¹

On a eu aussi de nombreuses chansons des *Rois* (6 janvier) et du *Carnaval*²; puis les chansons de *Mai*, qu'on a chantées dans tous nos cantons romands et dont Juste Olivier a donné une si jolie description dans son *Canton de Vaud* (I. 391): «Au printemps, les Maïanches, petites filles habillées de rose et de blanc, s'en viennent encore quelquefois de porte en porte, oiseaux fleuris, chanter le *joli mois de mai* dont elles portent le nom. Et alors aussi les petits bouviers (*boveïrons*) se mettaient en fête; rassemblés autour de l'un d'entr'eux, lequel couvert d'un masque, coiffé d'un haut bonnet de papier et de ruban, portait des sonnettes en sautoir, un grand sabre d'une main et une bourse de cuir de l'autre, ils arrêtaient les passants dont les plus jeunes n'osaient soutenir leur bruyante apparition au détour de la haie et du chemin. Ils récoltaient ainsi quelque petit argent, des œufs; et une longue perche garnie de saucisses les suivait fidèlement dans toutes leurs évolutions.»³

¹ Voir Kerler, *die Patronaten der Heiligen*.

² Cf. L. Courthion, *Coutumes de la Vallée de Bagnes*, Arch. V, p. 49; — R. Morax, *Le Carnaval dans la Vallée de Conches*, Arch. V, p. 281; — B. Dumur, *Le jour de la Carmintran*, Arch. XII, p. 215.

³ Cf. Mlle Elise Dufour, *Au temps jadis*, p. 89; — F. Chabloz, *La Fête de Mai*, Arch. II 14; — W. Robert, *La Fête de Mai (Maientze)*, Arch. I, p. 229; — A. Daucourt, *Légendes jurassiennes*, Arch. I, p. 99; — Eug. Ritter, *Mœurs genevoises (Epouses du Mois de Mai)*, Arch. I, p. 74; — J. Volmar, *Us et Coutumes d'Estavayer*, Arch. I, p. 92, etc.

Nous avons nous-même publié de nombreuses versions de ces chants de Carnaval et de Mai, ainsi que des chants de *St-Martin*. Nous y renvoyons le lecteur.¹

Ces coutumes ont disparu presque entièrement de nos jours; cependant nous avons encore entendu chanter le «Bon-An» et «les Rois» dans la Vallée de Delémont.²

2^{me} GROUPE

Chansons anecdotiques et satiriques

C'est un des groupes les plus nombreux et les plus intéressants, où se montrent sans contrainte et brillent du plus vif éclat la grâce et l'esprit français. Nous y faisons rentrer toutes les chansons relatant les *aventures gaies ou tristes, sérieuses ou burlesques* dont les personnages sont tour à tour des rois, des seigneurs, des pages, des soldats, des bergers, des matelots, des chasseurs, des étudiants, ou bien des princesses, des dames de la noblesse, des bourgeoises, des femmes du peuple, des bergères, des batelières, des meunières, etc., sans oublier les prêtres, les moines et les nonnes. C'est «une ample comédie à cent actes divers», où, à l'inverse des chansons tragiques et des plaintes, les sujets traités n'ont aucun caractère sombre et sinistre, aucun dénouement affreux, mais sont gais, vifs, légers, parfois assez irrévérencieux, grivois et même scabreux. — C'est là que nous voyons les femmes en butte aux tentatives intéressées des galants, évitant leurs pièges ou succombant après une résistance plus ou moins longue.

Le peuple a l'expérience de la vie et il se rend compte de ce qu'elle est. Aussi la jeune fille sait-elle fort bien ce qu'elle doit croire des protestations d'amour et des promesses du beau parleur, qui la délaissera et l'abandonnera une fois parvenu à son but; elle n'a pas grande confiance en ces amoureux qui, comme le papillon, butinent d'une fleur à l'autre:

Les garçons sont comme la lune;
Toute la nuit s'en vont roulant.³

¹ Voir nos *Chants pat. jur.*, Arch. III, notre *Poésie religieuse patoise dans le Jura bernois catholique*, Bâle 1907; et le *Folk-lore Suisse*, III^e année (1913), n^o. 4 et 5.

² Nous publierons intégralement toutes ces vieilles chansons dans un des volumes des *Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande*.

³ Mme Colomb-Penard, Genève.

Elle sait surtout qu'elle ne rencontrera ni compassion ni pitié, si sa faute a des suites, mais qu'on se moquera d'elle, qu'on la méprisera et qu'on la repoussera de partout. — De son côté, elle ne se fera aucun scrupule, pour venger son sexe, de jouer des tours parfois cruels aux soupirants jeunes ou vieux qui tomberont sous sa coupe.

Les chansons rentrant dans ce groupe ont été populaires dès le moyen-âge, preuve en soient les saintes colères des Pères de l'Eglise et les interdictions répétées des Conciles des premiers siècles contre ces «chansons abominables», *cantica nefaria* ou *nugaces cantilenae*, en usage à la ville et dans les campagnes.¹

Pour bien marquer la différence entre les chansons tragiques, les complaintes, et celles de ce second groupe, nous ne saurions mieux faire que de citer ce qu'en dit M. J. Tiersot.² Après avoir donné comme exemples *La princesse au pommier doux* et le *Joli tambour revenant de guerre*, il écrit :

«Il sera intéressant . . . de suivre d'un même regard la marche parallèle de la chanson narrative . . . et de la chanson anecdotique, . . . les deux formes fondamentales de la chanson populaire, et qui sont entre elles, pour ainsi dire, dans le même rapport que la tragédie et la comédie: les sujets sont les mêmes. Ici la princesse affirme sa tendresse pour *son ami doux* et promet de le recevoir vainqueur ou vaincu, avec le même cœur amoureux: là, la Pernelle demandait à être pendue sur la même branche que son ami Pierre. Une épouse fidèle attend Jean Renaud au retour de la guerre: c'est aussi au retour de la guerre que le joli tambour est interrogé par la fille du Roi qui l'attend à sa fenêtre. Mais combien le ton est différent! Le guerrier Renaud revient «portant ses tripes dans ses mains»; le joli tambour a «dans sa bouche une rose.» La fille du terrible roi Loys, au fond de la tour sombre où elle fut enfermée sept ans passés, a «les pieds pourris dans la terre, et le côté rongé des vers»; la fille du général de France, également emprisonnée dans une tour, est enlevée sans peine par un galant capitaine:

Dès la premièr' ville,	Dès la sccond' ville,	Dès la troisièm' ville,
Son amant l'habille	Son amant l'habille	Ils étaient en file
En beau satin blanc;	En or, en argent.	Au beau régiment.»

¹ Ch. Nisard, *Chans. pop. chez les anciens et chez les Français*, I. p. 9, 10.

² *Hist. chans. pop. en France*, p. 47.

A propos du soldat, «le type indispensable de la chanson populaire»,¹ M. Tiersot montre que dans la complainte «sont mis en relief les côtés tragiques: le conseil de guerre, l'exécution du déserteur», tandis que dans la chanson anecdotique qui en est la contre-partie, les aventures galantes, les bonnes fortunes des soldats n'ont rien que de gai et d'amusant.

Ce parallèle pourrait se pousser plus loin encore, mais nous nous arrêtons ici, et donnerons maintenant quelques exemples.

1. Un des thèmes favoris de ces chansons anecdotiques, c'est le dialogue entre un grand personnage et une femme du peuple: le seigneur et la bergère, le vieux bailli et la jeune fille, le noble chasseur et la meunière, le jeune seigneur et la batelière, etc.; innombrables en sont les péripéties et les variations, depuis la jeune fille qui prête — mais rarement et le plus souvent après une formelle promesse de mariage — une oreille complaisante aux avances du gentilhomme, jusqu'à celle qui les repousse plus ou moins rudement, surtout quand le soupirant est vieux; alors les épithètes malsonnantes et cruelles de pleuvoir! On dirait vraiment qu'il y a là comme la revanche et le triomphe du peuple sur les gentilshommes.

Parfois la bergère, pour mieux narguer le séducteur, fait la niaise et répond en patois. En tous cas, elle repousse hardiment honneurs et richesses pour se conserver toute à son berger, et quand il le faut, elle fait intervenir son chien, ses parents ou son amant dont la houlette vient alors caresser le dos du soupirant.

De telles chansons sont si connues que nous pourrions nous borner à de brèves citations.

Voici d'abord un texte où la bergère ne fait aucune difficulté pour suivre son seigneur; malgré un semblant de résistance, elle se laisse persuader dès que celui-ci lui dit:

— De mon château, je t'en fais la fermière
Si tu me fais le maître de ton cœur,

et elle lui répond:

— Mon beau Monsieur, avec vous je m'engage;
Avec vous je veux faire mon bonheur.
Adieu moutons et charmants pâturages!
A vous, seigneur, je veux livrer mon cœur.²

¹ *Ibid.* p. 47.

² M. Maurice Nicollier, né en 1849, Prarayer, Bagnes (Valais).

Mais un cas pareil est rare, avons-nous dit; le plus souvent le soupirant — presque toujours un vieillard — est repoussé par la bergère; qui réplique de verte façon à toutes les fadaïses qu'il lui débite:

— Bonjour, ma charmante Cléris,
 Vous qui surpassez les roses et les lys!
 Il n'y a que vous dans le monde
 Capable d'y charmer mon cœur

— Je crois, Monsieur, que vous badinez!
 Je n'ai pas de beauté assez pour vous charmer.
 Je m'y trouve trop grossière
 Pour un seigneur.

Puis comme le galant, pour l'apitoyer, s'écrie:

Je m'en irai sur ces montagnes,
 Les oiseaux m'y consoleront.
 Je n'y vivrai que d'herbages
 Aux environs,

elle s'écrie en riant:

— Consolez-vous, ne vous consolez pas,
 Soyez au trépas, je m'en soucie pas.
 Cherchez ailleurs une autre brune,
 Car de vous je ne veux pas!¹

Dans la chanson de *Fanchon*, celle-ci répond aux propositions de mariage du vieux seigneur:

— Vous avez les cheveux tout blancs;
 Vous ressemblez le Juif-Errant,
 A la couleur de votre visage!
 Vieux Mathurin,
 Passez votre chemin!

Puis le vieux insistant, elle ajoute comme dernier argument:

— Monsieur, si je prends ma houlette,
 Sur votre dos je frapperai;
 A grands coups je rosserai,
 A grands coups sur votre squelette!²

Les dialogues où la bergère fait la niaise et répond en patois, ont pour type la chanson de *Sylvie*:

¹ Mlle Marianne Chavanne, née en 1836, Cœuve (Jura).

² M. Lucien Monnez, Auboranges (Fribourg); Mlle Juliette Pétignat Courgenay (Jura).

— Charmante Sylvie!
 — Servanta, Monscheu!
 — Que fais-tu seulette
 Dedans ces bas lieux?
 — Felou ma quenoille,
 Vouerdou mè muton;
 Quand la nè approuzte
 M'en vè à la maison.¹

Elle est trop connue pour que nous la reproduisions ici. — Dans le même genre, nous avons retrouvé à Boudevilliers (Neuchâtel) une chanson dans le style pédant et prétentieux des bergeries, mais qui offre cet intérêt d'être un document du vieux patois du Val-de-Ruz; elle n'est pas citée dans *Le Patois Neuchâtelois* (Neuchâtel, 1895). Nous en donnerons un extrait:

- | | |
|---|--|
| <p>1. — Bergère de ces bocages,
 Tout en gardant tes troupeaux,
 Seule dans ces lieux sauvages
 Avec un jeune pastoureau;
 Crois-moi, quitte ta houlette,
 Ta quenouille et ton fuseau.
 Viens, ma charmante brunette,
 Commander dans mon château.</p> | <p>2. — Lo destin d'ître berzire,
 Monsieur, est lo piet heureux.
 Je seu maitra ménadzire;
 Mon sort est lo piet heureux.
 J'entendo lo ramadzo
 De millo petits ozés.
 Je préféro lo bocadzo,
 Monsieur, à voutro schatai.</p> |
|---|--|

Le dialogue se poursuit sur ce ton; toutes les offres alléchantes du seigneur sont repoussées: de venir avec lui à la promenade «tous les jours en cabriolet», de commander en reine au château, et même — qui l'eût cru! — d'aller «bénir la nature chaque jour dans mon jardin!»

A quoi la cruelle répond:

— Vos ne me queniôté guère;
 Changi voutré compliment.
 Yé mon herdzir qu'est aimabyé
 Et qu'est biau common lo dzor;
 L'est compiéSENT, l'est affabyé;
 Monsieur, l'amo mi que vos!²

Notre amoureux n'a plus qu'à se retirer.

¹ Cf. Häfelin, *Patois rom. du Canton de Fribourg*, p. 138. no. 16; — *Chansons et Coraules fribourgeoises*, no. XIV; — *Recueil de Morceaux choisis en prose et en vers, en patois* (Lausanne, 1842), p. 201; et nos *Chants pat. jur.*, *Arch.* V, nos. 89—90, etc.

² Vieux papiers de feu M. Gustave Guyot, à Bourdevilliers, Neuchâtel.

Dans une autre chanson, la bergère n'y va pas de main morte :

- Dis-moi, Nanon, le nom de ton village!
 — Appraindé lo, monsü, vo le saré.
 — Dis-moi, Nanon, qu'y a-t-il dans ce bocage?
 — On grô lordô, monsü, kan vo lè seré.
 — Dis-moi, pourquoi tu es si rigoureuse?
 — È vo portyè vo-j-itè tain amoèraô?
 — J'ai le dessein de te rendre heureuse . . .
 — È mè, monsü, dè mè moká dè vo!¹

Etc.

2. Nous rencontrons aussi fréquemment le thème de la jeune fille «qui s'en va au bois seulette,» ou qui garde son troupeau «seulette aux champs,» ou qui se trouve «seulette à la fontaine.» Dans cette situation, elle a toujours la chance d'être rencontrée par un galant plus ou moins entreprenant, qui essaye de la séduire. Alors, ou bien la rusée jeune fille sait apitoyer son compagnon, et une fois hors de danger, elle le raille en lui disant tout crûment :

Quand tu tenais la caille en joue
 Tu devais la tirer. (Jura.)

ou :

Quand on tient une caille,
 Il faut la déplumer. (Jura, Vaud.)

Ou bien la pauvrete écoute le séducteur et succombe ; celui-ci, malgré ses pleurs, l'abandonnera sans remords et lui dira froidement :

- Que pleurez-vous, la belle, qu'avez-vous à pleurer?
 — Je pleur' mon cœur de gage, c'est vous qui me l'avez pris.
 — Ne pleurez pas, la belle, un jour j'vous le rendrai.
 — C' n'est pas un' chose à rendre, ni de l'argent prêté!²

Toutes ces histoires galantes nous rappellent en somme l'ancienne *pastourelle*, qui a joui d'un si grand crédit au moyen-âge et que les troubadours et les trouvères ont si universellement cultivée. On en connaît la donnée, toujours d'une extrême simplicité : un personnage, qui est le poète, rencontre en se promenant dans un pré, dans un jardin, un

¹ Mme Octavie Cottier, Les Granges, Château-d'Oex. — Cf. *Recueil de morceaux choisis en patois*, p. 208, et J. Olivier, *Collection de vieilles chansons manuscrites* (Comm. par M. Frank Olivier, Lausanne).

² M. Chrétien Rouvinez, Grimentz (Valais). — Cf. Mme Ceresole-de Loës, *Chansons Valaisannes*, n^o 2 (*Arch. IV*, p. 310).

verger ou un bois, une bergère assise à l'ombre d'un arbre en gardant ses moutons. Le début est partout le même :

L'autrier par un matin
 jouer m'en alloie,
 et trouvaie lez un bouchet
 touze qui s'ombroie. ¹

Je chivalchoie l'autrier
 mon pallefroït l'ambleure,
 et trouvai sous un lorier
 pastorelle nette et pure. ²

A la fontenele
 qui sort soz la raime
 trovai pastorele
 qui n'est pas vilaine ³

Pastorele
 vi seant lonc un bouson;
 mult fut belle
 et de cors et de fasson. ⁴

Nous retrouvons ce même début dans nos chansons populaires :

L'autre jour en allant me promener,
 Ma maitresse j'ai rencontré

(Valais).

L'autre jour en m'y promenant
 Tout le long de ces bois charmants (grands prés)
 J'ai rencontré ma blonde, ma charmante beauté

(Jura).

Ma journée est finie, m'en allant promener,
 En mon chemin rencontre une fille à mon gré

(Jura).

Un jour m'y prend à l'envie d'y aller m'y promener.
 Sur mon chemin j'ai fait rencontre d'une bergère Louison.

(Jura).

Tout en passant dans la prairie, tout le long de ces grands bois,
 J'ai trouvé une bergère qui dormait au bord de l'eau.

(Valais).

La pastourelle a été étudiée assez souvent et traitée assez à fond, pour qu'il n'y ait plus rien d'original ou de neuf à ajouter à ce sujet. L'important pour nous, c'est d'avoir pu constater que ce genre est également représenté chez nous sous les deux formes dans lesquelles il s'est maintenu : la forme vraiment populaire, qui s'est perpétuée dans les campagnes jusqu'à nos jours, sans subir l'influence de la poésie courtoise; et la forme méconnaissable et dégénérée qui a abouti, au XVII^e siècle, aux bergères et bergers galants, enrubannés et vêtus de soie, parlant un langage fade et précieux,

¹ Bartsch, *Rom. et Pastour.* II, 45.

² *Ibid.* II, 40.

³ *Ibid.* II, 65.

⁴ *Ibid.* II, 25.

qui n'ont plus rien de naturel, mais sont de pure convention, parce qu'alors il était de bon ton, pour les poètes de cour, de «donner dans la bergerie». ¹

§ 3. Nous avons déjà indiqué le rôle important que joue le soldat dans la chanson anecdotique dialoguée: toutes les péripéties amoureuses, les bonnes fortunes, les aventures galantes de la vie militaire y sont largement représentées; mais nous y retrouverons toujours une pointe de bonne humeur, de gaîté et d'insouciance qui va jusqu'à la dureté.

On peut s'attendre à ce que le départ du soldat cause un grand chagrin à son amie:

— Mon cher ami, que tu m'affliges
Quand tu m'annonces ton départ!
Va dire à ton capitaine
Qu'il te laisse en garnison;
Et je serais la bienheureuse
Si tu restais en garnison!

Elle prend soin que rien ne lui manque et qu'il soit pourvu du nécessaire:

— Cher amant, pour faire ta route,
Ton sac est-il bien garni?
Tiens, voilà quatre chemises
Qui sont faites de ma main;
Et cette bourse bien garnie
Sera pour boire en ton chemin.²

Il arrive que la belle ne peut supporter d'être séparée de son galant; elle se met en route pour aller le rejoindre; elle marche «quarante jours et aussi quarante nuits», et arrive en Prusse.

Tout en entrant en Prusse reconnut son amant
Qui faisait l'exercice tout au milieu du rang.
— Bonjour, mon ami Pierre, grand Dieu que tu es loin!
Tu as mon cœur de gage, tu ne t'en souviens point.

Mais Pierre est infidèle; il a depuis longtemps oublié sa mie et il la reçoit de belle façon:

— Si j'avais su, la belle, que tu m'aurais connu,
J'aurais passé en Flandre, jamais tu n' m'aurais vu!

La pauvrete n'a plus qu'à s'en retourner:

— Que je suis malheureuse d'avoir fait tant de pas
Pour un si malhonnête qui me regarde pas!³

¹ Cf. Molière: *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte I scène II.

² M. Fr. Isabel, anc. instituteur, Villars s/Ollon.

³ Mlle Madeleine Forclaz, Villaz s/Evolène.

Nous sommes loin ici du dénouement tragique de la complainte, où la fille «déguisée en dragon,» se voyant trahie et abandonnée, provoque son amant en duel et le tue!

Dans un pré ils sont allés...
 La belle lui perça le cœur.
 — C'est un coup de ta maîtresse!
 Tout d'abord il est tombé mort.¹

Même quand la jeune fille est sur le point de devenir mère, le soldat part sans s'en préoccuper.

— Cher amant, puisque tu pars,
 Tu me laisses dans l'embarras,
 Dans l'embarras, dans la misère,
 Bientôt un enfant sur mes bras.

— Quand l'enfant viendra au monde,
 Tu lui feras porter mon nom,
 Mon nom qui s'appelle Sans-Gêne
 Et mon prénom qui s'appelle Sans-Façon.²

Et cet autre :

Je viens t'y fair' mes adieux,
 Chère Alexandrine,
 C'est avec le cœur joyeux,
 Demain je quitte ces lieux.
 Adieu, le temps presse,
 Ma chère maîtresse;
 Si de ta grossesse
 Tu as un garçon.
 Nous en ferons un dragon,
 Chère Alexandrine,
 Oui, Fleur-d'Épine est mon nom,
 Embrasse ton cher dragon.³

Nous assistons aussi au retour du soldat, lequel comporte toutes sortes de situations. Ayant obtenu son congé, au bout de sept ans, le soldat revient chez les siens qui ne l'attendaient guère et même ne le reconnaissent pas; il a la joie de retrouver sa bonne amie qui lui est restée fidèle.

— Oh! oui, chère maman,
 Je suis votre enfant,
 Venez dans mes bras, que mon cœur est content!
 Et vous, cher père, embrassons-nous,
 J'ai mon congé, je suis tout à vous!

¹ Jos.-Benj. Gillioz, de St-Gingolph, à Bagnes.

² Mme Josette Lugon-Wouilloz, Trient.

³ Adolphe Jeandrevin, né en 1841, Orvin (Jura).

Et il ajoute :

Qu'on aille chercher bien promptement
Ma douce amie; que mon cœur est content!
Si elle m'a gardé sa fidélité,
Je lui ferai part de mes amitiés.¹

Mais les choses ne se passent pas toujours aussi gaîment: parfois la promise s'est lassée de cette longue absence et elle s'est mariée, ou bien elle en attend un autre qui doit «venir ce soir». Quand l'amant lui dit :

Bonsoir, ma charmante maîtresse,
Permettez-moi que j'vous caresse,

elle lui répond :

— O beau galant, retirez-vous,
Mes amours ne sont plus pour vous.
Il en viendra ce soir un autre,
Que ses amours valent les vôtres.

Il est vite consolé :

— L'amour, je ne la veux plus faire.
D'autres la feront pour moi.
Je m'en irai dans Lille en Flandre
Faire l'amour à ces charmantes.²

Quelquefois le soldat était marié au moment de son départ; à son retour, il trouve sa femme en train de se remarier. Dans la chanson tragique, la femme est déjà remariée (p. 29), mais ici notre homme arrive juste au bon moment et peut encore sauver la situation, au détriment du second mari, bien entendu :

— Où sont les anneaux d'or, les bijoux, les diamants
Que j'vous avais donnés pour gage en vous épousant?
D'avec son beau visage, les yeux tout enflammés,
Elle sortit de table, elle fut l'embrasser;
Des soupirs de sa bouche lui dit: Mon cher ami,
Ah! m'y voilà ce soir femme-z-à deux maris.

Les choses s'arrangent pour le mieux; en effet :

Messieurs du Parlement auront (eurent) bientôt jugé
Qu'on redonne la femme au premier marié;
Qu'on redonne les gages au pauvre infortuné . . .
Qu'il en cherche | une autre; il est en liberté!³

¹ M. Arthur Pilet, Flendruz (Vaud).

² Mme Joséphine Chappuis, née en 1839, à Courroux (Jura).

³ Chantée par Mme Catherine Joliat, charron, Courtételle (Jura).

Nous n'en finirions pas si nous voulions analyser plus longuement toutes les chansons d'aventures concernant les soldats.

§ 4. Comme on a pu s'en rendre compte çà et là, notre chanson anecdotique est souvent réaliste et ne craint pas d'aborder des thèmes parfois un peu scabreux; c'est surtout à propos des curés, des moines et des nonnes que la verve populaire se donne libre carrière; en somme ici le genre est plutôt satirique qu'anecdotique. Nous n'insisterons pas sur ces chansons grivoises, sur ces aventures héroï-comiques arrivant à des moines trop galants, à de jeunes novices poursuivies jusque dans leur couvent par un amant qui se déguise, etc. On voit tout le développement que la malice un peu perverse des poètes populaires peut donner à de tels sujets, qu'on retrouve en partie dans les fabliaux.

3^{me} GROUPE

Chansons d'amour et de mariage

Nous arrivons maintenant à l'important groupe des chansons *d'amour* et de *mariage*, à toutes ces productions qui relèvent le rôle joué dans la vie par l'amour avec ses joies, ses vicissitudes, ses désespoirs, ses regrets et ses douleurs. Si parfois nous entendons les galants chanter gaîment leurs sérénades sous les fenêtres de leurs belles, nous percevons bien plus souvent encore leurs soupirs et leurs plaintes. En général c'est plutôt d'un point de vue pessimiste que le peuple considère l'amour et le mariage; il en attend plus de souffrances que de joies. Peu de chansons gaies, la tristesse étant au fond de la nature humaine:

J'ai traversé ces plaines et ces montagnes,
 J'ai entendu le rensignol chanter.
 J'entends qu'il dit dans son joli langage:
 «Les amoureux sont souvent malheureux.»¹

Une chanson des plus répandues ne dit-elle pas:

Comment vouloir qu'une personne chante
 Quand elle n'a pas son cœur en liberté?
 Laissez chanter ceux que l'amour enchante,
 Et laissez-moi dans mon malheur pleurer.²

¹ Chans. 1848, Abram Pittier, Gryon (Vaud).

² Toute la Suisse romande.

§ 1. *Le mal d'amour*. Tous les amants connaissent le «mal d'amour».

— O ma fille, toi qui es jeune, connais-tu le mal d'amour,
Mal d'amour (ter) qui tourmente les filles autant la nuit que le jour?¹

Il suffit parfois de bien peu de chose pour inquiéter un amoureux: une indiscretion, des commérages, etc. La jalousie est vite éveillée; aussi celui qui en est la victime feint-il le plus souvent de ne pas en être affecté et ne ménage-t-il pas les duretés à l'autre:

Un soir après souper me prend la fantaisie
D'aller trouver Marguerite ma mie.
Je l'ai trouvée au coin d'une maison,
Faisant l'amour à une autre garçon.

Dépité, l'amoureux s'en va au cabaret se consoler en buvant avec ses amis:

— A ta santé je bois, ma charmante maitresse!
Prends tes plaisirs; pour moi, je te délaisse.

Ce n'est du reste pas toujours sans motif que la belle est infidèle, et, dans notre chanson, elle répond aux reproches en disant:

— Si j'ai changé d'amant, tu as bien changé d'amie!
Amant trompeur, grand engueuseur de filles!
A présent que tu as mon cœur de gage, tu t'en vas;
Va-t'en, ingrat, un jour tu reviendras.²

Mais d'autres fois, la fille se laisse séduire par quelque bel officier ou soldat; le pauvre amant qui les voit s'amuser ensemble, doit dévorer son affront en silence:

C'est à Paris qu'il y a une belle blonde,
Qu'elle a charmé le cœur d'un grenadier.

Elle monte avec lui dans sa chambre, et

On n'entendit que des carèssements
Entre la belle et son fidèle amant.
Son autre amant qui est devant la porte qui écoute,
Joignant les mains, levant les yeux au ciel,
Disant: «Grand Dieu! que je suis malheureux!»³

¹ Mme Lydia Chappot-Lugon, Trient (Valais). — Cf. la chanson provençale *Lou mau d'amour*: L'y a 'no filho qu'es marauto

Marauto doou mau d'amour;
Pauro doulento!
Que maudit sie lou mau d'amour
Que me tourmento!

(D. Arbaud, I p. 156).

² Mme Christine Buthey, Fully (Valais).

³ M. F. Fridelance, Porrentruy.

Le plus souvent, l'amant repoussé ou trompé affecte une complète indifférence :

Si j'ai fait l'amour aux filles, je l'ai fait en badinant ;
 Je l'ai fait, c'était pour rire, et pour mieux passer mon temps.
 Les garçons cherchent fortune, c'est aux filles à s'en garder.
 Moi j'ai fait comme la lune, du beau temps j'ai profité.¹

Nous avons retrouvé toute une kyrielle de chansons de reproches contre les filles, surtout les «filles d'à présent», qui, selon le témoignage plus ou moins désintéressé des jeunes gens, auraient bien plus de défauts que de qualités.²

— Mais, ripostent les filles, vous ne valez pas mieux ! et nous venons de voir ci-dessus les épithètes qu'elles adressent au sexe fort : «Amant trompeur, grand engueuseur de filles !» Une autre chanson dit aussi :

Les garçons sont comme les pierres, ils sont sujets à rouler,
 A rouler de porte en porte, sans jamais vouloir entrer!³

L'infidélité, le manque de parole, l'abandon sont bien plus communs chez les garçons que chez les filles. Comme nous l'avons déjà dit, cet abandon a des conséquences autrement graves pour l'amante, dont la vie est quelquefois brisée ; et tandis que le séducteur «fait l'amour à d'autres», elle reste seule, seule avec son chagrin ou sa honte. Dans une chanson de mineur, lorsque la belle lui avoue qu'elle est enceinte de lui, l'amant lui déclare froidement :

Si tu es enceinte de moi, c'est bien par des bêtises.
 Ne t'ai-je pas dit plus de cent fois
 Que je ne te marierais pas ?

Et quand la pauvre fille lui réclame de quoi nourrir la mère et l'enfant, il s'écrie :

Cinq ou six cents francs, c'est un peu trop pour un mineur peu riche !
 Les coups de massette suffiront pas.
 Adieu, la belle, je m'en vas !⁴

On voit avec quelle dureté, quelle cruauté l'amant, une fois sa passion satisfaite, accueille les doléances et les supplications de celle à qui, auparavant, il jurait une tendresse éternelle ; et que de mauvais prétextes pour se libérer de ses obligations envers elle !

¹ M. Louis Amiguet, chef de gare, à Chesières (Vaud).

² Cf. nos *Chants patois jurassiens*, Arch. VI, Nos 122—153.

³ Mme Suzette Bourgeois, née en 1837, Montricher (Vaud).

⁴ M. Chrétien Rouvinez, à Grimentz, Anniviers (Valais).

Il existe toute une série de chansons se rapportant aux visites que les garçons vont faire de nuit à leurs amies; c'est ordinairement le samedi soir qu'elles ont lieu. Nous en avons publié des spécimens dans nos *Chants patois jurassiens*:¹

è y'é in bé sèmdi à soi,	(Il y a)	Par un beau samedi (au) soir,
i bote mon èbi voi!		Je mets mon habit vert.
an lè pôetch d' mè bin-émé		A la porte de ma bien-aimée
i sœt-alé kaké.		Je suis allé frapper.

Nous n'y reviendrons pas, et nous passerons aux chansons concernant:

§ 2. *Le Mariage*. L'âge du mariage est quinze ans; dès que les filles l'ont atteint, elles veulent un mari. Nous avons ainsi une quantité de chansons nous dépeignant:

A. Les impatients désirs d'hyménée de la jeune fille qui supplie sa mère de lui donner un mari et finit par triompher de toutes les objections et oppositions. Qui n'a entendu la chanson des *Pontonnières de Lausanne*:

Une jeune fille âgée de quinze ans
 Disait à sa mère: Me faut un amant!
 — Un amant, ma fille, à quoi pensez-vous
 D'aimer un jeune homme qui n'est pas pour vous?

Nous avons recueilli plusieurs versions patoises de la vieille chanson française:

Il est pourtant temps ma mère,
 Il est pourtant temps de me marier.

En voici une originale en patois vaudois:

Refr.: Mère, maryà mè sti an,
 Kà ne pu atteinde tan!
 — Ma felhie, vaô-to Daniè,
 Oh! Daniè?
 — Daniè n'è pâ por mè, ma poura mère!

La mère offre plusieurs galants, que la belle refuse: Marguerat, parce qu'il sent trop les rats; Jean-Louis, qui sent le moisi; elle se décide pour Jean-François. Viennent alors les objections de la mère:

Ma felhie, on n'à min de lyi.
 — No tyutserain chu lou pyantsi!
 — Ma felhie, on n'à min de payasse (paillasse).
 — N'èin farain yeuc avoué de la fenasse.

¹ *Arch.* V, Nos. 86—88.

- Ma felhie, on n'à min de drà (draps).
- No tyudrain ti noutré cha (Nous coudrons tous nos sacs).
- Ma felhie, on n'à min de lèvé (édredon).
- Nè farà yon avoué daô tsafouyé (On en fera un avec du cerfeuil).
- Ma felhie, on n'à min de kusain (coussin).
- Nos è farà yon avoué daô retrain (son).
- Ma felhie, l'è léz-éfan! (c'est les enfants).
- On n'è farà kyè yon per an! (On n'en fera qu'un par an).¹

B. Arrivent ensuite les demandes en mariage, qu'on retrouve en grand nombre dans la Suisse romande:

J'ai fait une maîtresse, trois jours, n'y a pas longtemps.
 J'irai la voir dimanche, lundi sans plus tarder;
 J'irai la demander,
 Serai-je refusé?

En arrivant, l'amant salue poliment la compagnie, «sans oublier sa mie», et adresse sa demande. Mais le père la repousse, disant: «Je n'ai pas nourri ma fille pour un amant comme vous; galant, retirez-vous!» En vain le frère intercède: «C'est un garçon d'honneur, car il vaut bien ma sœur»; le père persiste dans son refus. L'amant désolé s'écrie:

— Mic, ma douce amie, prête-moi ton mouchoir
 Pour essayer les larmes qui coulent de mon visage;
 Les larmes de mes yeux
 Serviront pour te dire adieu.

Et il annonce sa résolution de se retirer dans un «couvent d'ermites.»²

L'amant n'est pourtant pas toujours si vivement repoussé; souvent le père lui dit:

Ma fille est encor trop jeune;
 Faites l'amour en attendant.

Ou bien, l'amante elle-même insiste pour qu'on lui accorde celui qu'elle aime. Dans une chanson patoise, la mère dit à l'amant: «Notre Catherine est trop jeune, elle n'est ni vêtue ni pourvue d'un trousseau.» La jeune fille, dépitée, se retire

¹ Patois de Savigny (Vaud), par M. Oscar Pasche, télégraphiste à Berne. — Cf. Tiersot, *Alp. frç.* p. 302; Servettaz, *Ch. Savoie*, p. 175, No. 84; J. Viénot, *Vieilles Chans. du Pays de Montbéliard*, p. 106 etc.

² Mlle Rosine Lugon, Trient (Valais). Connue aussi dans Fribourg, Vaud; nous en avons publié plusieurs versions patoises du Jura. (*Arch. V.*, Nos. 77—80.)

dans sa chambre «frappant si fort sur ses genoux». Sa mère essaye de la détourner de son projet:

C'est un buveur, c'est un joueur,
Il te mettra la mort au cœur;

elle réplique:

Ah! je me moque de ses jouettes!
S'il boit-z-un coup j'en boirai deux.
Hélas! ma mère, ah! je le veux!

Alors la mère furieuse, répond avec mépris, en crachant à terre:

te l'è (tu l'as) bôgre de chienne! prends-le!¹

Quand le galant est définitivement évincé, il fait bonne mine à mauvais jeu, et il réplique à la belle en payant d'audace et en cherchant à éveiller sa jalousie:

— Croyez-vous, Mademoiselle,
Que je fasse l'amour qu'à vous?
Je la fais bien à d'autres belles
Qui sont plus jolies que vous.
La belle, croyez-moi, je me ris de vous!

Puis il continue:

Croyez-vous, Mademoiselle,
Que je veuille revenir?
J'aime mieux boire bouteille
Et dépenser mon argent!²

Le cabaret est en effet le grand consolateur des amants malheureux!

C. Nous avons aussi retrouvé des chansons de noces proprement dites, qu'on vient chanter aux jeunes époux la veille ou le soir du mariage, conseils plutôt réalistes et qui doivent les préparer aux déceptions et aux déboires de la vie en commun. La suivante dont nous ne citons que le premier couplet, était chantée par les jeunes filles à l'accompagne qui allait les quitter:

J'avais juré dans mon jeune âge
De ne jamais me marier;
Mais à présent que j'en ai le courage
Mes chers parents, je m'en vais vous quitter.
Refr.: Adieu, fleur de jeunesse,
Adieu, aimable liberté!
Aimable qualité de fille,
Aujourd'hui je dois vous quitter.³

¹ Mme Généreuse Choulat, Villars s/Fontenais (Jura).

² Mme Villemain-Vauclair, Porrentruy. Même version à Cœuve (Jura) et à Château-d'Oex (Vaud).

³ Toute la Suisse romande.

Dans le Jura bernois, les chansons analogues en patois s'appelaient *lé pie de bûe* = *les pieds de bœuf*, nous ignorons pourquoi, mais c'était la mode dans les villages que la «jeunesse» allât *tchainté lé pie de bûe*. Voici quelques strophes d'une version inédite:

tyain y'été tchie mon père
i vétyò sain souci;
i me yòvò-t-éz-onze;
dédjunò-t-à médi.

i me soè mèryè
màgrè to mé poiran,
màgrè père-z-è mère;
mitenain m'an repan.

Quand j'étais chez mon père
Je vivais sans souci;
Je me levais à onze heures,
[Je] déjeunais (au) à midi.

Je me suis mariée
Malgré tous mes parents,
Malgré père-z-et mère;
Maintenant je m'en repens.

Et plus loin:

tote fèye k' é mèryè
d'òbèdje è n'i fà pu.

è bin àtre tchòze è fèr
po pyèr an son mari,
d'i fèr sè sopate
è d'i réyuè son yé .

Toute fille qui est mariée
D'aubades il n'y faut plus.

[Elle] a bien autre chose à faire
Pour plaire à son mari,
(D'y) De lui faire sa soupe
Et de lui arranger sont lit.¹

Les jeunes gens allaient chanter cela le soir, quand les époux étaient couchés.

D. Comme pour l'amour, nous retrouvons dans les chants relatifs à la vie conjugale un ton plutôt désabusé. La vie en ménage apporte bien plus de soucis et de chagrins que de bonheur; mais il ne sert de rien aux «malmariés» de maudire leur triste sort, il est irrévocable. Que de maris jaloux, que d'époux faibles, menés à la baguette, bafoués, battus, trompés! Que de pauvres femmes trahies, délaissées, maltraitées par un mari léger, grossier ou ivrogne! Que d'unions mal assorties, ridicules, voire grotesques, auxquelles la verve villageoise réserve ses traits les plus acérés!

C'est d'abord le mari jaloux, qui demande soupçonneux:

Qu'allais-tu faire à la fontaine,
Corbleu, Marion?
Qu'allais-tu faire à la fontaine?

La femme a naturellement réponse à tout!

— J'étais allée quérir de l'eau.
— Mais qu'est-ce donc qui te parlait?
— C'était la fille à notr' voisine.
— Les filles ne portent pas de culottes! Etc.²

¹ Mlle Marie Stouder, née en 1855, de Courtedoux, à Bressaucourt.

² Mme A. Colomb-Penard, Genève.

Écoutons maintenant les plaintes du mari entièrement sous la pantoufle :

Je me suis marié,
J'ai du regret dans l'âme
D'avoir pris une femme
Quand j'étais jeun' garçon
Aussi gai qu'un pinson!

Suit l'énumération de toutes les besognes humiliantes que sa moitié lui impose :

Je file, je tricote,
Les souliers je décrotte ;
Je récure le chaudron
Et aussi le poëlon.
Rien d'assez bon pour elle!¹
Etc.

Cet autre a une femme ivrogne, qui le bat :

Elle va au cabaret,
Elle boit, elle s'enivre ;
Son plaisir est d'y vivre,
Sans penser nullement
A ses petits enfants.
Je les couche les quatre,
Encore veut-elle me battre
Le soir quand elle revient
Si tout ne va pas bien!²

Enfin voici le mari trompé :

Je lui dis : Ma femme, où allez-vous
Comm' ça tous les jours ?
— Je vais de ville en ville, me dit-elle,
Vendre mes amours
Tous les jours.

Avec l'argent qu'elle gagne, elle achètera des bœufs :

— Nous en mangerons la chair, me dit-elle,
Les cornes seront pour vous . . .

Le nigaud a la naïveté de demander :

— Que ferai-je de ces cornes ?
— Des manches à rasoir, me dit-elle,
Pour raser les jaloux
Tout comme vous!³

¹ Mme Joséphine Boinay-Corbat, née en 1837, Vendlincourt (Jura).

² M. Auguste Truan-Tétaz, Vallorbe.

³ Mlle Mathilde Ménétré, Bonfol (Jura).

Aussi comprend-on le soulagement et la joie du malheureux, lorsqu'il perd sa méchante moitié :

Je m'en vais chez le curé:
 Je lui dis: Curé? — Heu!
 — Ma femme est morte;
 Chantez-lui un *Libera*
 Pour que jamais elle n'en ressorte!

Il va chez le sonneur:

— Sonnez vos cloches,
 Sonnez-les si fortement
 Que tout le monde l'entende!

Puis chez Lucifer:

— Préparez-lui un bien grand feu
 Pour que jamais elle n'en ressorte!¹
 Etc.

Ceux qui ont si mal réussi et qui sont si mal partagés, cherchent à détourner les jeunes gens du mariage; écoutez les conseils qu'ils leur donnent:

Si vous prenez une femme belle,
 Coucou!
 Méfiez-vous toujours bien d'elle,
 Coucou!
 Car avec toute sa beauté,
 Elle pourrait vous faire chanter:
 Coucou, cornard et coucou!

