

REVUE DE
LINGUISTIQUE
FRANÇAISE
DIACHRONIQUE

4
2014

DIACHRONIQUES

GUERRE, LANGUE
ET SOCIÉTÉ

I Buffard-Moret – 979-10-231-0904-7



GUERRE, LANGUE
ET SOCIÉTÉ**OLIVIER SOUTET**

Présentation

HÉLÈNE BIULes traductions espagnoles de Végèce et Frontin
au xv^e siècle. Questions de lexique**SOPHIE VANDEN ABEELE-MARCHAL**Mots de guerre et guerre de mots chez Vigny : « Je m'en lave
les mains, lavez vos noms »**JOËLLE DUCOS***L'Argot de la guerre* d'Albert Dauzat, un siècle après**AVIV AMIT**La première guerre mondiale et les langues régionales
en France**GÉRARD REBER**

L'évolution de la langue militaire allemande après 1918

SAMIR BAJRIĆ & DUBRAVKA SAULAN

Le croate et le serbe entre deux terminologies militaires

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

ISBN 978-2-84050-982-0



9 782840 509820

SODIS
F387761

12 €

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

Diachroniques

n° 6 – 2016

Revue de linguistique française diachronique

FERDINAND BRUNOT,
LA MUSIQUE ET LA LANGUE

Ferdinand Brunot,
la musique et la langue

Autour des Archives de la parole
de Ferdinand Brunot



Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 979-10-231-0551-3

PDF complet – 979-10-231-0886-6

TIRÉS À PART EN PDF :

Soutet – 979-10-231-0900-9

I Luna – 979-10-231-0901-6

I Picard – 979-10-231-0902-3

I Labussiere – 979-10-231-0903-0

I Buffard-Moret – 979-10-231-0904-7

II Leonard – 979-10-231-0905-4

II Thibault – 979-10-231-0906-1

II Siouffi – 979-10-231-0907-8

Maquette initiale : Compo-Méca

Réalisation : 3d2s – Emmanuel Marc Dubois (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

Préface

Joëlle Ducos & Gilles Siouffi

EA 4509 Sens Texte Informatique Histoire

Université Paris-Sorbonne

Les archives sonores de Ferdinand Brunot, accessibles sur le site Gallica de la BnF¹, réunissent une documentation précieuse pour l'histoire du français et de ses variations régionales, mais aussi pour les ethnomusicologues. En 1911, alors qu'il était déjà titulaire de la chaire, créée pour lui, d'Histoire de la langue française à la Sorbonne, Ferdinand Brunot y fondait, avec l'aide de l'industriel Émile Pathé, des *Archives de la parole*, inaugurées d'ailleurs par un discours qu'il a personnellement prononcé et enregistré selon les toutes nouvelles techniques. Il s'agissait pour Brunot de garder trace du maximum de témoignages de ce qu'était la langue française (et ses variantes) en son temps, lui qui déplorait dans *l'Histoire de la langue française* (dont le premier tome était paru chez Armand Colin en 1905) qu'on ne disposât d'aucun témoignage de ce qu'a été dans l'histoire la langue orale, alors qu'il jugeait que c'était là que se trouvaient les éléments essentiels permettant de rendre compte de l'évolution des langues. Passionné par le travail de l'abbé Rousselot, qui avait mis au point un appareil d'enregistrement, avait créé en 1897 au Collège de France un laboratoire de phonétique expérimentale et s'intéressait également (à l'occasion d'une thèse soutenue en 1891) aux particularités phonétiques des patois, Ferdinand Brunot présentait tout ce que l'attention précise aux sons et aux spécificités de la parole pouvait apporter dans le cadre d'une remise en cause des principes de l'école néogrammatrice. Les *Archives de la parole* se pensaient comme le

1. <http://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/archives-de-la-parole-ferdinand-brunot-1911-1914> (dernière consultation en octobre 2016). Ce corpus est amené à s'enrichir encore.

répertoire de toutes sortes de réalisations orales de la langue (et des « patois »), dans des situations aussi différentes que possible, et avec des locuteurs appartenant eux aussi à des mondes très différents, du paysan du Berry à l'actrice de la Comédie-Française Cécile Sorel.

