

## La Blanche Biche — Variations poétiques et musicales franco-canadiennes

Joseph Le Floch

Volume 14, Number 2, 1992

Folksongs  
Chanson

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082478ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082478ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Floch, J. (1992). La Blanche Biche — Variations poétiques et musicales franco-canadiennes. *Ethnologies*, 14(2), 75–93.  
<https://doi.org/10.7202/1082478ar>

Article abstract

Two major publications — Conrad Laforte's catalogue (presently available) and Patrice Coirault files (in press) — are an invitation to scholars to reexamine the French folksong repertoire. This study is not intended to revive antiquarian sentiments, but to attract the attention of scholars of comparative studies whether they be musicologists, linguists, mythologists or semioticians. The confrontation of the French Canadian and the French repertoires invites us to reconsider the concept of anteriority, too often restricted to chronology which leads us to believe that traditional cultures are the result of an all encompassing and linear historical development. The logic of anteriority demands other approaches and different time sets must be taken into account. The worldview of a culture usually lags behind the historical events which help shape it; rarely are the two phenomena synchronistic, sometimes they are even contradictory. In juxtaposition are deliberate decisions which can not always be dated, as well as the incomplete meaning of discourse as suggested by the ellipsis, and the ever changing interpretations of each listener. It is this logic which will be presented and used to study the song *La Blanche Biche*.

# LA BLANCHE BICHE — VARIATIONS POÉTIQUES ET MUSICALES FRANCO-CANADIENNES

À Marie et Reine

Joseph LE FLOC'H

Université de Poitiers

Département de musicologie

Poitiers, France

Alors même que d'anciennes collectes, et non des moindres,<sup>1</sup> attendent publication, le dossier des folkloristes semble avoir été bien tôt refermé par certaines instances officielles françaises. L'anthropologie musicale actuelle n'a guère eu d'égard envers ceux qui ont su "flairer, dépister, rabattre les belles pièces, les débusquer de cette réserve fragile que constitue la mémoire".<sup>2</sup> Nul doute que la quête du seul objet ait ses limites, comme d'ailleurs toute entreprise humaine. Mais pour autant, elle n'a pas été vaine. Ignorer l'apport des folkloristes, c'est se priver de perspectives diachroniques, géographiques et statistiques. Autant de contributions qui facilitent les typologies poétiques et musicales, préliminaires indispensables aux analyses ultérieures et autres lignages.<sup>3</sup>

Cet exposé a donc pour objectif d'illustrer l'intérêt de ces anciennes collectes encore manuscrites et de rendre ainsi hommage à leurs auteurs. Une chanson servira d'exemple: *La Blanche Biche*, exemple type de ces "belles pièces" que les collecteurs se sont appliqués à retrouver (non sans mal d'ailleurs), tant au XIX<sup>e</sup> siècle qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Le contenu poétique a déjà suscité plusieurs études.<sup>4</sup> Les mélodies ont elles aussi donné lieu à

- 
1. Celle de Patrice Coirault par exemple, mais aussi les manuscrits résultant de l'enquête Fortoul: *Poésies populaires de la France*, B. N. Paris, fonds français, nouvelles acquisitions, vol. 3338 à 3343.
  2. Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueils*, jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français, Office départemental d'Action Culturelle de l'Hérault, 1986, p. 37. Au sens où P. Coirault emploie ce terme.
  3. Thierry Chamay, *Essais de sémiotique sur la chanson folklorique française: La Blanche Biche* (procédure syntagmatique); configuration de l'«oiseau» (procédure paradigmatique); thèse pour l'obtention du doctorat de l'E.H.E.S.S., sous la direction d'A. J. Greimas, 1986 (539 p. + 75 p.), consultable à la l'E.H.E.S.S. (cote TH 3345) et à la Bibliothèque de la Sorbonne (cote I -12599, in 4°). Voir aussi Marius Barbeau, *Archives de folklore*, Publications de l'Université Laval, Montréal, Fides, 1949, vol. 4, p. 137-149; Georges Doncieux, *Le romancero populaire de la France*, Paris, Bouillon, 1904, p. 233-242; Geneviève Massignon, «La chanson populaire française en Acadie», thèse complémentaire pour l'obtention du doctorat ès lettres, Faculté des Lettres de l'Université de Paris, s.d., p. 85-89; Paul Benichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970, p. 129-132; Jean Gourvest, «La chanson et le thème de la Blanche Biche», *Bulletin de la Société de mythologie française*, Paris, n° XXXIII, janv-mars 1959, p. 1-6.