Le même sort les attend avec une femme laide, une femme dévote, etc. La conclusion:

Pour éviter ce cocuage
 Coucou!
 Faudrait rester sans mariage
 Coucou!
 Et vivre sur le bien d'autrui,
 Et faire chanter aux maris:
 Coucou, cornard et coucou!²

«Evitez le mariage!» c'est le refrain qui revient sans cesse:

voz-âtre, lé boûeb è mèryè, révizè bin an tyû vo vo frotè. è varè mœ alè dain lè dyèr dain lè dyèr an tôrtÿfè é môri an bon soudè!	Vous autres, les garçons à marier, Regardez bien à qui vous vous frottez. Il vaudrait mieux aller dans la guerre, Dans la guerre en Turquie, Et mourir en bon soldat. ³
--	--

¹ M. Roullin, de Marsens, à La Roche (Fribourg). Autres versions plus développées en Valais, etc.

² Mme Ellgass, Estavayer.

³ Feu M. le doyen Baumat, Saignelégier (Cf. *Arch.* VI, No. 127 de nos *Chants patois jurassiens*).

E. Nous avons vu ci-dessus les jeunes filles désirer impatientement le mariage; mais elles ne tardent pas, une fois mariées, à faire de tristes expériences. Nous avons déjà constaté que «lé pié de bûe » chantés aux nouveaux époux le soir de leur mariage, ne leur laissaient pas de grandes illusions. Une autre chanson du même genre devait ouvrir les yeux à la mariée :

Sur le pont de la Seine
L'on n'entend que pleurer;
L'on entend ces jeunes mariés
Qui disent dans leur langage:
«Que maudits soient les malheureux
Qui se mettent en ménage!»

Et l'on conseille à la belle de «préparer un mouchoir blanc pour essuyer ses larmes», et, le jour des noces, de «mettre un habit noir, habit de déplaisance, pour dire adieu à ses beaux jours!»

Quinze jours ne sont pas écoulés qu'elle s'en va pleurant:

— O père, vous m'avez mariée
Avec un jeune ivrogne
Qui boit, dépense tout mou bien,
Ne fait aucun ouvrage.

C'est toujours à leur père que se plaignent les mal-mariées; celui-ci n'a qu'une consolation: la patience.

Prends patience, ma fille,
Il pourra se changer.
Embrasse-le, caresse-le,
C'est là ton avantage!
Et tu verras dans peu de temps
Le profit dans ton ménage.¹

Quand la jeune fille a été accordée à un vieux mari «qui lui tourne le dos», le père lui fait entrevoir que ce vieux ne vivra plus longtemps et qu'alors, veuve et riche, elle pourra en choisir un jeune:

Il est au lit malade,
Peut être va-t-il mourir.
Tu seras l'héritière
De tout ce qu'il aura!

La consolation est maigre, car la fille s'écrie:

— Au diable les richesses
Quand les plaisirs n'y sont pas!
J'aimerais mieux un homme
A mon contentement . . .²

¹ Mme Joséphine Boinay-Corbat, née en 1837, Vendlincourt (Jura).

² Courrendlin (Jura). — Cf. nos *Chants pat. jur.*, Arch. IV. No. 38.

Ailleurs une autre n'y va pas par quatre chemins :

mon père m'é mèryè an-in bossu.	Mon père m'a mariée à un bossu.
le premie djo dé nas è m'é bètu.	Le premier jour des noces, il m'a battue.
i m'an sœ râlè à môtie prayie po lu.	Je m'ensuis allée à l'église prier pour lui.
lè prayier k'y'è fête é fè vertu :	La prière que j'ai faite a fait vertu :
y'è trovè mon bossu moète tchu son tyu.	J'ai trouvé mon bossu mort sur son cul. ¹

Une autre encore, mariée «à un vieillard jaloux», offre à le vendre «pour un sou».

— Si vous ne savez qu'en faire, mettez-le dans un four.
Remplissez-le d'épines, mettez le feu aux deux bouts!²

F. Mais la femme est souvent à plaindre, surtout quand son mari est un ivrogne qui passe sa vie au cabaret, où il dépense tout son argent.³ En vain veut-elle essayer de le ramener à la maison et de sauver ainsi quelques sous pour acheter du pain à ses enfants. Ses supplications restent vaines, et souvent l'ivrogne répond aux reproches par une volée de coups :

— Ma femme, ce discours me déplaît.
Ran pan tan plan, tiens, voilà un soufflet!
Toutes tes paroles impertinentes,
En redoublant, et ran pan tan plan!
Va-t'en, carogne, tu t'en souviendras
De me blâmer vis à vis d'ces gens-là!⁴

Cependant ces scènes d'un réalisme si triste sont plutôt rares; la satire est tellement dans les mœurs populaires qu'elle se retrouve alors qu'on l'attend le moins, et vient égayer la situation. Ainsi, dans notre chanson, la femme battue s'écrie :

— Mon cher mari, je me rends à vous.	— Hôtesse, remplissez le flacon,
Mais ce n'est qu'à force de coups.	Ma femme est rentrée en raison.
Me voilà toute égratignée	Dans ma poche il y a encor six francs,
Et ma coiffure chiffonnée;	Ça servira à nous donner du bon temps.
Mon cher mari, faisons la paix	Ma femme, retournons au logis
Et quand tu boiras, je boirai.	Nous ferons la paix dans le lit. ⁵

¹ Fregiécourt (Jura). — Cf. *ibid.* Arch. VI. No. 144.

² Mme Vve Isely-Cordey, de Lutry, à Neuchâtel (Vieille chanson du canton de Vaud).

³ Le type de ces chansons est celle de la *Femme du Roulier* (voir Moritz Haupt, *Franz. Volksl.* p. 82), assez répandue en France, mais que jusqu'ici nous n'avons pas retrouvée dans la Suisse romande.

⁴ Mme Josette Lugon-Wouilloz, Trient (Valais).

⁵ Mme Josette Lugon-Wouilloz, Trient (Valais); Arsène Joly, né en 1840, aux Emibois (Jura).

Quelquefois pourtant, la femme regimbe contre l'autorité maritale; nous avons donné les plaintes du mari sous la pantoufle, voyons ce que dit la femme qui «porte les culottes.»

— Oh! que les femmes sont bêtes d'obéir à leurs maris!

Moi j'en ai un comme les autres, je le commande avec plaisir.

A son réveil elle ordonne à son mari de balayer la chambre et de faire le lit; quand elle va à la messe, il doit préparer le potage et le lui servir promptement; le soir quand elle est au bal, il lui apportera sa lanterne et son manteau. Aux dames ses amies qui lui disent: «Le bon mari! Donnez-lui donc un verre, nous allons boire avec lui,» elle répond: — Mon mari ne boit pas ici.

J'ai du bon vin dans ma cave, ce sera pour mes amis,
Et de l'eau dans ma citerne, ce sera pour mon mari!¹

G. Pour ne pas allonger outre mesure, nous signalerons brièvement les chansons satiriques contre les unions mal assorties. Les types en sont, soit la chanson universellement connue:

Mon père m'a donné un mari,
Hélas! quel homme, quel petit homme!
Mon père m'a donné un mari,
Hélas! quel homme, qu'il est petit!
La chatte l'a pris pour un souris,
Etc.

ou bien la chanson de la *Vieille de quatre-vingts ans*, qui se fait épouser par un jeune homme de vingt ans. Très populaire aussi, elle apparaît chez nous en français et en patois:²

A Paris dans une danse
Où l'on danse tous les ans,
Il y survient une vieille
Qui avait bien quatre-vingts ans.
Ah! la vieille, la drôle de vieille,
Qui croyait avoir (var: que n'a-t-elle encor) quinze ans!³

Dans certaines versions patoises, la conclusion diffère de celle des chansons françaises, où la vieille n'a pas un liard; les versions patoises disent:⁴

èvo l'èrdjan d'lè véye Avec l'argent de la vieille
y'an-èrò ène de tyinze ans. J'en aurai une de quinze ans.⁵

¹ Mlles Lucine Hennemann, Séprais; Berthe Cortat, Châtillon (Jura).

² Jeanjaquet: *Bulletin du Glossaire*, IX p. 57. — Cf. nos *Chants patois jurassiens*, Arch. VI, nos. 145—147.

³ Mlle Lavoyer, Fontaines, Neuchâtel. — Cf. *Schwyzlerländli*, p. 231.

⁴ P. Tarbé, *Rom. Champ.* II p. 16, à la même leçon.

⁵ Voir *Arch.* VI, nos. 145—147.

Ces chansons satiriques sur le mariage pourraient comporter bien d'autres développements. Il est toute une série de *satires locales, patoises ou françaises*, relatives à des événements d'actualité, que nous ne ferons qu'indiquer pour mémoire; en général la valeur littéraire en est nulle et l'intérêt historique bien minime. Nous avons retrouvé, dans des papiers de la fin du XVI^e siècle, deux versions d'une histoire arrivée à Neuchâtel, intitulée: «*Chanson nouvelle de la jeune B*** qui a este vendüe aux François,*» et où l'on raconte comment un cordonnier a livré sa fille à des officiers. Voici deux strophes, qui donneront une idée de cette chronique scandaleuse:

Qui voudra ouïr la playsante istoire
 Alle à Neufchâtel, verra la manière
 Des maquereau de Paris
 Venant prendre leur plaisir.

Pour vous faire veoir quelque marchandise,
 Ils nous sont venu vendre leur bêtise
 Accepten un savetier
 Pour agent de leur mestier.
 Etc.

§ 3. Nous ne pouvons achever l'étude de nos chansons d'amour sans indiquer un genre particulier qui rappelle l'ancien *débat* du moyen-âge, ces interminables dialogues où les interlocuteurs sont tantôt des personnes (*Dialogue de l'Enfant prodigue et de son père, dialogue du Chrétien et de Satan*, etc.) tantôt des abstractions (*Débat de l'âme et du corps, dialogue de l'eau et du vin*, etc.), ces derniers appelés spécialement *conflictus*.¹

Il s'agit des *chansons de métamorphoses* ou de *transformations*, que nous avons eu la bonne fortune d'entendre chanter, et dont nous avons relevé quelques spécimens dans de vieux chansonniers manuscrits. On connaît cette sorte de débat que Mistral a immortalisé dans *Mireio*:

O Magali, ma tant amado,
 Mete la testo al fenestroun.

Voici une de ces chansons recueillie dans le Val d'Anniviers, qu'on nous permettra de citer *in-extenso*:

¹ Cf. A. Jeanroy, *op. cit.* p. 48. — Voir aussi ci-dessous (p. 71) les dialogues des villes assiégées avec leur assaillant.

1. Si tu viens le dimanche pour me trouver,
Je me ferai le rat dans ma maison,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
2. — Si tu te fais le rat dans ta maison,
Je me ferai le chat pour la chercher;
Je chercherai, la belle, par amitié.
3. — Si tu te fais le chat pour me chercher,
Je me ferai la lièvre dans la forêt,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
4. — Si tu te fais la lièvre dans la forêt,
Je me ferai chasseur pour te chasser;
Je chasserai, la belle, par amitié.
5. — Si tu te fais chasseur pour me chasser,
Je me ferai la rose dans un jardin,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
6. — Si tu te fais la rose dans un jardin,
Je me ferai arrosoir pour t'arroser;
J'arroserai, la belle, par amitié.
7. — Si tu te fais arrosoir pour m'arroser,
Je me ferai malade dans un couvent,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
8. — Si tu te fais malade dans un couvent,
Je me ferai docteur pour te guérir;
Je guérirai, la belle, par amitié.
9. — Si tu te fais docteur pour me guérir,
Je me ferai la morte dans un lit blanc,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
10. — Si tu te fais la morte dans un lit blanc,
Je me ferai porteur pour te porter;
Je porterai, la belle, par amitié.
11. — Si tu te fais porteur pour me porter,
Je me ferai l'étoile du firmament,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
12. — Si tu te fais l'étoile du firmament,
Je me ferai la lune pour t'éclairer;
J'éclairerai, la belle, par amitié.
13. — Si tu te fais la lune pour m'éclairer,
Je me ferai la Vierge dans le paradis,
Et tu n'auras de moi aucun agrément.
14. — Si tu te fais la Vierge du paradis,
Je me ferai St-Pierre avec les clefs,
J'ouvrirai la porte qu'à mes amis.¹

¹ M. Eugène Crettaz, St-Jean d'Anniviers (Valais).

4^{me} GROUPE**Chansons militaires et chansons historiques**

A deux reprises déjà, nous nous sommes occupé des chants de soldats: une première fois à propos des chansons dramatiques, des plaintes (p. 34), où nous avons relevé le caractère tragique de la vie militaire (désertion, conseil de guerre, peloton d'exécution, etc.); puis à propos des chansons anecdotiques (p. 50), où nous avons assisté aux aventures galantes, aux bonnes fortunes ou aux déboires amoureux des soldats. Nous n'aurions donc pas à revenir sur ce sujet, si nous ne rencontrions encore d'autres productions de la muse militaire, celles qui se rattachent aux mœurs des troupiers, à leur vie quotidienne, à ce qui constitue «la servitude et la grandeur militaires».

1. Nous trouvons en premier lieu toutes les chansons des *conscripts* qui doivent quitter leur pays, les plaintes des malheureux «racolés», les déboires et les sévérités du service, puis la joie du retour, quand les sept ans sont accomplis:

Adieu pour un temps et pour toujours, belle Sophie!
 Quand l'on est soldat,
 L'on ne sait quand on reviendra.
 C'est bien malgré moi, selon la loi, il faut que je parte...¹

Ou bien encore:

Quand mes vingt ans sont accomplis,
 Mon numéro vient de sortir.
 Il faut bien se résoudre à quitter le pays:
 C'est la loi qui l'ordonne, il faut lui obéir.
 Oh! adieu frères, oh! adieu sœurs!
 Mon sac est prêt, il faut partir.
 Il faut quitter père et mère, frère, sœur et parents
 Et ma jolie maîtresse que mon cœur aime tant.²

Les conscripts se consolent rapidement:

Il vaut mieux partir
 Que de rester languir
 Auprès de nos maîtresses.
 Pour un gentil garçon,
 Ah! manque-t-il de filles!³

¹ M. Auguste Bourquin, né en 1847, bûcheron à Diesse (Jura).

² M. Alexandre Granger, Fribourg.

³ Chansonnier de 1835, à feu Louis-Auguste Saugy, Rougemont.

Nous ne citons que pour mention la chanson bien connue :

Je suit-t-un pauvre conscrit
De l'an mil huit cent et dix.
Faut quitter le Languedô.
Le Languedô, le Languedô, Oh!
Faut quitter le Languedô
Avec le sac sur le dos.¹

Voici maintenant les engagements :

De bon matin je me suis levé:
C'était pour m'aller engager.
— Mon capitaine
Je viens pour m'engager,
Chose certaine,
Servir la liberté.

Que me diront tous mes parents
Quand il sauront mon engagement?
Ma tendre mère
Qui ne fait que pleurer,
Aussi mon père
En est tout attristé.²

Voici comment se pratique le racolage :

J'ai fait rencontre en me promenant
D'un capitaine fort bon enfant;
De bonne grâce m'a dit en riant:
— Veux-tu pour gage de bon argent?

Moi, débonnaire, je lui réponds:
— Mon capitaine, cela est fort bon.
Je veux avoir un habillement
Aussi pour gage; j'en suis content.

Mon capitaine sans plus tarder
Me mène à l'auberge pour me traiter:
De la bonne viande, aussi du bon vin,
Ce qui décharge notre chagrin.

Je me suis mis à table tout à l'instant;
Cet homme aimable sortit l'argent.
— Voilà le gage qui vient à toi.
A ton courage! Vive le Roi!³

Etc.

¹ Mmes de Merveilleux, Neuchâtel.

² M. François Isabel, instituteur, Villars s/Ollon (Vaud).

³ M. Pierre-Louis Revaz, né en 1852, Les Granges de Salvan (Valais).

Sans trop insister sur le service lui-même, on peut dire que si quelques-uns y trouvent de l'agrément, comme celui qui dit :

Oh! quel bel état que celui de gendarme!

Oh! quel bel état que celui de soldat!¹

la plupart cependant se plaignent de leur triste sort.

Qui n'a entendu la chanson fribourgeoise:

Pour être soldat fribourgeois,

Il faut être bien fait et droit;

Il faut connaître le maniement des armes,

Comme un tambour-major qui manie sa canne.

Dès le matin, au point du jour

Où entend fifres et tambours.

Les officiers vont boire de la bière;

Et nous, pauvres soldats, faut boire à la rivière.

L'on voit courant de rangs en rangs

Les caporaux et les sergents.

L'un dit: Recule! et l'autre dit: Avance!

Et nous, pauvres soldats, faut prendre patience.

Allons, amis, faut nous coucher,

La ratatouille il a sonné.

Allons dormir ensemble sur la paille,

Où nous serons rongés par les poux et la gale.²

Dans un chansonnier de 1816, à Abram-Louis Pingeon, à Rochefort, nous avons retrouvé une variante:

Pour être au service neuchâtelois,

Il faut être jeune et bon grivois.

Il faut savoir le maniement des armes

De peur que ces sergents ne vous donnent la canne.

Aussi rien d'étonnant à ce que l'on redoute la prison et les mauvais traitements:

Entends-tu camarade, la retraite qu'elle bat!

Faut quitter nos maitresses, malgré tous leurs appas,

Pour obéir sans doute à ces maudits tambours

Qui battent la retraite dans nos camps tous les jours.

Si par malheur ou manque à l'appel, c'est la prison:

Dans ces prisons infâmes nous nous désespérons.

Nous nous mettons en tête cinquante mille raisons.

Pensant à nos maitresses, nos jolis cœurs mignons,

Maudissant les *jeanfoudre* qui nous tiennent en prison.³

¹ Mlle Berthe Cortat, Châtillon (Jura).

² Chansonnier de Zofingue (No. 41), Lausanne. — Cf. J. Reichlen, *La Gruyère illustrée*, p. 60.

³ Chansonnier de 1820, Pierre Dinq, Nuvilly (Fribourg).

Plus d'un pense à déserteur et profite de l'occasion de réaliser son projet :

Plaignez le sort de ce garçon
 Qui se laisse mettre en prison.
 Conduit par la gendarmerie au régiment;
 Grand Dieu! qu'il faisait de la peine aux jeunes gens!

Tout en entrant au régiment,
 On lui a fait prêter serment,
 En lui disant: Beau militaire, jeune conscrit,
 L'en faut toujours être fidèle à sa patrie.

Je lui répons: Beau commandant,
 Dans les huit jours j' foudrai le camp!
 N'y aura ni vous, ni gendarmes, ni nationaux
 M'empêcheront d'aller voir ma mie dans son château.

Etc.

Qui ont composé la chanson?
 En sont trois garçons du bataillon,
 Dans la prison la plus obscure, chacun sa voix,
 En se disant les uns aux autres: Faut déserteur!¹

On peut penser avec quelle joie le soldat voit arriver la fin de ses sept années de service et le jour du retour au pays:

Compagnons d'armée, je suis dégagé;
 Ah! Dieu merci, j'ai reçu mon congé.
 J'ai fait campagne sur le champ,
 Battant l'ennemi, buvant et chantant!
 Qu'chacun de vous en fasse autant,
 Sur l'ordre de Napoléon-le-Grand.

Je pars à l'instant, je vais battre aux champs.
 Papa, maman en seront contents!
 Car n'ayant que moi de garçon,
 Me croyant mort au feu du canon
 En leur demandant logement
 Je les surprendrai agréablement.²

On comprend quelle douleur éprouve celui qui reste quand ses camarades sont licenciés:

¹ M. Pierre-Louis Revaz, né en 1852, Les Granges de Salvan (Valais).

² M. Arthur Pilet, Flendruz (Vaud). — Ces chansons du *retour* ont presque toujours un caractère anecdotique, qui les classe plutôt dans notre 2^{me} groupe. (p. 43.)

Que mon sort est funeste!
 Adieu, mes bons amis.
 Au régiment je reste,
 Vous allez au pays.
 Oui, j'en perdrai la vie
 Par la douleur que j'ai!
 Seul de ma compagnie
 Je n'ai pas mon congé.
 Adieu donc, mes amis
 Et mon pays!¹

2. Nous avons rencontré dans notre pays de vieilles *chansons historiques françaises* relatives au siège, à la défense ou à la prise de telle ou telle ville.² Composées par des soldats qui ont participé à ces hauts faits d'armes, elles ont eu beaucoup de succès, bien que ce ne soient pas de vraies chansons populaires, et elles se sont aussi répandues chez nous. Nous en citerons une, bien connue dans la Suisse romande, et relative au siège de Mayence:

Oh! quel nuage pour la France
 De ne plus revoir ses amis!
 Ils sont enfermés dans Mayence,
 Français, les laisserez-vous périr?

Au bout de quatre mois de siège,
 Chers amis, il faut capituler.
 Voilà les vivres qui nous manquent.
 Les médicamens pour nos blessés.³ Etc.

On a aussi de nombreuses chansons sur la prise ou le siège d'autres villes: Berg-op-zom, Namur, Mantoue,⁴ etc. Nous ne nous y arrêterons pas.

De même, nous ne ferons que mentionner les «débat» ou dialogues entre des villes et leurs assiégeants, dont nous avons recueilli plusieurs spécimens en Suisse; on les retrouvera dans notre publication de chansons populaires. Mais nous tenons cependant à transcrire in-extenso la *chanson des dragonnades* (Cf. P. Tarbé, *Rom. Champ.*, Vol. IV, p. 217: *La chanson des dragonnades des Ardennes*):

¹ Mmes Comtesse, Valangin (Neuchâtel).

² On en trouve toute une série dans Leroux de Lincy, *Rec. de Chts historiq. franç.*, IIe vol., et P. Tarbé *Romancéro de Champagne*, vol. III, IV, V.

³ M. Ed. Favarger, né en 1840, Cornaux (Neuchâtel); Alfred Bourquin, né en 1847, Diesse, et Cathon Racine, Lamboing (Jura).

⁴ Cf. nos *Vieilles chans. de France recueillies dans le Jura bernois* (Arch. XIV, p. 158, No. 15: *La prise de Mantoue.*)

1. C'était un paysan revenant de l'ouvrage,
Trouva dans sa maison quantité de militaires.
- Refr.*: Sans guêtres, mein Herr, sans guêtres, mein Schatz
Ino gseh mehr, wer do?¹
2. Trouva dans sa maison quantité de militaires
— Grand Dieu' qu'est-ce cela? — Ce sont les dragonnades!
3. — Que faites-vous ici, vous tous ces militaires?
4. — Nous mangerons ton pain, ton beurre et ton fromage.
5. Nous coucherons ce soir avec ta jolie dame.
6. Les enfants qu'elle aura seront des militaires.
7. Le premier sera sergent, commandera la guerre.
8. Le deuxième tambour, battra la générale.
9. Et s'il y a des filles, elles seront vivandières.
10. Coudront et blanchiront pour tous les militaires.²

Une autre chanson du même genre nous dépeint les angoisses du pauvre paysan exposé aux exactions de la soldatesque; c'est une vieille chanson du Valangin:

Les soldats: Il nous faut du bon pain,
Du bon vin,
Du tabac, du brantevin.

Le paysan: Ah! mes bons soldats, cela m'est impossible!
N'y en a pas chez moi, n'y en a qu'à la ville.

Les soldats: Tu nous en trouveras
Ou tricoté tu seras;
Tu nous en iras chercher
Ou tu seras tricoté.³

Nous avons bien d'autres chansons historiques françaises concernant des personnages célèbres; telle la chanson du *Maréchal de Biron*, qui mourut sur l'échafaud en 1602:

Le Roi fut averti par un de ses gens d'armes
Qui se nommait La Fleur, capitaine des gardes.
— Sire, prenez-y garde, la malice de Biron
A fait une entreprise contre vous par trahison.⁴
Etc.

En Suisse, les chansons historiques vraiment populaires ne sont pas très nombreuses. Dans son *Canton de Vaud*,

¹ Voici le refrain de P. Tarbé:

Eh! du vin!
Buvons trinquons!
Bei Gott! Eh! mein Herr!
Lansmann! Eh! wer da!

² Auguste Bourquin, né en 1847, Diesse (Jura).

³ M. le pasteur Comtesse, Valangin.

⁴ M. François Gillioz, Brignon, Nendaz (Valais). — Cf. P. Tarbé. *Rom. Champ.* IV. p. 136.

J. Olivier donne un couplet, qu'il a entendu d'une vieille femme «sur les pâturages qui séparent la Gruyère de l'ancien Pays de Vaud» . . . «couplet très ancien relatif à un marché que le duc de Savoie conclut avec les Bernois»:

O prince de Savouya	O Prince de Savoie,
T'as ton cau' bèn marri! (bis)	Tu as ton cœur bien marri!
T'as engadhhi	Tu as engagé
La nobla Velanaña,	La noble Villeneuve,
De Tçillon lo tçathi; (bis)	De Chillon le château:
T'as engadhhi Losëna	Tu as engagé Lausanne,
Losëna et Vevay	Lausanne et Vevey,
Tote lé miliau pllâge	Toutes les meilleures places
Que l'ausse à l'entouà dau lé!	Qu'il y eût à l'entour du lac!

«L'air très simple, beaucoup plus lent que celui des chansons familières, et soutenu comme une sorte de récitatif, ne manquait pourtant ni de cadence ni de douceur.»¹

On peut aussi indiquer comme vraiment populaire la chanson *des Chèvres* ou du *Comte Vert*, en patois du Val d'Anniviers.² «La chanson se rapporte à l'invasion et à la défaite des Savoyards à la Planta (Sion) en 1475 et paraît être un dialogue entre une personne de Sion et le Comte de Savoie qui s'approche à la tête de son armée. C'est par confusion que le Comte est nommé ici Comte vert, nom qui désigne proprement Amédée V, comte de Savoie, mort en 1329.»

A vui allaz-vos, verd conto?	Où allez-vous, Comte Vert?
A vui vos-endallaz-vos?	Où vous acheminez-vous?
Yo vüic allar trovar lés tchièvres	— Je veux aller trouver les chèvres,
O lés tchièvres du Vallé.	O les chèvres du Valais.
Par ma fec, lo zientic conto!	— Par ma foi, gentil comte!
Vos vos troveriz trompá!	Vous vous trouverez trompé!
In plachi de trovar dès tchièvres	En place de trouver des chèvres
Vos troveriz de gros bucs!	Vous trouverez de gros boucs!
.....	
Quoi demanda lo verd conto?	— Que demande le Comte Vert?
Porqui é ha venuc chi?	Pourquoi est-il venu ici?
Quoi demandaz-vos, verd conto?	Que demandez-vous Comte Vert!
Quoi demandaz-vos chi?	Que demandez-vous ici?
Yo demando Chiun et Chiro,	— Je demande Sion et Sierre,
Valiri et Trubillon,	Valère et Tourbillon,
Et tottes chelles villetes	Et toutes ces villes
Et tos chuc tanque Senplon.	Et tout en haut jusqu'au Simplon.

¹ Vol. I p. 489 et suiv. — L'auteur ne dit pas la date de ce marché.

² Nous empruntons le texte, la traduction et la notice au *Schwyzer-Ländli* (Zürich, Lesezirkel Hottingen, 1915), p. 213 et 272 (L. Gauchat).

— Per ma fec, lo zientic conto!
 Tu demandes un grand don!
 Yo demando très zor de trèvua
 Pour consulter més compagnons.

— Yo te lacho ni zor ni arba
 Que tanque deman lo matin!
 In la vutra capitala
 Vuic allar dezunar.

Il fut pas la miéi-net
 Que li lettra fut au Senplon,
 Il fut pas ni zor ni arba
 Qu'ils arrivont devant Chiun.

— Vas-t'en vere mun nevo!
 Vas-t'en vere à grands pas!
 Vas-t'en vere chi vignont les tchièvres
 O lés tchièvres du Valli?

— Per ma fec, lo zientic conto!
 Fuchans-nos in nutra mison!
 Tot auprès de nutres fennes
 Et de nos pitos enfans!

Ils vignont de tropes in tropes,
 Comme de vaillants compagnons,
 Et parliont chi gros lingazo
 Et armè de palanzons.

Il y a commencià à doze
 Et à treichi il y ha frunic,
 Et vingte do mill' homes
 Sont restàs in la Planta.

— Par ma foi, gentil comte!
 Tu demandes un grand don!
 Je demande trois jours de trève
 Pour consulter mes compagnons.

— Je ne te laisse ni jour ni aube
 Que jusqu'à demain matin!
 Dans votre capitale
 Je veux aller déjeuner.

Il ne fut pas minuit
 Que la lettre fut au Simplon,
 Il ne fut ni jour ni aube
 Qu'ils arrivent devant Sion.

— Va-t'en voir mon nevo!
 Va-t'en voir à grands pas!
 Va-t'en voir si les chèvres viennent,
 O les chèvres du Valais?

— Par ma foi, gentil comte!
 Fussions-nous en notre maison!
 Tout auprès de nos femmes
 Et de nos petits enfans!

Ils viennent troupe par troupe.
 Comme de vaillants compagnons
 Et ils parlent un si gros langage
 Et ils sont armés de forts gourdius.

Il a commencé à midi
 Et à une heure il a fini.
 Et vingt-deux mille hommes
 Sont restés à la Planta.

Dans le genre historique, on peut citer aussi la chanson du *Prince de Savoie* (*Nushron princhou de Scharoye*) et les Chansons patoises de *l'Escalade* (*Cè qu'est l'aino*), toutes bien connues et qu'il n'est pas nécessaire de relever spécialement, surtout la dernière qui n'est nullement populaire.

3. Nous devons faire ici une mention spéciale des *Chansons de Napoléon*, bien que ces productions ne soient pas très anciennes. L'épopée impériale a fait une profonde impression sur le peuple, et rarement un héros a été plus « populaire ». On l'a chanté sur tous les tons, avec plus ou moins de bonheur et de talent, et nombreuses sont les pièces sans aucune valeur littéraire. Néanmoins, tout imparfaites qu'elles sont, elles plaisaient aux soldats, et nos régiments suisses qui ont suivi « le Petit Caporal » dans sa chevauchée à travers

l'Europe, les ont fort goûtées et les ont rapportées avec grand plaisir dans leurs villages. Aujourd'hui encore bien des personnes les répètent, et nous ouvrons rarement un ancien chansonnier qui n'en renferme l'une ou l'autre.

A côté de l'Empereur, plusieurs autres personnalités de son entourage se partagent la faveur populaire: c'est Lannes, duc de Montebello, dont on admire l'héroïque courage et déplore la mort prématurée; c'est le général Bertrand, dont on vante le dévouement et la fidélité; c'est l'impératrice Joséphine, l'épouse aimée mais sacrifiée; c'est le «Petit Napoléon», dont on plaint la triste destinée.

Une chanson fort connue résume dans une douzaine de strophes la vie, les exploits, la captivité et la mort de l'Empereur:

Je veux chanter le héros de la France,
Je veux chanter ce fameux conquérant,
Ce grand guerrier, ce héros, sa vaillance;
Il s'illustra par de nobles talents.¹

Etc.

Une autre très populaire aussi, c'est le *Départ pour Ste-Hélène*:

Adieu, Français, c'est pour toujours!
Je pars pour l'île de Ste-Hélène,
Où j'ai pleuré mon triste sort
Dedans cette île si lointaine.
Je ne puis pas m'évacuer,
Car je suis trop bien entouré.

Ref.: Braves Français, pleurez mon sort!
Adieu, la France et ma patrie!

Ce que je regrette le plus
C'est de ne plus revoir ma femme
Et mon petit enfant chéri,
Qui est dans mon cœur et mon âme.
Faites-moi revoir un instant
Ma femme et mon très cher enfant!²

Etc.

Il existe une chanson de 25 couplets sur la mort de Lannes, à Essling (1809); on raconte tous les détails de cette mort et l'impression profonde qu'elle fit sur Napoléon:

¹ M. Louis Dufresne, Leysin (Vaud). Cf. Weckerlin, *Chans. pop. pays Fce.*, Vol. I. p. 11.

² Chansonnier de 1848, à Abram Pittier, Gryon (Vaud); Alphonse Jeandrevin, né en 1841, Orvin (Jura), etc.

Bons Français, versez des larmes,
 Il n'est plus Montebello!
 Ce grand guerrier, ce héros
 Faisait redouter ses armes.
 Sa cuisse par un boulet
 Fut emportée en effet. ¹

Etc.

Quant à Bertrand, une chanson nous le montre partant pour Ste-Hélène, où il accompagne son maître:

Adieu, Français, adieu France chérie!
 L'honneur encor m'appelle loin de vous
 Couler mes jours au sein de ma patrie
 Fut en tout temps mon espoir le plus doux.
 Mais un héros, fameux par sa vaillance,
 Combla Bertrand de biens et de faveurs.
 J'ai partagé sa gloire et sa puissance;
 Je dois aussi partager ses malheurs. ²

Etc.

Le voici maintenant lorsqu'il dit adieu à la tombe de Napoléon:

Avant de quitter le rivage
 Où dort pour jamais un héros,
 Bertrand près d'un rocher sauvage
 A sa tombe adressait ces mots:
 «C'est donc là que le Dieu du monde
 A vu ses beaux jours se flétrir!
 Sur un roc, au milieu des ondes,
 Le sort le condamne à mourir!» ³

Etc.

La chanson populaire a aussi exprimé les plaintes du Roi de Rome, à la cour de Vienne:

Grand-papa de ma couronne
 Ne s'occupe pas de tout.
 C'est aux Bourbons qu'il la donne,
 Moi, l'on me prive de tout;
 Peu m'importe, l'on a beau dire,
 Je me tais et j'ai raison;
 Dieu protégera l'enfance
 Du petit Napoléon. ⁴

¹ Chansonnier de 1820, Pierre Dinq, Nuvilly (Fribourg).

² Chansonnier 1856, Louis Amiguet, Gryon (Vaud); Edouard Favarger, à Cornaux (Neuchâtel).

³ Arthur Pilet, Flendruz (Vaud); J. Bendy, Porrentruy; Maurice Delamorzaz, né en 1849, Châbles (Valais).

⁴ Chansonnier de 1848, Abram Pittier, Gryon (Vaud); B. Mariéthoud, Sion.

En Suisse même, des poètes ont célébré les services rendus par Napoléon à notre pays. Voici, entre autres, une strophe ajoutée postérieurement à la chanson: *Vaudois, un nouveau jour se lève (L'Hymne Vaudois)*, du Colonel Rochat (1803). Nous l'avons relevée dans un chansonnier de Rougemont, de 1835; mais elle n'est généralement pas connue et nous ne l'avons retrouvée dans aucun recueil imprimé:

Pensons à notre indépendance,
 Mais n'oublions jamais l'auteur.
 Pour lui pleins de reconnaissance
 Révérons-le dans ses malheurs.
 S'il fut trahi par la victoire,
 Il fut heureux dans ses revers.
 Il sert d'exemple à l'univers,
 Il vit au temple de mémoire.
 Peuple Vandois
 Songe à jamais
 A qui tu dois
 La Liberté, la Paix!¹

Ce sentiment de reconnaissance envers l'auteur de l'Acte de Médiation et de notre indépendance vaudoise se retrouve aussi dans une autre production de cette époque, intitulée: *Liberté et Patrie*; elle n'a aucune valeur littéraire quelconque, mais nous en reproduisons une strophe à titre de simple curiosité:

L'on doit aimer dans ce pays	Aimons, aimons ces deux héros!
Napoléon et Alexandre.	Leur conduite nous y couvie.
Le premier nos droits a conquis,	Ils ont inscrit sur nos drapeaux
Le second a bien su les défendre.	Ces mots: Liberté, Patrie! ²

Pour être complet, nous devrions aussi relever les chansons qu'on a faites contre Napoléon; en voici une recueillie à Neuchâtel:

Il était un p'tit homme	Courant à perdre haleine,
Qu'on appelait le Grand	Il crut prendre à Moscou
En partant;	Le Pérou.
Mais vous allez voir comme	Mais ce grand capitaine
Il est resté petit	N'y trouva, ventrebleu
Dans Paris.	Que du feu.
<i>Refr.</i> : Gai, gai, mes amis,	<i>Refr.</i> : Gai, gai, mes amis,
Chantons le renom	Chantons le renom
Du grand Napoléon!	Du grand Napoléon!
C'est le héros (ter) des petites-maisons.	C'est le héros (ter) des petites-maisons. ³

¹ Louis-Auguste Saugy, Rougemont (Vaud).

² Commun. par M. A. Golay, instituteur, Molondin.

³ Mme de Merveilleux, Neuchâtel. — Cf. P. Tarbé, *Romancéro de Champagne*, V p. 166: *Pourquoi les Cosaques vinrent en France* (1813).

Nous avons aussi retrouvé des chansons en l'honneur de la Restauration: *Le Rétablissement de la Royauté en France, ou le Retour de Louis XVIII à ses enfans*:

Après vingt ans d'horreur, de tyrannie,
 Braves Français, vous allez être heureux.
 Sur les débris sanglans de l'anarchie
 S'élève enfin le lys majestueux.
 Il va périr ce régime exécrable
 De fer, de feu, de sang et de fureur,
 Qui menaçait dans sa rage implacable
 Dieu, peuple, Roi, vertu, fortune, honneur!¹

Mais trêve à cette littérature; ces chansons seront publiées autre part.

5^{me} GROUPE

Chansons de métier

Le chant est l'accompagnement naturel du travail, et vraiment il est difficile de se représenter des ouvriers et des ouvrières, à l'atelier, en plein air, à la ville, aux champs, sans songer immédiatement aux mélodies qu'ils font retentir au milieu de leurs multiples occupations. Sans doute il y en a beaucoup aujourd'hui qui ne chantent plus, par exemple dans les grandes usines modernes où le bruit des machines étouffe la voix, et dans des ateliers où un règlement sévère interdit de parler à haute voix. Du reste de nos jours, il semble que les ouvriers chantent moins: à mesure que les revendications des «prolétaires» deviennent plus pressantes, la lutte entre les classes plus âpre, la joie et la gaieté disparaissent, et adieu les chansons! Mais autrefois il n'en était pas ainsi. Dès l'instant où les hommes ont dû s'astreindre à la loi du travail, ils ont involontairement cherché à se distraire, à rompre la monotonie d'occupations peu variées, ou à supporter les fatigues de leur rude besogne au moyen de chants, de mélodies rythmées selon certaines lois, et dont parfois les strophes énumératives duraient autant que le labeur lui-même. Il suffit de rappeler ici la mélodie des femmes arabes, battant le beurre en cadence, chant interminable qui ne s'arrête que lorsque l'opération est achevée.

Ces chansons de métier, accompagnant et rythmant le travail auquel elles s'appliquent, remontent donc très haut et

¹ M. Ulysse Tissot, 1826, Ponts-de-Martel (Neuchâtel).

étaient bien connues dans l'ancienne Grèce. C. Nisard mentionne «les chansons des baigneurs, des pétrisseurs de pâte, des nourrices, des vaneuses, des tisserands, des fileurs de laine; puis celles des moissonneurs, des bouviers, des mouleurs de grains ou meuniers, et des mendiants, car alors comme aujourd'hui, la mendicité était un métier.»¹ Chaque espèce de chansons avait un nom; celle des moissonneurs s'appelait *lityerse*; celle des meuniers, *hymée* ou *épiaulie*; celle des tisserands, *éline*; celle des bouviers, *bucoliasme*; celle des ouvriers de laine *gule*; celle des nourrices, *catabaucaïèse* ou *nummie*. etc.²

1. Ces chants de métiers ont pu être très nombreux autrefois et jouir d'une grande vogue: rien n'en est resté dans la tradition populaire. A en croire de vieux ouvriers de notre pays que nous avons interrogés à ce sujet, certaines corporations, surtout les typographes, avaient toute une série d'usages particuliers et de chansons qu'on entonnait dans des occasions spéciales: réception d'apprentis, promotion au grade de compagnon, etc.³ Malheureusement, si les «épreuves» existaient encore, il y a quelque vingt ou trente ans, les chansons se sont perdues et nous les avons vainement recherchées.

Pendant notre enfance à Lausanne, nous avons eu pourtant l'occasion d'entendre encore l'une ou l'autre de ces vieilles chansons de métier; et un de nos plus anciens souvenirs, remontant à 1862 ou 63, est une strophe que chantait un ramoneur quand il arrivait au sommet de la cheminée:

Moderato

C'é - tait u - ne jeu - ne fil - le à - gé -
 e de qua - torze ans, En re - ve - nant de la
 mes - se, ell' s'en - fuit d'chez ses pa - rents. Ra - mo - nez i -
 ci, ra - mo - nez là, La ch'mi - né' du haut en bas.

¹ Nisard, *Des chans. pop. chez les anciens et chez les Français*, I. p. 438 et suiv.

² J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (à l'article *Chanson*).

³ Voir p. 85.

En voici une autre, entendue vers 1870 ou 1872. On avait entrepris à cette époque des travaux de consolidation au Tunnel, à Lausanne, et l'on dut même enfouir de gros pilotis. Pendant que les terrassiers élevaient et laissaient retomber le lourd «mouton» sur les pilotis, le chef d'équipe stimulait leur ardeur en chantant:

Lent

En voi - là un', la jo - lie un'; La
un' s'en va, ça i - ra, La deux re - vient, ça va bien!

On allait jusqu'à dix et l'on terminait la série par la modulation suivante.

Lent

En voi - là dix! la jo - li' dix; La
dix s'en va, ça i - ra, La onz' ne re - vient pas!