En 1912 et 1913, il mena deux grandes campagnes d'enregistrement, l'une dans les Ardennes (juin et juillet 1912), et l'autre en Berry (juin 1913) et en Limousin (août 1913). Ces campagnes ont été très documentées par Brunot lui-même, et son assistant Charles Bruneau, originaire d'une enclave wallonne des Ardennes. De nombreux documents photographiques sont là pour retracer l'atmosphère des déplacements de l'équipe, la machine juchée sur la galerie d'une voiture, puis installée sur la place publique des villages, où chacun, à tour de rôle, venait donner récit, témoignage, recette de cuisine ou chanson. Le projet devait naturellement se continuer en 1914 si les événements n'y avaient pas mis obstacle. À l'autre bout de l'Europe, en effet, en Hongrie, un autre duo pratiquait depuis 1905 une démarche similaire, sur le folklore musical : celui que constituaient Béla Bartók et Zoltán Kodály. À l'été 1914, Bartók vint d'ailleurs voir Brunot à Paris pour lui présenter ses enregistrements et envisager une coopération – qui n'eut malheureusement pas lieu. Brunot était féru de musicologie et c'est le doyen Brunot qui permit d'ailleurs qu'il y ait une chaire de la musicologie à la Sorbonne.

De Brunot, il nous reste donc essentiellement, outre les enregistrements réalisés à Paris auprès de personnalités célèbres, les deux collectes de 1912 et 1913. Un siècle plus tard, la conservation de ce patrimoine mis à disposition par la BnF est l'occasion pour des chercheurs de plusieurs disciplines de les découvrir à nouveau. Une journée d'étude eut lieu à la BnF le 17 juin 2011 pour commémorer le centenaire des *Archives de la parole*. De grands spécialistes de l'histoire institutionnelle de la linguistique au xx^e siècle, tels Jean-Claude Chevalier, Pierre Encrevé ou Gabriel Bergougnoux, ont apporté leur regard sur cet événement fondateur. À la Sorbonne, « maison » de Ferdinand Brunot, nous avons organisé le 9 novembre 2013 une journée centrée sur la campagne du Limousin et du Berry,

avec l'idée de croiser, à propos de ces archives, le regard de linguistes et celui de musicologues. Cette journée a été organisée avec le concours des équipes Sens, Texte, Informatique, Histoire (EA 4509) et Patrimoines et Langages musicaux (EA 4087) de l'université Paris-Sorbonne, ainsi que le Centre régional des musiques traditionnelles en Limousin (Olivier Durif) et le département de l'audiovisuel de la BnF (Pascal Cordereix). Le présent numéro de *Diachroniques* réunit les communications présentées lors de cette journée.

L'enjeu était de confronter les approches méthodologiques (en linguistique et musicologie) pour l'analyse des enregistrements, d'évaluer l'apport de Ferdinand Brunot et de ses enregistrements pour l'histoire du français et de ses variétés, en tant que corpus linguistique oral, et de poser les questions que fait émerger l'élaboration d'une mémoire historique de l'oral par les pratiques régionales du chant.

Il s'agissait d'abord d'étudier le matériau sonore et linguistique. Pour un linguiste, plus généralement un spécialiste de sciences humaines, c'est souvent l'enjeu de départ. Tous les participants de la journée l'auront noté : aller au contact des enregistrements laissés par Ferdinand Brunot n'est pas chose facile. La qualité sonore est souvent très médiocre. On se demande parfois si c'est le disque lui-même qui est abîmé, ou les conditions d'écoute des sites sur lesquels ils sont disponibles (Gallica et Europeana²) qui restent insatisfaisantes. Surtout, l'écoute de ces enregistrements fait apparaître l'immensité du fossé qui nous sépare, nous autres francophones, de ce qui est désormais le XXI^e siècle, d'un monde qui n'est pourtant éloigné de nous que de cent ans. Tout, en termes de pose de voix, de hauteurs, de débit, d'articulation, d'accentuation, de réalisations phonétiques ou mélodiques, nous parle d'ailleurs. Linguistes comme musicologues, certains pourtant habitués des terrains lointains, y ont trouvé source d'étonnement. Est-ce donc de ce monde que le français d'aujourd'hui est issu ?

2. www.europeanasounds.eu/fr/actualites-fr/the-origins-of-the-audiovisual-department-at-the-bnf-ferdinand-brunot-and-the-archives-de-la-parole (dernière consultation en octobre 2016).

Ces enregistrements se présentent sous la forme de disques numérotés au sein de séries et des notices indiquent la plupart du temps – mais pas toujours – les noms, âge, sexe, origine, profession des personnes enregistrées, en accompagnant ces renseignements d'un certain nombre de rubriques inégalement remplies (la rubrique « dialecte », par exemple, étant souvent peu remplie).

En guise d'« ouverture », Olivier Soutet évoque la personnalité de Ferdinand Brunot, son rôle pour la Faculté des Lettres de la Sorbonne et sa place dans la lignée des grands grammairiens. Il souligne son intérêt pour la langue orale, à rebours de ce que Brunot appelle le « déterminisme philologique ».