divers commentaires, parfois contradictoires.<sup>5</sup> P. Benichou écrit par exemple: "Barbeau croit la mélodie nivernaise apparentée à celles du Canada; elle ne les rappelle que bien vaguement, me semble-t-il".<sup>6</sup> Il n'est donc pas inutile d'y revenir afin de clarifier ce qui peut l'être. Une parenté mélodique entre les versions canadiennes et certaines versions françaises existe sans aucun doute et une brève étude comparée le confirmera. Mais ce seul objectif est par trop statique et ne saurait être une fin en soi. La confrontation des répertoires canadiens et français introduit en effet une dimension diachronique extrêmement riche en perspectives. L'antériorité du répertoire canadien, fût-elle plus logique que chronologique,<sup>7</sup> est un paramètre précieux dans la mise en évidence des mécanismes de changement qui affectent notre patrimoine chansonnier français. Car au-delà de la seule combinatoire, inhérente à tout matériau folklorique, nos collectes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus encore celles du XX<sup>e</sup> siècle, témoignent d'une transformation parfois radicale de notre répertoire. Poèmes et mélodies sont impliqués dans une même dynamique où s'opère un tri implacable et probablement irréversible. Tous deux expriment au travers de leurs variantes, l'intensité et parfois l'accélération de ce courant, où les maintiens sont aussi révélateurs que les abandons.

La chanson de *La Blanche Biche* ne suffira évidemment pas à traiter toutes ces questions et les interrogations seront ponctuelles, comme autant d'éléments à approfondir dans un cadre plus large et sur un *corpus* plus conséquent. Mais au moins peut-on esquisser quelques hypothèses et rajouter au dossier une version encore inédite, extraite d'un recueil français du XIX<sup>e</sup> siècle: celui d'Armand Gueraud:<sup>8</sup>

Non encore recensée (tant au catalogue Laforte,<sup>9</sup> qu'au fichier

- 
5. Cf. Chamay, *op. cit.*, p. 263-322; Barbeau, *op. cit.*, et Marguerite et Raoul D'Harcourt, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, Québec, P.U.L., Paris, P.U.F., 1956, p. 58.
  6. P. Benichou, *op. cit.*, p. 132, (n) 303.
  7. Au sens où les grégorianistes comprennent cette opposition. Cf. Dom Jean Claire, «L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux», in *Revue Grégorienne*, 40<sup>e</sup> année, n° 5, Abbaye St-Pierre de Solesmes, 1962, p. 197, note (1). Marie Gallais, «Essai sur la modalité du chant grégorien», thèse pour l'obtention de la maîtrise de musicologie, sous la direction de D. Patier, Université de Poitiers, dép. de musicologie, 1981, consultable à la bibliothèque de la section, cote: Th 25, p. 122.
  8. Armand Gueraud, *Recueil de chants populaires du Comté nantais et du Bas-Poitou*, Nantes, B.M., ms. 2217 à 2224; Joseph Le Floc'h, «Les recueils de chants populaires d'Armand Guéraud», étude critique et catalogue, thèse pour l'obtention du doctorat de troisième cycle en Histoire de la musique, sous la direction d'E. Weber et de J. M. Guilcher, Université de Paris-Sorbonne, 1983; Armand Gueraud, Joseph Le Floc'h, «Chants populaires du Comté nantais et du Bas-Poitou», (à paraître).
  9. Conrad Laforte, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, P.U.L., 1977, vol. I, réf. B1, p. 15-16.