Alors les manœuvres s'arrêtaient pour souffler. A quatre coups de mouton par strophe, ils avaient donc frappé quarante fois sur les pilotis sans reprendre haleine, travail exténuant, bien qu'ils fussent toujours une équipe d'une vingtaine de travailleurs. — C'étaient des Français, mais nous ignorons d'où ils venaient; d'après leur langage, ils devaient être plutôt du Midi.¹

En dehors de ces deux spécimens, nous n'avons retrouvé en Suisse que peu de chansons qui se chantent en travaillant. On peut citer la chanson patoise de la *vigne*,² dont les diverses strophes énumèrent les opérations que subit le raisin:

¹ Ce chant que nous avons publié dans le «*Folk-lore Suisse*», 1^{re} année, No. 1/2, p. 25, n'est donc pas à proprement parler un chant de nos ouvriers suisses romands. Nous le donnons cependant, parce qu'il est un des plus connus dans ce genre. (Cf. P. Sébillot, *Les Travaux publics et les Mines dans les traditions*, Paris 1904, p. 106. — Cf. J. Olivier: *Les Chansons de Métiers*, p. 233; mélodie un peu différente.)

² *Arch. IV*, No. 47, p. 148.

De terre en vigne,
Voici la jolie vigne,
Vignin-vignons le vin;
Voici la jolie vigne de vin,
Voici le vin en vigne.

De vigne en graine,
Voici la jolie graine,
Grainin-grainons le vin;
Voici la jolie graine de vin,
Voici le vin en graine.

Etc.

M. Tiersot¹ parle de chansons désignées sous le nom de *tellingén*, (de *tellen*, compter) qu'on entend encore chez les dentellières des Flandres, et qui leur servaient jadis à compter le nombre de mailles faites dans un certain laps de temps. «Pendant le temps nécessaire à la récitation d'un vers, la dentellière faisait une maille et la maintenait par une épingle. Le nombre de vers débités déterminait ainsi le nombre des mailles et des épingles. Dans les écoles de fileuses, les *tellingén* étaient pareillement chantés, pour régler sans doute les divers mouvements du rouet; dans les écoles de couture et de tricot, ils servaient de distraction pendant le travail.»

A-t-il existé autrefois quelque chose d'analogue dans notre pays, quand on y faisait de la dentelle aux fuseaux? Nous n'avons pu obtenir aucune précision à cet égard.

Par contre, à propos de tricotage, nous avons retrouvé à Delémont un jeu de fillettes qui, comme les *tellingén* flamands, «servait de distraction pendant le travail.» Ce jeu s'appelait «faire aux aiguilles;» et bien que ce ne soit pas une chanson proprement dite, il nous paraît intéressant d'en parler ici. La première jeune fille qui avait terminé une aiguille, s'écriait: *Une, la lune!* Venaient ensuite: *deux, le jeu; trois, la joie; quatre, la chasse; cinq, le prince; six, la cerise; sept, la trompette; huit, la pomme cuite; neuf, le bœuf; dix, la biche; onze, la bombe; douze, la bouse; treize, la braise; quatorze, la forge; quinze, la seringue; seize, la fraise...* Si jusqu'ici l'on s'était dépêchée de finir ses aiguilles, c'était à qui maintenant ralentirait son tricot pour ne pas dire: *dix-sept, la muette!* car celle qui l'avait dit devait «faire la muette» pendant que ses compagnes recommençaient le jeu et tricotaient dix-sept nouvelles aiguilles.²

On nous a envoyé de Genève la pièce ci-après, qui a dû être aussi une chanson de travail; c'est une adaptation de la vieille chanson des cordonniers: «Les cordonniers sont

¹ *Op. cit.*, p. 147, d'après A. Lootens et J. M. E. Feys, *Chants populaires flamands*, préface, p. V, VI.

² Communiqué par Mme A. Rossat-Mathey, à Bâle.

comme les évêques» mais elle pouvait servir à n'importe quelle profession, en substituant un autre mot à *cordonnier*.¹ M. Tiersot, la donne comme chanson des *tessiers* (tisserands),² avec un refrain qui, dit-il, «imite très ingénieusement non seulement le rythme, mais encore le bruit du métier.» Voici ce refrain:

Et tipe tape et tipe tape
Est-il gros, est-il trop fin,
Et couchés tard, levés matin
Iroulaula.
En roulant la navette,
Le beau temps reviendra.

Notre version de Genève en est une altération:

1. Les *horlogers* sont comme les *Helvètes*
Ils prennent le lundi pour un grand jour de fête.
Refr.: Va, va, petite *Jeannette*,
Va, va, le beau temps reviendra
Va, va (*bis*), va, va, le beau temps reviendra.
2. Le mardi, ils ont mal à la tête,
Et le mercredi, ils se mettent au lit.
Refr.
3. Le jeudi, ils sortent les outils,
Et le vendredi, ils commencent la bûche.
4. Le samedi, ils vont à la paye,
Et le dimanche, ils recommencent la fête.³

Nous chantions encore, comme étudiants à Lausanne, la chanson suivante, qui doit être une parodie d'un chant de travail (serruriers?):

Allegro



1. Et le lun - di, on com - men - ce la no - ce.

Refr.



Li - mer gros, li - mer fin, se cou - cher tard, se le-



ver ma - tin, Rau, pa - ta - rau, pa - ta - rau!

¹ Cf. Ampère, *Instruct.* p. 57.

² *Op. cit.* p. 161. Voir Rolland I, p. 309, No. 158, qui en fait aussi une chanson de tisserands.

³ M. Maurice Thudichum, Morillon, Genève.

2. Et le mardi, on continue la noce. (*bis*)

Refr.

3. Et l' mercredi, on refait la noce.

4. Et le jeudi, on re-refait la noce.

5. Et l' vendredi, on a mal à la tête.

6. Et l' samedi, on s' prépare à la bûche.

7. Et le dimanche, on travail' comm' des nègres.¹

Nous n'avons plus de chansons populaires de nos divers métiers: menuisiers, charrons, charpentiers, maçons, forgerons tailleurs, typographes, etc.; ni de chansons pour accompagner les travaux de la campagne. Elles peuvent cependant fort bien avoir existé chez nous, comme dans certaines provinces françaises.

Du reste, il n'est pas nécessaire qu'on ait eu des chansons spéciales pour chaque métier; les ouvriers, de nos jours encore, ont un talent tout particulier pour adapter une mélodie quelconque à leurs différents travaux. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à passer devant un atelier ou une fabrique: tout chant quelconque est bon et peut servir à charmer les heures de labeur. Si donc nous n'avons plus dans nos campagnes de «chansons de filasse» ou de «chansons cueillissoires,» comme les appelle Beaurepaire dans son *Etude sur la poésie populaire en Normandie*, cela n'empêche pas que tous les travaux des champs n'aient été et ne soient accompagnés de joyeux refrains: fenaison, moisson, vendange, cueillette des fruits, labourage, semailles, tillage du chanvre, cassage des noix, etc. A ce sujet nous avons le témoignage de Rousseau.² Les bergers eux-mêmes ont leurs productions spéciales, preuve en soient nos divers *ranz des vaches*, qui sont bien les chants populaires les plus authentiquement suisses que nous possédions. Ils sont trop universellement connus pour que nous ayons besoin d'en parler plus en détail.

¹ Chantée vers 1880, à la société d'étudiants «*Helvetia*,» à Lausanne, par feu Ernest Ruchonnet, étudiant en médecine.

² Cf. *Nouvelle Héloïse* (Partie V, Lettre 7, Edit. Hachette, IV p. 425 et 427), les chansons des vendanges et celles du teillage du chanvre. — Confessions I (Vol. VIII, p. 5 et 6), les chansons de «*ma mie Jacqueline*»: *Tircis, je n'ose . . .* — *Ibid* (VIII, p. 295) «*le rustique refrain de la chanson des bisquières.*» Les dictionnaires (voyez Littré, *Supplément*) donnent à ce mot le sens de gardeuse de chèvres, l'assimilant au mot *biquier*, *biquière*, encore en usage dans les patois (Cf. Gilliéron, *Atlas linguistique*, carte 128). Dans son étude sur les *Provincialismes de J.-J. Rousseau* (*Annales Soc. J.-J. R.* III, p. 17 note 2) M. Alexis François, qui a eu l'obligeance de nous fournir ces renseignements, a signalé que *bisquière* signifie *dentellière*.

Nous donnerons pourtant une chanson inédite *d'armaillis*,
recueillie à Vallorbe et tout à fait originale:

Lent

1. lo sé - laô va bains - tou sa - lhi, è to va sè
rè - dzo - i. vé - ni vé ti fraô di tsa - lè. de-
re bon-dzo a voû - trè va - tsè. krie a - se-bain, Sa-
mi, por tè rè - dzo - i. hi! a - you, a - you,
a - you - te - ri, a - you, a - you, a - you - te - ra.

2. vénidè vèr mè totè, } *(bis)*
motèlè, naèrè è tchakè. }
voaèté pirè n'é main dè vèrdzè,
l'y a dè la sô dain ma lèchaère.
baliza, tain asebain;
restà ti kontain! hi!

Refr.

3. ô méz-ami, ke ye sü kontain } *(bis)*
d'avè ouna fèna k'alè bain! }
le sâ trèrè, le sâ traintsi,
èkramâ avoué gran zélo.
rain ne pô l'aintimidâ
kan dze faô rémoua! hi!

Refr.

4. ô il-è portain tro dzainti } *(bis)*
dè dèveni armalhi! }
sè no rèstain à la montagne,
kan no tyiterain lo tsalè,
tè farè komain y'è fé,
tè tè maryèrè! hi!

¹ Chantée par M. Aug. Truan-Testaz, né en 1850, Vallorbe. — Nous ne l'avons retrouvée nulle part. Gauchat et Jeanjaquet, *Littérature patoise de la Suisse romande*, p. 45, No. 525, la croient aussi inédite.

2. Il est encore toute une catégorie de chants de métiers, ceux de *compagnons* ou de *corporations*, entonnés dans des occasions spéciales: départ ou retour de l'ouvrier, fêtes patronales des corporations. Elles ne se chantaient pas pendant le travail, mais servaient de signe de ralliement aux compagnons. La plupart se sont aussi perdues, et nous n'avons retrouvé en Suisse aucune production rappelant par exemple cette *fête de saint Eloi*, patron des forgerons, que M. Tiersot (*Op. cit.* p. 142) décrit comme suit: «La cérémonie, mi-religieuse et mi-profane commençait par la messe, au sortir de laquelle le corps des forgerons se rendait à la forge pour *fleurir le marteau*: là chacun à son tour, enfonçant un clou dans un des bouquets destinés à parer l'outil du travail quotidien, le fixait solidement au manche, tandis que tout le monde chantait la chanson des forgerons:

C'est aujourd'hui la Saint-Eloi,
 Suivons tous l'ancienne loi.
 Il faut fleurir le marteau,
 Portons-lui du vin nouveau.
 Saint-Eloi avait un fils... etc.

On reprenait ensuite les mêmes couplets en dansant en rond: c'était la seule intervention de la chanson populaire dans la fête.»¹

Nous avons publié dans le *Folk-Lore Suisse* (III^e année, No. 4/5, p. 33) un petit article où nous disions: «Les chansons de métier sont celles dans lesquelles les compagnons vantent les agréments ou racontent les déboires de leur profession, ou donnent essor aux sentiments de joie ou de douleur qu'ils éprouvent à quitter une localité pour se lancer à l'aventure...» Et nous avons reproduit deux chansons entendues dans le Canton de Vaud:

Quand je suis parti pour Genève,
 Je quitte aussi tous mes amis.
 Je les retrouve-z-aujourd'hui,
 Je passe gayement ma vie.
 O mes amis, je vous revois;
 Oh! quel plaisir et quel bonheur pour moi!²

L'autre chanson est aussi très connue chez nous; c'est le Départ du compagnon.

¹ D'après *Histoires et légendes du pays de Chateaubriand*, 1879 (Anonyme).

² M. Henri Reymond, né en 1828, du Sentier, à Féchy (Vaud).

Partons, partons, chers compagnons;
 Profitons, de cette saison.
 L'on voit renaître le printemps
 C'est le moment de battre aux champs . . .¹
 Etc.

Ce motif du départ est un des plus répandus. Nous donnerons ici deux strophes d'une vieille chanson française, type classique du genre, dont nous avons eu la chance de retrouver en Valais une version plus complète que celles reproduites ordinairement.²

Allegretto

Par - tons, chers com - pa - gnons, si la loi³
 nous l'or - don - ne, C'est le vrai mo - ment qu'il nous faut
 bat - tre aux champs. L'hi - ver est é - cou - lé, La
 nei - ge, la froi - du - re. Au re - tour du prin -
 temps, Il y au - ra de l'a - gré - ment. Au ment.

Avant que de partir,
 Embrassons nos maîtresses,
 Et puis nous leur dirons
 Que demain nous partons.
 — Belle, cessez vos pleurs,
 Belle, cessez vos larmes;
 Nous quittons ce pays,
 C'est pour aller voir Paris.

Une autre chanson recueillie en Valais énumère tous les déboires qui attendent «les ouvriers sur le beau tour de France»:

¹ Mme Clara Cottier, Les Granges, Château-d'Oex.

² Mlle Marie Gabbud, Fregnoley, Vallée de Bagnes. Nous avons cinq strophes; M. Tiersot (*Op. cit.* p. 141) n'en donne que quatre. — Juste Olivier qui l'a relevée dans ses *chansons manuscrites* (No. 63) n'a non plus que quatre strophes.

³ Var.: *le devoir nous l'ordonne.*

Les ouvriers sur le beau tour de France
 Ne trouvent pas toujours le vrai bonheur.
 Car, pour ma part, j'en donne l'assurance,
 Plus d'une fois j'ai rencontré le malheur.
 Pendant l'hiver, il nous faut du courage,
 Car sans le sou parfois nous voyageons,
 Deux ou trois mois nous restons sans ouvrage,
 Et de crédit bien souvent nous manquons.

Et le chapelet des misères continue à s'égrener; mais cela n'a rien qui doive effrayer le futur «compagnon»:

Vous, jeunes gens, tout remplis de courage,
 Cette chanson doit pas vous effrayer;
 Quittez vos trous, allez faire un voyage:
 C'est le moyen de se faire ouvrier . . .¹

Cependant, le sort de l'ouvrier n'est pas toujours enviable, témoin cette chanson citée par J. Olivier:²

Je m'en vais de ville en village,
 Hon! hon! hon!
 Pour y trouver de l'ouvrage
 Hon! hon! hon!
 Les uns me donnent un morceau d'pain,
 Et les autres un bon coup de poing.
 Pour être plus vite levé,
 Je me couche sur le pavé,
 Etc.

Nous avons dit que les diverses corporations avaient de nombreuses chansons qui servaient de signe de ralliement à leurs membres. Voici la chanson du Charbonnier:

1. Un jeune charbonnier se prom'nant par la ville:
 — Achetez, achetez du bon charbon,
 Je vous assure qu'il est bon.³
 Etc.

Les tailleurs de pierre entonnaient:

Lorsque renaît le jour,
 Un bon tailleur de pierre,
 Essayant sa voix fière,
 Entonne un chant d'amour.
 Il aime à travailler
 Non loin de la bouteille
 Dont la liqueur vermeille
 L'encourage à chanter.⁴
 Etc.

¹ M. Edouard Filliez, Villette, Bagnes.

² *Chansons manuscrites* (No. 64).

³ Mme Lydia Chappot-Lugon, Trient (Valais).

⁴ J. Olivier, *Chans. manusc.* (61). — Neuchâtel, Vaud, Fribourg.

Les rémouleurs disaient :

Je suis le rémouleur, je vais de ville en ville,
Parcourant le pays jusqu'au fond des hameaux.
Tout le long du chemin, portant ma meule agile,
Je crie : A repasser les couteaux, les ciseaux !
Etc.

Nous avons retrouvé des chansons analogues pour le cordonnier, le ramoneur, le trimardeur, le cantonnier, le vigneron, le laboureur, le pauvre paysan, et bien d'autres encore qu'il est sans intérêt de relever ici, mais que nous publierons intégralement ailleurs.

3. A ce groupe nous rattacherons enfin la chanson du *guet de nuit*, si universellement répandue autrefois, et qui s'est maintenue jusqu'à nos jours dans certaines localités. Nous nous en sommes occupé ailleurs;² et comme notre article a été relevé par M. Alfred Chapuis dans son *Histoire de la Pendulerie neuchâteloise*,³ nous y renvoyons le lecteur, nous bornant à en reproduire quelques passages.

Le guet de nuit ! Tout de suite ce mot évoque à notre esprit le modeste mais si utile fonctionnaire qui, l'année durant et quelque temps qu'il fit, accomplissait méthodiquement sa tournée dans le village et qui, dans le silence de la nuit, lançait d'heure en heure les notes graves de sa mélopée ! Ah ! le brave homme ! Tout le monde a confiance en lui ; on sait qu'il est là, qu'il veille. Le voici justement qui passe en chantant :

Dormez avec tranquillité,
Je veille à votre sûreté.

Le service du guet, dur et pénible selon les saisons ou les localités,⁴ se faisait habituellement, en hiver de 10 h. à 5 h., en été de 11 h. à 3 h. du matin. Il commençait dès que le couvre-feu avait sonné.

Primitivement et un peu partout, la chanson du guet dut être patoise. Ce fut le cas du Jura bernois, ainsi que nous l'avons montré. Ce n'est que bien plus tard, à une

¹ Mme Lucie Vaudan-Gada, Lourtier (Valais) ; M. Ls. Amiguet, Chesière (Vaud) ; Mme Céline Guillet, Marly (Fribourg), etc.

² *La Chanson du Guet de nuit dans le Jura catholique*, Arch. X p. 135.

³ Page 21 et suiv. M. Chapuis a recueilli spécialement les chants du guet du pays neuchâtelois.

⁴ M. Chapuis rapporte qu'en 1704, le guet de Môtiers fut cruellement mordu par un loup (p. 22).

époque toute moderne, que le français fit son apparition et détrôna peu à peu le vieux refrain patois.

Quant au chant proprement dit, il dut être sensiblement le même dans toutes les localités. Nous n'avons pas de documents complets à ce sujet, notre enquête s'étant bornée au Jura catholique; mais en comparant les airs recueillis, nous constatons que le thème est identique, sauf quelques légères variantes de détail, dans le Val de Delémont, les Franches-Montagnes, le Pays d'Ajoie et jusqu'à Montbéliard. Les mélodies neuchâteloises notées par M. Alfred Chapuis ont aussi une grande analogie avec les nôtres. On peut donc, avec assez de probabilité, en conclure que tous ces airs ont eu un dessin général assez semblable, et en tous cas fort simple.

Voici la mélodie typique, telle qu'on la chantait dans la Vallée de Delémont:

E - kou - tè k'i vo di - rè: le trè
 bon soir vo sê de - nê! l'or - lo - dje é fri mi -
 nō, l'or - lo - dje é fri mi - nō!

Ecoutez [ce] que je vous dirai:
 Le très bon soir vous soit donné!
 L'horloge a frappé minuit!

C'était de beaucoup la plus fréquente; mais çà et là apparaissent quelques divergences, ou même des airs originaux, comme par exemple à St-Ursanne:

ô gué, bon gué, l'or - lodje é fri mi - nō, ô gué, bon
 gué, l'or - lodje é fri mi - nō, èl à mi - nō!

O guet, bon guet, l'horloge a frappé minuit.
 Il est minuit!

Ou bien encore à Charmoille (Ajoie):

Lent

ô gué, bon gué, l'hor-log' vient de son - ner, ô gué, bon gué, l'hor - log' vient de frap - per; Mi - nuit vient de frap - per!

Nous donnerons enfin la version de M. Alfred Godet, dans les *Chansons de nos Grand' mères*.¹

Guet, bon guet, Il a frap - pé douze heur's, Il a frap - pé douze heur's!

Peu à peu, dans les villes surtout, le texte primitif patois disparut et fit place à des couplets français. Ainsi à Delémont, cette transformation se fit vers 1830.² A cette époque la place de guet de nuit était occupée par un nommé Fleury, ancien soldat de Napoléon, à qui, pour ses invalides, on avait confié ce poste. D'une allure martiale, la voix forte, le vieux troupiier trouva sans doute au dessous de sa dignité d'employer le patois, et il introduisit ce chant français:³

Moderato

1. Bon - soir, bon - soir, re - ti - rez - vous, l'er - mez ser - ru - res et ver - rous. Le mar - teau ré - pète à grands coups: Dix heur's, dix! . . .

¹ Vol. III, p. 42.

² Ces renseignements nous ont été fournis par feu M. le Dr Kaiser, né en 1832, à Delémont.

³ M. E. Lauber, à qui nous l'avions communiqué, l'a reproduit dans la pièce «Au bon vieux temps», représentée au théâtre de Neuchâtel lors du Congrès d'Ethnographie, en 1914.

Il y avait en tout huit couplets, comprenant la période entre 10 heures du soir et 5 heures du matin; alors le guet terminait:

Bonjour, bonjour, j'ai tout chanté.
Dieu vous donne bonne santé!
Je vous répète avec gaieté:
Cinq heur's, cinq!

Suivant les circonstances et la veille de certaines fêtes, le guet intercalait des couplets spéciaux dans sa chanson. Ainsi par les nuits de grand vent, il criait:

Les vents soufflent avec fureur.
Dieu nous préserve de malheur!
J'entends l'airain avec frayeur:
N heur's, N! . . .

Le jour des Trépassés (2 novembre), à 4 heures du matin, le guet annonçait l'arrivée de la fête:

Réveillez-vous, priez, pensez;
Voici le jour des Trépassés.
J'annonce encore, c'est assez:
Quatre heur's, quatre!

Du reste, bien souvent à minuit, en dehors de cette fête, on priait pour les trépassés, ou du moins le guet invitait les fidèles à le faire, preuve en soit ce couplet de Charmoille:

Eveillez-vous, gens qui dormez;
Priez Dieu pour les Trépassés!
Minuit vient de frapper . . .

Le 31 décembre, soir de Sylvestre, à minuit, le guet saluait la nouvelle année:

Dieu vous donne la bonne année!
Bon guet, bon guet vous l'a gagnée,
Car la douzième heure a sonné:
Minuit, minuit!

Rappelons en passant que la même coutume s'est perpétuée à Lausanne. On sait que, du haut de la tour de la Cathédrale, le guet crie encore tous les soirs:

Lent et tenu

C'est le guet! Il a son-né dix! Il a son-né dix!

The musical notation is a single line of music on a treble clef staff. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and style are indicated as 'Lent et tenu'. The melody consists of quarter notes and half notes, with some notes beamed together. There are fermatas over the final notes of each phrase. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

Le 31 décembre, à minuit, il s'écrie:

C'est le guet! Il a sonné mil neuf cent . . .¹

¹ Soit le millésime de l'année qui vient de commencer.

Maintenant le bon guet de nuit a disparu presque entièrement,¹ et sa plainte ne vient plus troubler le silence de la nuit. En plein XX^e siècle, nous n'osons pas dire trop haut que nous regrettons cette bonne vieille coutume de nos pères; néanmoins nous sommes bien aise d'avoir contribué à sauver de l'oubli quelques-unes de ces naïves chansons, derniers vestiges du passé.

6^{me} GROUPE

Chansons à boire et chansons grivoises

Nous nous bornerons à dire quelques mots très brefs des *chansons à boire* et des *chansons grivoises*, qui sont si répandues chez nous et qu'on retrouve en quantité dans les recueils manuscrits.

1. Sous la forme où nous les possédons actuellement, les chansons à boire françaises ne sont pas très anciennes. Les plus vieilles remonteraient, selon certains auteurs, à *Olivier Basselin* (mort vers 1419), qui dans ses Vaux-de-Vire aurait donné le modèle du genre, p. ex. dans son *Eloge de Noé*?

— Que Noé fut un patriarche digne!
Car ce fut luy qui nous planta la vigne
Et beut premier le jus de son raisin.
O le bon vin!

On sait assez que nos ancêtres avaient coutume d'égayer leurs réunions, leurs repas, leurs soirées au moyen de joyeux refrains, où les flonflons se mêlaient au cliquetis des verres et des bouteilles. Ces habitudes n'ont pas complètement disparu; et à l'heure qu'il est, dans les fêtes populaires, dans les réunions de familles ou de sociétés, il est d'usage, au dessert

¹ Dans le Jura, Courrendlin a conservé le chant du guet jusqu'en 1879. Mais la plupart des communes l'abolirent en 1873, à l'époque du «schisme», comme on l'appelle, alors que le Gouvernement de Berne, à la suite de la proclamation du dogme de l'Infaillibilité, imposa aux paroisses du Jura des curés vieux-catholiques. Les catholiques romains refusèrent de recevoir ces prêtres «apostats.» C'est alors que dans nombre de communes on supprima la sonnerie du couvre-feu, à 10 heures du soir, et avec elle le chant du guet. On ne les rétablit plus. — D'après M. Alfred Chapuis (*Pendulerie neuchâtoise*, p. 22) la coutume fut abolie à Cortaillod en 1913; elle existe encore aujourd'hui à Boudevilliers.

² Wolff, *Altfranz. Volkslieder*, p. 24.

ou dans les «seconds actes», que de gaies chansons soient entonnées et que chacun des assistants y aille «de la sienne».

Les chansons à boire ont toujours eu un attrait particulier pour les gens du peuple, et cependant elles ne sont pas populaires dans le vrai sens du mot. Un fait curieux à constater, c'est que jamais le paysan n'a chanté le vin. Tous les poètes qui ont composé des vers bachiques, par exemple *Adam de de la Halle*, l'auteur de la célèbre chanson :

Aussitôt que la lumière
A redoré nos coteaux,
Je commence ma carrière
Par visiter mes tonneaux,

qui est devenue le modèle du genre, et tous ceux qui l'ont suivi, les Collé, les Crébillon, les Armand Gouffé, les Piron, les Panard, les Gallet, et tant d'autres ont fait œuvre littéraire et n'ont rien dans leurs écrits qui appartienne à l'art populaire. Ces chansons furent avant tout composées pour les réunions appelées «Caveaux», qui eurent une telle vogue autrefois.¹

Les paroles, presque toujours de circonstance, furent aussi toutes écrites sur des airs déjà connus.

Nous aurions donc pu, sans grand inconvénient, omettre ces chansons dans cette étude; cependant elles tiennent une place si importante dans notre répertoire populaire oral et écrit que nous sommes forcé de leur accorder au moins une mention.

Elles sont surtout répandues dans les villes; celles qu'on chante à la champagne sont d'importation citadine. La littérature patoise n'en offre que bien peu d'exemples; nous n'avons recueilli qu'une seule chanson à boire en patois du Jura; encore est-elle toute moderne, puisqu'on l'attribue à *Feuzier*, de Porrentruy, qui, avec *X. Kohler*, a publié en 1849 la première édition du poème des *Paniers*.

boite, boite è piedre vos tchâs,
le vin n' sèrè fêre di mà.
le prêtre au boi bin an lè màs,
pokoi n'an boirin no p'an l'ôtà?
s'à l' vin ke no ran fôe,
s'à l' vin ke fê di bin;
poin de vin, poin de djôe,
poin de salû sain vin!

Buvez, buvez à perdre vos chausses,
Le vin ne saurait faire de mal.
Le prêtre en boit bien à la messe,
Pourquoi n'en boirions-nous pas à la maison?
C'est le vin qui nous rend forts,
C'est le vin qui fait du bien;
Point de vin, point de joie,
Point de salut sans vin.
Etc.

¹ Voir préface de la *Clef du Caveau*, et Dumersan et Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France*, I, p. X sq.

2. Les *chansons grivoises* se laissent facilement rattacher aux chansons bachiques. Les joyeux épicuriens qui ont caressé la bouteille n'ont garde d'oublier l'amour, et bon nombre de chansons à boire disent :

Et répétons ce gai refrain :
Vive l'amour, vive le vin !

Quand la «septembrale purée» a échauffé les têtes, les propos égrillards, les mots lestes, les grivoiseries ne tardent pas à se donner libre carrière. C'est du reste dans la tradition de la gaieté française et du vieil esprit gaulois. La chanson joyeuse et libertine est toujours assurée d'un franc succès dans toutes les réunions où l'on attend des convives de la bonne humeur, des bons mots et un rire sonore.

Notre répertoire renferme pas mal de ces productions. Disons cependant à leur louange que généralement ces chansons grivoises savent, même dans les passages un peu osés, conserver du tact et une certaine pudeur; elles ont une façon de dire les choses gentiment et avec esprit; elles glissent d'une main si légère et si discrète sur les détails scabreux qu'elles évitent ainsi de tomber dans le vulgaire, le trivial et le grossier. A ce point de vue elles se distinguent avantagement de certaines productions modernes.

Encore ici nous devons faire remarquer que les chansons grivoises que nous ont transmises les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles et qui se sont principalement conservées dans nos recueils manuscrits, ne sont pas réellement *populaires*. La forme en est trop littéraire, trop recherchée, pas assez naïve et spontanée; de plus les auteurs en sont presque toujours connus. On n'a qu'à citer: *M. et Mme Denis, Les Coquilles* (dont l'air sert si souvent de *timbre*), *La Marmotte en vie*, et tant d'autres qui ont joui d'une faveur extraordinaire. Un spécimen fort répandu, c'est *L'Arrosoir*:

Une charmante jardinière
Etant seule dans son jardin,
Cultivant la fleur printanière,
Exprimait ainsi son chagrin:
Hélas! j'ai beau bêcher la terre,
Le matin, à midi, le soir,
Je vois dépérir mon parterre
Faute d'avoir un arrosoir.¹

¹ Vaud, Jura, etc.

On voit d'ici les développements!

Ou bien encore:

- | | |
|--|---|
| <p>1. Dans un bois planté par l'amour
Avec grand plaisir l'autre jour,
Une jeune bergère
Eh! bien,
Faisait sur la fougère . . .
Et vous m'entendez bien!</p> | <p>3. Il lui montre une vive ardeur
Et lui demande par faveur
Si elle veut lui permettre
Eh! bien,
Qu'il l'aime et qu'il lui mette . . .
Et vous m'entendez bien!</p> |
| <p>2. Faisait pour Silvanre un bouquet
De violettes et de muguet.
Son amant la rencontre
Eh! bien,
Aussitôt il lui montre . . .
Et vous m'entendez bien!</p> | <p>4. Qu'il lui mette un lis sur le sein!
Sitôt il y porta la main;
La belle se découvre
Eh! bien,
Au même instant elle ouvre . . .
Et vous m'entendez bien!¹
Etc.</p> |

3. A coté de ces chansons grivoises, pour la plupart fort gaies et spirituelles, il en est toute une série d'un ton ordurier et obscène, que nous devons mentionner, bien qu'elles aient plutôt leur place dans un recueil de *Kryptadia*. Celles-là sont vraiment populaires et ont été composées par des soldats ou des ouvriers, des «compagnons» qui racontent tout crûment leurs aventures galantes et leurs bonnes fortunes. Le rythme et la mélodie en sont toujours vifs et pimpants; on voit que ces airs sont des chants de marche et doivent servir à abrégier les fatigues de la route en provoquant la gaieté et le rire. Nous en citerons un exemple, entendu au service militaire:²

Marche



C'é - tait un gre - na - dier ve - nant de Lille en
Flan - dre, Qu'é - tait si mal vê - tu qu'on
lui voy - aif son mem - bre. Voi - là l'ra -
ta, Mes - da - mes, Mes - dam's, voi - là le ra - ta!
Etc.

¹ Charles-Aug. Juan, né en 1800, Cornaux.

² Aujourd'hui encore, nos soldats en marche chantent volontiers de ces gaudrioles plus ou moins épicées.

Voici encore quelques couplets d'une chanson de «Compagnon maréchal» :

- | | |
|---|--|
| <p>1. En revenant de Lucerne,
En passant par Willisau,
J'entrai dedans une auberge
Où l'on vendait du nouveau.</p> <p><i>Refr.:</i> Je suis maréchal, Mesdames,
Compagnon forgeron.</p> <p>2. J'entrai dedans une auberge
Où l'on vendait du nouveau.
J'en ai bu cinq ou six litres
Sans y régler mon écot.</p> | <p>3. La bourgeois' me fait mon compte,
Je n'avais qu'un écu faux.</p> <p>4. La bourgeois' me déshabille,
La servant' prend mon manteau.</p> <p>5. Ma chemise était trop courte,
L'on voyait mes deux marteaux.</p> <p>6. La bourgeoise en prit envie
Et me fit monter en haut.¹
Etc.</p> |
|---|--|

Nous aurions dû faire rentrer ces productions dans les *Chansons de métier*, auxquelles elles appartiennent en réalité; mais, vu leur contenu si spécial, nous avons préféré les ranger dans la catégorie des chansons grivoises.

7^{me} GROUPE

Chansons à danser

De tout temps, chez tous les peuples, la danse a existé, soit comme partie intégrante des cérémonies du culte, soit comme prélude aux combats, soit comme réjouissance populaire. Partout et toujours les peuples ont dansé ou bien au son des instruments de musique, ou bien au moyen de chansons servant à marquer le rythme et l'allure de la danse. Chez nous aussi on a «dansé aux chansons», et cet usage s'était si bien implanté dans nos mœurs qu'il s'est conservé presque jusqu'à nos jours. Parlant de ces chansons à danser, Juste Olivier écrit:² «On les appelait les *rionds*; *riondé*, c'était danser en chantant. Et le chant, les vers et la danse étaient organisés de manière à former deux chœurs qui se reprennent toujours une partie de l'air et des paroles en se répondant. De là le nom de *coranta* donné en plusieurs endroits à ces chants alternés, dont les strophes s'appellent *'na coblla*, comme chez les Provençaux . . . Naguère, aux clairs de lune d'été, ils entraînaient, mêlée à la ronde, toute la population plébéienne

¹ Vaud.

² *Canton de Vaud*, I p. 498.

et patricienne de l'endroit. Les chansons se répondaient de village à village au milieu de l'écouteur silence . . . Il n'y a plus que les petits enfants qui sachent encore *danser aux chansons*: aimables et frêles gardiens des joies du passé!»

Il n'y a pas cinquante ans que dans le Jura catholique, le soir des Brandons, on dansait encore les *voèyeri*¹ autour des fontaines; et nous apprenons par la préface des *Chants du Rond d'Estavayer*, que jusqu'en 1864, la danse en rond sur la Place de Moudon, à Estavayer, était en pleine prospérité:² «Cet usage du rond, lisons-nous, a été conservé à Estavayer bien plus longtemps que dans d'autres localités où l'on se rappelle à peine qu'il ait existé, et c'était une joie chaque dimanche soir de voir jeunes et vieux, magistrats et ouvriers, se donner la main et se balancer en cadence, au son des coraules antiques. On commençait à danser le dimanche des Brandons; pendant le carême on se reposait, puis à Pâques on s'y remettait de plus belle, et chaque dimanche soir le vieux tilleul entendait le chant joyeux des coraules jusqu'au mardi de la bénichon, où l'on finissait la série des rondes sur le pont de danse en chantant: *Adieu la bénichon!*»

Si l'on en croit la tradition, certaines de ces danses, comme la *grande coquille de la Gruyère*, prenaient des proportions gigantesques et entraînaient pendant plusieurs heures, dans leurs interminables évolutions, tous les gens qu'elles rencontraient: seigneurs, bourgeois, artisans, vilains. Le doyen Bridel a reproduit dans le *Conservateur Suisse* la description d'une de ces coraules exécutée au temps du Comte de Gruyère, Pierre V, qui commença à régner en 1344: «Il advint un jour que le Comte de Gruyère, rentrant en son castel, trouva en dessous d'iceluy grande liesse de jouvenceaux et jouvencelles, dansant en coraule. Le dit comte, fort ami de ces sortes d'esbattemens, prit aussitôt la main de la plus gente de ces femelles, et dansa tout ainsi qu'un autre. Sur quoi, aucun ayant proposé, comme par singularité dont puisse être gardé souvenir, d'aller toujours en dansant jusqu'au village d'Emy, pas n'y manquèrent, et de cestui endroit, continua la coraule jusqu'au Château-d'Oex, dans le Pays d'En-haut; et c'estoit chose merveilleuse de voir les gens des villages par où passèrent se joindre à cette joyeuse bande.»

¹ Cf. nos *Chants pat. jur.*, Arch. IV p. 133 et suiv., et ci-dessous *Ve partie, Le Refrain.*

² Cf. Volmar: *Us et coutumes d'Estavayer*, Arch. VI p. 1 et 91.

A propos d'une autre *coraule*, il ajoute: «Une coquille, conduite par le Comte Rodolphe, commença le dimanche au soir sur le préau du château de Gruyères et finit le mardi sur la grande place de Gessenay. Commencée avec sept personnes, elle en comptait sept cents au moment de l'arrivée. Le prince offrit à cette petite armée de danseurs une collation où vingt chamois et mille fromages furent consommés.»

1. Quelque intéressant que soit le sujet, nous n'avons pas à considérer ici les *anciennes danses* qui ont fait les délices de nos aïeux, danses conduites par des instruments de musique: coraules, coquilles, virolets¹ montferrines, rigodons, contredanses, ajoulotes, londges,² etc., ni les danses plus modernes qui les ont remplacées: valse, polka, mazurka, schottisch, etc.³ A titre de curiosité cependant, on nous permettra de citer la *Valse de Jean des Paniers*, le héros du roman de Louis Favre; elle nous a été jouée par M. le Dr. H. Stauffer, médecin à Neuchâtel, dont la mère l'avait entendue de Jean des Paniers lui-même; c'est bien un air «de chez nous!»

Valse

The image shows a musical score for a waltz. It consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef. The time signature is 3/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills and triplets indicated by the number '3' above the notes. The score is written in a single system, with the staves connected by a vertical line on the left side.

¹ Cf. Blavignac, *l'Empire genevois*, p. 83.

² Cf. nos *Chants pat. jur.*, Arch. IV, p. 136. — J. Viénot, *Vieilles Chansons du pays de Montbéliard*, p. 37, 45.

³ Il y aurait une étude fort intéressante à faire de tous ces anciens

2. Dans cette étude nous ne nous occuperons que des *rondes*, c'est à dire des danses chantées par les assistants pour marquer le rythme, «les chanteurs se servant à eux-mêmes d'orchestre purement vocal et monodique.»¹

En somme cette dénomination de chansons à danser ne s'applique pas à des productions spéciales; elle désigne simplement des rondes dans lesquelles, au lieu de chanter au repos, on se tenait par la main et l'on chantait en tournant; tout chant quelconque peut servir à cet effet. Ce n'est pas comme dans la ronde enfantine où les paroles sont forcément orientées vers un but déterminé, c'est à dire doivent former une action dramatique qui puisse être représentée ou mimée par les exécutants. — Dans nos rondes d'adultes, les paroles sont loin d'avoir cette importance; elles ne sont là que pour accompagner et soutenir la mélodie. Comme le dit si bien Tiersot: «Dans la chanson de danse, la fonction rythmique de la mélodie étant prépondérante, l'élément purement poétique est forcément laissé un peu à l'écart. Le sujet de la chanson importe peu aux danseurs, qui s'accoutument à merveille de paroles de plaintes ou de chansons élégiaques, pourvu que les airs soient suffisamment rythmés; d'autre part les refrains prennent dans ces chansons une place de plus en plus considérable.»²

Dans les groupes étudiés jusqu'ici, nous avons bien rencontré quelquefois *le refrain*; il est fréquent dans les chansons à boire et nous le retrouvons aussi dans les chants de métier; mais il est loin d'y occuper une place prépondérante comme dans la ronde d'adultes, dont il est l'élément essentiel.

Nous parlerons plus en détail, dans un autre chapitre, du refrain au point de vue musical; constatons pour le moment que, sans refrain, on ne saurait concevoir de chansons à danser. C'est bien compréhensible: en général les rondes étaient conduites par un soliste qui entonnait d'abord une phrase musicale; l'assistance la répétait en chœur après lui. Le refrain avait ainsi pour fonction d'allonger le dessin mélodique d'une *strophe*.

airs qu'on retrouverait dans les archives de sociétés de musique ou de fanfares de villages, airs dont les compositeurs sont de simples paysans. Ce pourrait être une importante contribution à notre folk-lore national.

¹ Tiersot, *Hist. de la Chans. pop.*, p. 124.

² Tiersot, *Loc. cit.* p. 125.

Quant aux paroles de la ronde, elles devaient toujours être très simples, pour que chacun pût les répéter; la structure mélodique pareillement.

La ronde peut donc se composer d'une seule phrase qu'on répète aussi longtemps que dure la danse. Nous avons entendu, dans un village vaudois, un lundi de fête que les musiciens faisaient défaut, danser une polka sur l'air unique, indéfiniment recommencé:

Dis-moi oui, dis-moi non,
Dis-moi si tu m'aimes,
Dis-moi oui, dis-moi non,
Dis-moi oui ou non.

Nous avons publié¹ deux danses patoises consistant en une seule phrase suivie d'un refrain et qu'on redit aussi longtemps que les danseurs le demandent; en voici la traduction;

1. *Polka*: Mon amant n'veut pas r'venir,
C'est folie de l'attendre;
S'il ne veut pas revenir
Qu'il s'aille faire pendre!
La la la, etc.

2. *Valse*: C'est en valsant qu'on fait des conquêtes,
C'est en valsant qu'on fait des amants.
O lali, ô lala, etc.

Très souvent le couplet ne se compose que d'un vers unique, accompagné d'un refrain d'une longueur démesurée; chaque couplet ne ramène qu'un seul vers nouveau. Le refrain peut être composé de mots quelconques, de syllabes n'ayant aucun sens, peut-être onomatopées ou simples exclamations dont on chercherait en vain à découvrir la signification. En voici un exemple en patois du Jura:

1.	tchü le pon de Lyon,	Sur le pont de Lyon,
	trè ² mil miyon, trè mil mèdèm,	Très mille millions, très mille madames,
	trè mil miyon, trè mil bidou.	Très mille millions, très mille bidous.
	tchü le pon de Lyon,	Sur le pont de Lyon
	bokèye,	Boquille (?),
	fàsèye,	Faucille
	dé maindje d'étrèye,	Des manches d'étrille.
	dé borgognon;	Des Bourguignons.
	trè miyon, trè mil mèdèm,	
	trè miyon, trè mil bidou.	