Une première section, que nous avons intitulée « La mémoire du chant », présente ensuite les contributions portant sur les chansons que nous livrent les archives des campagnes du Berry et des Ardennes. En effet, l'une des surprises que nous réservent les *Archives* est l'importance des parties chantées que nous ont proposées les informateurs par rapport aux enregistrements de voix parlée. Témoignage musical, linguistique, poétique ? On est souvent à mi-chemin.

Paola Luna, doctorante en ethnomusicologie, s'intéresse à la méthode de Ferdinand Brunot et de Charles Bruneau et la compare à celle de l'ethnomusicologie contemporaine. Elle souligne la permanence des questions sur l'authenticité, la spontanéité et les modes de classement pour une description la plus précise et la plus révélatrice du corpus.

Annie Labussière, spécialiste de la voix nue, analyse quelques exemples de modulation du chant dans les Archives sonores. Elle commente tout spécialement la « briolée aux bœufs », c'est-à-dire les modulations de la voix accompagnées de chant, de paroles et de cris qu'émet le laboureur pour faire avancer les bœufs.

La briolée fait aussi l'objet d'une partie du propos de François Picard, musicologue qui étudie principalement des terrains extra-européens ; il nous présente ici le détail des enregistrements laissés par Brunot, puis se livre à une analyse mélodique et

acoustique de certains d'entre eux. Une incursion dans la « section des interprètes » et une analyse des enregistrements d'Apollinaire et de Cécile Sorel lui permettent par la suite de montrer la différence entre marqueurs sociaux et travail sur les accents (notamment d'intensité et de hauteur), à une époque où ces traits étaient encore très mobilisés, dans la parole travaillée comme dans la parole spontanée.

Spécialiste de versification, Brigitte Buffard-Moret envisage moins la musique que les différents paramètres (mètres, rimes, assonances, structures...) qui caractérisent les chansons enregistrées par Brunot et se demande si on peut les rapprocher de la poésie populaire. Elle remarque que, dans la collecte réalisée par Brunot, se côtoient en réalité des chansons authentiques du terroir, souvent écrites en patois ou dans un mélange de patois et de français, et des chansons plus ou moins composées ou retravaillées par des chansonniers professionnels. Ainsi le rapport à la contrainte n'est-il pas toujours le même. Une étude attentive permet, quoi qu'il en soit, d'enrichir notre connaissance des modes de versification de chansons destinées avant tout à une réalisation orale et de montrer la différence existant entre logique de la chanson et logique de la poésie populaire.

La deuxième section, intitulée « La mémoire de la parole », met en rapport les archives sonores avec *l'Histoire de la langue française*, l'*opus magnum* de Brunot. Elle réunit les contributions d'historiens de la langue et de dialectologues. Entre parole et langue, quels sont les rapports, quel est le trajet méthodologique ? Dans le dialogue qui a suivi la journée, le linguiste Jean Léo Léonard relevait que, selon lui, la linguistique s'était construite sur l'oubli de toutes sortes de perspectives présentes dans l'enquête de Brunot, notamment le rapport aux communautés.

En dialectologue épris des aires linguistiques en contact et des langues en danger, notamment dans le domaine d'oïl, il ne pouvait qu'être intéressé, non seulement par la richesse de la collecte effectuée par Ferdinand Brunot dans le « liseré » entre wallon et autres parlers d'oïl (champenois, « français » oral moyen) en 1912, mais aussi par certaines spécificités

méthodologiques de cette collecte. Celle-ci lui rappelle certains paradigmes de l'actuelle « documentation des langues en danger », ainsi que la recherche aujourd'hui menée autour des micrototalités exemplaires, par le biais de la notion d'ethnotexte, notamment. Il propose également dans son article une analyse des variables dialectales relatives à deux lieux documentés par Brunot : Gêrouville et Bohan. Ici, Jean Léo Léonard montre que le souci d'enregistrer la parole la plus spontanée possible a permis à Brunot de faire apparaître une gamme variationnelle très riche, en termes de répertoires.

Comment caractériser, à vrai dire, ce que parlent ou ce que chantent les personnes enregistrées par Brunot ? André Thibault note qu'on trouve parfois sur les documents les étiquettes « français patoisé » ou « français dialectal », mais sans justification particulière... Dans sa contribution, il s'est concentré sur un bloc d'enregistrements effectués dans le département de l'Indre (relevant de ce qu'il nomme finalement le « français populaire rural berrichon du début du siècle dernier »), en présentant une sélection de phénomènes phonétiques, morphosyntaxiques et lexicaux que ces documents recèlent. Tout en retrouvant certains traits qui sont documentés par des sources écrites, tels les « ouïsmes », la particule interrogative *-t'i*, etc., ce qui a fasciné André Thibault, c'est d'*entendre* les réalisations de ces traits venus de l'histoire, alors qu'ils sont pour la plupart aujourd'hui étiquetés comme des diastratismes d'outre-Atlantique, et de découvrir la finesse d'une phonétique que la graphie, souvent, écrase ou laisse dans l'ombre.