Coirault),<sup>10</sup> Geneviève Massignon l'avait déjà signalée dans sa thèse complémentaire.<sup>11</sup> La voici *in extenso* :

COMPLAINTE<sup>12</sup>

Moderato lento, triste.

Cel - les qui vont au bois C'est  
la fill' et la mè - - re Cel - les qui vont au  
bois C'est la fill' et la mè - - re. L'u -  
ne s'en va chan - tant l'au - tre se dé - ses -  
pè - - re Qu'a - vez - - vous à pleu - rer  
Mar - gue - - ri - te ma chè - - re.

Celles qui vont au bois, c'est la fille et la mère; (bis)  
L'une s'en va chantant, l'autre se désespère.  
— Qu'avez-vous à pleurer, Marguerite ma chère?

—J'ai un grand ire au coeur, qui me fait pâle et triste. (bis)  
Je suis fille le jour; la nuit, la blanche biche.  
La chasse est après moi, par haziers et par friches.

10. Fichier Coirault, B.N. Paris, dép. Musique, rubrique n° 89: «Saints et Saintes».

11. G. Massignon, *op. cit.*, p. 88.

12. Ms. Gueraud, Nantes, B.M., ms 2221, p. 63.

Et de tous les chasseurs, le pir', ma mèr', ma mie, (bis)  
C'est mon frère René. Vite, allez, qu'on lui die.  
Qu'il arrête ses chiens jusqu'à demain ressie!

— Arrêt' tes chiens, René; arrêt', je t'en prie. (bis)  
Trois fois les a cornés, sans que pas un l'ait oui.  
La quatrième fois, la blanche biche est prie.

Mandons le dépouilleur; qu'il dépouille la bête. (bis)  
Le dépouilleur a dit: — Y a encore méfaite;  
Elle a sein d'une fille, blonds cheveux sur la tête.

Quand ce fut pour souper; que tout le mond' vienn' vite. (bis)  
Nous voici tous placés, hors ma soeur Marguerite.  
Quand je la vois venir, ma vue est réjouite.

Vous n'avez qu'à manger, tueur de pauvres filles, (bis)  
Ma tête est dans ce plat, et mon coeur aux chevilles;  
Le reste de mon corps devant les landiers grille.

Le bras du dépouilleur est roug' jusqu'à l'aissène. (bis)  
Dans le sang que ma mère avait mis dans nos veines,  
J'ai laissé boir' mes chiens comme à l'eau des fontaines.

Pour un si fort malheur, je ferai pénitence, (bis)  
Serai pendant sept ans sans mettre chemis' blanche,  
Et j'aurai sous l'épin' pour toit rien qu'une branche.

Donné par Mlle G. de la Nicollière.  
(Machecoul)

C'est donc en pays de Retz, entre Poitou et Bretagne, que vers 1860, Gabrielle Praud de La Nicollière, recueille cette leçon<sup>13</sup> avant de la confier à Armand Guéraud. À consulter les recueils des folkloristes et autres collectes plus récentes, on mesure la richesse du répertoire de ce petit "pays de Retz", ancien territoire de "Marches" aux confins de la Bretagne et du Poitou. S'il semble quelque peu à l'étroit entre l'Océan et ces deux provinces, il n'en constitue pas moins une entité très marquée, protégeant,

13. Plus précisément à Machecoul; selon toute vraisemblance, elle lui fut communiquée par Jenny Monnier, sa vieille bonne, originaire de Paulx (village voisin de Machecoul).

parfois mieux que d'autres, un répertoire qu'il partage avec ses imposants voisins. Nantes est sans doute une plaque tournante entre le Poitou et la Bretagne; les activités portuaires de l'entrée de l'estuaire semblent avoir été tout aussi déterminantes dans ces échanges.