¹ *Arch.* IV, nos. 45 et 50.

² Ce mot *trè* ne signifie pas *trois*, qui dans tout le Jura se dit *trâ* (Ajoie) ou *troâ* (Delémont); le mot *trâ* (trois) se trouve au début de la seconde strophe.

2. lé trà fèye à roi yi son
trè miyon, trè mil mèdèm . . .
Etc.

Les trois filles au roi y sont
Etc. ¹

C'est à ce genre qu'appartiennent les refrains comme : *turbututu, rantaplan, youp sasa, la farira dondaine, roupioupiou trala lala*, etc., qui sont des imitations d'instruments de musique. Nous en verrons plus bas d'autres exemples. ²

3. D'autres rondes encore ont existé autrefois, chez nous comme ailleurs, mais n'ont laissé que peu ou pas de traces; nous voulons parler des *chansons imitatives* ou *chansons mimées*, dans lesquelles la danse était accompagnée de gestes, les assistants jouant ou mimant les scènes à mesure qu'ils les chantaient; et c'est cela justement qui donnait tant d'attrait à ces amusements. Comme personne actuellement ne danse plus aux chansons, il est compréhensible qu'elles aient totalement disparu en tant que rondes d'adultes; mais rien n'empêche d'admettre qu'un grand nombre des rondes mimées que nos enfants tournent encore aujourd'hui, n'aient été primitivement exécutées par les grandes personnes. ³

Pourtant il nous en est resté un bel échantillon dans le fameux *picoulet*, que les étudiants de l'Université de Lausanne dansent chaque fois qu'ils organisent un cortège aux flambeaux. La cérémonie terminée, au lieu d'éteindre les torches, on les réunit en un grand bûcher, où elles achèvent de se consumer. Pendant ce temps, les étudiants, se prenant par la main, forment un vaste rond, au centre duquel se tient celui qui dirige les mouvements, et ils tournent en chantant:

Chœur



Et voi - là com - me l'on dan - se no - tre

Solo



char-mant pi - cou - let. 1. Pi - cou - let chan - té du doigt

¹ Feu M. Metthez, instituteur, à Courgenay.

² Voir ci-dessous, *Cinquième partie: Le Refrain*.

³ Voir dans A. Godet, *Les Chansons de nos grand' mères*, maint exemple de ces rondes (Vol. I, II et III) que jeunes et vieux ont pu fort bien danser autrefois dans nos villages.

Chœur



Et du doigt, du doigt, du doigt. Et voi-là com-me l'on

Solo



dan-se, no-tre charmant pi cou-let. 2. Pi-cou-let chan-

Chœur



té d'la main, Et d'la main, d'la main, d'la main,



Et du doigt, du doigt, du doigt, Et voi-là...
Etc.

Après avoir chanté deux fois la première phrase, la ronde s'arrête, et le soliste indique le mouvement à exécuter; reprise du chœur qui répète le geste en cadence, puis recommence à tourner, jusqu'à un nouvel arrêt après lequel le soliste mime le mouvement suivant. C'est en même temps une chanson énumérative, où l'on répète, en sens inverse, la série des mouvements exécutés avec le doigt, la main, le coude, le bras, l'épaule, le cou, la tête, le pied, la jambe, etc. Rien de plus original que cette vieille tradition qui, espérons-le, se conservera encore longtemps au sein de la jeunesse académique lausannoise.

Disons en passant que les mélodies des chansons à danser sont ordinairement vives, alertes et gaies. Dans notre pays, la plupart des vieux airs sont à $\frac{6}{8}$ ou à $\frac{2}{4}$; ce n'est que dans les danses modernes qu'on rencontre le $\frac{3}{4}$.

Ces quelques mots suffiront à caractériser ce genre qui a eu autrefois une si grande vogue dans toute la Suisse romande. Nous en donnerons un exemple que nous prenons dans les *Chants du Rond d'Estavayer*, N^o. III: *J'avais un amant, Mesdames.*¹

¹ Cf. Häfelin, *Les patois romans du Canton de Fribourg*, p. 153, no. 2.

Solo, puis chœur

Ah! il croit que je l'ai - me, mais je me mo-

Solo, puis chœur

que de lui. 1. J'a - vais un a - mant, mes - da - mes,

Solo

un a - mant des plus jo - lis. Nous nous som - mes

Refr.

fait l'a - mour un an, un an et de - mi. Ah! il croit

que je l'ai - me, mais je me mo - que de lui.

Voici donc comment la ronde est chantée:

Soliste: Ah! il croit que je l'aime, mais je me moque de lui.

Chœur: Ah! il croit que je l'aime, mais je me moque de lui.

Soliste: J'avais un amant, Mesdames, un amant des plus jolis.

Chœur: J'avait un amant, Mesdames, un amant des plus jolis.

Soliste: Nous nous sommes fait l'amour un an, un an et demi.

Chœur (reprise du refrain):

Ah! il croit que je l'aime, mais je me moque de lui.

Nous donnerons aussi un exemple de *voèyeri* du Jura bernois:

tyü vœt - o - yi in voè - ye - ri ke n'yé mo ke de

djan - ye? s'è y'é in mo de vé - ri - té i

vœ biu k'an m'i pan - de. tra - le - ra, tra - de - ri de

ri de - ra, o tra - la la la, la li - re.

tyü vœt - oyi in voèyeri	Qui veut entendre un <i>voèyeri</i>
ke n'y é mo ke de djanye?	(Qu') où il n'y a mot que de mensonges?
s'è y é in mo de vérité,	S'il y a un mot de vérité,
i vœ bin k'an m'i pande.	Je veux bien qu'on m'y pendre. ¹
tralera, traderi deri dera,	
O trala la la, la lire.	

Pour terminer ce groupe, nous ajouterons que nous n'avons pas retrouvé dans la Suisse romande de *danses religieuses* sur les paroles latines de la liturgie, comme *la danse des jeunes vierges*, qui, d'après Coussemaker,¹ se chantait en Flandre quand une jeune fille mourait. Ses compagnes, après l'avoir portée en terre, retournaient à l'église portant le drap mortuaire et chantant les paroles suivantes, dont voici la traduction, d'après E. Closson:²

1. Dans le ciel il est une danse

Alleluia,

Où dansent toutes les jeunes vierges,

Benedicamus Domino, alleluia.

C'est pour Amélie,

Alleluia.

Nous dansons comme les jeunes vierges.

Benedicamus Domino, alleluia.

8^{me} GROUPE

Berceuses et rondes enfantines²

1. Chacun de nous a été bercé aux sons lents et apaisants des délicieuses mélodies avec lesquelles nos mères ont cherché à calmer nos premières douleurs et à ramener le sommeil bienfaisant, qui nous faisait partir pour le pays des rêves. Ces *berceuses*, murmurées à mi-voix plutôt que chantées, rythmées sur un nombre fort restreint de notes, sont aussi vieilles que le monde; et si, comme le dit Weckerlin, le premier chant de l'humanité est une chanson d'amour, née quand Adam a dit à Eve: Je t'aime! et que celle-ci lui a répondu en le serrant dans ses bras, «la seconde chanson

¹ M. Louis Vetter, né en 1850, à Courtedoux.

¹ *Flamands de France*, p. 100.

² *Chans. pop. des prov. belges*, p. 115: *Dans der Maagdekens*.

² Nous avons interverti ici l'ordre indiqué dans notre volume de *Chansons populaires* (p. 22), trouvant après réflexion que les chansons à danser doivent précéder, non suivre les rondes, qui n'en sont que des survivances enfantines.

a dû être une berceuse, la mélopée naïve et douce d'Eve berçant son premier-né.»¹

La première condition pour qu'une berceuse produise son effet, c'est la monotonie du rythme qui, indéfiniment répété, doit calmer le bébé et amener le sommeil. Il n'est donc pas étonnant que toutes ces mélodies se ressemblent. Peu important les paroles qui peuvent n'avoir aucun sens et consister uniquement dans les mots *dodo* ou *nono*; infini est le nombre des chansons qui commencent par: *Dodo, l'enfant do!*

Comme type, nous reproduirons l'air suivant entendu à Delémont:²

Doux et lent

No - no, no - no - net - te no, no -
no, no - ne - te no. No - no - no no - no - net - te no,
no - no - no no - no - net - te no. No - no,
no - no - net - te no, no - no, no - net - te no.

Il n'est pas nécessaire de donner d'autres exemples; ces berceuses, patoises ou françaises se retrouvent partout.

2. Une fois l'enfant devenu plus grand, il se met à chanter lui-même, et c'est alors qu'avec les camarades de son âge, il s'amuse à faire des *rondes*. Ces rondes constituent aussi un répertoire des plus connus; il suffit d'indiquer les airs suivants: *Giroflé, girofla*. — *Le Chevalier du Guet*. — *La Tour, prends garde*. — *Où est la Reine Margot?* — *C'est un beau château*. — *Nous n'irons plus au bois*. — *Le Roi d'Angleterre*. — *Il était une bergère*. — *Sur le pont d'Avignon*.

¹ *Chans. pop. du pays de France, Introd.* p. V. — Un auteur du XVIII^e siècle, Buttstedt: *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia aeterna*, etc. (Erfurt 1716), a même eu l'idée de publier cette première berceuse, et il en donne la musique avec des paroles... allemandes! «*Süsse, süsse, süsse (bis), süsse, liebes Kindelein, süsse, süsse, süsse...*» (Ib. p. V.)

² Voir nos *Rondes enfantines, berceuses*, etc. (Zurich 1910).

— *Compère Guilleri*. — *Les Marionnettes*. — *Ma commere, quand je danse*, etc., etc.

Le propre de ces rondes, c'est qu'elles se chantent en tournant en cercle et qu'elles sont presque toujours alternées, solo et chœur se répondant. La plupart se compliquent d'effets pittoresques et sont de vraies chansons mimées; telles sont: *Savez-vous planter les choux?* — *Mon âne*. — *Les métiers*. — *Les Caponans*. — *Le pauvre Pignolet*. — *Le Cordonnier*. — *La Vieille*. — *La miste en laire*. — *L'Avaine*. — *Les Paysans*, etc., etc.¹

Tous ces airs sont très populaires chez nous, et l'on peut en faire sans peine une abondante récolte dans tous les cantons romands.

Quelques-unes de ces chansons mimées sont en même temps des chansons *énumératives* ou *récapitulatives*, dans lesquelles, après chaque couplet, on récapitule en sens inverse tous les objets énumérés dans la strophe précédente. Le type en est la chanson: *J'ai plumé le bec de mon alouette*, que tout le monde connaît, et que nous donnons plus bas au § 3 des *Altérations rythmiques*.² A. Godet en cite deux spécimens: *La miste en l'air* et *Par la vertu de Boquine Bocquant*.³

Le picoulet dont nous parlons ci-dessus, rentre aussi dans les chansons énumératives.

L'exemple suivant nous a été communiqué de Neuchâtel, et remonte à la fin du XVI^e siècle:⁴

Le premier mois de lan
que donneray-je à ma dame?
— Une perdrix blanche
 qui chante,
Que donneray-je à ma dame de rente?

Le deuxième mois de lan
que donneray-je à ma dame?
— Deux tourterelles,
Une perdrix blanche
 qui chante,
Etc.

¹ Cf. A. Godet, *Chans. de nos grand'mères*, I p. 6, 17; II p. 9, 14, 16, 32, 38, 43; III p. 11, 17, etc. — Mme Ballet, *Jeux et rondes populaires pour petits et grands*. — Cf. nos *Rondes enfantines, berceuses*, etc.

² Nous en avons publié une version patoise: *y'è vandü le pie de mè püsnat*. (*Arch.* IV No. 74).

³ *Chansons de nos Grand'mères*, II p. 44 et I p. 4.

⁴ Manuscrit de la fin du XVI^e siècle, communiqué par Mme de Merveilleux, Neuchâtel. — Cf. Beauquier, *Les mois en Franche-Comté*, p. 62.

A chaque couplet on ajoute un nouveau présent, et voici la série au douzième mois :

Le douzième mois de lan
 que donneray-je à ma dame?
 — Douze chevalier
 Le pied à l'estrier,
 Onze demoiselle
 Qui seront puselle,
 Dix serf branchu,
 Neuf boeuf cornu,
 Huit mouton tondu,
 Sept levrier au chan,
 Six oiseau volan,
 Cinq grivette,
 Quatre oyette (petites oies)
 Trois pinjons (pigeons) tout blancs,
 Deux tourterelles,
 Une perdrix blanche
 qui chante,
 Que donneray-je à ma dame de rente?

Nous aurions ainsi terminé l'étude des diverses catégories de *chansons populaires* proprement dites; notre travail serait cependant incomplet si nous négligions d'y faire rentrer deux derniers groupes qui constituent le fond de nos chansonniers manuscrits et forment, on peut le dire, la partie la plus importante du répertoire de notre peuple.

9^{me} GROUPE

Romances, Pastorales, Barcaroles

1. Nous parlerons d'abord des *romances* anciennes et modernes. Ce genre de chansons, qui fait encore les délices de nos populations, à la ville comme à la campagne, est assez connu, hélas! pour que nous n'ayons pas besoin de plus amples explications. Ces romances n'ont aucun droit à figurer dans notre collection: elles sont toutes imprimées et les auteurs en sont connus. Elles se retrouvent du reste dans les ouvrages modernes,¹ mais elles ont si bien pénétré dans notre répertoire et s'y maintiennent avec une telle persistance que force nous est bien de les citer en passant.

¹ Dumersan et Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France; La Clé du Caveau; Chants et Chansons populaires de la France* (Paris, Lécivain et Toubon, éditeurs) etc.

2. Nous dirons quelques mots aussi d'un genre de poésie qui n'a rien de populaire, étant exclusivement courtois, mais qui a laissé des traces importantes chez nous et se rencontre dans presque tous les chansonniers; nous voulons parler des *pastorales*, ce genre faux et guindé, qui se développa surtout à partir du XVII^e siècle, lorsque petit à petit, sous prétexte de régularité, de mesure et de bon goût, les poètes artistiques eurent institué tout un code de règles factices et arbitraires. Alors se creusa un fossé toujours plus profond entre la vraie poésie du peuple et la poésie courtoise. Cette dernière se guinda de plus en plus, regardant du haut de sa grandeur sa pauvre soeur campagnarde, et, à force de vouloir parler un langage noble et académique, perdit son naturel et sa spontanéité.¹ Gênée dans le corset de règles trop rigides, elle tomba dans une sentimentalité subtile et fade et prit un air galant, un ton de bel esprit qui tua en elle les caractères primitifs de la poésie rustique; ainsi l'on finit par aboutir aux *bergeries* de Racan, à cette poésie à personnages abstraits et de convention, ayant un chien, une houlette, des moutons, des bergères et bergers enrubannés, gracieux jusqu'à la fadeur, parlant le langage de la société polie, et que nous avons déjà mentionnés (p. 49). C'est donc alors que se multiplièrent ces pastorales dans le goût faux des idylles de Gessner, le «Théocrite de Zurich,» et de Florian, où l'on vante surtout les joies simples et naïves et les moeurs innocentes des habitants des campagnes, opposées aux plaisirs raffinés, bruyants et malsains des villes.

Nous en retrouvons de nombreux exemples dans la Suisse romande:

A quoi me servent, je vous prie,
Ces équipages tant vantés?
J'aime à courir dans la prairie,
Et mes plaisirs sont très goûtés.

Refr.: Vous avez beau faire,
La bergère du Valais
A tous vos plaisirs préfère,
Préfère ses chalets.²

¹ On connaît le jugement que Fontenelle, dans son *Discours sur la nature de l'épique*, porte sur la «grossièreté» de Théocrite. «Les discours qu'il prête à ses personnages, ajoute-t-il, sentent trop la campagne; ce sont là de vrais paysans et non des bergers.»

² M. Jules Amiguet, administrateur postal, Gryon (Vaud).

Ou bien encore :

Bergère jeune et jolie
 Qui dansez dans le vallon,
 Ecoutez-moi, je vous prie,
 Et suivez bien ma leçon.
 A l'amour rendez hommage
 Et Vénus vous chérira, ah! ah!
 Soyez toujours modeste et sage;
 Le dieu d'amour vous bénira.

Quand du hameau vient la fête,
 Si votre berger tremblant
 Pour orner votre houlette
 Vient y placer un ruban,
 Recevez-le d'amour tendre;
 Et s'il demande pour cela, ah! ah!
 Un doux baiser, laissez le prendre!
 Le dieu d'amour vous bénira!¹

Inutile de nous attendrir plus longuement aux soupirs, aux plaintes et aux larmes des bergères et bergers malheureux, ou aux confidences amoureuses des Tircis, des Myrtil, des Iris, des Climène et autres!

3. A la catégorie des chansons modernes appartiennent enfin toutes les *chansons de bateliers*, qu'on désigne sous le nom de *barcaroles*, sortes de mélodies que sont censés chanter les gondoliers de Venise; les paroles en sont presque toujours d'une amoureuse mélancolie. Ce genre a tenté quelques compositeurs de musique qui ont parfois introduit dans leurs opéras des barcaroles vite répandues dans le public.² Mais pour connues qu'elles sont, ces productions appartiennent aussi peu à la chanson populaire que les bergeries. Nous n'avons donc pas à nous en occuper, et si nous les avons mentionnées, c'est que nous en avons vu figurer des quantités dans les chansonniers romands.

10^{me} GROUPE

Chansons patriotiques et politiques

Un dernier groupe enfin comprendra les chants *patriotiques et militaires* de la Suisse romande, dont nous ne pouvons nous dispenser de parler. Ici nous avons en vue, non pas ceux qu'on a déjà publiés des centaines de fois et qui sont dans toutes les mémoires, comme: *Roulez, tambours!* mais toutes ces chansons patriotiques qui, après avoir eu leur heure de succès, sont tombées peu à peu dans l'oubli. Plusieurs n'ont qu'une bien mince valeur littéraire: chants de circonstance,

¹ M. Joseph Broyon, Gryon.

² Par exemple Auber, *Amis, la matinée est belle (Muelle de Portici)*; Rossini, *Accours dans ma nacelle (Guillaume Tell)*, etc.

écrits par des poètes locaux, pauvres Tyrtées ayant plus d'enthousiasme et de bonne volonté que d'inspiration, ils n'ont de mérite qu'au point de vue historique . . . et encore quelques-uns en arrivent-ils à être simplement risibles ou grotesques.

Ces réserves seront surtout de mise à propos des chants *militaires*,¹ si répandus surtout dans le Canton de Vaud et dont plusieurs ne le cèdent en rien comme mauvais goût aux plus insipides romances sentimentales. Ces chants constituent une partie importante de notre vie nationale, dont ils sont la manifestation obligée; pas de réunions ou de fêtes où on ne les entonne.

Chaque canton a ses airs militaires; mais dans ce domaine, c'est le Pays de Vaud qui peut revendiquer le premier rang; il en possède à lui seul bien plus que tous les autres cantons romands ensemble. Cela tient aux circonstances historiques et politiques qui ont précédé et suivi la proclamation de son indépendance, aux événements de 1798 (République lémanique), 1803 (Acte de Médiation), 1815 (Pacte fédéral). C'est à cette époque que naquirent ces productions vibrantes d'enthousiasme et d'amour de la patrie, qui sont encore si vivaces dans le pays (*Le Canton de Vaud si beau, L'Hymne vaudois, Por la fîta dau quatorze*, etc.). Fiers d'être devenus des citoyens indépendants, pleins d'amour pour cette Confédération helvétique dont ils avaient été si longtemps tenus à l'écart, les Vaudois de l'époque donnèrent libre cours aux sentiments de joie, de fierté et d'allégresse dont leurs cœurs débordaient. Tous ces chants expriment une affection profonde pour la Suisse, en même temps qu'une confiance robuste et inébranlable dans sa force, dans son armée, dans le courage et le dévouement de ses enfants.

Sans justice
Un tyran viendrait-il chez nous
A la Suisse
Apprendre à courber les genoux,
La terre étonnée
Verrait son armée
Tomber sous nos coups!

Hélas! il ne suffit pas d'avoir le cœur rempli d'ardente émotion pour faire de beaux vers. Le résultat ne répondit

¹ Nous entendons ici les chants militaires *suisse*s, faits pour glorifier notre armée et ses exploits, ou vanter les mérites, les talents et les vertus d'une arme spéciale: artilleurs, grenadiers, voltigeurs, carabiniers, etc.

pas toujours à tant de généreux efforts. Qu'importe après tout! On était sincère, on n'y regardait pas de si près, et le brave public, empoigné, accueillait avec transports telle poésie qui nous fait sourire aujourd'hui, mais que, quant à lui, il trouvait fort belle.

Certains poètes même transformèrent tant bien que mal d'anciennes chansons de France et les adaptèrent à notre pays. Voici un exemple typique que nous copions d'un vieux chansonnier datant de 1800 à 1820 et trouvé à Gryon. Dans la chanson originale, il s'agit sans doute de marins bretons qui se préparent à donner la chasse à un navire ennemi. Cela n'était pas pour embarrasser un brave patriote vaudois qui s'écrie:

Quand nous sommes entrés en campagne	Et le capitaine du gros navire
En qualité de grenadiers,	Trois coups de canon a fait tirer
Le capitaine qui nous commande	En nous disant: Amène, amène,
C'est un Vaudois de nation.	Amène la chaloupe à bord,
Il est très vaillant pour les armes	Que je visite ton navire
Et bon guerrier pour le canon.	En même temps ton passeport.

Dedans l'Isle blanche par assurance	Et notre capitaine qui est fort honnête
Où nous avons été mouiller,	D'un air guerrier lui a répondu
Le capitaine vient nous dire	En lui disant: Amène toi-même!
Le lendemain la matinée:	Puisque tu veux nous visiter,
— Vaudois, il nous faut lever l'ancre	Tu trouveras dedans mon navire
Et promptement nous embarquer.	Ce qu'il y a de préparé.

Et le lendemain poursuivant notre route,	Là préparation qui en a été faite
Environ dix heures du matin,	C'est de cent pièces de canon.
Nous apercevons un gros navire	L'on n'y voyait que feu et flammes,
Qui étoit armé pour le certain.	<i>Grenadiers</i> , ¹ bombes et canons!
Nous lui avons donné la chasse,	Avec nos jolies grenades
Nous le poursuivons de main en main.	Nous les avons coulés à fond!

En dernier lieu, nous mentionnerons dans ce groupe les *chansons politiques et satiriques*, dont nous possédons une collection abondante. Il y en a contre tous les partis: conservateurs, radicaux, *mitous*, royalistes, jésuites, mômiers, etc.

Ces pièces — est-il besoin de le dire? — ont été recueillies à titre documentaire, en toute impartialité, sans aucun parti pris politique ou religieux, ni la moindre intention

¹ Le texte original porte *grenades*, mais cela ne faisait pas l'affaire de notre «grenadier!»

blessante pour personne. Dans le canton de Neuchâtel, nous avons noté plus de chansons royalistes que de républicaines, simple affaire de hasard et parce que les vieux chanteurs que nous avons rencontrés appartenaient à ce parti.

A propos de nos chants patriotiques *suisses*, nous savons mieux que personne qu'ils ne peuvent à aucun titre prétendre à être vraiment populaires; c'est pourquoi nous nous sommes occupé jusqu'ici exclusivement du vieux répertoire traditionnel qui nous vient de France, ne réservant à nos chants nationaux qu'une brève mention dans notre dernier groupe.

Voilà, indiquées à grands traits, les subdivisions que nous avons adoptées.

Ces subdivisions, pour exactes qu'elles paraissent, ont toujours quelque chose d'artificiel et ne sauraient avoir rien d'absolu. On voudra donc bien n'y pas attribuer une valeur définitive, mais y voir simplement une tentative de mettre un peu d'air et de lumière dans des matériaux si touffus et si divers. Quelquefois, en effet, on hésite à attribuer une chanson à un certain groupe; le peuple a si souvent remanié et transformé textes et mélodies que telle chanson a facilement pu permuter d'un groupe à un autre. Nous allons le montrer par des exemples.

La complainte du *Martyre de Ste-Catherine* appartient, dans le canton de Fribourg, à la catégorie des chants religieux; elle se chante sur une mélodie lente et grave:¹



Sain-te Ca - the - ri - ne é - tait fil - le du roi.



A - ve Ma - ri - a, Sanc - ta Ca - tha - ri - na.

¹ Cf. J. Reichlen, *Gruyère illustrée*, p. 5.

Dans mon enfance, à Lausanne, nous la chantions comme ronde :

Animé

Ca - the - rine é - tait fil - le, la fil - le d'un grand
 roi, Ca - the-rine é - tait fil - le, la fil - le d'un grand
 roi. Ah! Ma - ri - a, Sanc - ta Ca - tha - ri - na.

Elle est populaire sous cette forme dans le canton de Vaud et en général dans toute la Suisse romande.¹

Par contre nous la retrouvons à Delémont sous cet accoutrement burlesque :

Vif

Ca - the-rine é - tait fill', La dzim boum boum, Ca -
 the - rine é - tait fill', Fil - le d'un roi pa -
 ien, Voi - là, voi - là, Fil - le d'un roi pa - ien.

Une autre chanson répandue dans toute la Suisse romande :

Au pont du Nord (ou de Nantes)
 Un bal y fut donné,

n'est plus connue que comme ronde; elle a dû être primitivement une chanson dramatique.

¹ Voir notre *Poésie religieuse patoise*, Nos. 43 et 44; ce sont deux morceaux recueillis à Courtedoux et à Tramelan-dessous (Jura), et qui sont aussi des rondes d'enfants. (Cf. Doncieux, *Romancéro pop.*, p. 391).

Il en est de même de la ronde du *Roi d'Angleterre* :

A Paris il y a une belle fontaine
Tra la la la!

et de la complainte des *Trois Orphelins* :

Je sais une complainte
De trois petits enfants,

dont nous faisons une ronde à Lausanne.

Tous nos soldats romands connaissent la chanson de marche,¹ qui vers 1880 a fait un beau jour son apparition dans la II^e division :

Tempo di marcia

Ne pleu - re pas, Jean - net - - te, Tra -
la
la, Ne pleu - re pas, Jean - net - - te, Nous
te ma - ri - e - rous, Nous te ma - ri - e - rous.

Combien se doutent que nous avons là un fragment de la vieille chanson de la *Pernelle*, dont le thème remonte à la poésie lyrique du moyen-âge?²

Enfin nous avons retrouvé à Arconciel (Fribourg) une «chanson de l'âne,» datant sans doute de l'époque de la Réformation, et dans laquelle on raconte l'histoire burlesque d'un âne qui, pendant que son maître écoutait «le prêche,» a mangé tout le pain destiné à la Sainte-Cène, et qui est condamné à être pendu. Cette chanson dont on a complètement oublié le sens primitif, se chante encore par manière de plaisanterie, non pas aux protestants, mais aux gens de Treyvaux, village voisin, dont le sobriquet est «les ânes.»

On voit donc combien fréquemment une chanson rangée dans un groupe pourrait tout aussi bien être attribuée à

¹ Nous l'avons publiée dans nos *Chansons populaires*, p. 110.

² Cf. Doncieux, *Romancéro pop.* p. 13 et 475).

une autre subdivision.¹ Les lecteurs auront l'obligeance de se le rappeler, quand paraîtront les différentes parties de notre publication.

A la fin de ce chapitre, il n'est peut-être pas sans intérêt de nous demander comment les diverses chansons populaires se répartissent entre les cantons romands; voici ce que nous pouvons dire à ce propos:

Vaud a surtout des chansons patriotiques et militaires, mais les romances y occupent une place considérable, aussi bien dans le répertoire ancien que dans le moderne; les chansons d'enfants y sont nombreuses. En revanche, l'antique répertoire traditionnel n'a laissé que peu de traces.

Genève n'a que peu de chants patriotiques; par contre beaucoup de romances, de rondes enfantines et de chansons traditionnelles.

Neuchâtel accuse une prédominance de chansons politiques, vestiges de la lutte ardente entre républicains et royalistes; on y rencontre aussi de nombreuses romances, mais point de vieilles chansons traditionnelles.

Le Valais a conservé précieusement le vieux répertoire, les complaintes, les pastourelles, les chants religieux, etc. Les chants patriotiques y sont rares et tout à fait modernes; la romance s'y répand de plus en plus.

Fribourg, que nous avons le moins parcouru jusqu'ici, a une riche collection de chants traditionnels et religieux; quelques chants patriotiques; la romance y fait aussi des progrès.

Le Jura bernois a également conservé le vieux répertoire traditionnel, les chants lyrico-épiques, les chants religieux et chants de fêtes; nous y avons recueilli une quantité de chansons patoises. Il y a peu de chants patriotiques jurasiens; par contre beaucoup de romances anciennes et modernes.

Les chants politiques et satiriques se rencontrent fréquemment dans nos cantons romands; les partis politiques, dans l'âpreté de leurs luttes, s'y traitent sans ménagement; on se lance même des épigrammes et des brocards entre cantons voisins, témoin Genève envers ses confédérés vaudois. Mais un fait sur lequel nous ne saurions trop insister et qui est tout à l'honneur de notre peuple, c'est que nous n'avons

¹ Voir aussi p. 95 quelques chansons de «compagnons» que nous avons fait rentrer dans le groupe *Kryptadia* des chansons grivoises.

jamais rencontré de satires ayant un caractère religieux ou confessionnel, par exemple des chansons de protestants contre les catholiques ou de catholiques contre les protestants, soit dans un même canton, soit d'un canton contre un autre. On s'est sagement abstenu de productions de cette sorte, qui auraient par trop envenimé les rapports entre Confédérés. Les chansons politiques les plus mordantes ne contiennent jamais d'attaques contre la religion ou ses ministres.¹

Enfin qu'on nous permette une petite digression pour signaler un fait qu'on n'a pas relevé jusqu'à présent. Sur notre sol romand se rencontrent et se pénètrent deux genres fort différents de la chanson populaire: le *lied* allemand, fait pour être chanté à deux ou plusieurs voix, et la chanson française, qui se dit en solo, mais qui a ordinairement un refrain repris en chœur par les assistants. La chanson française ne connaît pas les exécutions à plusieurs voix;² et de fait, quand nous les chantons, nous ne saurions nous dispenser de nous conformer à cet usage. Il en est autrement quand nous entonnons nos chants patriotiques: ceux-ci s'exécutent d'habitude à quatre voix. Et pourquoi? C'est qu'ils sont, dans leur grande majorité, écrits sur des mélodies de la Suisse alémanique et que les paroles ne sont souvent qu'une traduction d'un texte allemand. Cette particularité ne se retrouve que chez nous: il n'y a que dans la Suisse romande qu'on entende chanter des paroles françaises sur des airs allemands, par exemple le *Cantique Suisse* de Zwissig, le *Chant de Sempach* et tant d'autres. Bon nombre de nos poètes nationaux³ ont à dessein écrit des textes patriotiques ou des romances sur des mélodies suisses allemandes connues.

La présence simultanée dans notre pays romand de deux genres si différents nous a paru un phénomène digne d'être relevé.

¹ Il n'y a pas lieu de considérer comme une exception la «chanson de l'âne» dont nous parlons ci-dessus (p. 114).

² Cf. Servetaz, *op. cit.* p. XV. ne les connaît que dans le Haut-Chablais, où elles lui paraissent localisées.

³ Voir, p. ex.: J. Olivier (*Helvétique, Chant de paix*); Eug. Rambert (*Salut glaciers sublimes*); J. Vuy (*Le Rhin suisse*); Alf. Ceresole (*Je t'aime, ô mon pays*); Ch. Vulliemin (*A la Suisse*); Marc Monnier (*A nos pères*); J. Rivoire (*Notre bon Génie*); J.-J. Porchat (*Le champ du repos*); H. Warnéry (*Bonheur craintif*). D'autres sont la traduction même d'un texte allemand: C. Chatelanat (*Cantique suisse*); L. Durand (*A mon pays, Sempach*), etc. On a même adapté des paroles de J.-L. Moratel (*L'Appel*) à l'air de la «Wacht am Rhein», et de Marc Monnier (*Noble patrie*) à l'Hymne national autrichien de Haydn! (Voir H. Kling, *Album populaire suisse*, vol. II, No. 4 et 34.)

II

Comment notre peuple chante

En étudiant un peu à fond nos chansons populaires, on est surpris des multiples altérations et incorrections qu'on y relève: barbarismes, solécismes, impropriétés de termes, fautes de style, de prosodie et de rythme s'y rencontrent à profusion. On voit immédiatement que le peuple ne s'embarrasse d'aucune règle et n'écoute que son caprice. On trouve çà et là des textes si incohérents qu'on en vient à se demander comment il peut apprendre et répéter de pareilles inepties, s'il y comprend quelque chose et quel plaisir il trouve à les chanter.

Examinons un peu ce qui se passe quand le peuple entend une chanson qui lui plaît et dont il désire, par exemple, enrichir sa collection manuscrite. Le voilà d'abord qui en copie les couplets, puis en apprend la mélodie. Or le texte qu'il a sous les yeux n'est pas toujours très correct et renferme souvent des altérations: mots difficiles ou peu usuels, noms propres mal orthographiés ou écrits d'une manière incompréhensible ou illisible. Peut-être même ce texte présente-t-il des lacunes: omissions de mots isolés, de groupes de mots, ou même d'un ou de plusieurs vers.

D'autres fois encore le texte est correct et intégral, mais on n'en connaît pas la mélodie, qu'on aimerait pourtant chanter. Que faire dans ces différents cas? A quel expédient avoir recours? Comment rétablir un passage défectueux? Comment maintenir la cadence mélodique? Comment surtout faire rentrer, dans un schéma rythmique donné, un vers trop court ou un vers trop long?

Autant de questions auxquelles nous nous efforcerons de trouver une réponse. Nous verrons que le peuple a sa

manière bien à lui de comprendre et de dire ses chansons; qu'il sait s'adapter aux circonstances; que les transformations qu'il fait subir à son répertoire ne sont pas toujours dues au hasard; qu'il a une sorte d'instinct qui le dirige et qu'en fin de compte, il en arrive à redresser les erreurs et les omissions que son ignorance, sa mémoire défectueuse ou tout autre cause lui ont fait commettre.

Mais avant d'aborder le chapitre des altérations, nous allons dire quelques mots de la *langue*, du *style* et de la *versification* des chansons populaires, pour établir ce qu'on peut en considérer comme la norme.

PREMIÈRE PARTIE

La langue, le style et la versification des chansons populaires

Si nous voulons chercher à avoir une représentation exacte de ce qu'est la vraie chanson populaire, il nous faut commencer par faire table rase de toutes les règles, de toutes les prescriptions auxquelles la grammaire et l'usage nous ont habitués, et nous dire que le peuple, dans sa façon de s'exprimer, ne se soumet à aucune des lois que les puristes ont imposées à la langue littéraire. La grande différence entre la poésie populaire et la poésie d'art provient de ce que la première se conforme exclusivement à la *langue parlée*, la seconde à des règles surannées ou à une langue autrement parlée.

CHAPITRE I

La langue

Il nous faudra donc nous attendre à rencontrer à chaque pas une foule d'expressions et de tournures de phrases que les grammairiens condamnent, mais qui sont d'un usage cou-

rant dans la langue du peuple, qui y ont acquis droit de cité et qui, très souvent, donnent à ces productions leur saveur si particulière et si franche, leur accent si naïf et leur cachet si vivant et si humain. N'en déplaie aux puristes, il n'y a pas d'incorrections véritables; c'est bien plutôt, nous le répétons, la liberté de la langue parlée, qui en prend tout à son aise avec le formalisme de la langue littéraire.

C'est sous ces réserves expresses que nous signalerons quelques cas intéressants d'accord ou de construction (syllepse, anacoluthes):

1. Qui *ont* composé la chanson?
N'en sont trois jolis garçons.
2. *Sont* le printemps qui vient de naître . . .
3. Un garçon *n'ont* pas qu'une maîtresse;
Ne font pas l'amour quand *il veut*.
4. Toute la justice *regardèrent*.
5. Il n'est qu'une Suisse qui fait le bonheur,
Qui, enfants de Tell, hérite sa valeur.

On trouve encore fréquemment dans le texte des changements de personne; telle chanson commencée à la première personne du singulier se poursuit à la troisième, ou le contraire; ou bien il y a alternance de la seconde personne du singulier avec celle du pluriel. Le cas est bien connu et se rencontre en vieux français aussi bien qu'en provençal, et dans nos patois.

1. *Trois cavaliers* vinrent à passer;
Il demanda la pastorelle.
2. *Permettez-moi*, la belle, que je mette la main
Sur cette belle rose qui est dans *ton* jardin.
3. Eh! *dis donc*, petite fille,
Vous pensez à vous marier. (o)
4. Belle, si *vous* m'aimez,
Dans *ta* chambre je monterai.
5. *Les amis* de la table ronde,
Bannissons le chagrin.

La chanson du soldat qui, revenu à la maison, s'en va aux champs pour éprouver la vertu de sa sœur, commence à la 3^{me} personne:

Joli soldat revient de guerre,
Bien équipé, bien habillé,
Chez sa mère s'en va loger.

A la douzième strophe, le récit passe subitement à la première personne:

Quand *nous furent* là-bas dans la plaine,
Je lui ai dit: Regarde-moi aux yeux;
 Nous n'avons qu'une mère les deux. (Valais.)

Dans la chanson du *Mari meurtrier de sa femme*, le récit des neuf premières strophes se fait à la première personne:

Je me suis mis en mariage,
 Une femme d'honneur j'ai pris.

A partir de la dixième strophe, le récit se poursuit à la troisième personne:

Le cruel tira son épée,
 Trois fois au cœur la lui plongea. (Valais.)

Voici un exemple en patois:¹

an l'édje de tyètoùej-au	A l'âge de quatorze ans
mon pér è pœ mè mér	Mon père et puis ma mère
m'ain anvie dain lé tchain	M'ont envoyée aux champs
po lé moton vâdjê.	Pour les moutons garder.

A la seconde strophe:

drie in voi botetchè	Derrière un vert buisson
lè bè s'à andremie.	La belle s'est endormie.

CHAPITRE II

Formes du style, figures et nombres

Si nous étudions maintenant les formes du style du répertoire populaire, nous pourrions dès l'abord constater que la forme narrative y est rare, que le récit y est réduit à sa plus simple expression et se borne à l'exposé succinct et indispensable des faits,² pour donner une importance et un rôle considérables au *dialogue* entre les divers personnages mis en scène. Par là ces chansons se rattachent bien plutôt à la poésie *objective* des trouvères, tandis que la poésie courtoise des troubadours, avec ses subtiles analyses de sentiments,

¹ Cf. nos *Chants pat. jur.* Arch. V. n^o 83. — Voir D. Arbaud, *Chants pop. Prov.* II, p. 90.

² Nous y avons fait allusion (p. 11) en comparant les récits de la poésie populaire aux développements démesurés des récits épiques.

ses questions de galanterie raffinée posées et résolues par les cours d'amour, poésie toute subjective, aristocratique et conventionnelle, cette poésie-là n'a rien fourni à notre répertoire traditionnel.

Il sera instructif de montrer par un exemple combien nos vieux récits, sobres et condensés, réduits aux détails indispensables à la compréhension du drame, se distinguent avantageusement de nos chansons modernes et y sont infiniments supérieures. Prenons la chanson de la *Belle Barbière*:¹

1. Dedans Paris y a une barbière, oh! oui, plus belle que le jour.
Ils n'en sont trois beaux capitaines *que* tous les trois lui font la cour.
2. Ils se disent *des* uns aux autres: Comment pourrions-nous lui parler?
Un lui faudra jouer trompette, un du clairon, l'autre du tambour.
3. Réveillez-vous, belle endormie, réveillez-vous, car il est jour.
Mettez la tête à la fenêtre, vous entendrez parler de vous.
4. La belle mit tête en fenêtre: — Trois beaux Messieurs, que souhaitez-vous?
— On dit que vous êtes barbière; la barbe la feriez-vous?
5. — Oh! oui, entrez, mes beaux jeun' hommes, tous mes rasoirs sont prêts pour vous;
Ma nappe blanche est sur la table, mon beau bassin d'or et d'argent.
6. Il ne fut pas demi-rasé, trois fois la couleur lui changea.
— Si c'est mon rasoir qui vous blesse, pourquoi vous ne dites donc pas?
7. — Ce sont pas vos rasoirs, la belle, ce sont vos tendres amitiés;
Vos amitiés, vos amourettes me rendent le cœur bien content.

Comparons ce petit chef-d'œuvre à une chanson qui a eu sa grande vogue après 1870 et qu'on entend encore çà et là de nos jours: *L'oiseau qui vient de France*:²

1. Un matin du printemps dernier
Dans une bourgade lointaine,
Un petit oiseau printanier
Vint montrer son aile d'ébène.
Un enfant aux jolis yeux bleus
Aperçut la brune hirondelle;
Reconnaissant l'oiseau fidèle,
La salua d'un air joyeux.

Refr.: Les cœurs palpitaient d'espérance,
Et l'enfant disait aux soldats:
Sentinelles, ne tirez pas! . . .
C'est un oiseau qui vient de France!

¹ M^{lle} Christine Buthey, à Fully (Valais).

² M. François Dizerens, Savigny (Vaud); se rencontre dans toute la Suisse romande; c'est une des plus connues des «chansons d'Alsace.»