Pour terminer, Gilles Siouffi situe ces enregistrements par rapport à la démarche de l'ouvrage par lequel Ferdinand Brunot reste somme toute le plus connu : *l'Histoire de la langue française*. Pour lui, les Archives sonores confirment que, pour Brunot, l'expérience de la *parole* était aussi décisive, sinon plus, que celle de la « langue ». Rappelant que ses enregistrements s'inscrivent dans la continuité de l'innovation technique apportée par l'abbé Rousselot, il montre que, selon lui, l'histoire de la langue doit se diviser en évolution de culture et évolution spontanée par la

parole. En effet, la parole est une résistance à la norme, ce qui amène Brunot à une méthodologie : l'induction vers l'histoire à partir de l'observation du présent.

Nous espérons que ces contributions réveilleront l'intérêt légitime qu'appellent selon nous ces archives uniques, qui, non seulement permettent d'approcher la réalité linguistique et ethnomusicologique de régions de la France au début du xx^e siècle, mais sont aussi susceptibles de nourrir la réflexion contemporaine sur la langue, la parole et la musique.

Première partie

La mémoire du chant

La versification des chansons recensées par Ferdinand Brunot

Brigitte Buffard-Moret

EA 4521 Grammatica

Université d'Artois

En s'appuyant sur un certain nombre d'enregistrements sonores de chansons recensées par Ferdinand Brunot, parmi les plus audibles, et en confrontant ce qu'on y entend avec les transcriptions des paroles qui figurent sur plusieurs documents les accompagnant, on a tenté de dégager quelques caractéristiques de la versification de ces œuvres, communes aux chansons populaires.

Mètres

Octosyllabe

Dans les chansons recensées par Brunot, le mètre qui domine est l'octosyllabe (8 s), comme dans la *Chanson du berger* :

J'ai rencontré la bergirote
Que garda vo turlututu...

On le retrouve aussi dans ce qu'on perçoit de la chanson *Henriette au couvent*, de la *Chanson du curé*, de la *Chanson des Gabariers de la Dourdounha* et de bien d'autres. C'est le mètre le plus ancien de la chanson populaire française aussi bien que de la poésie médiévale ; on le rencontre par exemple dans *Le Roi Renaud* :

Le roi Renaud, de guerre revient
Portant ses tripes dans ses mains¹

1. Henri Davenson, *Le Livre des Chansons* [1946], Neufchâtel, Éditions de la Baconnière, 1982, p. 157.

La *Légende de Saint-Nicolas* :

Ils étaient trois petits enfants
Qui s'en allaient glaner aux champs²

Ou *Le Canard blanc* :

Derrière chez moi, y a un étang
Trois beaux canards s'en vont nageant³

Dans la plupart des chansons populaires anciennes, il comporte un fort accent sur la quatrième syllabe, comme c'est le cas dans les chansons que l'on vient de citer, alors que dans la poésie régulière, l'octosyllabe n'est pas un vers césuré.

Il peut être aussi associé à d'autres mètres, comme dans *Réveillez-vous belle endormie* (corpus Ferdinand Brunot), où il y a alternance de 8 s et de 5 s :

De bon matin, quand je me lève,
À la point' du jour,
Devant la porte de la belle,
Allons faire un tour.

Les octosyllabes dans cette strophe sont assonancés, mais, dans la plupart des couplets suivants, il n'y a aucun élément sonore commun en fin de vers 1 et 3. On peut rapprocher cette structure de celle de *Il était un petit navire* où seul un octosyllabe sur deux rime :

Il était un petit navire,
qui n'avait jamais navigué.
Au bout de cinq à six semaines,
les vivres vinrent à manquer⁴.

Dans son *Livre des chansons*, Henri Davenson y voit non pas deux octosyllabes mais un grand vers de 16 syllabes, comme on en rencontrait dans les refrains des chansons médiévales, « toujours coupé en deux hémistiches bien individualisés », « si individualisés que l'e muet ne compte pas à la fin du premier⁵ », créant une césure épique. L'alternance régulière

2. *Ibid.*, p. 263.

3. *Ibid.*, p. 360.

4. *Ibid.*, p. 329.

5. *Ibid.*, p. 17.

de terminaisons masculines et féminines à la fin des segments pairs et impairs – la terminaison féminine se trouve le plus souvent à la fin des segments impairs et le vers se clôture sur une terminaison masculine, la syllabe à voyelle prononcée ayant une valeur plus fortement conclusive que la terminaison par un son consonantique – a encore renforcé cette impression d'indépendance des segments. Comme les longs vers ont très vite disparu de la poésie française, ces vers dans les chansons ne sont plus identifiés comme des vers de 16 syllabes ou de 13, 14 ou 15 syllabes à hémistiches inégaux, mais comme deux vers, ce qui a sans doute incité les transpositeurs de chansons à faire apparaître deux structures d'octosyllabes, ou un 8 s associé à un 5 s dans le cas de *Réveillez-vous, belle endormie*. Néanmoins, certains transpositeurs de chansons populaires, comme Davenson, ne mettent pas de majuscule au deuxième vers pour rappeler cette unité première.

Dans *Réveillez-vous, belle endormie*, le système du *bis*, englobant l'ensemble des deux segments, leur redonne leur cohérence, ce qui n'est pas le cas dans d'autres chansons, comme *Il était un petit navire*, où le système du *bis* isole chacun des segments.

Heptasyllabe

L'heptasyllabe (7 s) est aussi un vers que l'on associe à la chanson : les poètes qui veulent donner des airs de chanson à leurs poèmes l'utilisent volontiers, comme Hugo dans sa « Romance mauresque » des *Orientales*⁶, Baudelaire dans le refrain de « L'invitation au voyage », Verlaine dans « Mandoline⁷ » et bien d'autres. C'est le vers de la *Chanson de la Belle meunière* :

Permetts-moi belle meunière
Qu'en traversant la rivière

6. Don Rodrigue est à la chasse. / Sans épée et sans cuirasse, / Un jour d'été, vers midi, / Sous la feuillée et sur l'herbe / Il s'assied, l'homme superbe, / Don Rodrigue le hardi (Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. I, p. 65).

7. Les donneurs de sérénades, / Et les belles écouteuses / Échangent des propos fades / Sous les ramures chanteuses, (Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, dans *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, éd. Jacques Borel, Paris, NRF, Gallimard, 1973, p. 113).

J'entre un peu dans ton moulin
Car j'ai perdu mon chemin

Il apparaît parfois en alternance avec le 5 s comme dans *Toujours labourer la terre* :

1^{er} vers inaudible : 7 s terminé en « ère »
D'être vigneron 5 s
Toujours labourer la terre
En toutes les saisons (bis)

ou dans *Le Petit bossu*, où l'on perçoit une alternance de 7 s (« Sur la branche d'un pommier »), de 9 s (« Le petit bossu vient à passer ») et de 5 s (inaudibles).

Dans les œuvres lyriques semi-populaires médiévales, on trouvait également un vers de 12 syllabes découpé 7/5. Au fil du temps, il n'a plus été identifié comme tel, mais il apparaît comme l'association de deux vers impairs, que l'on associe désormais culturellement à la chanson.

Hexasyllabe

L'hexasyllabe (6 s), autre vers court, est présent dans la chanson, comme dans le refrain de la chanson *Il neige, il vente* :

Il neige, il vente, ce décembre ;
Paris assiégé se défend ;
Dans une misérable chambre,
Un père embrasse son enfant.
Sur un grabat la femme pleure ;
Soudain le tambour a battu :
L'homme sort en disant : C'est l'heure !
Oh ! dit l'enfant, reviendras-tu ?
Ô fillette chérie,
Sèche, sèche tes pleurs,
Je pars pour la patrie,
Et pour nos trois couleurs. (refrain bissé)

Décasyllabe

Dans la chanson de *Mons Soucs*, quoique peu compréhensible, on perçoit bien des décasyllabes réguliers, en rimes croisées. Ce vers est moins fréquent dans la chanson populaire que ceux cités ci-dessus. Mais *Mons Soucs* présente une mélodie qui est plus

lyrique et la fiche indique qu'elle est interprétée par la « reine du félibrige », Marguerite Priolo, qui a « habité en Angleterre, Allemagne, etc. » et « a beaucoup voyagé ». La chanson est annoncée comme étant de Léon Branchet. Il s'agit d'un musicien félibre, qui note la musique dans les publications faites avec d'autres collecteurs dans le Limousin et publie des chansons de son invention. Ce doit être le cas de celle-ci, qui n'a donc pas à proprement parler une origine populaire.

Organisation des couplets

Comment les vers s'organisent-ils en superstructures métriques dans la chanson populaire? Le terme de strophe semble peu approprié pour y désigner les groupements de vers obéissant à la même mélodie : Philippe Martinon, dans son ouvrage sur les strophes, considère que, pour qu'il y ait strophe, il faut « un système de rimes qui fasse un tout⁸ », une « attente de la rime suspendue, et la satisfaction de l'oreille quand la rime attendue vient clore le système⁹ ». Il conteste donc le nom de strophe au distique et au tercet : il n'y a strophe qu'à partir du quatrain. Or la chanson populaire comporte énormément de structures de moins de quatre vers.