Inutile de citer le couplet du *vieillard* et celui de la *jeune fille*; mais voici la dernière strophe:

4. Il venait de la plaine en fleurs,
Et tous les yeux suivaient sa trace;
Car il portait nos trois couleurs
Qui flottaient gaiement dans l'espace.
Mais un soldat vise et fait feu! . . .
Un long cri part, et l'hirondelle,
Tout à coup refermant son aile,
Tombe expirante du ciel bleu . . .

Refr.: Il faut au cœur une espérance,
Souffle divin qui ne meurt pas.
Mais l'oiseau qui chantait là-bas
Ne verra plus le sol de France.

Pas n'est besoin de commentaires! . . .

On pourra remarquer combien, dans nos vieilles chansons, les descriptions sont simples, imagées, vivantes, réalistes. A propos des figures, G. Doncieux a constaté «que les sensations d'ordre visuel sont presque les seules que perçoivent ces âmes rustiques, que le monde des sons et des parfums leur reste pour ainsi dire clos, et qu'elles n'ont point recours aux enseignements du toucher pour définir le monde extérieur; c'est donc de nature visuelle que sont presque toutes les épithètes descriptives: un «vert» pré, une «claire» fontaine, un rosier «blanc,» un cheval «grison;» une belle a toujours «la main blanche.»

«La métaphore, ajoute-t-il, est trop subtile pour leur esprit . . . La comparaison est toujours formellement exprimée; il ne parleront jamais de cheveux «d'or,» d'yeux «célestes,» de teint «de neige,» . . . mais il diront: jaune «comme l'or,» bleu «comme le ciel,» blanche «comme la neige,» belle «comme le jour . . .»¹

Dans la complainte du *Roulier*, dont nous avons parlé ci-dessus (p. 37), l'hôtesse qui a méprisé Jésus habillé en pauvre, est qualifiée de l'épithète «la tigresse.» Jamais un vrai poète populaire n'aurait employé cette métaphore, qui suffit à elle seule à déterminer la date moderne de cette production.

Nous dirons maintenant quelques mots des *nombres* qui apparaissent constamment dans la poésie populaire. Le sujet a été traité déjà maintes fois à fond, et il nous suffira de

¹ G. Doncieux, *op. cit.* *Introd.* p. XXIV et XXV.

renvoyer aux études de Puymaigre¹ et de Doncieux.² Pour en donner une idée, nous relèverons une liste d'exemples dans notre matériel de chansons suisses romandes.

Le nombre *trois* est un des plus fréquents, et sert ou bien à désigner un groupe quelconque, ou bien à indiquer une période pas trop longue. Dans beaucoup de cas, c'est un simple moyen dont le poète se sert pour introduire ses personnages, quitte à laisser de côté, dès la seconde strophe, les deux autres dont il ne sait que faire et ne s'occupe plus.

Trois jeunes soldats (dragons, tambours) reviennent de la guerre; le plus jeune a *trois* vaisseaux dessus la mer jolie. La jeune fille enlevée doit passer la nuit avec *trois* capitaines; quand elle tombe morte, on l'enterre entre *trois* fleurs jolies; au bout de *trois* jours, elle se réveille. — L'amante abandonnée va à la noce de celui qui l'a trahie; elle change *trois* fois de robe et fait *trois* tours de danse. — Le galant plonge *trois* fois dans la mer. — *Trois* jeunes princesses sont assises sous le pommier doux. — La belle barbière rase un des *trois* capitaines, qui change *trois* fois de couleur. — Qui a composé la chanson? L'en sont *trois* jolis bons garçons (soldats), *trois* soldats désertés, *trois* jolis vigneron.

Même formule en patois:³

noz-ain *trâ* bèle tchievre, le *trâ* pu bèl di vâ. — devain k'se sè *trâ* djo pèsè, vo voirè d'òtr ègzanpye. — i m' koutch, *trod* bèl-aindje an mé pié.

Le nombre *quatre* est plus rare; il n'est amené que par la symétrie exigée dans certaines scènes, ou lorsqu'on a besoin de deux paires, ainsi pour enterrer quelqu'un.

Le porte-enseigne est porté en terre, comme Malbrough, par *quatre*-z-officiers de guerre. — La jeune fille, enlevée en mer, se tue d'un coup d'épée; on plante un romarin aux *quatre* coins de sa tombe.

Le nombre *sept*, aussi fréquent que trois, sert à désigner des périodes plus étendues:

Les soldats, les marins etc., sont toujours absents *sept* ans (*longue* absence): Cette jolie campagne a bien duré *sept* ans. — L'amante fidèle reste *sept* ans enfermée dans la tour. — Renaud, pour tuer sa femme, l'emmène à *sept* lieues

¹ *Chants pop. du pays Messin*, I p. 28.

² *Ib.* p. XXV.

³ Cf. nos *Chants patois jurassiens*, Nos. 137, 13, 23, etc.

de là. — Le jeune garçon et la jeune fille ont fait l'amour *sept* ans sans jamais se déplaire. — St-Alexis, qui mendie à la porte du roi son père, meurt au bout de *sept ans*. (Cf. les *sept* douleurs que la Vierge a endurées sur terre.)

On rencontre fréquemment les deux nombres *quatorze* et *quinze* : le premier est l'âge où les jeunes filles demandent un amant, le second, celui où on les marie :

J'ai calculé mon âge,
J'ai bientôt *quatorze* ans,
Et je me trouve en âge
D'avoir un amant.

ou bien :

An l'èdje de *tyètoiej*-an,
mon père è pœ mè mër
m'ain anvie dain lé tchain
po lé moton vâdjê.¹

À l'âge de *quinze* ans, mon père m'y marie. — Celui qui a épousé la «vieille» se console en disant: Avec l'argent de la vieille, j'en aurai une de *quinze* ans. — mon pér m'é mèryê an l'èdje de *tyinz*-an.²

On trouve aussi le nombre *trente*.

Marguerite voit venir une barque de *trente* matelots. — La fille du roi Loys est portée en terre par *trente* prêtres, autant d'abbés.

Çà et là apparait le nombre *quarante* :

La belle qui rejoint son amant en Prusse, marche *quarante* jours, aussi *quarante* nuits. — La belle enfermée dans la tour y fut bien *quarante* jours sans voir ni ciel, ni terre.

Le nombre *cent* est aussi très usité :

Damon cherche Henriette pendant sept ans en *cent* lieux différents. — Les libertins donnent *cent* coups de lance à la fille de la cabaretière. — Dans un empro jurassien, on donne *cent* coups de bâton au larron.

Mais d'habitude il sert à indiquer une somme d'argent :

Le cavalier paye *cent* écus les faveurs de la belle. — L'hôtesse offre *cent* écus à qui retrouvera sa fille. — Le meunier compte *cent* écus à Jeanne pour racheter un âne. — La batelière rusée refuse *cent* écus de l'avocat à qui elle fait passer l'eau, et en exige *deux cents*.

¹ *Ch. pat. jur.* No. 83.

² *Ibid.* No. 38.

Enfin *cinq cents* sert à désigner un nombre considérable :

La jeune fille, montée en barque pour apprendre une chanson, a *cinq cents* francs en bourse. — Mon père avait *cinq cents* moutons. — La fille-mère réclame *cinq à six cents* francs pour nourrir l'enfant. — Le mari qui a perdu sa femme se plaint qu'elle faisait les *cinq cents* diables à la maison.

CHAPITRE III

La prosodie

Ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le constater, le peuple a exprimé ses sentiments dans des vers de sa façon, bien longtemps avant que les pédants aient songé à formuler leurs prescriptions arbitraires, souvent puérides ou ridicules, mais toujours gênantes. L'ancienne prosodie, comme une fleur rustique, s'est développée au grand air, en pleine indépendance, et les poètes populaires, ignorant toute contrainte, se contentèrent de chanter librement ce qu'ils ressentaient, dans une langue simple et naturelle, avec les mots, les tournures, les phrases qui leur étaient familiers.

Nous allons donc aborder brièvement l'étude du *vers*, de la *rime* et de la *strophe* des chansons populaires.

1. LE VERS DE LA CHANSON POPULAIRE

La chanson populaire connaît et emploie tous les vers d'une à douze syllabes, qu'on rencontre aussi dans la poésie artistique. En outre on reconnaît généralement aujourd'hui qu'elle admet aussi des vers de *treize* (8 + 5) *quatorze* (7 + 7 ou 8 + 6) et *seize* (8 + 8) syllabes. M. de Beaurepaire-Froment n'est pas de cet avis; il n'admet même pas que la poésie populaire ait employé le vers de 12 syllabes. «Ce qui trompe les collectionneurs de chansons, dit-il dans le parler archaïque qu'il affectionne, c'est la rime: il ont cuidé celle-ci indispensable et ont aréé leurs vers de façon que chacun se termine par une rime. Or la poésie populaire s'inquiète peu de la rime; ses vers sont plutôt assonancés et avant tout rythmiques...»¹

¹ *Bibliographie des Chts. pop. frç. Introd.*, p. XXXV sq.

Nous ne partageons pas cette opinion; il est certain que la vieille poésie française a connu les longs vers de 13 à 16 syllabes. Et lorsqu'on voit, dans toute une pièce de vers, l'assonance ou la rime se répéter constamment à la même place et uniquement là, il faut bien en conclure que ce n'est pas un simple accident, une affaire de hasard, mais que ce mode prosodique est bel et bien voulu par le poète. Damase Arbaud¹ l'avait déjà reconnu et disait: «Si l'on étudie avec quelque attention les chants populaires . . ., on s'apercevra qu'ils sont composés alternativement de vers blancs et de vers rimés. Si on réunit, au contraire, ces fragments qui n'auraient jamais dû être séparés, on obtient une de ces tirades monorimes si caractéristiques de l'ancienne poésie, preuve nouvelle de l'antiquité de ces chants.»

Voici d'abord des vers de 13 syllabes (8 + 5) masculins, rimant deux par deux, que nous empruntons à Doncieux:²

Quand Pierre partit pour l'armée sept ans demeurer,
A laissé s'amie à Grenoble, qui fait que pleurer.

Ensuite des vers de 14 syllabes (8 + 6), féminins, assonancés en *an* + *e* atone:

La passion du doux Jésus qu'elle est triste et dolente!
Ecoutez-la, petits et grands s'il vous plaît de l'entendre.

Enfin des vers de 16 syllabes (8 + 8), masculins, assonancés en *ou*:

Dadans Paris y a une barbière oh! oui, plus belle que le jour
Ils n'en sont trois beaux capitaines que tous les trois lui font la cour.³

¹ *Chts. pop. Prov. I. Introd.* p. XXVII.

² *Rom. popul.* p. 325, No. XXVII.

³ Nous donnons ici des exemples de vers piémontais, catalans et provençaux:

Vers *piémontais*, 14 syllabes (8 + 6), masculins:

Fiöl del re l'un va a la cassa a la cassa dël liun,
Se scuntra ant üna bargera a l'umbrëta d'un bissün.

(Nigra, *Cant. pop. Piemonte*, p. 111 No. 15.)

Vers *catalans*, 14 syllabes (7 + 7), masculins, assonancés en *a* + atone:

Martra's lleva demati; dret á missa se n'anava
Quan ixia de la sglej', passa á casa sa germana.

(Doncieux, *Rom. pop.*, p. 146, No. IX.)

Vers *provençaux*, 12 syllabes (6 + 6), masculins, assonancés en *i*:

N'en maridoun Flourenço la flour d'aquest pays,
La maridoun tant jouino se saup pa 'nca vestir,
Soun marit vai au guerro per la laïssar grandir.
Lou diluns l'a'spousado lou dimars est partit.

Arbaud, *Ch. pop. Prov. Introd.* p. XXVII.

Nos patois romands fournissent de nombreux exemples de ces longs vers. Nous nous bornerons à citer le début du *Ranz des vaches*, qui offre une disposition analogue: vers de 16 syllabes (8 + 8), masculins, assonancés en *â*:

1. Lès jarmalyi di kolonbètè dè bon matin chè chon lèvà.
2. No chain jelâ i bâchè jivùè ma no n'ly au pà pü pachâ.¹

Nous fondant sur cette unanimité, nous admettrons aussi pour nos vieilles chansons les vers de 13 à 16 syllabes. Mais nous devons pourtant constater que pour la conscience musicale actuelle, ces longs vers n'existent pas; la phrase musicale est toujours arrangée pour des vers plus courts.

2. LA RIME

Nos chansons populaires étant écrites en vers, sont naturellement soumises à la *rime*, c'est à dire à l'homophonie de la voyelle tonique finale entre deux ou plusieurs vers. Quand nous disons rime, il faut plutôt entendre *l'assonance*, ou rime imparfaite, reposant sur l'identité de la voyelle tonique; (bergère — inquiète; discours — vous; fille — Marguerite; habit — servir; sombre — tondre etc.). La vieille chanson ne connaît que l'assonance. C'est plus tard seulement que les poètes s'appliquèrent à rechercher l'identité de la consonne posttonique et enfin l'identité de la consonne d'appui. Il est donc facile, avec ce critère de l'assonance ou de la rime, de déterminer approximativement l'âge d'une production émanant du peuple: plus la rime est régulière et parfaite, moins la chanson est populaire.

Qu'on ne s'attende pas à retrouver ici un traité de la rime; nous n'avons pas à nous occuper des différentes sortes de rimes: *plutes* ou *suivies*, *croisées*, *redoublées*, etc. Toutes sont représentées dans nos chansons traditionnelles, où nous les avons rencontrées en abondance. Nous nous contenterons de relever premièrement quelques particularités dans les rimes de la poésie populaire, pour signaler plus tard certaines singularités qu'on ne retrouve que dans notre Suisse romande.

¹ Transcription d'après L. Gauchat, *Etude sur le Ranz des vaches fribourgeois*, p. 37.

Dans nos plus vieilles chansons lyrico-épiques les vers sont *monorimes*, c'est à dire que tous les couplets de la chanson reproduisent la même rime (*rimes redoublées*). Ex. :

Derrière chez mon père . . . il y a un pommier doux.
Trois jeunes princesses . . . sont couchées dessous.
Ça, dit la première . . . je crois qu'il est jour. Etc.

(Vers décasyllabiques (5+5), masculins, uniformément assonances en *ou*.)

Il était un petit navire qui n'avait jamais navigué
Au bout de cinq à six semaines, les vivres vinrent à manquer.

(Strophes d'un seul vers de 16 syllabes (8+8), coupé à l'hémistiche; les vers sont masculins et assonancés en *é*.)

D'autres fois les vers formant une strophe sont assonancés deux par deux ou trois par trois. L'alternance régulière des rimes masculines et féminines n'est jamais observée; la chanson tout entière est à rimes oxytoniques ou paroxytoniques. Ex. :

1. La belle est au jardin d'amour, elle y a passé la semaine.
Son père la cherche partout, et son amant qui est fort en peine.
2. Il faut la demander à ces bergers, s'ils l'ont vu' qu'ils nous l'enseignent.
— Berger, berger, n'as-tu pas vu une fille, la beauté même. Etc.

(Même disposition pour toute la chanson: couplets de deux vers de 16 syllabes (8+8), féminins, assonancés en *èné*.)

En revenant de noce, j'étais bien fatigué;
Au bord d'une fontaine je me suis reposé.

(Egalement couplets de deux vers de 12 syllabes (6+6), masculins, assonancés en *é*.)

Voici maintenant des tercets :

L'autre jour me prom'nant le long de ces grands prés,
J'ai rencontré ma blond', ma charmante beauté.
Grand Dieu! qu'il était doux pour moi de l'embrasser!

(Tercets de vers dodécasyllabiques (6+6), masculins, tous assonancés en *é*.)

Celles qui vont au bois c'est la mère et la fille;
La mère va chantant, et la fille soupire.
— Qu'av' ous à soupirer, ma fille Marguerite?

(Cet exemple que nous tirons de Doncieux¹, faute d'en avoir retrouvé chez nous, nous montre des tercets de vers de 12 syllabes (6+6) féminins, assonancés en *i + e*.)

¹ *Op. cit.* p. 233.

Mais il arrive aussi que dans certaines strophes de trois vers, l'un des vers, qui ne rime pas avec les deux autres, est toujours d'un genre différent. (*abb*) Nous reviendrons sur ce fait à l'occasion de la strophe (p. 132).

Nous n'avons pas retrouvé de chansons formées de quatrains monorimes; la disposition la plus fréquente est celle de quatre vers, en général octosyllabiques, masculins, rimant deux par deux, comme, p. ex., le premier quatrain de la *Fille du Roi Loys*:

La fill' du Roi voulant aimer,
Son père la fit empêcher;
La fit enfermer dans la *tour*
Pour mettre fin à ses *amours*.

Nous aurions ainsi passé rapidement en revue les principales particularités concernant la rime. Avant de terminer, nous avons encore une remarque à présenter. Il existe aussi des chansons populaires qui n'offrent pas de rimes, pas même d'assonance; ce sont de véritables *vers blancs*. Ont-ils été composés intentionnellement ainsi, ou nous sont-ils parvenus sous cette forme à la suite d'altérations ou de remaniements successifs? Il ne nous est pas possible de répondre à cette question, nous n'en savons rien. Nous avons recueilli une de ces chansons, qui paraît ancienne et qui nous a été chantée sur un mode mineur rempli d'émotion et de sensibilité.

Charmante blonde que mon cœur désire,
Nuit et jour je pense à vous.
Ah! beaux yeux! que vous êtes donc belle!
Mon bonheur ne dépend que de toi.

— Si toi tu m'aimes, je ne t'aime guère,
Cherche ailleurs à te marier;
Cherche, cherche une autre maîtresse,
Quant à moi, tu n'y penserai plus.

— Combien de fois j'ai passé la rivière
Pour garantir ton troupeau du loup!
Maintenant pour ma récompense
Il faut changer d'amante si souvent!

— Si toi tu m'aimes, moi je suis de même,
J'aime ton cœur comme toi le mien.
Ah! bon cœur, que tu es aimable!
Quant à moi, je n'en aime que toi.

— Mes chers amis, caressons la bouteille,
Cela vaut mieux que d'être amoureux.
Verse, verse, cher camarade,
Un verre de vin bannira mon chagrin.

Qui en a fait la chansonnette?
C'est un garçon fait à mon plaisir.
Il l'a faite et il l'a chantée
En embrassant sa chère bien-aimée.

Evolène et Savièze (Valais).

3. LA STROPHE

Par *strophe*, nous entendons le groupe ou le système de vers, d'un nombre et d'un rythme déterminés, qui forme un *couplet* de la chanson populaire, et qui ne peut se concevoir sans la musique à laquelle elle est intimement liée. Dans les chansons les plus anciennes, la strophe compte d'un à six vers, pas davantage; ce n'est que dans les chansons plus modernes qu'on trouve huit, dix ou douze vers.

1. *Strophes d'un vers*. Ce type de strophes d'un vers est des plus fréquents dans les chansons à danser. Nous les rencontrons sous forme de vers uniformément assonancés, coupés par un refrain en deux hémistiches qui se répètent, chaque vers formant strophe.

On pourrait peut-être se demander si ce sont bien là des strophes, et si ce ne sont pas plutôt des séries *monorimes* comme les *laissez* des chansons de geste ou les *romances* espagnols. A cela, nous répondrons avec Doncieux:¹ «En voyant dans les recueils une chanson de danse monorime, on songe d'abord à une laisse de chanson de geste; mais cette ressemblance est illusoire, car la laisse, strophe dégénérée, et qui comprenait à l'origine un certain nombre de vers, est positivement une unité rythmique; mais dans la chanson monorime l'unité est le vers lui-même qui équivaut à une strophe... En somme la chanson de danse monorime peut se définir comme une ballette, dont chaque couplet est construit sur une même assonance.»

Examinons maintenant les principales combinaisons qui peuvent se présenter. Prenons le vers: *C'est sur le pont de Nantes, un prisonnier il y a*; ce vers se chante:

¹ Cf. Doncieux, *op. cit. Introd.* p. XVII.

C'est sur le pont de Nantes,
Tra lon et lon di tra la la,
 C'est sur le pont de Nantes, un prisonnier il y a,
 Un prisonnier il y a,
 Un prisonnier il y a.¹

Le vers: *Derrière chez mon père il y a un pommier doux,*
 devient en réalité:

Derrière chez mon père,
Vole, vole, mon coeur vole,
 Derrière chez mon père il y a un pommier doux;
 Il y a un pommier doux, doux, doux,
Et you you you,
 Il y a un pommier doux.²

Voici comme on chante le vers: *Quand la feuille était verte,*
j'avais trois amoureux.

Quand la feuille était verte,
 O vivolage o tra la la la,
 Quand la feuille était verte, j'avais trois amoureux.
 Tillons la, tillons la, tillons la la,
 J'avais trois amoureux.³

Trois chevaliers d'Espagne, ils venaient à passâ, devient:

Trois chevaliers d'Espagne, ils venaient à passâ
 La dira,
 Ils venaient à passâ
 Oh! oh! Zandurinetta,
 Ils venaient à passâ
 La dira,
 Ils venaient à passâ.⁴

Quelquefois il n'y a pas de refrain, et le second hémistiche seul se répète. Exemple:

Nous étions trois fillettes allant nous promener,
 Nous étions trois fillettes allant nous promener,
 Allant nous promener.⁵

Ou bien il y a un refrain, mais le vers n'est pas coupé
 en deux hémistiches et se répète tout entier. Exemple:

Y avait un jeune garçon et une jeune fille,
 J'entends le rossignolet,
 Y avait un jeune garçon et une jeune fille.⁶
 Etc.

¹ Mlle Elisa Membrez, Courroux (Jura).

² Mlle Chevillard, téléphoniste, Orbe (Vaud).

³ M. Joseph Guenin, Asuel.

⁴ Mlle Béatrice Epiney, St-Jean, Anniviers.

⁵ Mlle Jane Pheulpin, Miécourt.

⁶ Mlle Béatrice Epiney, St-Jean.

2. *Strophes de deux vers.* Elles sont fréquentes aussi.

O ma fille, toi qui es jeune, connais-tu le mal d'amour,
Mal d'amour (ter) qui tourmente les filles autant la nuit que le jour?

Il arrive souvent que le second vers se répète au commencement de la strophe suivante, dont il devient le premier vers :

Catherine était fille, la fille d'un grand roi ;
Sa mère était chrétienne, son père ne l'était pas.

Ave Maria, Sancta Catharina.

Sa mère était chrétienne, son père ne l'était pas.
Un jour dans sa prière son père la trouva.

Etc.

Nous avons relevé plusieurs fois ce type dans les chants patois à danser :

Chü le pont de Lyon
Ma djantiye tratirlirlon,
Lé trà fêye â roi yi son,
O de mè mie, hop là!
Ma djantiye tratirlirlire,
Ma djantiye tratirlirlon.

Lé trà fêye â roi yi son,
Ma djantiye tratirlirlon,
Lè pü bèl â tchoit-â fon,

Etc.

(Jura)

3. *Strophes de trois vers.* Le tercet peut être formé de trois vers monorimes (*aaa*), ou de trois vers dont le premier est sans rime, et les deux autres, de genre différent, riment entre eux. (*abb*). Quelquefois les vers sont de longueur différente (*Abb* ou *aBB*). Exemples :

1^o *aaa*.

Au jardin de mon père les lauriers sont fleuris ;
Tous les oiseaux du monde viennent y faire leurs nids,
Après de ma blonde, oh ! qu'il fait bon la nuit.

2^o *abb*.

Tout en allant me promener
En mon chemin j'ai fait rencontre
D'une tant jolie blonde.

ou bien :

Ce sont les filles de Dijon,
C'est en cueillant la violette
Qu'elles ont perdu leurs amourettes.

ou :

Au château d'Emeraude, il y a trois belles princesses,
Blanches comme la neige, belles comme le jour,
Trois jolis capitaines s'en vont faire l'amour.

3^o *Abb.*

C'était la fille d'un boulanger, en brassant sa farine,
Elle s'aperçoit de jour en jour
Que son tablier devient trop court.

ou encore :

Qui veut entendre une chanson faite d'une taut belle fille,
Qu'elle se plaignait de son *amant*
Qui l'allait voir trop rarement ?

4^o *aBB.* Plus rare.

A Marseille il y a une fille
Qu'elle allait tous les jours sur une *montagnette*
Faisant semblant de cueillir des *violettes*.

4. *Strophes de quatre vers.* Le quatrain est le type de beaucoup le plus fréquent. Dans les plus anciens textes, cette strophe est ordinairement à rimes plates, très souvent masculines. (*aabb*)

Quand Jean Renaud de guerr' revint
Tenant ses tripes dans sa main,
Sa mère à la fenêtre en haut
Dit: Voici venir mon fils Renaud.

ou bien :

C'est un seigneur de Besançon
Qui a mis sa fille en prison.
Elle y a bien resté sept ans
Sans avoir du soulagement.

Mais on retrouve aussi le quatrain octosyllabique, avec toutes les combinaisons possibles de rimes croisées, masculines et féminines:

Qui veut entendre le courage
D'un jeune soldat déserteur,
Qui est à la fleur de son âge,
S'en va mourir d'un très grand cœur.

Nous n'insisterons pas davantage. Les *strophes de cinq vers* n'existent pas.

5. *Strophes de six vers.* Le sixain n'est pas très employé dans l'ancienne poésie, mais on le rencontre souvent dans les complaintes et dans la chanson moderne. Exemples:

1^o *aabbcc.*

Quand il vint l'heure de coucher,
L'Anglois vient pour la déshabiller.
— Déshabille-toi et laisse-moi,
Maudit Anglois;
J'ai la coutume de mon pays,
Je m'en vais servir.

2^o *ababcc.*

Est-il rien sur la terre
 Qui soit plus surprenant
 Que la grande misère
 Du pauvre Juif-Errant?
 Que son sort malheureux
 Parait triste et fâcheux!

3^o *aabccb.*

Joli capitaine
 Revenant de guerre
 Cherchant ses amours;
 Les a tant cherchées
 Qu'il les a trouvées
 Dedans une tour.

On trouve encore d'autres combinaisons: *aabcbc*, etc.

4. LA MÉTRIQUE

Le vers de la chanson populaire est syllabique et présente, de la première syllabe à la finale tonique, une série d'une à seize syllabes.

1. *La Césure.* A partir de l'octosyllabe, la métrique populaire admet une césure, coupant le vers en deux hémistiches. A ce propos, nous avons trouvé constamment dans nos chansons la confirmation d'une loi prosodique que Doncieux appelle la *loi des césures inverses*, et qu'il formule comme suit: «La chute du premier hémistiche est paroxytonique ou, comme nous disons, féminine, si celle du vers est oxytonique ou masculine, et réciproquement. Cette loi remarquable, d'abord constatée par Milá pour le catalan, puis par Arbaud pour le provençal, . . . régit sans exception tout le domaine gallo-roman. Je n'ai jamais trouvé, dans aucun de ces dialectes, un seul vers populaire où elle fût enfreinte; tellement que si on la voit apparemment faillir dans quelque version particulière, c'est un signe indubitable que cette version est corrompue, et qu'il faut chercher ailleurs la véritable leçon.»¹

Nos chansons populaires, françaises et patoises, vont, elles aussi, nous prouver la justesse de cette assertion.

- | | | |
|---------------------------------|--------------------------------|----------|
| 1. Il y avait un jeune garçon | et une jeune fille. | |
| Ils ont fait l'amour sept ans | sans jamais se déplaire. | |
| Au bout de les sept ans, | galant changea d'amie. | (Valais) |
| 2. Je me suis rapproché d'elle, | croyant de lui parler, | |
| Mais la fille trop jeune | se mit à pleurer, | |
| Et moi j'eus pitié d'elle, | je la laissai aller. | (Vaud) |
| 3. O mon amant flamand, | comment veux-tu que j' t'aime? | |
| Ah! j'ai entendu dire | par un de tes parents, | |
| Dans ton pays de France | tu as femme et enfants. | (Jura) |

¹ *Rom. pop., Introd.* p. XIII. Cf. *D. Arbaud, Op. cit. Introd.*, p. XXX.

- | | |
|---|--|
| 4. noz-ain trà bèle tchievre,
lé bûeb di velaidje | lé trà pû bèl di vâ;
lé vgnan vûer an l'ôtâ. (Jura) |
| 5. intré Tzarlin è Marchin
i ley' a on moynou blian
lés-a totté confèscha | ley'a ouna tsapaletta;
que confisché lé filletté.
l'îa léchi la plie galésa. (Fribourg) ¹ |

Dans la façon de compter le nombre des syllabes et de les faire rentrer dans la ligne mélodique, le peuple a son procédé spécial, sa méthode constante et bien établie: il s'est forgé une métrique à lui. Tous les auteurs s'occupant de chansons populaires ont relevé les moyens variés autant qu'ingénieux auxquels il a recours.² Il faut toujours, quand on copie un chansonnier, faire attention de ne pas évaluer les syllabes comme pour le vers artistique; on aurait rarement un vers exact.

2. *L'Hiatus*. La poésie populaire ne redoute pas l'hiatus; on dirait au contraire qu'elle a une préférence marquée pour lui, tant elle l'emploie à chaque instant. Non seulement, comme nous l'avons vu ci-dessus, le chanteur omet constamment les liaisons entre les mots, mais il ne songe même pas à faire les plus usuelles afin d'éviter l'hiatus. Par exemple, dans la chanson du Roi Renaud, ce vers qui revient si souvent (version du canton de Vaud):

¹ Le même phénomène se retrouve dans le Midi de la France, en Catalogne et au Piémont:

N'es Guilhelm de Beauvoire	que se voou maridar.
La pren tant jouveneto	se saup pas courdelar.
Au bout de cinq semanos	A la guerr' es anat.
A sa dono de mero	La vai recoumandar.

Provence (D. Arbaud, I, p. 91).

Amei-me mi, dona Lombarda	amei-me mi, amei-me mi.
— O cume mai voli che fassa,	che j'ò l' mari, che j'ò l' mari?
— Vostro mari, dona Lombarda,	féi-lo mûri, féi-lo mûri.

Piémont (Nigra, p. 1, No. I).

Al primer mot del sermó,	dintre del cor ya li entrava;
Al segon mot del sermó,	Magdalena suspirava;
Al tercer mot del sermó,	Magdalena cau en basca;
Acabat qu'es lo sermó,	Magdalena s'en va à casa.

Catalogne (Doncieux, p. 144, No. IX).

² Voir entre autres: Max Buchon, *Chts pop. Fche-Comté*, p. 34; — E. Closson, *Chans. pop. des prov. belges*, p. VI sq.; — Doncieux, *Rom. pop., Introd.* p. XXIX sq.; Puymaigre, *Chts. pop. pays messin, Préface* p. 22 sq.; — Servettaz, *Chts et Chans. de la Savoie, Introd.* p. XVII sq.; — Tiersot, *Alp. franç., Préface*, p. XXV sq.; — Ulrich, *Franz. Volkslieder, Einleitung*, p. XII sq.

Dites, ô mère, ô ma mère, devra se lire :

Dite | ô mère, | ô ma mère (8 syll.)

et non :

Dites ô mère . . .

Dans un très grand nombre de cas, le peuple ne pratique l'hiatus que pour allonger le vers d'une syllabe et l'adapter au schéma mélodique. En voici des exemples :

1. O ma fille | allons toujours. (8 syll.)
2. Quant' la belle arriva, la table | était mise. (12 syll.)
3. Bonjour, père | et mèr', frère, sœur et parents.
4. Il fit bâtire | une tour.
5. Et de ta jupe | à la mode.
6. Je te quitte | en ce lieu,
Je te | ai fait des promesses.
7. La lessive | ell's ont lavé.
8. Qu'il en cherche | une autre.
9. Entré | onze heur's et la minuit.
10. Si j'épouse | un tailleur . . .
Je renonce | au tailleur.

Ceci suffit pour donner une idée du procédé : l'élosion d'un *e* muet final, traditionnel ou adventice, ne se fait pas devant une voyelle, afin d'obtenir ainsi une syllabe de plus.

En dehors de ces cas, l'hiatus se relève à tout bout de champ dans la poésie populaire. Le peuple a ignoré d'instinct toutes les restrictions que devait établir plus tard la prosodie classique et qui sont aujourd'hui abolies par beaucoup de bons poètes, et il a toujours employé : tu as, tu es, tu a(s)e, tu a(s)été. Ainsi nous trouvons :

1. Il a bien su à propos cacher ses défauts.
2. Cela il me console.
3. Vous qui avez des enfant(s) au berceau.
4. J'ai épousé une femme — N'y a que quatre mois.
5. Tu as cessé à régner sur mon cœur.
6. Papa et mama(n) embrassez-moi.
7. J'ai un petit frère en France — qui a naqui après moi.
8. Que cherches-tu ici, amant fidèle ?

Nos patois pratiquent couramment l'hiatus :

1. vu alè vo, mé bé boirdgie dain sèt nō sombre ?
vo trovрэ lo *Messie* k'à veni à monde. (Jura)
2. Ce qu'è lains, lo maîtrè dé bataillé,
que se moqué et se ri dé canaillé,
a bein fai, vi pé on desando nay
qu'il étivé patron dé Genevois. (Genève)
3. Quand la né aproutze m'in vé à la maison. (Fribourg).

3. *Les Liaisons*. Nous avons dit plus haut que le peuple ne fait jamais les liaisons exigées par l'usage ou par la poésie artistique. Nous devons pourtant ajouter qu'il en fait souvent d'autres, mais ici encore en dehors des règles admises et uniquement selon son bon plaisir. Il peut y avoir là fausse analogie ou recherche du beau langage, mais c'est souvent aussi un procédé, une de ces nombreuses «chevilles» auxquelles il a recours quand il a en vue d'éviter une élision ou un hiatus. Bon nombre de ces liaisons sont sans utilité aucune: on n'en saisit ni la portée ni la nécessité; elles se font au petit bonheur et dans la plupart des cas, elles sont incorrectes, ou s'emploient en lieu et place de la vraie liaison. En voici quelques exemples:

1. Que pleurez-vous, la bell', qu'avez-vous-t-à pleurer?
2. J'ai commencé-t-à vous aimer
Par vos belleres, par vos yeux doux.
3. J'ai fait-z-une maitresse, trois jours, n'y a pas longtemps.
4. Regardez mon doux sein,
Ma figure-z-et mes mains.
5. Tes anneaux d'or, ce n'est pas là-z-un gage.
6. Va demander cent louis-t-à son père,
Va-z-à Paris s'y fair' fair' des habits.
7. Je suis fille-z-à plaindre, j'ai perdu mon amant,

que nous avons entendu aussi:

- Je suis fille-d-à plaindre. (Vaud.)
8. Va-t'en-z-ingrat, va-t'en barbare.
 9. Apportez-moi-z-une escritère (écritoire).
 10. Dans la prison de Nantes, le roi l'a-t-averti.
 11. Elle s'habilla-t-en page, en page, en postillon.

(À la rigueur ce *t* peut s'expliquer ici par analogie avec les formes a-t-il, donna-t-il.)

Dans le Valais, nous avons noté:

- 12 Tous les trois sans-d-argent;

voir aussi sous No. 7:

Je suis fille-d-à plaindre.

13. Disons-k-adiou aux amis du village.¹

Avons-nous dans ce dernier cas une influence dialectale? C'est possible, car certains patois valaisans ont un *k* «adventice», dont nous avons vu quelques exemples dans la Chanson du Comte Vert²:

Par ma fec, lo zientic conto!

¹ M. Benoit Zufferey, à Vissoie (Anniviers).

² Voir ci-dessus p. 73.

Enfin relevons cette curieuse liaison en *r* qu'on ne retrouve non plus qu'en Valais :

14. Je mattache-*r*-à vous.¹
15. La belle-*r*-au milieu du combat
Il fut blessée, hélas!
16. Pourquoi t'estimes-tu tant —
r-ici bas sur la terre.²
17. Le fusil-*r*-à l'épaule, le sac sur le dos, —
r-un beau shako.³
18. Amant, voici la chaise,
Asseyons-nous-*r*-un moment.
19. Il (elle) s'était abandonnée —
r-à un jeune menuisier.⁴

On sait que certaines personnes prononcent l'*r* de l'infinitif présent en *er*. Je veux aller me coucher est prononcé : allère me couchère. On l'entend même mal à propos : Je suis alle (prononcé allère) me coucher. Peut-être cet *r* est-il considéré par le peuple comme une élégance, comme la marque d'un parler recherché et choisi ? C'est probablement de cette manière qu'il faut expliquer cette singulière liaison valaisanne, les gens voulant ainsi obtenir un langage plus soigné, plus « monsieur de la ville ».⁵

DEUXIÈME PARTIE

Les Altérations

Nous allons aborder maintenant l'étude des différentes sortes d'altérations que le peuple fait subir à ses chansons. On pressent déjà par ce qui précède de quelle nature seront ces altérations, qui peuvent affecter le texte, la versification,

¹ M. Delamorclaz, Bagnes.

² Maurice Nicollier, Prarayer.

³ Joseph-Louis Bochatay, Salvan.

⁴ Maurice Nicollier, Prarayer.

⁵ *Nyrop* (*Op. cit.* p. 237) relève un exemple, tiré de *Romania II*, 462.

d'une liaison en *r* :

Dieu s'est habillé-*r*-en pauvre,
qui confirmerait notre supposition.

le rythme et la mélodie, et seront rangées sous les quatre subdivisions suivantes :

1. Altérations du vocabulaire et du sens;
2. Altérations prosodiques;
3. Altérations rythmiques;
4. Altérations mélodiques.

CHAPITRE I

Altérations du vocabulaire et du sens

Ils s'agit avant tout, dans cette première partie, des altérations et des fautes que nous avons relevées dans la tradition écrite, dans les cahiers ou chansonniers manuscrits que nos sujets ont bien voulu nous confier.

Nous avons déjà donné (p. 22 et suiv.) des exemples de l'orthographe fantaisiste et parfois absolument incompréhensible dans laquelle sont écrits quelques-uns de ces recueils.

Ces altérations du vocabulaire et du sens sont celles qui se présentent le plus fréquemment. Dans le bon vieux temps, alors que l'instruction était peu répandue, le texte de nos chansons populaires a été l'objet de nombreuses variations. Tous nos cantons romands fournissent leur part d'erreurs; de nos jours encore on les rencontre continuellement, quoique, semble-t-il, à un degré moindre dans les villes qu'à la campagne.

A côté des fautes d'orthographe proprement dites, nous aurons à signaler toute une série d'altérations provenant d'erreurs de copie; ensuite viendront les altérations par confusion, incompréhension ou ignorance; puis les contaminations; puis les fautes dues à l'influence du patois; enfin les altérations intentionnelles, celles que le peuple, dans un but défini et dans la meilleure intention du monde, fait subir à un mot ou à un passage.

Il va sans dire que nous avons rencontré bon nombre d'altérations de cette nature dans les chansons que nous avons notées sous dictée, donc selon la tradition orale. Quand nous en relèverons, nous les signalerons spécialement au moyen d'un *o* (= *orale*) entre parenthèses.

Naturellement il est bien difficile pour ne pas dire impossible de décider si, dans certains cas, c'est la tradition

orale qui a influencé la tradition écrite, c'est-à-dire si une altération s'est d'abord répandue par la bouche des chanteurs avant de passer dans les recueils manuscrits, ou si c'est le contraire qui a eu lieu : une altération apprise dans un chansonnier et se transmettant ensuite de bouche en bouche. Certainement les deux cas ont dû se présenter.

1. ERREURS DE COPIE, FAUTES D'INATTENTION

Celles-ci proviennent toutes de la tradition écrite et se transmettent de recueil à recueil ; elles n'auraient pas autrement d'importance — sauf le cas où le mot principal de la phrase ou bien un ou plusieurs mots ont été omis, — si, souvent, en passant d'un chansonnier dans un autre, elles n'acquerraient droit de cité et ne devenaient le texte adopté par toute une localité ou une contrée.

Voici quelques-unes de ces erreurs :

Dans le Jura (Porrentruy, Alle, Miécourt, Courtételle, Les Genevez) une faute de copie s'est répandue de village à village :

Je me souviens d'un orage *substille* ;
Dans un désert un jour je fus surpris.

En Valais, toute la contrée de Trient a copié :

Ma petit *Sujette* (Suzette) ne fais pas tant la fière.

A Neuchâtel, Cornaux et Rochefort, on transcrit ces deux vers qui n'ont pas de sens :

Les favoris de la victoire
Jadis vivait dans un château.

La contrée de Vallorbe, Ballaigue (Vaud) copie :

Je n'ai plus d'espoir sur la terre,
Je suis *héraut* (errant), abandonné,

Lamboing, Diesse, Orvin, Evillard (Jura) ont tous reproduit la même erreur :

Il y a bien sept ans que la France *est sans* trône
Faisait trembler tout l'univers,

au lieu de :

que la France *et son* trône *faisaient* . . .

Vendlincourt, Cœuve, Alle, Miécourt (Jura) transmettent de cahier à cahier:

La ville de *Galème* (Calais), la ville où j'allais,
Trois beaux bataillons m'attendaient.

Le Val d'Anniviers (Valais) copie partout:

Comme la feuille qui sèche et *ses vappors* (s'évapore)
tandis que tout le Val de Bagnes écrit correctement:

Comme la feuille qui sèche et qui *tombe*.

Ces quelques citations suffisent pour donner une idée du genre d'erreurs qui se propagent de cette façon.