Le terme de couplet qui, à l'origine, désignait le groupement de deux vers à la base des chansons accompagnant les danses médiévales est plus adéquat.

Le couplet de deux vers est fréquent dans les chansons recensées par Brunot. Très souvent chacun des vers est bissé, ce qui étoffe le couplet, comme dans *Jeannette où irons-nous garder?*

On rencontre également souvent des quatrains de rimes plates¹⁰, qui ne forment pas non plus une structure strophique à proprement parler puisqu'il n'y a dans le système rimique ni effet d'attente ni effet de clôture, contrairement au quatrain de rimes croisées (où trois rimes *aba* font attendre une dernière rime en *b*

8. Philippe Martinon, *Les Strophes*, Paris, Honoré Champion, 1911, p. 80.

9. *Ibid.*, p. 79.

10. C'est la strophe de la chanson *Le Roi Renaud* ou *Cadet Rousselle*.

dont on sent qu'elle conclut l'ensemble) ou au quatrain en rimes embrassées (où trois rimes *abb* font attendre une dernière rime en *a*).

C'est le cas de la *Chanson de la Belle meunière* où on remarque que la clôture du couplet se fait par une rime masculine, considérée comme plus conclusive que la rime féminine :

Permits-moi belle meunière
 Qu'en traversant la rivière
 J'entre un peu dans ton moulin
 Car j'ai perdu mon chemin
 Toute la journée entière
 J'ai côtoyé la rivière
 Mes chasseurs sont égarés
 Je n'ai pu les retrouver

Le quatrain de rimes croisées est également récurrent dans la chanson populaire, notamment avec une rime seulement un vers sur deux, comme on l'a vu ci-dessus ; on le rencontre, avec deux rimes, dans *Petit Papillon volage* :

Petit papillon volage
 Tu ressembles à mon amant
 Tu fais l'amour par badinage
 L'amour n'a jamais qu'un temps.

Les couplets longs sont rares dans la chanson populaire. Cela s'explique par le fait que la chanson doit être retenue facilement. Quand elle comporte un refrain, repris par l'assemblée, il ne faut pas que le temps de pause constitué par le couplet chanté en soliste soit trop long. Les répétitions (*cf.* ci-dessous) peuvent rallonger considérablement ce dernier, mais, dans ce cas, l'assemblée peut reprendre les parties bissées du couplet.

C'est ce qui nous incite à dire que la chanson *Il neige, il vente*, comme la chanson *Mons Soucs* évoquée ci-dessus, est à traiter à part des autres chansons de Ferdinand Brunot. C'est en effet un huitain dont les rimes croisées sont parfaitement régulières ; cette chanson qui traite de la guerre de 1870 est sans aucun doute une chanson patriotique écrite par un chansonnier lettré :

Il neige, il vente, ce décembre ;
 Paris assiégé se défend ;

Dans une misérable chambre,
 Un père embrasse son enfant.
 Sur un grabat la femme pleure ;
 Soudain le tambour a battu :
 L'homme sort en disant : C'est l'heure !
 Oh ! dit l'enfant, reviendras-tu ?

Rimes et assonances

Si les rimes sont parfaitement régulières dans la chanson *Il neige, il vente* ci-dessus – ce qui suggère que ce sont des œuvres de chansonniers connaissant les règles de versification en cours en poésie – la plupart du temps, les rimes ne respectent pas ces règles, ce qui est courant dans la chanson populaire. Ainsi, dans la *Chanson de la Belle Meunière*, la rime masculine du deuxième couplet n'est pas régulière (*égarés/retrouvés*).

On a vu aussi que dans le premier couplet de *Réveillez-vous, belle endormie* les vers impairs assonançaient (*lève/belle*) et que dans les suivants il n'y avait pas de rime aux vers impairs ; dans la chanson à moitié en patois à moitié en français du *Chant de Noël*, on ne distingue plus de rime ni d'assonance. C'est que, comme le souligne Gérard de Nerval lorsqu'il rend hommage à la chanson populaire, la présence « de vers blancs et d'assonances » « ne nuit nullement à l'expression musicale¹¹ » : la mélodie suffit à la musicalité, quand la poésie a besoin, du moins à cette époque-là, de l'appui de la rime.