2. ALTÉRATIONS PAR CONFUSION, INCOMPRÉHENSION OU IGNORANCE

C'est ici surtout qu'on relève une série interminable d'altérations parfois comiques ou bouffonnes, qui peuvent se ranger sous les rubriques suivantes:

A. Noms propres de pays

<i>Aleipsis</i> (à Leipzig)	la <i>Péquadri</i> (Picardie)
la <i>Bateliqne</i> (Baltique)	<i>Ruwent</i> (Rouen) (<i>o</i>)
le <i>Cénéan</i> (l'Océan)	<i>Vallerlot</i> (Waterloo)
le <i>Croca des Rois</i> (Trocadéro)	<i>Muscau</i> (Moscou)
le <i>port de Calém</i> (Calais)	Le <i>Morphore</i> (Bosphore)
<i>Galème</i> (Calais)	<i>Madris</i> (Madrid)
<i>Alcagram</i> ou <i>Ecalgram</i> (Wagram)	<i>Malladovis</i> ou <i>Valladernis</i>
<i>Brette</i> (Brest)	[(Valladolid)
le <i>pays de Citerne</i> (Cythère)	une ville d' <i>Orraine</i> (Lorraine)
<i>partir de Kerke</i> (Dunkerque)	à <i>Romanlie</i> (en Roumanie)
de <i>l'heurope en Mériqne</i>	<i>Trasbour</i> (Strasbourg)
<i>l'Esphalie</i> (Westphalie)	L'île <i>Santilène</i> (Ste Hélène) (<i>o</i>)
du <i>Kénir</i> (Caire) à Moscou	les plaines de <i>Fleruse</i> (Fleurus).
<i>Mantot</i> (Mantoue)	

B. Noms propres de personnes

le duc de <i>Brans Visque</i>	les filles des <i>Cerzar</i> (César)
le pays des <i>bonbons</i> (Bourbons)	<i>Mon Tobebeau</i> , <i>Monbébeau</i> ,
<i>Baillar</i> (Bayard)	[<i>Montebelot</i>

<i>Matthieu Salé</i> (Mathusalem) ¹	<i>Belolme</i> (Bellone)
<i>Villangton, Wilicton</i> (Wellington)	<i>Marmot, Margo</i> (Marmont)
la barque <i>en Quarré</i> (à Caron)	le fief <i>Palestrondis</i> (Poniatowski)
le général <i>Beltram, Bertrain</i>	<i>Céville, Civile</i> (Sylvie)
les <i>Baubon</i> (Bourbons)	un enfant <i>des piqures</i> (Epicure).

La *tendre Philomèle* devient tour à tour: *le tendre phénomène*, la *tendre Philomène* et la *tendre Madeleine* (prénom de celle à qui appartient le chansonnier).

C. Termes peu usuels ou abstraits

C'est dans cette catégorie que les altérations sont le plus fréquentes, et c'est bien explicable. Se trouvant en présence d'un terme peu connu, trop relevé ou dont la signification exacte lui échappe, le public essaye de l'interpréter; il le rapproche donc d'un mot qui lui est plus familier, qui lui paraît plus simple, plus compréhensible, plus à sa portée, et il s'efforce ainsi d'amener de la clarté dans ce qu'il trouve trop obscur. L'analogie qu'il croit devoir établir entre deux termes, le détermine le plus souvent dans son choix.

En voici des exemples:

1. Retirez-vous, vieux conteur de *frivoles* (fariboles).
2. Pour que je finisse mon service,
Au *ton que* (au Tonkin) je m'en suis allé.

La chanson elle-même est intitulée la *Ton qui noise*.

3. Deux paysans, *selites gras* (solides gars).
4. *Là-bas, la meurtière* (la balle m.).
5. Nous étions *trop peureux* (trop heureux), ô ma mie.
6. La chaleur de l'été — *T'essuiera* (ternira) vos beautés.
7. J'avais dix-sept ans, quasi blonde,
Deux grands yeux *adorait mes seins* (à damner un saint)
8. O ma fille, *en compenses-tu?* (à quoi penses-tu).
9. Dans ce séjour *de V'étable* (délectable).
10. *As-tu déjà l'âge* (es-tu déjà las) de la liberté?
11. Il est né le divin Enfant,
Sonnez au boire, son émusette (sonnez hautbois, sonnez musettes).

¹ Cf. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, p. 399, No. 530. Nous avons retrouvé, avec une légère variante, dans un chansonnier de 1816 à Abram-Louis Pingeon, à Rochefort (Neuchâtel), la chanson citée par Puymaigre, *Pays Messin*, II p. 299:

Auparavant que la terre fut créée,
J'étais au monde avant *Mathieusalé*.

12. Déjà *le Rhin* (l'airain) vient de sonner minuit.
13. Voici *le cimetière* (la cime altièrre)
Au front audacieux.
14. Ma charmante Victoire, je viens te dire adieu;
Je pars pour la *mélisse* (milice). (Peut-être influence du patois?)
15. Entends-tu les gondoles — S'égarer sur les flots,
Les tendres *caracoles* (barcaroles) — Des jeunes matelots?
Au son des *marjolènes* (mandolines) — Que de cœurs palpitants . . .

Voici deux strophes du *Soldat prisonnier*:

16. *Le corps réduit* (l'écho redit): Trop ingrate patrie,
Mon sang jadis arrosa les loriers;
Que (quand) dans les fers tu me laisses *moullires*
Que reste-t-il au soldat prisonnier?
Au loin j'entends la tendre *Madeleine* (Philomèle),
Dessus mon toit le pinson gazouiller;
Que (quand) dans ces lieux la *tortue* (fortune) cruelle
Retient encor le soldat prisonnier. (Évolène.)
17. Glorieux Saint-Georges, brave *Champignon* (champion).
De renom.
18. *Auradieu* (Or adieu), brebis et moutons,
Et *mon vous letes* (ma houlette).
19. Dans une *anecdote* (docte) prophétie
D'un savant astrologue anglais.

L'altération, on le voit, est souvent amenée par la *ressemblance extérieure* de deux mots; en voici encore quelques exemples curieux:

20. *Délache*-moi les pieds (confusion entre *délacer* et *détacher*
ou peut-être influence du patois).
21. J'arrive *au tombeau* (à la tombée) de la nuit.
22. *L'âge vient* (Las! je viens) de rencontrer.
23. Si ton cœur est de *grâce* (glace).

La romance:

24. Puisque tu m'as dit, fière jeune fille,
L'âge et le pays de ton fiancé.

devient en Valais:

- Ne m'as-tu pas dit*, fière jeune fille;
Lâche le pays de ton fiancé?
25. N'as-tu rien (pas) vu *plainter les tourterelles* (plaintive tourterelle).
26. A *leurs étemps* (Ah! l'heureux temps), ami, t'en souviens-tu?
27. Le *mortel et l'ennemie* (Le mortel ennemi).
Mille fers (mit le fer) en ma main.

La chanson si connue :

28. Pendant que dormait sa goutte,
Un vieux mari tout grivois . . .

devient aussi en Valais :

- Pendant que *je buvais ma goutte*
Jeumore mari tout grivois . . .
29. Chers amis, pour *ce verre*
Infortuné destin (pour se faire un fortuné destin).

Ce préfixe négatif *in* est employé souvent très mal à propos :

- Des efforts *inhumains* (surhumains).
Campagnes *infortunées* (fortunées).
Il remet à l'*indigne* (la digne) amante.
Va-t'en, *grand imperfide* (ingrat, perfide). (Cf. No. 31.)
30. Un guerrier *comptait ses espoirs* (contait ses exploits).
31. Honneur à toi, sauveur de l'Helvétie!
Dans ta chapelle, il faut *gravir ces airs* (graver ces vers).
32. Partons pour l'Amérique,
Citoyens *ingrat* (émigrants).
33. Cette île | *illointaine* (île lointaine). 6 syll. (o)
34 Dans le lointain *du grand délorage* (gronde l'orage).
35. *Funes ta* (funeste) révolution!

Etc. etc.

D. L'altération peut être telle que le sens en est complètement dénaturé. Souvent, en dépouillant des manuscrits, nous avons eu mille peines de comprendre ce que le copiste avait bien voulu dire et ce n'est qu'au prix des plus grands efforts que nous y sommes parvenu une fois ou l'autre, lorsque nous pouvions établir une comparaison avec d'autres versions; mais bien des textes nous sont demeurés inintelligibles. Le copiste, en reproduisant un passage altéré, ne s'est certainement pas rendu compte de ce qu'il écrivait; il n'en a pas moins transcrit, sans y rien changer, un texte qui lui disait quelque chose et auquel, qui sait? il attribuait un sens particulier. Nous avons nous même fait à ce sujet une curieuse expérience, relevée ailleurs.¹

Une chanson des Rois, parlant de l'étoile qui conduit les bergers, dit :

¹ Cf. notre *Poésie relig. patoise dans le Jura bern. cath.*, No. 25, note 97.

Elle a prédit, selon mon jugement,
Du vrai Messie le saint avènement.

Or, la vieille personne qui nous a chanté ce couplet n'a pas compris tous ces termes abstraits; elle les a rendus en patois par:

*èl é prédi si lon maindjie je mange
Du vrai Messie le saint avènement;*

littéralement:

Elle a prédit *ce long manger je mange*, etc.

Voici ce qu'elle nous a répondu quand nous lui avons demandé ce que cela signifiait: *Eh! vò sèt bin; tyain an-on fain è pø k'è y é pru è maindjie, s'á in lon maindjie, è pø dâli, je mange! = Eh! vous savez bien; quand on a faim et puis qu'il y a (assez) beaucoup à manger, c'est un long manger, et puis alors, je mange!*

On le voit, cette absurde leçon n'offrait pas la moindre difficulté d'interprétation à notre chanteuse.

1. Une chanson très répandue: *La jeune Indienne*, a subi, suivant les cantons, de fortes altérations; elle commence par ces mots:

Un beau navire à la riche carène
Allait quitter les plages de Madras.

Ce début prétentieux est devenu:

Un beau bateau parti pour la Lorraine
Allait quitter les plages de Madras; (Vaud.)

ou bien:

*Le bon aris et la juste carême
Me font quitter les plaisirs de Madris.* (Fribourg.)

ou bien:

*Le bon avisa la riche querelle
Nous faut quitter les places du Madrin.* (Valais.)

2. La romance bien connue du *Vieux loup de mer*:

Compagnons, le plaisir a tari ses largesses,
Pour moi le vin du Cap ne coule plus vermeil;
Et les baisers brûlants des folles mulâtresses
Ne cherchent plus mon front bruni par le soleil.

Oui, mais la nuit est sombre,
Mon poignard est de fer,
Et Satan rit dans l'ombre
A son vieux loup de mer . . .

se trouve transcrite comme suit dans un chansonnier :

Compagnon du plaisir *altérit* mes largesses,
 Pour moi le vin du *camp* ne coule plus *merveil*;
 Et les baisers brûlants *des femmes nos maîtresses*
 Ne *touchent* plus nos fronts brunis par le soleil.

Oui, *mère*, la nuit est sombre

Mon poignard de fer

Ne *s'altérit* dans l'ombre

De ce vieux loup de mer.

(Fribourg.)

3. Dans un chansonnier valaisan, la chanson *d'Adélaïde et de Ferdinand* commence ainsi :

Jadis ferlent trique et nostrie,

Adélaïde et Ferdinand . . .

Nous ne croyons pas qu'il nous eût été possible de rétablir le texte primitif, si nous ne l'avions retrouvé par hasard ailleurs :

Jadis vers l'antique Neustrie . . .

4. Loin *d'un* *espérant* sur les *zoires* (= loin d'une espérance illusoire).

Voici maintenant quelques textes que nous n'avons pu parvenir à déchiffrer :

5. Je fus bien étonné

Que de voir la figure

D'un pauvre *navolé* (nouveau-né) (?)

Tetque comme *chirubin*.

(Valais).

6. L'astre des jours annonce la présence

D'un chevalier *savoir de Dieu en mars*.

(Vaud).

7. Mais *la chevachè oh! quel voitures*

Se resplendit à l'opéra,

Des toilettes et des voitures

Que follement et l'ambition.

(Vaud).

8. *Les sorloges et meumeu*

Les sorloges destestables. (o)

(Valais).

9. Payer des bavards

sorder (solder ?) *dés créards. (o)*

(Valais).

10. *Mit à la bondit, mit à la boudon*

Par un doux plaisir nous y prendrons. (o) (Valais).

Ces trois derniers numéros nous ont été chantés de cette manière; bien mieux nous avons retrouvé le No. 10 orthographié ainsi dans un carnet manuscrit.

Une autre leçon ne donne guère un sens plus satisfaisant :

Mie, allons dis, mie, allons donc,

Quel doux plaisir nous y prendrons.

11. Oui, oui, mon cœur,

Oui, *férante* à mon bonheur.

(Jura).

12. Supplice odieux des *torts sounels* [tortionnaires?] (Valais).
 13. Oh! dis-moi *quel vient idée* . . . (id.)
 14. Il fit *chainel au bassin*. (id.)
 15. Dans ce *li esclaués* (id.)
 16. C'est là qu'il *moudit* (mordit) la poussière
 Ce noble *la taillon tabor*. (id.)

3. ALTÉRATIONS PAR INFLUENCE DU PATOIS

On trouve aussi des altérations par influence du patois: mots patois employés en lieu et place de termes français; constructions vicieuses, solécismes amenés par le parler vulgaire. Exemples:

- A. 1. J'aime la danse et la *brelantse*,
 La bouteille et le bon vin. (Vaud).

Dans une pastorale, la bergère dit au vieux seigneur qui lui déclare son amour:

2. *Chèrvote*¹, cherchez ailleurs,
 Votre cadavre me fait peur. (Jura).
 3. Au logis que j'ai été,
 J'ai été mal *assassé* (soigné). (Valais) (o).
 4. La fille y prend les *boursons* (la bourse),
 Elle y a foutu le camp;
 — Adieu, ermite, je m'en vas,
 Tu n'auras pas la jolie fille entre tes bras. (Valais) (o).
 5. Les tyrans, ils l'ont fait mener
 Sur une *rue* (ou *rue* = roue) pour l'écraser. (id.)
 6. Et *ma mama il* me dit: Comment les habilleras-tu
 Sans argent en poche?
 — Avec des *strèteye* (loques) et des chiffons,
 Des *gournilles* et des *gournillons*,
 Comme les autres font. (Valais) (o).
 7. *Ora*, la belle, que diront tes parents? (id.)
 8. — Servante, apporte-moi un flambeau . . .
 Tout promptement *môle* (aiguise) un couteau. (Vaud).
 9. Le *vingte-trois* du mois *d'avri*,
 Braves *sordá*, nous faut *parti*. (Valais).
 10. Des arbres de ton jardin
 N'est *bouna* ni la *myola* (moëlle), ni l'écorce. (id.)
 11. Aller *brisser* (bercer) l'enfant.
 12. Une jupe de *velu* (velours). (id.)
 13. Une peau de *derbon* (taupe). (Vaud).

¹ Patois jurassien; *tehèrvôte* (Cf. le Vaudois *tsaravoûta*).

14. . . . une maison
 Qui n'a ni *frête* (faite), ni chevrons. (id.)
15. Au pied d'un chêne solitaire
 Un *gros dâdou* baigné de pleurs. (id.)
16. C'est pour un coup qu'il avait *apporté*.¹
 Au lieutenant qui l'avait insulté. (Valais).
17. Je l'ai *challé* (sellé), je l'ai bridé;
 Je m'en vais *petier* (piquer) de l'éperon. (id.)
18. Cette absence me tourmente et *m'intiète*. (Vaud).
- B. 19. Il ne te faut *plus rien* bouder!
 Pardonne-moi, bonne grand' mère. (id.)
20. N'as-tu *rien vu*, plaintive tourterelle,
 Sur ce rocher mon jeune Helvétien? (id.)
21. Quand *nous ewent tant promené*. (Valais).
22. O ma charmante blonde, . . .
 Je rêve *après* toi.
23. Fille, *marie-moi* (épouse),
 Je suis charpentier.

C'est au patois aussi qu'il faut faire remonter des expressions telles que: *je suis été*, un *aimant* (amant), *dès que* = quand même, (*Dès qu'il* aurait un million, il le dépenserait), etc., qu'on entend si souvent dans le Jura bernois.

4. ALTÉRATIONS PAR CONTAMINATION DE DEUX OU PLUSIEURS CHANSONS

Cette contamination a lieu lorsque le chanteur ne connaît pas suffisamment les strophes d'une chanson. Il désirerait les chanter toutes, mais la chose ne lui étant pas possible, il complète son texte par un ou plusieurs couplets d'une autre chanson, si possible de même quantité prosodique; mais nous verrons que cette condition n'est pas indispensable. D'autres fois, il réunit en une seule deux ou trois versions se chantant sur la même mélodie. En voici des exemples:

1.

Amis, buvons et divertissons-nous,
 Le roi nous appelle.
 C'est pour faire l'amour
 A une jeune fille âgée de quinze ans,
 Disait à sa mère: Il me faut un amant.
 — Un amant, ma fille, à quoi pensez-vous
 D'aimer un jeune homme qui n'est pas pour vous?²

¹ Le patois valaisan dit: *aportâ ou coup*.

² M. F. Fridelance, Porrentruy.

On voit le procédé: les trois premiers vers sont le début d'une chanson à boire; mais la suite des paroles faisant défaut, la similitude de deux situations parlant d'«une jeune fille âgée de quinze ans», a introduit la chanson si connue qu'à Lausanne nous appelions la *Chanson des Pontonniers*:

Une jeune fille âgée de quinze ans
Disait à sa mère: Me faut un amant,

avec laquelle on a complété la première version.

Pas plus ici que dans les exemples suivants, il ne peut être question de ce genre hybride et ridicule, qui a eu son heure de vogue, et qu'on appelle un *pot-pourri*. Nous avons affaire à un procédé familier au peuple, qui ne peut accepter les lacunes que lui présente une chanson et qui cherche par tous les moyens à se procurer un texte complet.

2.

Le grand-papa le ventre à table,
Le dos au fourneau,
Et sans la boustifaille
Il serait mort de faim.
J'ai vendu ma culotte,
Mon gilet,
Jusqu'à ma redingote,
Mon bonnet,
Etc.

(Neuchâtel) (o).¹

Le chanteur ne savait qu'un fragment défectueux de la chanson; pour la compléter, il y a ajouté des couplets connus de tout le monde, et traitant à peu près le même sujet.

3.

1. — Cher amant, puisque tu pars,
Tu me laisses dans l'embarras,
Dans l'embarras, dans la misère,
Bientôt, bientôt un enfant sur les bras.
2. — Quand l'enfant viendra au monde,
Tu lui feras porter mon nom,
Mon nom qui s'appelle Sans-Gêne,
Et mon prénom qui s'appelle Sans-Façon.
3. Grand Dieu, que j'en suis à mon aise
Quand j'ai ma mie auprès de moi.
Oh! je la tiens, je la carasse
En lui disant: Ma mie, embrasse-moi.

(Valais).²

¹ Mme Zéline Savoye, au Locle.

² Mme Josette Lugon-Wouilloz, Trient.

Ce sont les adieux d'un soldat à la fille séduite, qu'il doit délaisser pour aller au service. Ce fragment de dialogue a tout naturellement fait penser à un autre dialogue, qui est dans toutes les mémoires, et qui convenait on ne peut mieux pour terminer la chanson.

4.

Je ne vois plus celui que j'aime,
Celui *que* mon cœur a fait *le* choix,
Où tous les soirs auprès d'un chêne
Me promet de n'aimer que moi.
Ah! *le* beau pays, de tes belles montagne,
J'en garde au loin le touchant souvenir;
Oh! loin de moi ces refrains des montagnes
Me *fait* toujours palpiter *le* plaisir. (Jura).

C'est là toute la chanson. Après le premier quatrain, le chanteur a allongé au moyen du refrain de *Loin des chalets qui m'ont vu naître*:

Oh! mon pays, de tes belles montagnes,
Je garde au loin le touchant souvenir . . .

refrain qui est lui-même altéré.

5.

- | | |
|---|--|
| 1. Helvétie, riant séjour,
Ma vie et ma gaité,
Tu es tout mon amour,
Pays de liberté. | 2. La montagne reverdie
Voit bondir de gras troupeaux:
Aux chalets l'herbe fleurie
Sourit aux monts si beaux. |
| 3. Et la vache au pâturage
Aussi gaie qu'un pinson.
Veut sauter plus haut, je gage
(Que génisse ou génisson. | |

La première strophe n'appartient pas au même type prosodique que les strophes 2 à 5 (inutile de citer 4 et 5). A la sixième strophe commence une troisième chanson: *Le Suisse exilé*, de L. Durand:

6. Au pays je voudrais vivre
Et vers l'Alpe retourner;
Que ne puis-je, hélas! te suivre,
Beau nuage, et m'envoler! (Neuchâtel)¹

Seulement, pour faire rentrer les trois strophes de 8 vers de l'original dans le schéma rythmique, le chanteur en a fait 6 quatrains (strophes 6 à 11).

¹ Mme Duvanel, Ponts-de-Martel.

6.

1. Passagère si jolie,
Viens t'asseoir auprès de moi;
Ma nacelle vogue sans bruit,
Viens t'asseoir auprès de moi.
Puis je jette un gai refrain.

Refr. A l'écho lointain:

La outi oh! dié oh!
Et l'écho, mes seuls amours
Me redit toujours:
La outi, etc.

2. Quand l'hiver sur la montagne
Étend son manteau glacé,
Quand la tristesse le gagne,
Pauvre cœur souvent froissé;
Puis je jette un gai refrain,
Etc.

3. Dans la plaine un doux murmure
S'éveille au vent du matin;
L'air des nuits dans la verdure
Répète un concert lointain.
Puis je jette un gai refrain,
Etc. (Jura).¹

Nous avons de nouveau ici contamination de 3 chansons; la première strophe appartient à: *Passager, viens, l'onde est claire*; la seconde (ainsi que les strophes 4, 5, 6, que nous n'indiquons pas) provient d'une chanson qui m'est inconnue; la troisième est le début de: *Chant de paix*, de Juste Olivier. Quant au refrain, sans aucun rapport avec le texte, il n'est amené qu'à cause de la mélodie.

7.

Nous sommes des ouvriers
Qui voyageons en France;
Nous aimons à travailler
Tra la la la
Et vivre dans l'indépendance.

Refr. Montagnes des Pyrénées,

Vous êtes mes amours;
Toujours, cabane fortunée,
Vous me plairez toujours.

Les montagnards sont là } (bis)
Halte-là! (ter) }

(Valais)²

Curieux amalgame d'une chanson d'ouvriers et de la romance si connue des *Pyrénées*, qui en est devenue le refrain.

8.

Voici enfin trois chansons ayant la même mélodie, mais que la fantaisie d'un chanteur a réunies en une seule:

¹ Chansonnier de 1882, à Mlle Marie Prétat, Bure.

² Mme Josette Lugon-Wouilloz, Trient.

- | | |
|--|--|
| <p>1. On prend sa cigarette
Comm' ci, comm' ça,
.
.
.
La fumée en nuage
s'enfuit, (<i>bis</i>)
Et l'on est pour la vie
Fumeur. (<i>bis</i>)</p> | <p>3. Le matin, quand j'arrose
Crois-moi, (<i>bis</i>)
Avec les fleurs je cause
De toi (<i>bis</i>)
Et d' ces fleurs de cristale
Crois-moi, (<i>bis</i>)
J'ai cueilli la plus belle
Pour toi. (<i>bis</i>)</p> |
| <p>2. On dit qu' j' suis la plus belle
Crois-moi, (<i>bis</i>)
Moi, simple jardinière
Du roi. (<i>bis</i>)
Tout m'aime et me regarde,
Crois-moi, (<i>bis</i>)
Je sème la plus belle
Pour toi. (<i>bis</i>)</p> | <p>4. Nous conterons nos peines,
Crois-moi, (<i>bis</i>)
Au roi et à la reine
Crois-moi; (<i>bis</i>)
Et nous serons tous deux,
Crois-moi, (<i>bis</i>)
Jardinier, jardinière
Du roi. (<i>bis</i>)</p> |
5. Les cheveux que je tresse
Sont longs, (*bis*)
Les yeux que je caresse
Sont doux; (*bis*)
Et ces jolis bras ronds
Sont ronds; (*bis*)
Gracieux que j'adore
M'aimez-vous? (*bis*)

(Jura)¹

Ce texte très altéré est la réunion de trois chansons: les strophes 2, 3, 4 appartiennent à la plus ancienne version, *La jardinière du Roi*:

On dit que la plus belle — C'est moi,
Moi simple jardinière — Du roi.

La première strophe est une chanson moderne faite sur cet air:

On prend sa cigarette — comm' ci, comm' ça;
On frotte l'allumette — comm' ci, comm' ça.

Quand à la cinquième strophe, elle provient d'une autre chanson passablement obscène, qui a aussi cet air pour timbre:

Vous êtes si jolie, — Laissez-moi (*bis*)
Vous regarder, Julie — Sans effroi . . .

Enfin le dernier couplet peut n'avoir aucun rapport avec les autres strophes. Par exemple, la chanson:

Bonjour, mie Françoise, me voici de retour,
Je reviens de la guerre pour te dire bonjour.
Je reviens, ma mignonne, auprès de toi;
D'une amitié sincère embrasse-moi.

¹ Chansonnier de 1906, Mlle Julia Jolidon, Epiquez.

— Soldat et militaire, passez votre chemin.

Mon tendre amant que j'aime de si longtemps
Viendra finir mes peines dans peu de temps.

— T'en souviens-tu, Française, quand nous étions petits,
Là bas dans la prairie en gardant les brebis?

Tu me disais sans cesse: Amant constant,
Embrasse ta maitresse qui t'aime tant.

Tout à coup arrive un quatrième couplet qui n'a rien à faire ici:

Moi, jeune couturière, les métiers n'y *sont* plus;
Les aiguilles sont chères, les marchands n'en vend'nt plus.
Jamais de violettes sans le printemps;
Jamais d'amour, ma chère, sans les amants.

5. ALTÉRATIONS INTENTIONNELLES

Nous avons en vue les corrections qu'un chanteur fait subir intentionnellement à un texte pour le transformer, le sachant et le voulant, en une leçon nouvelle. Cela se présente lorsqu'on désire arranger en chanson suisse une chanson étrangère, ou adapter certaines paroles à des circonstances locales, ou enfin lorsqu'on prétend améliorer ou rectifier une leçon tenue pour obscure ou inexacte.

1. Par exemple, nous retrouvons souvent dans les cahiers manuscrits, le refrain de *Ma Normandie*, de F. Bérat:

J'irai revoir *mon Helvétie*,
C'est le pays qui m'a donné le jour.

Cela arrive à tout bout de champ pour les mots: *France*, *Italie*, *Piémont*, *Tyrol*, etc., qui, selon le goût du chanteur ou la phrase mélodique, deviennent *Suisse* ou *Helvétie*.

Une altération très courante est le changement du nom d'une personne: en dépit du vers et de la rime, on substitue à un prénom donné celui du bien-aimé ou de la bonne-amie. Ainsi la romance des *Dragons de Villars*:

Ne parle pas, Rose, je t'en supplie,
a été modifiée dans un chansonnier en:

Ne parle pas, *Charles*, je t'en supplie.

De cette manière, on obtient sans grands efforts d'imagination une chanson nouvelle qui plaît beaucoup et qu'on est tout fier de chanter.

2. C'est ce qui engage aussi certains poètes locaux à modifier un ou deux mots d'une chanson connue pour en obtenir une de leur crû. Nous relevons dans un chansonnier de Savièze: *La fleur des bons Vaudois*, de F. Oyex-Delafontaine, transformée en:

La Fleur du (sic) Savièzan, avec le refrain:

Et l'on m'appelle Pierre
La fleur du Savièzan (!)¹

Cette pratique est surtout de mode dans les chansons militaires et permet aux poètes à court d'inspiration de donner essor à leurs sentiments patriotiques. Nous pourrions en relever de nombreux exemples, mais nous nous contenterons, pour ne pas allonger cette énumération de renvoyer à l'adaptation si typique et si originale que nous avons déjà signalée d'une chanson de matelots à des *grenadiers vaudois*:

Quand nous sommes entrés en campagne
En qualité de *grenadiers* . . .²

3. Enfin le chanteur corrige, croyant ainsi redresser une leçon qu'il tient pour fautive. Par exemple, bien des manuscrits modifient:

Le soleil se levait
A l'horizon d'opale,

en:

A l'horizon *d'or pâle*, ou *si pâle*,

parce qu'on estime inexact ce mot d'opale, ou qu'on ne le comprend pas.

Dans notre enfance, nous nous souvenons d'avoir entendu, à la Cité, à Lausanne, une barcarole: *Le doux printemps se lève*, dont le refrain, que le chanteur disait d'ailleurs très correctement, est:

Vogue (*ter*), *ma balancelle*,
Chantez, gais matelots . . .

Ignorant ce terme, les auditeurs croyaient à un *lapsus*: aussi souriaient-ils d'un air narquois et ne manquaient-ils pas de corriger, en reprenant en chœur:

Vogue, *ma bell' nacelle*,

¹ N'avons-nous pas vu fonder de nos jours «l'Union mondiale de la femme»?

² Voir p. 111.

s'imaginant bien sincèrement rétablir le texte exact. Plusieurs chansonniers manuscrits nous présentent la même « correction ».

Nous passerons sous silence un genre d'altérations tout spécial, qui consiste à donner à un passage un sens obscène, en intercalant un mot ou en le défigurant pour lui attribuer cette signification; nous en pourrions fournir des exemples, mais ils rentrant plutôt dans les *kryptadia*.

CHAPITRE II

Altérations prosodiques

Sous les réserves exposées plus haut au sujet de la liberté de la langue parlée, ce terme d'altérations ne s'appliquera qu'à des versions corrompues et désignera les adaptations plus ou moins heureuses au moyen desquelles le vers réussit à s'ajuster tant bien que mal à la mélodie.

Les altérations prosodiques se produisent par raccourcissement ou par allongement du nombre des syllabes d'un vers.

1. *Raccourcissement*. C'est le procédé le plus familier au chanteur populaire; pour aphérèse, élision ou apocope, il arrive à rétablir dans le corps d'un vers le nombre de pieds exigé par le rythme mélodique.

Une omission des plus fréquentes est celle de l'*e* muet de l'article *le* ou des pronoms *je*, *me*, *te*, *elle*, *se*, ou encore de l'*e* final soit devant une consonne, soit à la fin d'un vers. Exemples :

1. Comment ferai-j' pour passer ces grands bois ?
2. *Elle* n'ose pas passer le bois
Parc' qu'elle est trop jolie.
3. C'était un jeu' dragon qui partait pour la guerre;
Il avait bien raison, il aimait une fill'
La plus jol' des fill's qui vivent à Lyon.
4. Derrière' chez mon père, 'l y a un pommier doux;
La première' (second', troisième') s'écrie . . .
5. Ah! dites-moi, joli' bergèr' . . .
6. Jeannett', Jeannett' revient d' Genève. (8 syll.)
7. Allez, j'aim' mieux un jeu' garçon.

8. Je crois, la bell', qu' tu as raison.
9. Au jardin l'a mené,
Trois coups d'épé' lui a donné.
10. Que t' as de belles filles, Olivier Blondé!

Les conjonctions *quand* et *lorsque*, ayant la même signification, s'emploient indifféremment l'une pour l'autre dans la chanson populaire; dans ce cas lorsque (= quand) est apocopé et se prononce *lorsq'* (1 syll.). Nous avons entendu l'air si connu de Jaques Daleroze:

Quand je pense à mon village . . .
chanté:
Lorsqu' je pense à mon village.

De même dans la chanson du *Petit Mousse*:

Quand la mer est en furie . . .
on nous a dit:
Lorsqu' la mer est en furie.

En outre les liaisons exigées par la poésie artistique ne se font ordinairement pas entendre dans la chanson populaire, et de cette absence de liaison après *e* résulte la possibilité d'éliider cette voyelle. Des vers comme:

Et le soir, on lançait des flèches aux étoiles,
ou bien:

Mes jambes à leur tour iront où vous voudrez,
ne se rencontrent jamais dans vraie la chanson populaire. Il faudra donc lire: ¹

1. Petit papillon volage,
Tu ressembl' à mon amant. (7 syll.)
2. Comm' font ces jeu' amoureux. (7 syll.)
3. Ils me mir'(nt) à l'école, à l'école du Roi.
4. Trois matelots viur'(nt) à passer. (8 syll.)

Les mots *bon-ami* et *bonne-amie*, dans le sens d'amant et d'amante, font au pluriel: les *bonamis*, les *bonamies*. Ex.:

Je vois tout's mes ami's qui ont des *bonamis*. (12 syll.)

2. *Allongement*. On trouve aussi très souvent le phénomène inverse: l'allongement par l'adjonction d'un faux *e* muet, soit dans le corps, soit à la fin d'un vers (*Epithèse*). Exemples:

1. Au pont du Nore (nord) un bal y fut donné.

¹ Le même phénomène se rencontre dans la langue parlée, qui ne dira jamais: Vos amies ont eu tort, mais: vos amie' on' eu tort, avec hiatus.

Le rythme mélodique du premier hémistiche ayant cinq syllabes, il faut chanter et non élider cette syllabe *re*. (La version habituelle porte: Au pont de *Nantes*.)

2. L'empereure nous appelle.
3. Montez, montez, la bell', sur mon cheval gris.
4. J'ai fait dir' des prièr's, le deuille j'ai porté.
5. Ah! m'y voilà ce soire femme-z-à deux maris.¹
6. Le jeun' dragon s'en va vère (vers) son capitaine.
7. Dis adieu à tes sœurs, jamais tu n' les r'verras.
8. La bell' rempli' d'amoure.
9. Nous irons dans la Martinique,
D'y voguer j'en fais le trafique.
10. L'amie que tu prends n'est doncque pas moins belle.

Nous avons même retrouvé en Valais:

11. Adieu l'amour à des jeunes filles;
Ils (elles) sont sujet à tout changement,
Car *iles* sont comme la lune.²

Nous devons encore dire quelques mots de certaines «chevilles» qui sont une des caractéristiques de la chanson populaire et qui consistent dans l'emploi répété des interjections *ah! oh!* des adverbess *oui* et *non*, de certaines conjonctions *et*, *ou*, *mais*, dans l'emploi explétif de *en* et *y*, et enfin dans la *réduplication* du sujet. Souvent ce ne sont que de simples façons de parler populaires, et qui par conséquent n'intéressent pas la prosodie, comme:

1. *Oh!* cher aimant, prenez-moi d'avec vous;
J'y porterai vos armes, j'y blanchirai vos blancs mouchoirs.
2. Que l'on m'y prend, que l'on m'y mène
Sur le tombeau de Nanette.
3. Qui *Va* composé la chanson?
L'en (*n'en*) sont trois jolis garçons.
4. Je *n'en* suis pas marchand drapier.
5. Pauvre mari, la faut garder
Jusque *n'en* soye morte.
6. *J'y* étant entrée — *J'en* fus saluée — Par la mère et les sœurs.
7. Ceux qui *en* ont fait la chanson,
Ils étaient trois jolis garçons.

¹ Remarquer la fausse liaison.

² M. Maurice Delamorclaz, Châble, Bagnes.

Mais d'autres fois on pressent une tentative consciente d'allonger ainsi le vers d'une ou de plusieurs syllabes :

1. *Ah! oui*, tous deux ils ont bien pris les armes,
Ah! oui, tous deux ils ont bien combattu.
2. *Ah!* pour mon bonheur, *mon* Monsieur le chasseur.
3. *Si fait, si fait, si fait*, ma chère
Je penserai toujours à toi.
4. *Oh! va, oh! va, oh!* méchant traître!
5. La rose, *ah! je, ah! je* la cueillirai.
6. *Oh! oui, oui, oui*, ma mère,
Oui, ma très chère mère.
7. *O père et ô beau père*, quel mari ai-j' donc là?
8. *O ma, ô ma* cruelle mort
Que tu me causes bien des peines.
9. Quand vient le lendemain matin
Que la belle *elle* se réveille.
10. Je vois toutes mes compagnes
Qu'*elles* ont fait choix de leurs amours.
11. L'amant sans la reconnaître
Il l'amena au colonel.

3. Quant à la *rime*, il va sans dire que jamais les poètes populaires ne se sont souciés des règles interdisant de faire rimer un masculin avec un féminin, ou un singulier avec un pluriel; ils ont totalement ignoré ces subtilités de la poésie d'art. Aussi retrouverons-nous à tout moment des vers comme ceux-ci :

1. Quand on est jeune militaire et aussi *conscriit*,
Demande d'être toujours fidèle à sa *patrie*.
2. Son *pèr'* de *colère*
Sur les bords d'la *mère* (mer) . . .
3. Ces couplets, je les ai *rimés*
Tout en tirant une *aiguillée* . . .

Les exemples abondent tellement que nous pouvons nous dispenser d'en citer davantage.

D'autres fois, on retrouve des rimes *archaïques* ou *dialectales*, indiquant naturellement que nous avons affaire à une chanson ancienne ou étrangère. Exemples :

1. Ces chevaliers *français* (= *françois*)
Répondirent tous *trois*.
2. Quand ma bourse était pleine
Autrefois,
Jamais à la fontaine
Je n'*allais* (= n'*allois*).

3. Pour t'épouser, je n'oserais (= n'oserois)
Je suis du service du *roi*.
4. Je m'en vais au *cloître*
Pour ne plus *paraître* (= *paroître*).
5. Ton honneur est-il bien *cher*?
Pour cent écus peut-on l'*avoir* (= *avouèr*)
6. Tu mêles les ris aux *pleurs* (= *plours*)
Sans savoir combien le *jour*
S'avance.
7. Si je savais sauter comme une *peuce* (= *puce*)
Je m'en irois tout droit *soter* dessus sa *ceusse* (= *cuisse*).

Il peut enfin y avoir une influence réciproque du français et du patois sur la rime, c'est à dire que, dans certains cas, l'auteur d'une chanson patoise emploiera ou gardera intentionnellement un mot français (le mot patois étant différent) pour avoir sa rime. Exemple:

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1. mè s'an-ètê bin <i>assez</i> , | Mais c'en était bien assez, |
| s'èl èvè pée kontinüè. | S'il avait seulement continué. ¹ |

Jamais le patois ne dit *assez*: il rend ce mot uniquement par *pru*, inutilisable ici.

- | | |
|---|--|
| 2. èhbin, pokoi me tehègriüé? | Aussi bien, pourquoi me chagriner? |
| i têteche d'ètr èdè <i>bon et brave</i> . | Je tâche d'être toujours bon et brave. |
| dain mon vâr i n' fôr poin mon nè, | Dans mon verre je ne fourre pas mon nez |
| tyain è n'y é ddain ke d' l' <i>àre</i> . | Quand il n'y a dedans que de l'eau. ² |

Le mot français, choisi à dessein, rime mieux que le patois *brève*, d'ailleurs peu usité en ce sens.

Dans les oxytons, le français ne fait pas ou ne fait plus entendre les consonnes finales (b, c, d, g, l, p, r, s, t, z), p. ex.: plomb, blanc, pied, tord, perd, long, gentil, chenil, coup, trop, aimer, acier, berger, temps, bras, souris, soldat, sot, nez, etc.

Notre parler provincial romand³ va encore bien plus loin dans cette voie, et il supprime nombre de finales que le français prononce; ainsi l'*r* des substantifs et des infinitifs en *ir* et *oir*: plaisir, sortir, voir, soir, se prononcent: plaisi, sorti, voi, soi. De même il supprime la finale de mots comme: mur, sûr, canard, départ, menteur, cœur, bord, mort, sort, fer, vert, prononcés: mu, su, cand, dépa, menteu, caeu, (ou tyæu), bô, mó, só, fé, vé, etc.

¹ *Chts. pal. jur. Arch.* VII, No. 168, str. 3.

² *Ibid.* No. 184, str. 2.

³ Sauf le *Jura bernois*, dont le dialecte se rattache au parler d'oïl, et non au groupe franco-provençal.

Au contraire, on appuie faussement la consonne finale sur un *e* muet adventice. Par exemple des mots comme *soif*, *avis*, *cas*, *Isaac*, *sac*, *coq*, *vif*, *quel*, se disent: il a *soife*; la feuille d'*avisse*; il est bien dans le *casse*; *Isaque* a mis son *coque* dans un *saque*; il est *vife*; *tyelle* (quel) *piffe* (pif) il a! C'est un *pignoufle*.

Cette prononciation dialectale exerce à l'occasion son influence sur la rime, en ce sens que de tels mots sont employés par des poètes locaux avec leur prononciation provinciale ou leur quantité inexacte. Dans ce cas et selon la pensée du poète, ils forment une rime parfaite et pas seulement une simple assonance.

Vers 1880, lors d'une grève des garçons bouchers de Lausanne, ceux-ci chantèrent le refrain suivant: ·

Des Allemands tu en auras
 Dans ta boutique tant qu' tu en voudras.
 Mais des garçons bouchers Vaudois
 Tu n'es pas digne d'en avoi (avoir)!

Voici d'autres exemples glanés ça et là dans nos chansons:

1. Beau matelot, mon cher ami.
 Madam' vous d'mande, il faut veni (r).
2. Collation nous avons pris,
 Trois jours, trois nuits de plaisi (r).
3. Il chant' la nuit comme le jou (r):
 O ma Lisett', marions-nous.
4. En lui disant: Ma mie, mon *cou* (r)
 Il faut nous marier les *deux*.
5. J'y blanchirai vos blancs mouchoi (rs),
 Je vous servirai comme le *roi*.
6. . . . au fond de la mè (mer)
 Avec tristesse sont de grands dangers.

L'*e* muet d'un paroxyton se supprime pour rimer avec un oxyton, ou bien l'on ajoute un *e* muet adventice pour rimer avec un paroxyton.

7. La bell' tira son *clair épé*,
 La branch' du laurier l'a coupé.
8. Au jardin de son père entre trois fleurs jolî's;
 Nous prîrons Dieu pour ell' qu'elle aille en paradis.
9. Tiens, voilà cent écus pour boîr';
 Une autre fois viens me revoîr.
10. C'est dans tout l'univère
 Eh! bien,
 Qu'on plant' des pomm's de terre
 Et vous m'entendez bien.