Les systèmes de répétition

Bis et tralalas

Beaucoup de chansons ont des systèmes de répétitions très simples, avec chacun des deux vers du couplet qui est bissé, comme ce qu'on peut distinguer dans *Jeannette où irons-nous garder?*, le deuxième vers ayant une variation finale plus courte (une ritournelle sur 4 syllabes remplacée par une sur deux) allant avec une mélodie, conclusive elle aussi ; c'est le cas également

11. Gérard de Nerval, *Fragments*, « Sur les Chansons populaires », dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 462.

dans la chanson *De bon matin*. Ce peut être aussi la fin du dernier vers qui est répétée, comme dans le *Chant de Noël*. Beaucoup de « tralala » ou équivalents accompagnent la fin du couplet : c'est le cas du « turlututu » de la *Chanson du berger*. Un vers peut être répété plusieurs fois avec des variations de « tralala » comme dans *Le Petit bossu* :

O la regardar,
O la regardar in seille,
O la regardar in leille,
O la regardar.

Refrains

Beaucoup de chansons comportent des refrains.

[Le terme « refrain »] désigne d'abord non pas un élément qui revient identique à la fin de chaque strophe, mais un élément qui est retranché de la strophe, qui ne lui appartient pas vraiment, qui s'en distingue métriquement, ou mélodiquement, ou thématiquement, ou les trois à la fois¹².

Il était à l'origine généralement emprunté à des rondeaux. Son sens actuel s'explique par le fait que, dès la période médiévale, il revenait régulièrement dans la chanson. Il a par ailleurs gardé en partie ses caractéristiques médiévales d'élément à part. Il peut ainsi être d'un mètre différent, comme dans *Il neige, il vente* (6 s au lieu de 8 s) :

Ô fillette chérie,
Sèche, sèche tes pleurs,
Je pars pour la patrie,
Et pour nos trois couleurs.

Il comporte une variante au dernier couplet, phénomène fréquent qui indique que la chanson se termine :

Ô fillette chérie,
Sèche, sèche tes pleurs,
Je pars pour la patrie,
Et pour nos trois couleurs. (refrain bissé)
Ton père, ô ma chérie,

12. Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons ou un Passé en trompe-l'œil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p. 161.

Comme les nobles cœurs,
Est mort pour la patrie,
Et pour nos trois couleurs.

Rabéraa

Une structure de répétition très fréquente a été répertoriée par Benoît de Cornulier sous le terme rébarbatif, mais très commode, de *rabéraa*¹³. Prenons l'exemple de la chanson *J'ai du bon tabac*. Le premier vers de rime *a* (« J'ai du bon tabac ») est répété au vers 3 et rime avec le vers 4 (« Tu n'en auras pas »), le deuxième (« Dans ma tabatière ») ne rimant avec rien : on a donc une structure *abaa*. La répétition totale du vers 1 est signalée par la lettre *r*, d'où l'appellation *rabéraa* pour ce type de structure. C'est toujours une terminaison féminine qui clôt la rime orpheline. Cette structure se rencontre dans *Malheurs d'une femme mariée* :

Il m'a fallu ramoner ça
Cosin, cosine,
Il m'a fallu ramoner ça
O qué pourcia (ô quel pourceau)

On dirait l'cul d'one vi berbi
Cosin, cosine,
On dirait l'cul d'one vi berbi (On dirait le cul d'une vieille brebis)
Qui tsi todi (Qui chie toujours)

Et dans *Sur le bord d'un ruisseau* :

Sur le bord d'un ruisseau (bis)
J'aperçois un pigeon blanc,
Belle rose !
J'aperçois un pigeon blanc,
Belle rose du printemps.

La chanson à récapitulation

La chanson à récapitulation, appelée aussi « randonnée », se déroule à la manière d'une promenade longue et ininterrompue, puisqu'à chaque nouveau couplet s'ajoutent les énumérations contenues dans les couplets précédents, comme dans la chanson enfantine bien connue *Mon âne a bien mal à la tête*.

13. Benoît de Cornulier, *Petit dictionnaire de métrique*, Nantes, Département de lettres modernes/Licorne et Reboudin, 1999, p. 51.

C'est le schéma de la chanson *Que donnerai-je à ma mie?*
 Pour autant qu'on puisse comprendre les paroles, la chanson
 procède ainsi :

1^{er} couplet

Que donnerai-je à ma mie, le premier de mai demain?
 La perdrix qui vole qui vole.

2^e couplet

Que donnerai-je à ma mie le deuxième de mai demain?
 La tourterelle (inaudible), la perdrix qui vole ;

Il en va ainsi jusqu'au cinquième de mai, avec 5 éléments
 énumérés.

La versification au service de la transcription : le cas de *Petit Papillon volage*

Peu de chansons ont été transcrites et cette transcription est
 toujours délicate. Voici le texte transcrit de *Petit Papillon volage* :

Petit papillon volage,
 Tu ressembles à mon amant,
 Tu fais l'amour par badinage ;
 L'amour n'a jamais qu'un temps.
 Près de mon amant,
 J'ai le cœur content.

Si l'amour avait des ailes
 Comme ce petit papillon,
 Il volerait de belle en belle
 Pour choisir un cœur aimant
 Pour cueillir les roses
 Avant la saison.

Croyez-vous Mademoiselle
 Qu'on n'ait fait l'amour qu'à vous (bis)
 On l'a fait à bien des autres
 Qu'étaient plus jolies que vous.
 Allez, croyez-moi,
 Je me ris de vous.

On remarque que dans le deuxième couplet le vers 4 (*aimant*) ne
 rime avec rien, non plus que le vers 5. Mais, en écoutant bien,
 on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'un « cœur aimant » mais d'un
 « corbillon » :

Si l'amour avait des ailes
 Comme ce petit papillon
 Il volerait de belle en belle
 Pour choisir un corbillon
 Pour cueillir les roses
 Avant la saison.

Après cette retranscription, si on regarde l'ensemble des trois couplets, on remarque que le dernier vers rime avec les vers 2 et 4 (*amant/temps/content*; *papillon/corbillon/saison*; *vous/vous*). On peut en conclure que la disposition des vers sur la page ne rend pas compte du vrai système métrique: le couplet est composé de quatre 8s + un 10s césuré 5/5, type de décasyllabe fréquent dans la chanson, rimant avec les vers 2 et 4 :

Si l'amour avait des ailes
 Comme ce petit papillon
 Il volerait de belle en belle
 Pour choisir un corbillon
 Pour cueillir les roses / avant la saison.

Enfin, pour que dans le dernier couplet le vers 1 (*Mademoiselle*) rime avec le vers 3 (*autres*), il faut suivre l'indication donnée dans la colonne de droite du document: « Tous les *e* muets sont prononcés [ɔ̃] ». Donc ce son [ɔ̃] se fait entendre à la fin du mot *Mademoiselle* et du mot *autres*. C'est la transcription en français qui ne permet pas de percevoir clairement les rimes pour ce couplet.

L'étude des chansons de Brunot permet ainsi de distinguer deux types de chansons obéissant à des façons de versifier différentes: celles du terroir, le plus souvent patoisantes (tantôt elles sont tout en patois, tantôt elles mêlent français et patois) qui ne s'embarrassent pas de règles strictes, et celles composées par des chansonniers sans doute professionnels qui, eux, respectent les contraintes encore en vigueur à la fin du XIX^e siècle. Mais toutes ont leur charme et leur musicalité et méritaient que Ferdinand Brunot, par ses enregistrements, les fît parvenir à nos oreilles et à notre réflexion.

Références bibliographiques

- CORNULIER (DE), Benoît, *Petit dictionnaire de métrique*, Nantes, Département de lettres modernes/Licorne et Reboudin, 1999.
- DAVENSON, Henri, *Le Livre des Chansons* [1946], Neufchâtel, Éditions de la Baconnière, 1982.
- HUGO, Victor, *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. I.
- MARTINON, Philippe, *Les Strophes*, Paris, Honoré Champion, 1911.
- NERVAL (DE), Gérard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I.
- VERLAINE, Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, éd. Jacques Borel, Paris, NRF, Gallimard, 1973.
- ZINK, Michel, *Le Moyen Âge et ses chansons ou un Passé en trompe-l'œil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.

Table des matières

Préface	
Joëlle Ducos & Gilles Siouffi	7

Ferdinand Brunot, d'un lieu de mémoire à l'autre	
Olivier Soutet	15

Première partie La mémoire du chant

L'ethnomusicologie et la collecte. Étude basée sur l'enquête phonographique dans les Ardennes des <i>Archives de la parole</i> enregistrées par Ferdinand Brunot entre 1911 et 1913	
Paola Luna	25

Ferdinand Brunot et l'enregistrement : de la parole au chant	
François Picard	45

Les structures mélodiques dans les chants « à voix nue » collectés par Ferdinand Brunot	
Annie Labussière	63

La versification des chansons recensées par Ferdinand Brunot	
Brigitte Buffard-Moret	73

Deuxième partie
 La mémoire de la parole : des archives sonores
 à l'*Histoire de la langue française*

La valorisation des données dialectales d'oïl du liseré frontalier wallon recueillies par la mission Ferdinand Brunot en 1912 : enjeux pour la documentation des langues en danger Jean Léo Léonard	87
Variation diatopique et diastratique dans les <i>Archives de la parole</i> du fonds Brunot : le cas des enquêtes du Berry André Thibault	121
Ferdinand Brunot : entre langue et parole Gilles Siouffi	149
Résumés/Abstracts	163
Table des matières	173