11. Va-t'en, ingrat, auprès d'une autre belle,
Dis-lui que ton cœur est cruelle . . .
12. Et si quelque cri fatale
Nous contraignant à guerroyer,
Notre belle croix fédérale . . .
Etc.

Dans la plupart des cas (surtout dans les Nos. 7 à 12), c'est la mélodie qui a exercé son influence et causé l'altération, et c'est pour conformer le texte à la ligne musicale qu'on a dû ajouter ou retrancher un *e* muet. Quelques exemples le feront mieux comprendre.

1.



La bell' ti - ra son clair é - pé', La branch' du lau - rier l'a cou-pe'..

2.



Ces cou - plets je les ai ri - més Tout
en ti - rant une ai - guil - lé' . . .

3.

Valse



Tiens, voi-là cent é - cus pour boir', Une au - tre fois viens me re - voir. .

4.

Moderato



Son père' de co - lè - re Sur les bords
d' la mè - re Dans l'eau l'a je - té! . . .

5.



Nous i - rons dans la Mar - ti - ni - que
D'y vo - guer J'en fais le tra - fi - que . . .

6.

Et la né - gress' pousse un sou - pi - re
Et ce sou - pir fut le der - nier.

7.

... C'est dans tout l'u - ni - rè - re, Eh! bien, Qu'on
plant' les pomm' de terre Et vous m'en - ten - dez bien.

8.

Je l'aime et l'ai - me - rai - z - en - co - re, Je
l'ai - me - rai tant qu'je vi - vrai, Je l'ai - me - rai - z - a - près ma
mo - - re Si c'est per - mis aux tré - pas - sés.

CHAPITRE III

Altérations rythmiques

C'est tout particulièrement dans ce domaine que les chanteurs s'arrogent une liberté illimitée relativement au nombre de pieds qui doivent rentrer dans le cadre de la mélodie. Très souvent la concordance des paroles et de la musique se limite au premier couplet; les irrégularités et les altérations quantitatives des strophes suivantes entraînent des modifications fréquentes des phrases musicales correspondantes, soit des allongements, soit des raccourcissements de la mélodie.

On n'a qu'à ouvrir le premier chansonnier manuscrit venu : on est frappé des divergences extraordinaires que présentent quelquefois les strophes entre elles. Voici, par exemple, dans un recueil manuscrit du Val d'Anniviers (Valais), la chanson *Le jardinier au couvent*. Les strophes 1, 2, 3, 5, 8, 9 et 10 ont chacune six vers; la strophe 4 en a sept, et les strophes 6 et 7 chacune huit. Ce fait se reproduit continuellement. On se demande donc avec surprise: Comment le peuple parvient-il à faire rentrer des strophes de longueurs si dissemblables dans un schéma rythmique primitivement donné? La chose est-elle possible? Et, dans ce cas, quels sont les procédés employés?

Nous avons déjà dit que le peuple a le sens inné du rythme et qu'il est constamment dirigé par un instinct très sûr, lui permettant de se retrouver au milieu de toutes les altérations du texte et de conserver la phrase mélodique primitive, quelles que soient d'ailleurs les modifications qu'il lui fait subir en cours de route. Il suffit de remarquer les nombreuses élisions qui se présentent dans le corps d'un vers; ces élisions arrivent toujours à la bonne place, c'est à dire avant ou après la syllabe accentuée exigée par le temps fort de la mesure.

Prenons, par exemple, la chanson:

C'est sur le pont de Nan - tes.

A la huitième strophe, il faut chanter:

La bell' rem - pli' d'a - mou - re

et non pas:

La bell' rem - pli - e d'a - mour,

ou: *La bel - le rem - pli' d'a - mour,*

qui aurait exactement le même nombre de syllabes et de notes; le peuple sent instinctivement que la tonique *-mour* doit tomber sur le temps fort de la mesure; pour obtenir le nombre de syllabes voulu, en même temps qu'un rythme parfait, il élide l'*e* muet de *belle* et de *remplie* et ajoute un faux *e* muet à *amour*: en d'autres termes, il chante comme il parle.

Autre exemple: la phrase *L'hôtesse qu'elle (= qui) m'a logé*, se chante:



L'hô - tess' qu'ell' m'a lo - gé

et non:



L'hô - tess' qu'el-le m'a lo - gé,

parce qu'on ne peut faire tomber l'*e* muet de *qu'elle* sur le second temps fort de la mesure. On ne dira pas davantage:



L'hô - tes - se qu'ell' m'a lo - gé.

On évite bien ainsi de faire tomber le second temps fort de la mesure sur un *e* muet, c'est vrai; mais malgré les sept notes de la ligne mélodique, le vers ne peut avoir que six syllabes; le peuple s'en rend compte et c'est ainsi qu'il rétablit le rythme exigé au moyen de deux élisions et de la liaison de deux notes.

Les conflits du rythme et de la mélodie proviennent habituellement:

1^o de ce qu'un vers comporte un nombre de syllabes *supérieur*, ou bien un nombre de syllabes *inférieur* à celui des autres vers de la chanson; ou bien:

2^o de ce qu'une strophe présente un nombre de vers *supérieur*, ou un nombre de vers *inférieur* à celui des autres strophes.

1. *Nombre de syllabes supérieur à celui des autres vers.* Cette altération est très fréquente; surtout au début des strophes, ou au commencement des diverses phrases musicales. Le chanteur pare très facilement à cet inconvénient en introduisant une note supplémentaire en guise de levée, ou en augmentant d'une note la levée déjà existante. Exemples:

La chanson de *La Promenade* commence par un vers de sept syllabes:

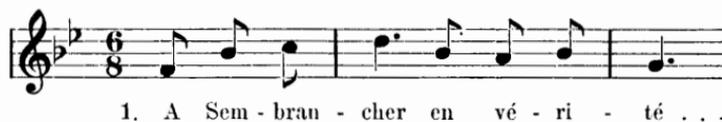


1. Mie, al - lons nous pro - me - ner.

La cinquième strophe a une syllabe de plus au premier vers; on corrige au moyen d'une levée:



Une autre mélodie: *A Sembrancher en vérité*, comporte déjà une levée:



La sixième strophe débute par une syllabe de plus; on ajoute simplement une nouvelle note à la levée:



La levée s'introduit aussi dans le corps de la mélodie, quand un vers présente tout à coup un pied de plus. Dans *Le congé du soldat*, dont les premiers vers sont:

Ah! que j'en suis soulagé
D'avoir aujourd'hui mon congé!
J'en serai hors d'esclavage
Puisque j'ai ma liberté,

l'on chante:



La septième strophe a une syllabe de plus au premier et au troisième vers, et se dit ainsi:

7. A - mis, re - ce - vez dans ces lieux, Chers
a - mis, nos ten - dres a - dieux, Car je ne vois plus
ma per - son - ne De ma vie à mon des - sein...

Il peut arriver aussi qu'une strophe se termine par un hémistiche n'ayant que la moitié de la quantité prosodique des autres vers; alors cet hémistiche se répète et l'équilibre est rétabli. Exemple:

Je m'en irai un jour, je m'en irai hêureuse
Dans un couvent cloîtré pour y finir mes jours,
Et là j'y passerai une vi' bienheureuse;
Dieu me l'a destiné. (*bis*) (6 + 6 = 12)

A la dernière strophe, le vers final se trouve être non plus un hémistiche, mais un alexandrin:

Oh! alors tu veras combien mon cœur battra!

qui s'adapte sans difficulté à la mélodie.

1. Dieu me l'a des - ti - né, Dieu me l'a des - ti - né!
3. Oh! a - lors tu ver - ras com - bien mon cœur bat - tra!

2. *Nombre de syllabes inférieur à celui des autres vers.*
Quand il manque une syllabe, on y remédie souvent au moyen d'un faux *e* muet, (nous en avons parlé au chapitre des *altérations prosodiques*), ou en réunissant, au moyen d'une *liaison*, deux notes dont on ne fait qu'une syllabe.

Très souvent aussi le premier vers d'une chanson ayant une syllabe de plus que le vers correspondant des autres strophes, la mélodie commence par une levée, qui se supprime dans les autres couplets. L'unité rythmique est en effet fréquemment mieux observée dans le corps de la chanson que dans la première strophe qui, maintes fois, présente des irrégularités. Nous allons passer en revue ces divers cas.

Voici, par exemple, le premier couplet d'une chanson :



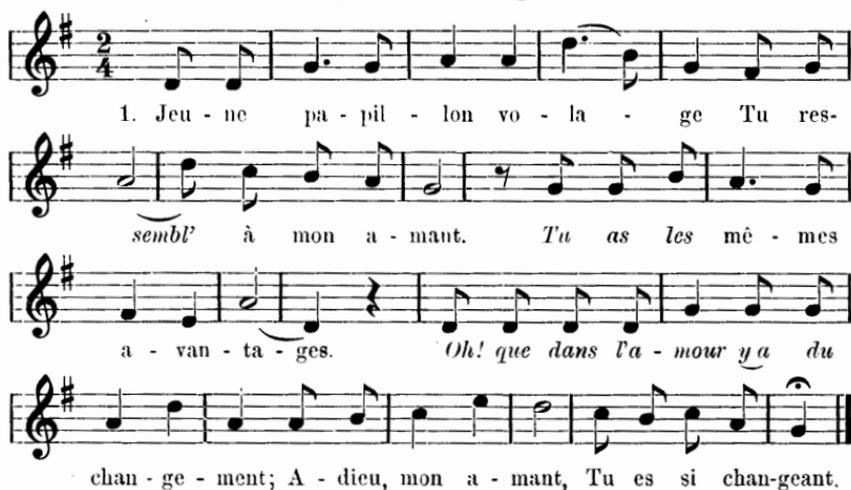
1. Ah! je me suis le - vé plus ma - tin que la
lu - ne, Pour al - ler voir l'a - mi' que j'ai - me
tant De - puis l'à - ge de qua - torze ans.

La troisième strophe a une syllabe de moins au premier et au second vers; on corrige ainsi, sans changer la mélodie :



3. Je mon - tai à che - val, je frap - pai mon che -
va - le, Je fis trois fois le tou - re de son
lit, Croy - ant la voir se ré - jou - ir.

Dans la chanson suivante (Valais), on rétablit le rythme au moyen de liaisons, ou en supprimant une note des levées. Voici la mélodie de la première strophe :



1. Jeu - ne pa - pil - lon vo - la - ge Tu res -
sembl' à mon a - mant. Tu as les mê - mes
a - van - ta - ges. Oh! que dans l'a - mour y a du
chan - ge - ment; A - dieu, mon a - mant, Tu es si chan-geant.

La troisième strophe modifie le rythme aux vers trois et quatre:

3. Mon-sieur, de l'in-gra-ti-tu--de, Dans ton
cœur il n'en man-que pas. Com-me tu as
l'ha-bi-tu-de De si sou-vent chan-ger d'ap-
pas, Mon-sieur, cro-yez-moi, N'y re-ve-nez pas!

A la sixième strophe, on remarque des changements de rythme au début des vers 1, 2, 3, 4.

6. J'a-vais un hé-ri-ta--ge Le ciel
me l'a-vait don-né. D'un a-mant qu'il est vo-
la-ge qu'il m'a pris et m'a dé-ro-
bé, Pour ma ré-com-pense Il m'a dé-lais-sé'.

La chanson *La Bergère aux champs* dont le premier vers a 8 syllabes, commence par une levée de trois notes:

Il n'y a rien d'aus-si char-mant...

On aurait pu à la rigueur avoir aussi:

Il n'ya rien... ou même N'ya rien...

mais ce n'est pas ainsi qu'on nous l'a chanté. Les autres strophes (2, 3, 4, 5, 6) ont toutes un vers de 6 syllabes:

2-5. — Ber - ger, mon doux ber - ger...
6. — Si j'a - vais su ce - la...

Une autre chanson de *Bergère* présente aussi une différence entre le début de la première strophe (14 syllabes, 8 + 6) et les autres strophes (12 syllabes, 6 + 6).

1. Qui veut en-tendre u - ne chan-son d'u - ne bergère hon-né-te...

Les strophes 2-8 se chantent:

2. Par là vint à pas-ser u - ne ber-gère hon-né - te...

La neuvième strophe a 13 syllabes (6 + 7), ce qui nécessite le dédoublement de la première note de la seconde mesure:

9. Car j'ai tou-jours por-té mon cha-peau à la co-car-de...

Dans le *Cantique de St-Georges*, un provincialisme donne au troisième vers de la première strophe une syllabe de plus qu'aux autres; l'équilibre s'obtient au moyen d'une levée qui fait défaut partout ailleurs:

1. Glo - ri - eux St. Geor - ges, Bra - ve cham - pi - gnou de re - nom Qu'il a cou - pé la gor - - ge Au fu - ri - eux dra - gon.

Les autres strophes suppriment cette levée:

Gé - né - reux gen - dar - me, Sol - dat glo - ri -
eux en tous lieux, Ver - sé dans les ar - - mes...

La chanson du *Soldat déserteur* présente aussi un nombre inégal de syllabes au début des diverses strophes; la mélodie s'est adaptée au rythme spécial de chaque vers.

1. Il me prit en - vi' de dé - ser - ter la Fran - ce
Pour m'en al - ler d's un pa - ys é - tran - ger ...

2. Tout aus - si - tôt l'on m'prit et l'on me mè - ne
Tout aus - si - tôt dans le plus bas ca - chot ...

3. J'ai ap - pris par le con - seil de guer - re
Que mon for - fait é - tait bien - tôt ju - - gé ...

Dans la chanson *La belle est au jardin d'amour*, le troisième vers des strophes 1, 3, 6 a dix syllabes; aux strophes 2, 4, 5, il a huit syllabes. On fait la compensation au moyen d'une liaison:

1. ... Que son pa - pa la re - cher - che par - tout
2. ... Et moi qui suis son a - - - mou - reux

Une chanson du Valais *Fleur jolie* a le premier vers de différentes quantités aux quatre premières strophes.

1. Un jour je m'en vais en pro - me - na - de... (9 syll.)

2. -- Ma pe - ti - te fil - let - te... (6 syll.)

3. Des a - mants, Ma - de - moi - sel - le... (7 syll.)

4. Di - tes - moi donc, Ma - de - moi - sel - le... (8 syll.)

Fréquemment le cas se présente qu'on supprime une mesure dans la phrase musicale la plus longue. Dans la chanson *Le Rossignolet du bois joli* (Fribourg), le second couplet, altéré au premier vers, n'a plus que six syllables, au lieu de huit; voici de quelle manière il s'adapte à la mélodie du premier:

1. Ros - si - gno - let du bois jo - li.

2. Il faut è - tre dis - cret.

L'altération d'une rime amène aussi un conflit du rythme et de la mélodie. En voici un exemple tiré de la même chanson, qui continue ainsi:

Ros - si - gno - let sau - va - ge Apprends-moi ton lan-

ga - ge, Ap - prends-moi - z - à par - ler...

A la seconde strophe, nous avons:

Sin-cère à sa mai - tres - se Et l'al-ler voir sou-
(sans
vent Le soir a - près sou - per . . .
ces - se)

Pour rétablir le texte et le rythme, il suffirait de remplacer cet oxyton *souvent* par *sans cesse*, qui rime du reste avec *maîtresse*.¹

Nous devons enfin signaler un changement de rythme dans le corps d'une mélodie, par exemple, dans la chanson de *Christophe s'en va-t-au marché* (Valais), qui a subi une modification du rythme dans les deux derniers vers de la première strophe. Le cinquième vers a dix syllabes et le sixième en a huit, tandis que les vers correspondants des strophes suivantes n'en ont que huit et six. On a donc modifié les rythmes comme suit:

Première strophe, vers 5 et 6:

... Pen-dant que Chris-to-ph' s'en va-t-au mar-ché, Le
meu - nier ca - res - se sa fem - me.

Seconde strophe, vers 5 et 6:

... A - fin qu'il ne te voy - e pas, Mets-
toi là dans son cof - fre.

On a ainsi prolongé la dernière phrase musicale de la première strophe de deux notes, d'où la nécessité d'une mesure à 3/4.

¹ Le phénomène contraire de l'allongement mélodique par suite de l'emploi d'un paroxyton pour un oxyton, se retrouve aussi; nous en avons parlé ci-dessus, p. 156.

3. *Strophe présentant un nombre de vers supérieur à celui des autres strophes.* Certaines chansons populaires, celles qu'on appelle les *chansons récapitulatives*, dont nous avons parlé plus haut,¹ connaissent cette adjonction de vers successifs, et maintiennent le rythme exact en intercalant, à chaque strophe, une nouvelle phrase mélodique, à laquelle viennent s'adapter les paroles ajoutées. Tout le monde connaît la chanson :

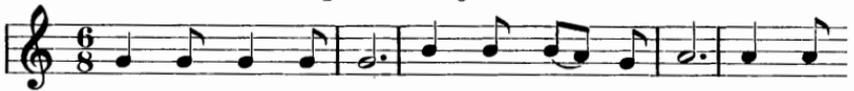


1. J'ai plu - mé le bec de mon a - lou - ett',



J'ai plu - mé le bec de mon a - lou - ett' . . .

A la seconde strophe, on ajoute :



2. J'ai plu - mé la têt' de mon a - lou - ett', J'ai plu -



mé la tête et le bec de mon a - lou - ett' . . .

Et plus loin :



7. J'ai plu - mé l'autre ail' de mon a - lou - ett',



J'ai plu - mé une ail', deux ail's, le ventr', le dos, le



cou, la tête et le bec de mon a - lou - ett' . . .

On voit au premier coup d'œil en quoi consiste le procédé. Mais en dehors de ce cas spécial, il arrive à tout bout de champ que dans la même chanson on relève des strophes d'un nombre de vers différent. Nous étudierons d'abord les couplets ayant un nombre de vers supérieur à celui des autres strophes.

¹ Voir p. 106.

Voici, par exemple, une chanson dont certaines strophes ont huit vers et les autres dix; l'équilibre se rétablit simplement en chantant deux fois les vers 1 et 2 de la strophe de huit vers.



1. C'é - tait un gar - çon Beau, bien fait, riche et char-
5. A - près l'at - ten - tat De ce mal - heu - reux é-



mant, C'é - tait un gar - çon Beau, bien fait, riche et char-
tat, Je m'en fus cher - cher Un grand cou - teau de bou-



mant; Il ve - nait sou - vent Chez nous ten - dre - ment, Me di-
cher. Je cou - pai a - lors De mon pè - re mort La tête



sait: Mon cœur, Je suis un gar - çon d'hon - neur ...
à l'ins - tant, La por - tant à mon ai - mant ...

La chanson suivante a six vers dans les strophes 1 et 3, et huit vers dans la strophe 2; celle-ci se contente de répéter les deux premières phrases musicales:



1. C'é - tait au beau clair de lu - - ne, Le soir



en m'y pro - me - nant; Le ' soir en m'y pro - me-



nant J'ai ren-con - tré ma jo - li' ber - gè - - re Qui me



dit d'un air si doux: Cher ai - mant, je pense à vous. vous.

Le deuxième couplet redouble les deux premières lignes mélodiques:

2. — Je n'y cher - che rien la bel - - le, Je n'y
cher - che rien que vous. Bell' Ma - ri', que vous êt's bel -
le, Vous a - vez des a - gréments. Si vous a - viez cinq cents francs . . .
Le reste comme à la première strophe.

Même procédé pour la chanson suivante du Valais, dont la première strophe a 6, la deuxième et la quatrième huit vers:

1. Sur les fron - tièrs d' l' l' - ta - li - e J'a - ban -
don - nais mon ar - mé' . . . 2. Tout en
pour - - sui - vant ma rou - te Tout près
trois gre - na - diers d' la trou - pe Qui é - taient
d' m'al - ler re - ti - rer, Je vois
v'nus pour m'ar - ré - - - - - ter . . .

Il arrive aussi que dans toutes les strophes d'une chanson, un certain vers (le premier par exemple) se répète constamment, sauf à une strophe altérée, où l'on a intercalé un vers de plus. Exemple:

1. Le ving - te - trois du mois d'a - vril, Le ving - te -
trois du mois d'a - vril, Bra - ves sor - dats nous faut par - tir . . .

Toutes les autres strophes, de quatre vers, répètent le premier vers, sauf la quatrième qui a cinq vers et se chante :

4. — Oh! ta blond' nous fe - rons ve - nir! Quand la blon-
de fut ar - ri - vée I - le s'est mis donc à pleu - rer...

Autre exemple du Jura, où seule la première strophe se compose de deux vers qui se répètent, tandis que les autres sont des tercets, dont le premier vers se répète, comme suit :

1. En re - ve - nant de guer - re j'ai ren con -
2. En pas - sant d'avant sa por - te trois pe - tits
tré Gé - nie, En re - ve - nant de guer - re j'ai ren - con -
cups frappai, En pas - sant d'avant sa por - te trois pe - tits
tré Gé - ni' Sur sa bou - che ver - meil - le j'ai pris un
cups frap - pai. Ou - vrez, ou - vrez, Gé - ni - e, la porte à
doux bai - ser, Sur sa bou - che ver - meil - le j'ai pris un doux bai - ser.
votre ai - mant *Qui s'en re - vient de guer - re et d'un beau ré - gi - ment.*

Citons enfin une dernière chanson où le troisième vers de la strophe se répète, et où la troisième strophe a un vers de plus :

1. Par un beau clair de lune,
Un soir en m'y promenant,
J'ai rencontré ma maîtresse,
J'ai rencontré ma maîtresse,
Elle m'a dit d'un air si doux :
— Cher aimant, je pense à vous.
3. — Aimez-moi, ne m'aimez guère,
Pas du tout si vous voulez.
J'ai engagé mes amours
A un officier de guerre.
Tous les regrets que j'en ai,
C'est de vous avoir aimé.

En somme donc et quelle que soit la place que le vers ajouté occupe dans la strophe, le peuple se sert toujours du même procédé pour conserver le rythme primitif. Voici, par exemple, une chanson où la première strophe a quatre vers, les autres trois; on répète donc le dernier vers:

1. Ai-je bien fait l'amour dans l'espace de deux ans,
En me disant: La belle, votre papa est content;
En me disant: La belle, vous plaît-il de m'aimer?
Vous devez me connaître, vous m'avez vu assez.
2. — O mon amand flamand, comment veux-tu que je t'aime?
Ah! j'ai entendu dire par un de tes parents
Dans ton pays de France, tu as femme et enfants,
Dans ton pays de France, tu as femme et enfants.

L'adjonction peut aussi ne comporter qu'une ou deux mesures à l'intérieur de la strophe. Dans une de nos chansons patoises (*Arch.* IV. No. 39, str. 1 et 5, cf. str. 2, 3, 4), on trouve, à la première strophe, quatre vers plus refrain:

1. mon pèr é djū - rie k'è me mè - rie-
rè dè - vô troiz - a - moè - rô, le - ké k'i voè-
rô. di - ron - lè di - rè - te, di - ron - lè di - ré.

Deuxième strophe, cinq vers plus refrain:

2. s'à si bé pœl - tie k'è m'é vo - yū bè-
yie k'i ne le vō pe, k'è ne sè - rè pée son è-dyœye
au - fe - lè. di - ron - lè di - rè - te, di - ron lè di - ré.

Il est pourtant des cas où il n'est plus possible de se borner à répéter une phrase musicale; l'altération est telle

qu'elle nécessite une transformation du rythme. Dans *L'Amant jardinier* (Valais), les strophes 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10 ont six syllabes; 6 et 7 en ont huit (ici on répète la mélodie des vers 1 et 2); la strophe 4, très altérée, a sept vers; voici comment le rythme s'est rétabli:



1. Jou-ons, jou-ons du vi - o - lon De l'a-mour d'un jeu-
ne gar-çon Et d'u - ne jeu - ne fil - let - te
Qu'ell' ne veut pas di - re son nom. En y chan-geant tou-
te nou - vel - le, Mes-sieurs, vous ver - rez la chan-son.

Quatrième strophe:



4. La mère à la fe-nêtre En - ten-dit ce dis-cours-là;
Lui dit: Ma fill', que fais-tu là? C'est un gar-çon de ton â - ge,
Un jour tu t'en re - pen ti - ras; Et pour ap-prendre à
êtr' plus sa - ge, Dans un cou-vent l'on te met - tra.

En cours de publication, nous relèverons dans la plupart de nos anciennes chansons des altérations semblables. Passons maintenant à l'étude du dernier cas.

4. *Strophes présentant un nombre de vers inférieur à celui des autres strophes.* Ce mode d'altération se rencontre à tout instant dans nos chansons populaires, et c'est bien compréhensible, parce que la mémoire fait souvent défaut et qu'il est facile par ci par là d'oublier un vers. Pour parer à cet in-

convénient, le peuple recourt à un procédé analogue à celui que nous avons signalé ci-dessus, mais en sens inverse; c'est à dire que lorsqu'il lui manque un vers ou deux, le chanteur supprime ordinairement une ou plusieurs phrases musicales.

Dans la chanson de la *Fille amoureuse* (Valais), les strophes 1, 2, 3, 5 sont des quatrains; la quatrième strophe est un tercet; le chanteur conserve son rythme en supprimant la troisième ligne mélodique.

1. U - ne jeu - ne fil - le é - tant a - mou - reu - se
4. Ce gar - çon de bien il n'au - ra pas l'a - dres - se

D'un jeu - ne gar - çon, pau - vré mal - heu - reu - se, Il s'é -
— — — — — ni pour ma ten - dres - se De

tait a - ban - don - né - e - r - A un jeu - ne me - nui - sier.
mon jeun' me - nui - sier Qui a pour moi tant d'a - mi - tié.

On remarquera le conflit rythmique qui s'établit au dernier vers de la quatrième strophe, qui a huit syllabes, alors que les autres strophes n'en ont que sept.

La chanson suivante (Valais) est intéressante par suite de ses altérations provenant, à n'en pas douter, d'un défaut de mémoire: la première strophe a quatre vers, la seconde trois et la troisième deux.

1. Tout par un lun - di on m'y vint a - ver - tir

Que ma mai - tresse a - vait chan - gé d'a - mi.

Moi de ce pas je m'en suis re - tour - né

Vers ma mai - tress' pour sa - voir sa pen - sé'.

A la seconde strophe le chanteur supprime toute la phrase musicale que la première répète; en plus il faut une levée:



2. J'ai dit: Bon-jour, ma mi', com-ment com - por - tez-vous? Dit's-moi i - ci qui au - ra vos a-mours Pour a - pai - ser mes peïn's et mes dou - leurs.

La troisième strophe, qui n'a que deux vers, se chante sur l'air de la seconde moitié de la carrure:



3. Je n'en vou - drais pas me rendr' mal - heu - reuse En te don - nant ce doux plai - sir du cœur.

Un second moyen de rétablir le rythme d'une strophe défectueuse consiste à ne pas y redoubler une phrase musicale qui se répète dans les autres strophes; exemple:

Dans la chanson *Des deux maris*, nous avons des quatrains de vers dodécasyllabiques; les str. 4, 5, 6, 7 sont des tercets.



1. Je suis à l'a - ven - tu - re de ces vail - lants guerriers; Mon père me sol - li - ci - te pour me fair' ma - ri - er. Trois jours a - près la no - ce me vint le com - mand'.



Voici encore la chanson: *Mère, mariez-moi* (Valais):



1. Ma mè - re, ma - ri - ez - moi, Car j'ai quinze ans d'a - ge.
3. Hé - las! ma fill', que dis - tu, E - tant si jeu - net - te?





il est ta, il est dra, Il est a - droit à tout
s'il est de, s'il est bon, S'il est de bon - ne con-
fai - re Il sait si bien me plai - re.
dui - te, Dis - le moi bien vi - te.

Enfin pour ramener à la longueur voulue une strophe trop courte, on en répète un vers, soit le premier, soit le dernier. La chanson suivante est remarquable par ses nombreuses altérations, qu'on a adaptées tant bien que mal à la mélodie; celle-ci a subi de curieuses modifications:



1. Chan-tons la chan-son d'la Con - fé - dé - ra - tion,
Ceux qui sont ja - mais tran-quill's dans leur mai-son. On
voit que des gen - dar - mes De tous cô - tés Qui vienn't pour
les sur - pren - dre, C'est pour l'ar - mé', nous faut mar - cher.

La seconde strophe répète son premier vers et modifie la mélodie à la dernière phrase:



2. Quand nous somm's en guerre et à tam-bour bat - tant,
Quand nous somm's en guerre et à tam-bour bat - tant A-
vec la ba-ïon - net-te nous nous dé - fen-drons; Contr' les ar-
més des en - ne - mis Al - lons à tam-bour bat - tant.

3. Mou - rir un jour ou bien mou - rir l'autr', *Mou - rir un*
jour ou bien mou - rir l'autr', Mou - rir, il faut mou -
 rir; Nous dé - fen - drons la pa - trie Et nos
 femm's et nos en - fans Con - tre nos en - ne - mis.

Dans la chanson suivante, la première strophe s'est trouvée, par suite d'une adjonction, avoir un vers de plus que les autres, qui sont des quatrains; ainsi on a dû répéter le quatrième vers de ces couplets:

1. De-dans l'A - mé - ri - que je me suis en - ga - gé,
 2. — Bon-jour, mon ca - pi - tai - ne, voi - ci un jeun' gar-çon

Ma chè - re mai - tres - se n'y fai - sait que pleu -
 Que je vous a - mè - ne, il a bien bonn' fa -

rer. J'au - rais bien en - vi - e d'al - ler a - vec toi
 çon, Res - sem - blant sans dou - te les plus beaux dra - gons,

De-dans l'A - mé - ri - que Si l'on m'y re - çoit Dans
 Pour al - ler en guer - re A - vec son cher a - mant, *Pour*

la com - pa - gni - e Des chas - seurs à pied.
al - ler en guer - re a - vec son cher a - mant.

Dans la même chanson, l'on peut rencontrer à la fois des strophes plus longues et des strophes plus courtes que la strophe initiale; mais nous ne voulons pas allonger inutilement nos citations. En somme, nous avons étudié tous les cas qui peuvent se présenter.

CHAPITRE IV.

La Mélodie et ses altérations.

Au début de cette dernière partie, nous reconnâtrons en toute sincérité que nous n'avons ni les connaissances ni les capacités nécessaires pour traiter à fond un sujet qui pourrait et devrait comporter de nombreux développements. Nous devons déclarer que nous n'avons jamais fait d'études approfondies de la musique; sans doute nous avons quelque oreille musicale — sans cela il nous eût été impossible de mener à bien les recherches que nous avons entreprises; — mais ce talent naturel ne suffit pas pour discuter en parfaite connaissance de cause et résoudre les problèmes complexes que soulèvent l'origine, l'évolution, la composition, le mode, la tonalité, etc., de la mélodie populaire. Nous nous bornerons à relever ici, d'après les airs que nous avons notés nous-même, les particularités les plus caractéristiques que nous avons trouvées dans notre Suisse romande. Nous espérons que cette modeste contribution à l'histoire de la chanson populaire incitera des personnes plus compétentes que nous à tirer de ces mélodies, de valeur bien différente sans doute, mais dont quelques-unes ont tant de cachet, de spontanéité et de fraîcheur, toute la «substantifique mouelle» qu'elles renferment.

Nous ferons d'abord une remarque concernant la façon dont nous avons noté les mélodies. Autant que possible, nous nous sommes mis en rapport avec les personnes les plus âgées et nous avons apporté le soin le plus scrupuleux à transcrire fidèlement ce qu'elles nous ont chanté, avec les modifications et les altérations de toutes sortes qu'elles font subir à la mélodie.

Or la notation et la transcription des mélodies populaires sont un travail extrêmement délicat, surtout celles des chan-

sons narratives et sentimentales. Le chanteur, guidé par l'instinct déclamatoire, se laisse entraîner à prolonger certaines notes, à élargir ou précipiter même certains mélismes, dans le but de donner plus de relief à son récit chanté ou à l'expression de son sentiment. Il en résulte des irrégularités rythmiques qu'il est presque impossible de rendre par la notation usuelle.

Nous avons bien essayé de parer à cet inconvénient en employant, dans le système de notre écriture rythmique, des mesures simples ou composées, à deux, trois ou quatre temps. Mais nous devons convenir franchement que cet emploi de mesures définies, binaires ou ternaires alternées, ne rend pas toujours le véritable mouvement de la chanson, dont le caractère est plutôt d'être arythmique.

On peut donc se demander s'il n'y aurait pas lieu, pour ces sortes de chansons narratives et sentimentales, de revenir, comme l'ont fait certains annotateurs modernes d'airs populaires, à l'ancien procédé d'écriture en usage encore au milieu du XVII^e siècle, avant l'introduction définitive de la barre de mesure. En appliquant à la musique vocale et spécialement à la monodie dont relève la chanson populaire, les procédés d'écriture de la musique instrumentale du XVIII^e et du XIX^e siècle, nous commettons une erreur. L'ancienne notation, sans barres de mesure, laisse au chanteur plus de liberté et rendrait certainement avec plus d'exactitude la forme rythmique de certains récits chantés.¹

Nous sommes le premier à le reconnaître; pourtant nous préférons nous en tenir à notre écriture rythmique usuelle. Sans parler des dimensions que devrait prendre notre publication, s'il nous fallait donner, pour un grand nombre de chansons, le texte musical spécial de chaque strophe, nous avons été guidé par une autre considération. L'œuvre que la Société suisse des Traditions populaires a entreprise est avant tout une œuvre de vulgarisation; or le public auquel nous nous adressons ne serait pas toujours à la hauteur de lire exactement et de chanter correctement la musique que nous lui noterions sans barres de mesure: autant de chanteurs, autant d'exécutions différentes. C'est pourquoi, malgré les inconvénients réels de notre méthode et les quelques fautes qu'on

¹ Ces considérations ne s'appliquent pas, bien entendu, aux chansons nettement rythmées, dérivées d'airs de danses ou de chansons à danser.

pourra relever, nous préférons employer le système de transcription auquel tout le monde est habitué.

Dans notre publication de chansons populaires, il nous est arrivé de donner d'un air plusieurs *variantes*, bien qu'à première vue elles parussent ne pas avoir entre elles de différences essentielles. Nous l'avons fait surtout lorsque ces variantes avaient été recueillies dans des cantons différents. Pour le musicien, ces leçons ont toutes leur importance; elles ont chacune leur allure spéciale et quelquefois se complètent ou se corrigent l'une l'autre. Nous avons tenu à présenter un recueil aussi documenté que possible de ce qui se chante chez nous, et comme on nous l'a chanté. Nous nous sommes bien gardé d'améliorer, de compléter ou de reconstituer une mélodie au moyen des collections de chansons de France que nous avons à notre disposition. Ce que nous notons est authentiquement suisse romand.

Les chapitres précédents ont montré que la mobilité extrême des paroles est un des phénomènes les plus caractéristiques de la poésie populaire. Par une conséquence bien naturelle, la mélodie — nous l'avons vu amplement — suit toutes les fluctuations du texte; mais à côté de ces modifications rythmiques, il en est d'autres, aussi nombreuses, que le peuple impose à la mélodie, parce qu'en chantant, il se laisse guider par sa fantaisie et son instinct musical inné.

§ 1. Disons dès l'abord que les mélodies se multiplient beaucoup moins que les textes, c'est à dire que quand le peuple en connaît une qui lui plaît, il la conserve, y adapte même les paroles de chansons dont il ne sait pas les airs, ou bien compose de nouveaux textes sur cette mélodie, qui devient ainsi un *timbre*. En Valais, la plupart des chansons satiriques françaises ou patoises sont composées sur l'air du *Roi Dagobert*; dans le Canton de Vaud, on les met sur l'air de la *Géographie du Canton de Vaud*, ou sur l'air du *Traderi dera*; le Jura bernois a nombre de satires politiques sur l'air de la *Schlague*; Neuchâtel sur l'air: *Amis, la matinée est belle*. Que de chansons ne pourrait-on pas citer, adaptées aux airs: *Sahut, glaciers sublimes, Roulez tambours, Ma Normandie, Au clair de la lune*, etc., etc.

D'un autre côté, il n'y a rien d'aussi fluide, d'aussi changeant qu'une mélodie, parce que chaque chanteur, selon

son tempérament ou son caprice, y met du sien, y impose son empreinte personnelle, en modifie l'allure générale, sans pour autant altérer les lignes mélodiques. Cela se produit par une série de moyens particuliers, tout subjectifs, et qui peuvent varier suivant les dispositions ou l'humeur du moment: repos arbitraires, trop grandes respirations, points d'orgue prolongés, silences bien plus longs — ou au contraire bien plus courts — que ne le permettrait la mesure; il est peu de chanteurs qui n'appuient et ne ralentissent sur les notes finales; d'autres, par contre, font presque toujours des tenues sur la ou les premières mesures. Par exemple, l'air de *Gentille Batelière*:



Gen-til-le ba-te-liè-re, Lais-se-là ton ba-teau;
Pré-fère à ta chau-miè-re Les hon-neurs du châ-teau.

nous a été chanté comme suit:

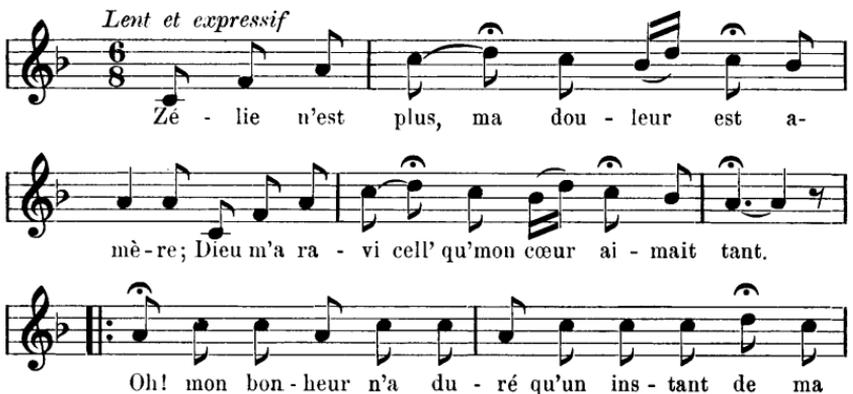


Gen-til-le ba-te-liè-re, Lais-se la ton ba-teau;
Pré-fère à ta chau-miè-re Les hon-neurs du châ-teau.

Le reste de la chanson était dans la mesure exacte, quoique sur un mouvement un peu plus lent qu'on ne le chante d'habitude.

Presque tous les chanteurs ralentissent sur les dernières mesures; il n'est pas nécessaire d'en donner des exemples. Nous nous bornerons à transcrire une chanson du Jura, très caractéristique sous ce rapport:

Lent et expressif



Zé-lie n'est plus, ma dou-leur est a-
mè-re; Dieu m'a ra-vi cell' qu'mon cœur ai-mait tant.
Oh! mon bon-heur n'a du-ré qu'un ins-tant de ma



Comme nous l'avons dit, c'est surtout dans les chansons narratives et sentimentales que le peuple cherche à mettre de l'expression au moyen de ce rythme largement ralenti.

Voici encore un air, noté en Valais, qui nous montre combien le peuple affectionne les mélodies lentes et traînées. L'exécution de chaque couplet exige de trente à quarante secondes, parce que tous les points d'orgue y sont très longuement tenus.



§ 2. Beaucoup de chanteurs aiment aussi à chanter *très fort*; non seulement en plein air, mais même dans une chambre, ils sont incapables de modérer le volume de leur voix. Nous en avons maintes fois fait l'expérience, témoin un certain dimanche après-midi, où dans le salon d'un hôtel du Valais, une brave femme fit retentir toute la maison de sa voix éclatante. Malgré nos sollicitations, nous ne pûmes obtenir qu'elle criât moins; elle ne se rendait pas compte du tapage qu'elle occasionnait, et n'aurait pas cru «chanter» en se produisant d'une manière moins bruyante.

§ 3. On rencontre aussi souvent des *mélismes*, des notes d'agrément, des appoggiatures dont nombre de bons chanteurs ont l'habitude d'orner leurs mélodies, auxquelles ils donnent ainsi leur empreinte personnelle. Beaucoup ne peuvent chanter la moindre cadence sans la surcharger de notes d'agrément; ont-ils par exemple ce passage :



Voici un exemple typique du Valais :

Moderato

Je suis fille a - mou - reu - - se Et mal - heu - reu - se,
 J'ai per - du mon a - mant. Un soir l'on vient me
 di - re qu'il est dans le cou - vent.

Et cette autre chanson, aussi du Valais :

Allegro

Chan - tons la chan - son de la ré - qui - - si -
 tion qu' l'on n'est ja - mais tran - quil - le de - dans
 la mai - son. L'on y voit tout des gen -
 dar - mes De tous cô - - tés Qui vienn' pour
 nous surprendre' C'est pour l'ar - mé nous faut par - tir.

Il est même des chanteurs qui, pour enjoliver une mélodie, ne se gênent pas d'y ajouter du leur; nous avons fait, au début de nos recherches, une expérience assez plaisante, qui a été une leçon pour nous. Un jour, une personne nous chantait, en s'accompagnant de l'harmonium, un air d'adieu, où un refrain interminable se compliquait d'«échos» s'affaiblissant de plus en plus. Nous avions, on le conçoit, beaucoup de difficultés à noter exactement et à figurer d'une manière compréhensible cette mélodie embrouillée, lorsque cette per-

sonne nous demanda: — Avez-vous remarqué ces «échos?» N'est-ce pas qu'ils sont beaux? . . . Eh! bien, c'est moi qui les ai inventés! . . .

On juge de notre déception!

Donc ces divers mélismes rendent dans bien des cas la notation des chants populaires fort malaisée, et Weckerlin a bien raison de dire: «Le peuple a des rythmes à lui, en dehors de la mesure musicale; ce n'est ni à deux, ni à trois, ni à quatre temps, c'est tout cela mélangé, avec une fantaisie, un laisser-aller des plus complets.»¹

A plus d'une reprise, il nous est arrivé de ne pas savoir quelle mesure donner à un air. Voici une chanson patoise du Jura bernois, qu'on allait chanter aux jeunes filles le soir de leur noce, une étrange mélodie qui nous a été modulée comme suit:

Lent et expressif



tyain k'yé-tô tchie mon pèr i vé-tyô sain sou - ci; i
me yô - vô-t-éz - on - ze, dé - djü - nô-t-è mé-dè.

Quelle mesure y adapter?

§ 4. Bien souvent les airs populaires sont très *monotones*; il est vraiment surprenant de voir quelle série de couplets le peuple peut chanter sur une phrase mélodique qui se répète continuellement; à la longue, cette monotonie donne à la chanson quelque chose d'obsédant et de pénible, mais le peuple ne s'en rend pas compte, et sans doute cette monotonie lui plaît. Nous en donnerons quelques exemples; d'abord une chanson du Valais, de six strophes, sur cette unique phrase:

Allegro

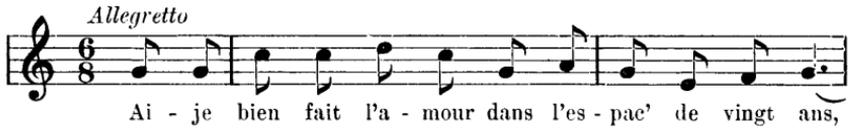


Au châ-teau de Mi-lan y a - vait u - ne prin-cess',
Blan - che com - me la nei - ge, bel - le com - me le jour;

¹ *Chans. popul. du pays de France*, Vol. II, p. 329.



Une chanson du Jura a huit strophes sur ces deux lignes mélodiques :



Enfin nous avons vingt strophes sur la mélodie suivante, et encore le dernier vers de chaque strophe se reprend-il!



On pourrait craindre que cet air, indéfiniment répété, ne finisse par devenir insupportable; mais il n'en est rien, et les vingt couplets se succèdent sans lasser l'auditoire.

Dans ce dernier exemple, on peut constater une légère et modeste tentative de varier un peu et de rompre la monotonie du morceau (Cf. les mesures 1 et 3 avec 5 et 6). Il arrive en effet que le chanteur essaye d'apporter quelque changement dans la mélodie, au moyen de petites modifications opérées à telle ou telle mesure. On le remarquera dans la chanson suivante, qui a vingt-six strophes.

Moderato

J'ai longtemps ai - mé u - ne jeu - ne fil - le; Il
 me faut la quit - ter Pen - dant que la guer - re du - re;
 Mal - gré la tant ai - mer Il me faut la dé - lais - ser, Mal -
 gré la tant ai - mer, Il me faut la dé - lais - ser.

D'autres fois le peuple a tenté d'introduire de la variété en changeant de rythme. Dans un dialogue entre un vieux seigneur et une jeune bergère, le premier chante *moderato* en 6/8; la jeune fille lui répond sur un rythme léger et pimpant à 2/4; on obtient ainsi un effet très réaliste, tout en enlevant à l'air sa monotonie.

1. Le vieux Seigneur

Moderato

— A-dieu, bel - le ber - gè - re, Je viens te sa - lu - er; Si
 tu vou - lais, ma chè - re, Per - mets - moi de t'ai - mer. Ta
 beau - té m'in - té - res - se, Je me sens tout en feu; Sou -
 la - ge ma ten - dres - se, Et mon cœur a - mou - reux.

2. La jeune Bergère

Vif

— Mon - sieur, par vos ma - niè - res, Pour qui me pre - nez -

vous? Quoi - que sim - ple ber - gè - re, Je ne veux rien de
vous. Al - lez, pli - ez ba - ga - ge, Fi - lez vo - tre che -
min; Si - non sur vot' vi - sa - ge Je fe - rai cla - quer ma main.

§ 5. Une autre difficulté qui se présente lors de la notation d'un air, c'est que le chanteur d'après lequel on transcrit modifie parfois son chant d'une séance à l'autre. Nous en avons eu un cas frappant dans le canton de Neuchâtel, où, sans le savoir, nous avons noté deux fois le même air à un jour de distance. Notre sujet nous a chanté deux versions qui, pour n'être pas essentiellement différentes, n'en offrent pas moins leur intérêt, en nous montrant que la disposition intérieure du moment peut influencer l'allure d'une mélodie. Il est à remarquer que le chanteur agit inconsciemment et ne se doute pas des modifications qu'il introduit. Voici d'abord la mélodie écrite dans l'après-midi:

Gaîment

Chers a - mis, pour se fai - re Un for - tu - né des - tin, Il
faut ai - mer et plai - re Et con - ser - ver sans fin De la ten -
dres - se Pour sa maî - tres - se Et du goût pour le vin.

Et maintenant celle que nous avons transcrite le lendemain matin:

Vif



Il est une autre modification dont nous aurions déjà pu parler à propos des altérations du rythme (Cf. p. 162 sq.), mais que nous avons réservée jusqu'ici, parce qu'elle affecte surtout la phrase musicale. Il s'agit du cas où le chanteur varie et change tout ou partie de son air d'une strophe à l'autre. Le cas n'est pas très fréquent, mais en voici pourtant des exemples; le premier vient du canton de Vaud:

1. Ne suis-je pas bien à mon ai-se Quand j'ai ma
mie au-près de moi? Puis je la prends, je la ca-
res-se En lui di-sant: Mie, em-bras-se-moi, Puis je la prends, je
la ca-res-se, En lui di-sant: Mie, em-bras-se-moi.

Le début de la seconde strophe est tout différent, mais redevient semblable à partir de la septième mesure:

2. — Com-ment veux-tu que je t'em-brasse, *Moi* qui t'en
vas si loin de *toi*, *Moi* qui t'en vas dans ces i-les loin-tai-les,
Etc.

Dans une chanson du Valais, on a supprimé, à partir de la seconde strophe, les mots: *Jeunes garçons* par lesquels débute la première:

1. Jeu-nes gar-çons, si vous pre-nez u-ne fem-me bel-le. Cou-

cou! Mé - fi - ez-vous bien d'el - le, Cou-cou! Car a - vec tou - te
sa beau-té Ell' pourrait bien vous fair' chanter: Cou-cou, cou-cou!..

A la suite de cette suppression, les autres couplets ont quatre syllabes de moins au premier vers, par contre deux de plus au second, par l'adjonction du mot «encor».

2. Si vous pre - nez un' fem - me bel - le, Cou - cou! Mé -
fi - ez-vous en - cor bien d'el - le, Cou-cou! Car les oi - seaux ni -
chent par-tout Et vont chanter dans tous les trous: Cou-cou, cou-cou! ..

Nous avons trouvé, dans le canton de Neuchâtel, une chanson où chaque strophe a pour ainsi dire sa mélodie spéciale:

1. C'é - tait un' da - me de Bor-deaux A - mou-reus'
d'un ma - te - lot, Mar - gui - ton, bon bon bon, Mar - gui -
ton, bon bon bon, A - mou-reus' d'un ma - te - lot.
2. — O ma ser - vant', va me cher - cher Ce ma - te - lot
pour m'a - mu - ser, Mar - gui - ton, bon bon bon, Mar - gui -



banc, Tou - jours pleu - rant, tou - jours en gé - mis - sant.

2^e str. Sa mè - re lui dit: Fran - çoi - se, viens dor - mir, Car il te
 faut bien - tôt mou - rir. — Comment veux tu que je t'aie ou -
 vert? En - cein - te je le suis; Pour - quoi me fais - tu mou - rir?

3^e str. On ouv - re le sein de la belle, On
 sor - tit deux en - fants. Re - ce - vez ce beau pré - sent,
 Ce que mon cœur a long - temps dé - si - ré.

Dans chacun de ces couplets, comme dans les couplets 4, 5 et 6, la mélodie suit les altérations du texte et se modifie d'après lui.

§ 6. Nous avons déjà dit qu'un grand nombre de nos chansons, surtout modernes, ont pour *timbres* des airs connus, qui plaisent au peuple et auxquels il adapte volontiers soit les paroles nouvelles qu'il compose, soit des textes dont il ne connaît pas les mélodies. Nous n'avons pas à y revenir; mais nous signalerons une particularité de notre Suisse romande, savoir le grand nombre des mélodies *allemandes* auxquelles on a adapté des paroles françaises. Souvent ce sont les chanteurs eux-mêmes qui trouvent le timbre, et combien de fois ne nous a-t-on pas dit: «Je ne savais pas l'air, 'alors j'y ai mis celui-ci.» A titre de curiosité, nous citerons la chanson suivante, dont le texte est une contamination de plusieurs chansons sans aucun lien entre elles; elle est intitulée,

nous ne savons trop pourquoi, *La Sonnambule*. Le chanteur a réuni ces strophes au petit bonheur et leur a donné un air allemand qui lui était familier:

Moderato

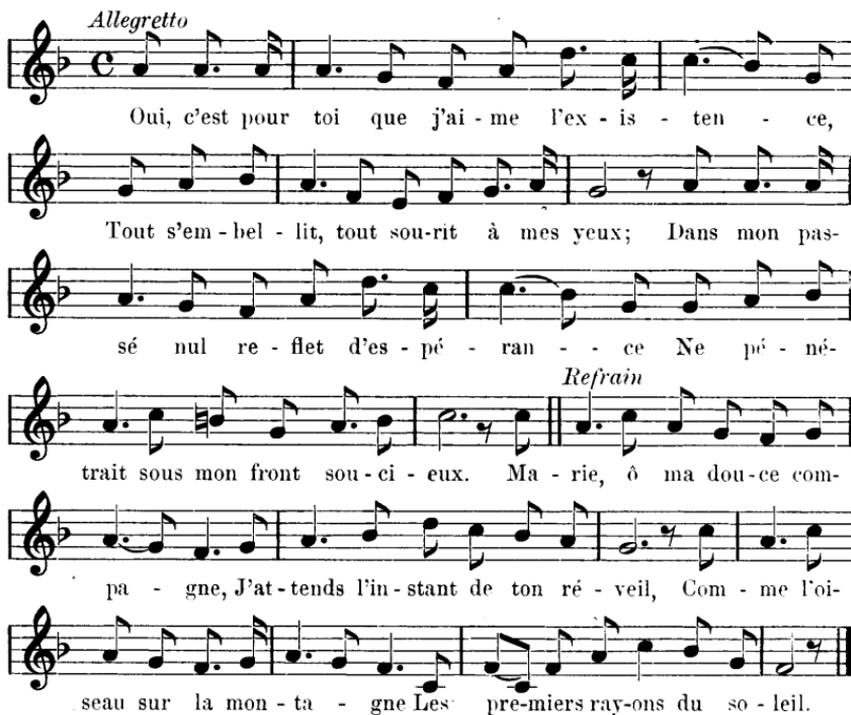


1. Oh! viens, Ar - thur, ô mes a - mours, Oh! viens, ne
tar - de pas, ac - cours. N'en-tends - tu pas cette har - mo - ni - e
A la valse el - le nous con - vie. N'en-tends - tu vie.

Nous ne donnerons pas les autres strophes, qu'on retrouvera plus tard dans notre publication.

Les chanteurs ne sont donc jamais embarrassés: quand ils ne connaissent pas l'air d'un chant, ils lui en trouvent un autre. Voici par exemple une chanson d'Oyex-Delafontaine (*Aubépines*, n° XIII), intitulée; *Oui, c'est pour toi!* qui se chante sur une mélodie de Bruzzèse:

Allegretto



Oui, c'est pour toi que j'ai - me l'ex - is - ten - ce,
Tout s'em - bel - lit, tout sou - rit à mes yeux; Dans mon pas -
sé nul re - flet d'es - pé - ran - - ce Ne pé - né -
Refrain
trait sous mon front sou - ci - eux. Ma - rie, ô ma dou - ce com -
pa - gne, J'at - tends l'in - stant de ton ré - veil, Com - me l'oi -
seau sur la mon - ta - gne Les pre - miers ray - ons du so - leil.

Dans un chansonnier de Lausanne, nous avons trouvé cette romance sur l'air de *Roulez tambours!!*

Une autre romance: *L'ombre jalouse qui se penche*, nous a été chantée sur deux airs allemands:



L'ombre ja-lou-se qui se pen-che Et qui se glisse en-tre nous deux.
etc., et:



L'om-bre ja-lou-se qui se penche Et qui se glisse en-tre nous deux.
Etc.

Bien des textes modernes se chantent, suivant les localités, sur trois ou quatre timbres connus, mais toujours bien choisis; car les changements de mélodies n'entraînent jamais de fautes dans la coïncidence du temps fort avec l'accent tonique.

Il va de soi que ces mélodies ne sont pas toujours correctement chantées, mais qu'en passant d'une localité ou d'un canton à un autre, elles se modifient, s'altèrent et même se défigurent passablement. Ainsi l'air du *Roi Dagobert* est devenu dans le Jura:



En gar-dant tes mou-tons, Souf-fre, char-man-te Ma-j'âie i-ci la joie D'm'as-seoir un mo-ment près de



non Que | toi. Tes yeux en ce jour M'ont per-cé d'a-



mour, Je viens te trou-ver pour te dé-cla-rer: J'ai



quit-té mon châ-teau Lors-que je t'ai vu' sous l'or-meau; Re-



çois-moi, mon cher cœur, Pour ton fi-dè-le ser-vi-teur.

L'air *Au clair de la lune* devient (Valais):


Je n'ai plus de jeu - nes - se, A - dieu, ris et plai-
sirs; Je n'ai plus de jeu - nes - se, A - dieu, ten - dres sou-
pirs. Mais si mon pied chan - cel - le, Si j'ai des che - veux
blancs, Gai - ment je me rap - pel - le Mes beaux jours de vingt ans.

Enfin une altération de l'air: *Combien j'ai douce souvenance*, plus connu chez nous sous le nom de *Canton de Vaud si beau*, recueillie à Neuchâtel:

Adagio



Jean - nett', Jean - nett' re - vient d'Ge - nè - ve, Ell'
s'as - soit sur un banc En y pleu - rant son cher a - mant.

§ 7. En étudiant nos vieilles chansons populaires, on verra qu'en général elles se distinguent par leur forme très *simple*, qui les rend faciles à apprendre et à retenir. La structure en est régulière et elle est toujours strophique.

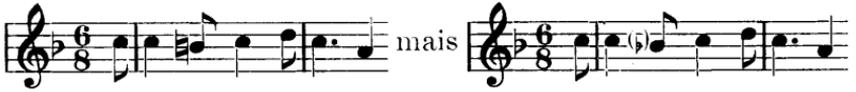
La tonalité n'est jamais compliquée et les signes accidentels y sont à peu près inconnus. On peut écrire des séries de chansons sans avoir à modifier une note au moyen d'un # ou d'un b. Ce n'est que dans la musique plus moderne qu'on les rencontre. Dans la vieille chanson, le peuple n'aurait jamais mis un # à la première mesure de *La Batelière*.



mais il aurait dit, et nous l'avons noté ci-dessus (p. 187):



Ou bien encore, il ne chanterait pas :



Qui de nous n'a pas eu l'oreille déchirée par ce passage du chant de *Sempach*, dénaturé comme suit :



Nous pourrions confirmer tout cela en relevant, dans notre collection de chansons, une quantité de passages dans lesquels le peuple conserve d'instinct la tonalité des modes antiques et ne hausse pas d'un demi-ton la note sensible. Nous avons, par exemple, noté les airs suivants :



ou bien



ou encore



Voir aussi p. 161, l'exemple n° 1, troisième mesure.

On remarquera en outre que, dans la vieille chanson populaire, le mode présente la même unité que la tonalité ; s'il n'y a pas de changement de ton dans le corps de la mélodie, il n'y a pas non plus, par exemple, passage du mode mineur au majeur ou vice versa. Encore ici ces divers changements n'apparaissent que dans les productions toutes modernes, ce qui ne laisse pas quelquefois d'induire le chanteur en erreur. Ainsi la romance :

Mignon sur la rive étrangère
Regardant voler un oiseau,

commence en *la* mineur et passe au refrain en *la* majeur. Mais à Genève, on nous a chanté faussement le refrain en *ut*.

Nous avons publié autre part ¹ la complainte du *Mauvais Riche*: la mélodie devrait commencer en *fa* pour se terminer en *ré* mineur. Cependant la vieille personne qui nous l'a chantée a toujours commencé en *fa* mineur, ce qui, à la cinquième et à la sixième mesure rend fort difficile et compliqué le passage au ton de *ré* mineur; malgré cela notre sujet ne s'est jamais trompé et n'a jamais fait une fausse note. Voici cette mélodie:



1.

... Sui - vi d'un bel é - qui - pa - ge Qui s'ar - rè - te de - vant toi.

2.

... Là où la ber - gè - re Gar - dant ses blancs mou -
 tons Sur le bord de fou - gè - re.

3.

... Qu'ell por - te son, lin - de - ra, Le pa - nier à son bras.

D'autres finissent sur une note quelconque: ¹

... Son père qui la cherche par-tout Et son amant qui est en grand'pei - ne.
 (Jura)

... Puis-que j'ai ma li - ber - té, Je n'en fe - rai pas
 da - van - ta - ge Pour être en cap - ti - vi - té.
 (Valais)

... La Ma - rie est bien ma - la - de, Il lui faut, Oh! oh!
 oh! il lui faut, Oh! oh! oh! Il lui faut le mé - de - cin.
 (Valais)

¹ Comme il arrive pour certaines cadences du chant grégorien.

Allegro

En - tre nous ba - nis - sons la mi - sè - re,
 Ne pen - sons plus qu'à boire et qu'à chan - ter, A cô -
 té et à cô - té, A cô - té d'u - ne bou -
 teil - le plus ai - ma - ble, A cô - té et
 à cô - té, A cô - té d'une ai - ma - ble beau - té.
 (Valais)

... Mon père m'en - voi' sur l'her - bet - te En champ mes mou -
Refr.
 tons gar - der. La terr' nour - rit tous, la la
 la, La terr' nour - rit tous, la la la.
 (Valais)

Ainsi nous pensons avoir donné un aperçu suffisamment complet des caractères les plus frappants de nos mélodies populaires. Les nombreux matériaux dont nous avons entrepris la publication permettront aux spécialistes d'en faire une étude plus approfondie et d'en tirer tout le parti désirable.

CHAPITRE V.

Le peuple comprend-il ce qu'il chante?

C'est la question qu'involontairement on se pose quand on considère toutes les altérations que nous avons relevées.

Nous avons vu que notre peuple aime à chanter, qu'il répète volontiers ce qui parle à son cœur, pourvu que la mélodie soit simple et s'apprenne facilement, et que, plus l'air est plaisant, plus la chanson a des chances de se fixer dans le répertoire populaire.

Nous avons vu aussi que les romances sentimentales, langoureuses et tristes jouissent encore d'une très grande faveur, surtout à la campagne. Fait intéressant à observer, le paysan qui vit tout le jour dans la nature revêtue, selon les saisons, de tant de splendeur et de magnificence, le paysan n'a pas le sens de la beauté et de la poésie de cette nature: un radieux jour de printemps, une idéale soirée d'été, la forêt mystérieuse, un sublime lever du soleil, la haute montagne et ses glaciers majestueux, tout cela le laisse indifférent et ne dit rien à son imagination. Il ne ressent pas la nature et il n'en parle pas dans ses chansons; il n'y célèbre pas même ses travaux champêtres: labourage, semailles, fenaison, moissons, vendanges, car ces occupations comportent pour lui un redoublement d'activité, un labeur acharné, et sont plutôt des corvées.

Toutefois on aurait tort d'en conclure que le paysan n'est pas *poétique* à sa manière; tout comme un autre, il enferme au fond de son cœur son idéal, sa «petite fleur bleue.» L'âpre lutte pour l'existence le porterait plutôt au pessimisme; pour s'en échapper, il aime à se figurer une vie autre que la sienne, moins pénible, moins prosaïque. C'est la raison pour laquelle il apprécie tellement les romances qui contribuent à lui donner sa part d'illusions; et c'est pourquoi surtout il aime cette sentimentalité larmoyante que le XVIII^e siècle et le Romantisme ont si fort mise à la mode. Aussi trouve-t-il un singulier plaisir à ces chansons dolentes de «jeunes poitrinaires» qui meurent «à la fleur de leur âge.» C'est ce qui explique le succès extraordinaire de toutes ces productions, qui se maintiennent obstinément dans nos campagnes.

Ainsi, on serait en droit de supposer que le peuple attachera une importance considérable et vouera une attention spéciale à conserver dans toute son intégrité le texte de ces chansons. Or tel n'est pas le cas, nous l'avons abondamment constaté. Comment donc, dans ces conditions, des altérations si nombreuses peuvent-elles se produire et se perpétuer, alors qu'elles dénaturent parfois jusqu'à l'absurdité le sens de ces paroles?

Pour expliquer cette contradiction, nous devons établir une distinction essentielle entre les textes que le peuple apprend correctement et ceux qui lui sont transmis sous une forme altérée.

Plus nous avançons dans nos recherches, plus nous nous sommes trouvé en contact avec notre peuple, plus aussi nous avons acquis la conviction qu'il éprouve un vif plaisir à chanter ce qu'il apprend; les paroles font d'autant plus d'impression sur lui qu'il en ressent le charme. C'est un fait incontestable.

Par contre, si le texte lui est transmis contaminé ou défiguré, il le répétera tel quel à l'infini, comme il l'a appris, sans savoir ce qu'il chante, sans même prendre la peine de réfléchir et de chercher à en pénétrer le sens. La mélodie et le texte forment un tout inséparable. Si un chanteur peut, à l'occasion, fredonner un air sans y adapter des paroles, en revanche il ne récitera, ne déclamera jamais un texte; il sera même incapable de le dire sans le chanter. C'est une expérience que nous avons faite plus de cent fois en écrivant sous dictée. Il faut pouvoir noter aussi rapidement que le sujet chante. Si vous lui faites prendre un mouvement moins accéléré que celui auquel il est habitué, si vous l'interrompez un instant ou si vous le priez de s'arrêter à la fin de chaque vers, pour avoir le temps de noter les paroles, alors il perd le fil, la mémoire lui fait défaut, il hésite, il omet des lignes entières, confond les strophes et finit par rester court. N'avez-vous pas compris, ou un mot vous a-t-il échappé dans le corps d'un vers, il n'est pas en état de vous l'indiquer; il doit reprendre toute la strophe.

On le voit: il suffit que la mélodie soit intelligible, parle au cœur et à l'esprit; le texte ne compte pour rien dans ce cas: appris mécaniquement, il est reproduit dans l'ordre où il remplit la phrase musicale. Le chanteur ne

fera pas le plus petit effort pour retrouver la version exacte, même quand il ne s'agit que d'une altération insignifiante. Bien mieux, il transmet ce texte à son entourage sans en rien modifier. Un vieillard du Valais nous a chanté :

Les caporaux et sergents,
 Les sorloges et meumeu
 Les sorloges destestables,
 Monstres échappés d'enfer . . .

Il a appris cette version à ses fillettes (douze et quatorze ans) qui la répètent fidèlement, sans y changer une syllabe.

Un de nos sujets du Jura bernois, homme intelligent et cultivé, nous chantait :

Entends-tu les gondoles — S'égarer sur les flots,
 Les tendres *caracoles* — Des jeunes matelots?
 Au son des *mardolènes* — Que de cœurs palpitants!

Il fut tout surpris quand nous le rendîmes attentif à ces altérations; il nous avoua naïvement «qu'il avait toujours chanté ainsi dès son enfance, sans jamais avoir eu l'idée de se demander ce que cela pouvait bien signifier.»

A l'école enfantine, on nous faisait entonner pour rentrer en classe après la récréation :

Quand la cloche sonne,
 L'enfant studieux
 Sans peine abandonne
 Ses plus jolis jeux.

Nous disions :

Quant' la cloche sonne
 L'enfant studieux (d'aucuns disaient: *stilieux*)
 Son père l'abandonne
 Ses plus jolis jeux.

Jamais la maîtresse n'a pris la peine de nous corriger et de nous expliquer le texte exact, pour nous éviter cette ridicule altération; ainsi nous nous la transmettions d'enfant à enfant, et nous aussi nous chantions l'air sans nous occuper des paroles.

C'est exactement de cette façon que procède le peuple. Il répète sans réflexion ce qu'il a entendu et appris. Souvent l'erreur serait très facile à éviter; c'est peut-être la corruption d'un mot employé journellement. N'importe! du moment qu'on a adopté cette version défigurée, on la répétera invariablement. . . . Une vieille personne du Jura, dans la complainte du *Pauvre Pèlerin*,¹ nous chantait :

¹ Voir notre *Poés. relig. patoise*, n° 41, str. 1.

C'était ce pauvre pauvre,
 Ce pauvre pélerin,
 S'en va demander l'aumône
Long le du grand chemin.

Elle n'a jamais voulu convenir qu'on pût dire: *le long du grand chemin*. «*s'ù dinch k'è l'fi tchainté* = C'est ainsi qu'il le faut chanter,» nous disait-elle en secouant doucement la tête; il eût été inutile d'insister.

A notre avis, c'est de cette manière qu'il faut chercher à expliquer l'apparente contradiction des deux allégations ci-dessus: le peuple aimant à chanter, sentant ce qu'il chante, et en même temps répétant des textes altérés jusqu'au non-sens.¹

TROISIÈME PARTIE.

Le Refrain.

Nous n'avons pas à aborder ici l'historique si controversé et si complexe du *refrain* dans la poésie lyrique du moyen-âge.² Nous laisserons même de côté ce qui concerne le refrain habituel de la chanson populaire. Disons seulement que ce peut être soit un vers de même assonance et souvent de même mesure que les autres vers, consécutif au couplet, soit une petite phrase d'une coupe et d'un système différents de ceux de la strophe, phrase qui est souvent un débris ou un reste d'une plus ancienne chanson, soit enfin une onomatopée qui doit imiter plus ou moins bien le son d'un

¹ On peut faire une observation analogue concernant les *prières* patoises, latines et même françaises, ainsi que les formules de guérison et de préservation. Ce sont des espèces de formules magiques que les gens répètent tous les jours, machinalement, sans aucune réflexion. Voici, par exemple, la prière qu'on dit en prenant l'eau bénite: «Eau bénite, je te prends; de trois choses me défends: de l'ennemi, dit serpent, de méchantes gens, de mourir de mort subitement.» Une vieille personne nous l'a récitée: «Eau bénite, *Dieu te prend, je lui défends* trois choses . . . » (Cf. nos *Prières patoises rec. dans le Jura bernois cathol.*, Arch. XI, p. 215, n° 14.)

² Sur tout ce qui concerne le sens du mot (*refractum*, refait sur *frangere* et ses composés), qui signifie d'abord toute *addition* et non un *retour*, cf. A. Jeanroy, *op. cit.* p. 102 sq. — Voir aussi Doncieux, *op. cit.* p. 20.

instrument de musique. Ces deux derniers genres de refrains peuvent être *extérieurs*, c'est à dire ajoutés à la fin de la strophe, ou bien *intérieurs*, c'est à dire incorporés au milieu même de la strophe d'un vers. Nous en avons déjà parlé (p. 130) à propos des divers genres de strophes. Nous n'y reviendrons pas et nous bornerons à quelques indications générales sur certains refrains particuliers aux chansons populaires de la Suisse romande.

§ 1. Les mélodies que chantent nos Confédérés de la Suisse allemande ont exercé, nous l'avons dit, une grande influence sur notre chanson populaire romande. Sous ce rapport, notre *Ranz des Vaches* est un exemple tout à fait typique. Qu'est-ce que ce ranz des vaches? Voici ce que M. L. Gauchat écrit: «Un simple air de cor des Alpes, le cri répété de *loba*, une «cadence» qui roulait probablement déjà sur des appellations de vaches, ont été artistiquement insérés dans un petit tableau épique d'inspiration toute gauloise. La cantilène irrégulière s'est changée en une mélodie harmonieuse, bien rythmée, qui n'a cependant rien perdu de son origine simple et grande. L'ancienne «cadence» a été coupée en plusieurs morceaux qui forment maintenant deux ou trois refrains alternant après les courtes strophes épiques avec lesquelles le Gruyérien les a fondus.»¹ On ne saurait mieux définir ce poème si bien «à nous», qui remplit nos cœurs suisses d'une telle émotion, et qui n'est au fond qu'une histoire de bergers, d'allure gaie, adaptée à une mélodie lente et grave, de provenance germanique, avec trois refrains différents et sans rapport entre eux.

Il est une autre espèce de refrains qu'on ne retrouve que chez nous et qui n'est qu'un *jodel* dont nos chanteurs agrémentent leurs mélodies. Ces *jodel*, hâtons-nous de le dire, n'ont rien de commun avec les *tyroliennes*, telles la *Fiancée d'Appenzell* et tant d'autres, sur de prétendus «airs suisses», genre faux qui a été si à la mode autrefois. Non, nous voulons parler de vrais airs suisses allemands, terminés par un *jodel* et qui ont été pris pour *timbres*, ou encore de ritournelles du même genre ajoutées, selon la fantaisie de l'exécutant, à des mélodies auxquelles elles n'appartenaient pas originairement. C'est là, nous y insistons, une particularité de certaines de nos chansons romandes. D'abord un air allemand:

¹ *Ranz des vaches fribourg*. p. 11.

Tempo di valse

Ell's sont jo - li's ces de - moisell's, Tra-le - ra la la
 la, tra - le - ra la la la. Ell's sont jo - li's ces de - moi-
 sell's, Tra - le - ra la la la la la la. Tra-le - ra
 la
 la la la la la la la; tra la la la la
 la la la la la la la la la la la.

(Jura)

Autre mélodie d'origine allemande:

Moderato

La nuit s'ap-proche et le vil - la - ge S'en - dort là
 bas si - len-ci - eux; La clo-che sonne, en son lan - ga - ge,
 Du jour an - non-ce le re - tour. La la la la la, la la
 la la la, la la la la la la la; La clo-che
 sonne, en son lan - ga - ge, Du jour an - non-ce le re - tour.

ral.
(Vaud)

En voici une autre de Neuchâtel. On remarquera que toutes ces mélodies sont à 3/4, mesure qu'on ne rencontre pour ainsi dire jamais dans la chanson populaire française.

Moderato

Har - pe tou - jours mé - lan - co - lique et ten - dre, Ja - mais ma
 main n'es - say - a tes ac - cords; Pour les u - nir aux airs
 qu'ell' fait en - ten - dre, L'a - mante heu - reu - se chan - te ses trans -
 ports. Tra la la la la la la la la, la la la la la la
 la la la la la. la la la la la la la la.

Nous donnerons maintenant des *jodel* ajoutés comme refrains à des mélodies avec lesquelles ils n'ont aucun rapport:

Allegretto

Pas - sa - gère hi - ron - dell' Dé - ploy - ant tes ai - les Tu fuis
 a - vec moi Jus - qu'au fond de ces bois. C'est pour sa -
 voir si le prin - temps s'a - vanc', Pour chas - ser le si -
 lenc' De nos cli - mats d'hi - ver. C'est pour sa - ver.
 Tra la la la la, la la la la la la la la la la.

Ou encore:

Allegro

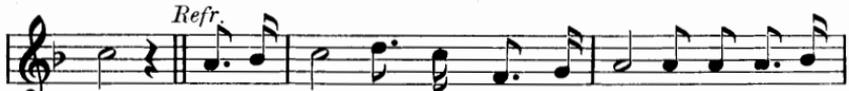
On n'en-tend plus son-ner sur la mon-ta-gne Les clo-



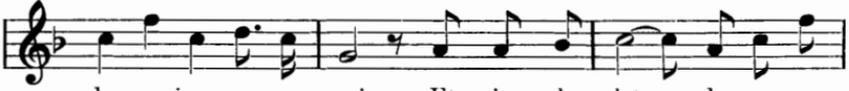
chet - tes de son trou-peau. Il a quit-té ses pai-



si-bles cam-pa-gnes Pour s'en-rô-ler sous le no-ble dra-



peau. O mon-ta-gnes de la pa-tri-e, Il re-vien-



dra un jour vous re-voir, Et le cha-let de son a-



mi-e S'ou-vri-ra pour le re-ce-voir. Ah! a-



li-a-li-a-li-a-lo a-li a-li a-li a-li-a-lo, a-



li-a-li, a-li-a-lo ah! a-li a-li a-li oh!

(Vaud)¹

§ 2. A côté de ces *jodel*, l'on trouve dans la vieille chanson populaire, aussi bien à l'intérieur qu'à la fin des strophes, toute une série de refrains variés et caractéristiques. Ce sont parfois de simples *flonflons*; d'autres fois c'est un moyen d'associer plus intimement la danse au chant. Les paroles étaient d'abord dites en solo par la personne qui «menait la danse,» puis elles étaient répétées en chœur par l'assistance.

Nous avons parlé dans nos *Chants patois jurassiens*² des *voéyeri* du Jura bernois: «A Delémont, avons-nous dit, les

¹ Chantée par Mme Demoincel-Christinet, 1857, Crans.

² *Arch.* IV, p. 134 et suiv.

voèyeri se chantaient surtout le soir des Brandons. Ce jour-là était — il est encore — une joyeuse fête. Sur toutes les hauteurs de la Vallée, et même jusque sur le sommet du Raimeux, on allume de grands feux de joie . . . Dès que la *ôte* (allemand *Hütte*, hutte de branchages) est en flammes, les enfants y allument leurs *fège* (*brandons*), qu'il font tourner à l'envi . . . Lorsque tout a brûlé, on redescend gaiement en ville . . . Autrefois la foule descendant de la montagne, faisait un cortège dans les rues de la ville et s'arrêtait auprès des fontaines, autour desquelles on tournait en chantant. Et ce sont précisément ces rondes-là qu'on appelait les *voèyeri*. — La même chose se passait dans les villages, où il y avait en général une personne, le plus souvent une femme, chargée de «*tchainté* (chanter) *lé voèyeri*» et de conduire les rondes.»

Nous avons retrouvé quantité de ces rondes dans le Jura, avec des refrains vraiment curieux; notre publication en donnera une série originale. En attendant en voici quelques spécimens:

1.

Allegro moderato

Dans les pri-sons de Londr's, La-hi-ton la la, la - hi-ton la la
la, Dans les pri-sons de Londr's un pri-son-nier il
y a, un pri-son-nier il y a, un pri-son-nier il y a.
(Jura)

2.

Le ma-tin quand je me lève Et dzon ma-la-dzon, ma-la-
dzon, ma-la-dzâ, Le ma-tin quand je me lèv' Pour al-ler
cou-per du bois, Pour al-ler cou-per du bois.
(Jura)

3.

Ma jour-née est fi-nie, Ma-hi-ton la la ia
la la la, Ma jour-née est fi-nie, M'en
al-lant pro-me-ner, M'en al-lant pro-me-ner.
(Jura)

4.

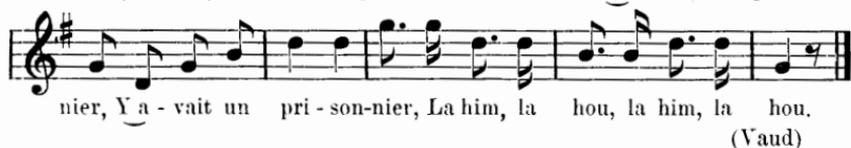
Comment fe-rai-j' pour pas-ser ces grands bois? Trois mi-ô-
li la-de-ri ô la; Comment fe-rai-j' pour pas-ser ces grands
bois, moi qui suis si jo-li-e, Moi qui suis si jo-li-e?
(Valais)

5.

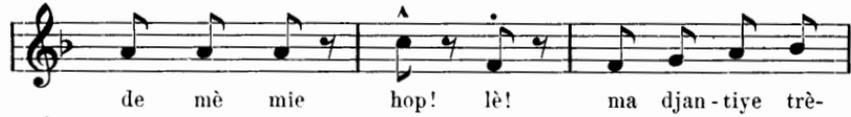
A l'â-ge de quinze ans, Tra-li, tra-la, tra-de-ri-de-
ra, A l'â-ge de quinze ans Mon pè-re m'y ma-rie, Mon
pè-re m'y ma-rie, Mon pè-re m'y ma-rie.
(Jura)

6.

Quant' la feuille é-tait verte, O vi-vo-lage ô tra la la



Nous y ajoutons deux *voèyeri* (dances des Brandons) du Jura bernois:



mè - re - djo - lèn, lè bè - le tyü - zèn, tchè - pé poèn-tu, tè
 bèrb è tè lang è ton nè le voi - tü? ó
 brin - dye mi frin - dye fa - lo - ri - dèn, ó
 brin - dye mi frin - dye fa - - lo - ri - don.

Cette autre chanson à danser, au refrain original, nous vient aussi du Jura :

Allegro

è y'é - vé èn foi èn véye k'è - vé bin kè - tre vaint - an,
 è s'an - a - lè an lè dains' kom èn fè - ye de tyinz-an.
 djain d'lè véye lè djer - gou - lâ, ou - fer - gé, è le re - gon -
 da ou - vé, ou - fer - gé, è le re - gon - da ou - don.
 (Patois de Courtételle)

Pour terminer, nous donnerons deux exemples de refrains volontairement compliqués et enchevêtrés, au moyen desquels le chanteur s'amuse à mystifier l'assistance; d'avance il dit: «Je chanterai le solo, mais je vous prie de m'accompagner au refrain, que tout le monde sans exception devra chanter.» Rien n'est alors plus plaisant que de voir les auditeurs s'évertuer à redire, avec le soliste, les syllabes dépourvues de sens qu'il leur est impossible de saisir à mesure et de répéter convenablement. — Le premier de ces exemples nous vient du canton de Fribourg, l'autre du Jura bernois:

1. ¹

Moderato

De bon ma - tin je me suis le - vé, Bon bi - bre - lin tin
 tin bre - lo - bi - net; De bon ma - tin je me suis le -
 vé, Bi - bre - lin tin - bre - lo tin - tin bre - lo - bi -
 net, Bi - bre - lin tin - bre - lo tin - tin bre - lo - bi - net.

2. ²

Allegro

Mon père a - vait un champ de pois, Don bi - ber -
 lé point d'or lo - bi - net, Mon père a - vait un
 champ de pois, Bi - ber - lé do - ber - lo point lo do - ber -
 lo, Bi - ber - lo point d'or lo - bi - net.

¹ Sœur Mercia, de Fribourg, à la «Crèche», Delémont.

² M. le Dr. Kaiser, 1832, Delémont.

CONCLUSION.

Nous voici arrivé au terme de notre étude; mieux que personne nous en sentons toute l'imperfection. Certes, il est bien des points que nous aurions dû approfondir, bien des questions peut-être qui auraient demandé à être traitées. Toutefois nous nous permettrons de faire remarquer que ce travail n'est en quelque sorte qu'une introduction à une œuvre de plus longue haleine, à laquelle nous avons déjà fait allusion et dont nous avons commencé la publication: *Les chansons populaires recueillies dans la Suisse romande et publiées sous les auspices de la Société suisse des Traditions populaires.* (Bâle, 1917).

Cela étant, et comme il nous reste encore un assez grand nombre de localités à visiter, il nous arrivera sans doute, en cours de publication, de traiter en détail, au moyen de matériaux nouveaux, plus d'un sujet passé sommairement en revue dans les pages ci-dessus.

Nous ne saurions terminer sans adresser nos plus sincères remerciements et l'expression de notre profonde gratitude à toutes les personnes qui nous ont accordé leur bienveillante assistance dans nos recherches en terre romande. C'est en parcourant pas à pas notre pays, c'est en se mêlant à la vie de notre peuple qu'on apprend à connaître les trésors de bonté, de complaisance et de dévouement qui se cachent au fond de son cœur. Malgré leurs occupations attachantes, au plus fort des travaux des champs ou du vignoble, les personnes auxquelles nous nous adressions nous ont toujours accueilli avec la plus grande affabilité et ont eu l'air de trouver tout naturel de se déranger pour nous faciliter notre tâche; souffrantes, infirmes ou même frappées d'un deuil récent, elles oubliaient douleurs, soucis et chagrins pour nous

obliger selon leurs moyens, dès qu'elles se rendaient compte du service que nous leur demandions. Nous conservons le souvenir de scènes touchantes, qui nous ont fait la plus profonde impression.

De même nous n'oublierons jamais les délicieuses soirées passées de temps à autre avec tous les vieillards d'une localité, réunis pour nous chanter leur répertoire. Que d'heures exquisés nous avons vécues au milieu de ces braves gens, qui — on le voyait bien — se donnaient toute la peine possible pour nous faire plaisir, poussant même la complaisance jusqu'à nous remercier de leur avoir procuré l'occasion d'évoquer ces souvenirs lointains, tandis que c'était nous qui leur étions infiniment obligé d'avoir si richement augmenté notre collection! Combien de fois aussi ne nous a-t-on pas confié des chansonniers manuscrits précieux, ayant appartenu à de chers disparus, et qu'on voulait bien nous laisser emporter à Bâle pour quelques semaines! A tous un reconnaissant et chaleureux merci! Dans ces conditions et grâce à tant de bonne volonté, c'était une joie pour nous de consacrer notre temps et nos forces à sauver ces intéressants vestiges du passé.

Mais notre tâche est loin d'être terminée, et nous allons poursuivre nos recherches, dans l'espoir qu'elles nous permettront de présenter au public de la Suisse romande une collection richement documentée des vieilles chansons populaires de chez nous.