Une telle rencontre, entre cultures bretonne et française donne à la chanson folklorique une configuration originale et exemplaire. La mythologie celtique s'y confronte avec un fonds romain christianisé. L'un et l'autre s'acceptent, s'accommodent parfois, avant que le second ne s'attache le plus souvent à faire disparaître le premier. De ce temps, mais aussi de ces lieux de contacts, plusieurs chansons témoignent fort bien. Le célèbre *Roi Renaud* trouve en ce pays de Retz quelques versions particulièrement riches d'enseignement. *La Blanche Biche*, plus rare, témoigne selon toute vraisemblance d'un même contact entre ces deux aires culturelles. Les deux chansons sont d'ailleurs intimement liées: les aires de répartition sont comparables, et le motif de la blanche biche, *eunn heizez wenn* (en langue bretonne), apparaît par exemple dans *Aotrou Nann hag ar gorrigan*<sup>14</sup> (le Renaud breton). Cette rencontre avec la blanche biche au bord du bois est présage d'un malheur imminent.

La coupe strophique du poème recueilli par G. de La Nicollière est très régulière: 9 tercets monorimes de 12 pieds avec césure à l'hémistiche; le premier vers est répété. On reconnaît bien là cette *laisse épique*, décrite par M. Barbeau et, avant lui, G. Doncieux. Une assonance principale en /i/+/ð/ marque la fin des vers. D'autres tercets riment d'une autre manière, avec une régularité qui exclut toute erreur imputable à l'énonciataire; trois en /ε/+/ð/; le dernier en /â/+/ð/.

La mélodie est simple, archaïque diront certains, au style plutôt syllabique, si ce n'est quelques mélismes soulignant la deuxième syllabe des deux premiers vers, ainsi que la deuxième et la huitième du dernier vers: une simplicité (apparente) de type formulaire, où les divers segments s'agencent sur 3, 4 ou 5 temps. Les schémas cadentiels exploitent une ouverture minimale entre un degré principal *sol* et sa seconde majeure supérieure *la*. Nous y reviendrons ultérieurement.

Cette version présente un grand intérêt: il s'agit en effet de la toute première notation française connue à ce jour, d'une mélodie en regard du poème<sup>15</sup>. Les transcriptions ultérieures n'apparaîtront guère avant la fin du

14. Th. Hersart de La Villemarqué, *Le Barzaz-Breiz*, réimpression de l'édition de 1867, Paris, Librairie Académique Perrin, 1963, p. 26.

15. Un poème voisin était connu depuis sa publication dans: *Histoire des Antiquités de la ville de L'Aigle*, par J. F. Gabriel Vaugeois, L'Aigle, 1841. Dès 1833, Achille Millien l'avait recueilli en Nivernais. Cette version n'est publiée qu'en 1906, dans le tome I des *Chants et chansons populaires du Nivernais*, Paris, Leroux, 1906, p. 86 et 87. Une mélodie est notée à la page 86; on la doit à la contribution de J. G. Penavaire (à partir de 1877).

XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis, plusieurs versions canadiennes sont venues augmenter un *corpus* désormais suffisant pour permettre de dégager clairement quelques courants mélodiques privilégiés, ainsi que la combinatoire de leurs éléments.

La version La Nicollière se rapproche beaucoup du texte critique de Doncieux, choisi par Charnay comme fil directeur de son étude. Notre propos n'est donc pas de paraphraser cette analyse exemplaire. Plus modestement, nous nous attacherons à retrouver dans cette leçon les principaux éléments mis en évidence par Charnay, en soulignant parfois, quelques particularités de cette version, absente de son *corpus*. Dans un deuxième temps, on étudiera les rapports entre les mélodies canadiennes et les mélodies françaises. Toute reconstruction archétypale est évidemment exclue et sans objet, mais il convient d'examiner les parentés indiscutables entre les profils mélodiques canadiens et français. Ce lien n'exclut ni les différences, ni même les divergences, comme l'analyse modale nous le montrera. Mais réservons les premiers commentaires au seul poème.

Dès le premier tercet, le récit met en présence deux acteurs: la mère et la fille, qui partagent une même féminité, et qui parcourent le même chemin: "celui qui les conduit au bois". L'expression différente de leur état d'âme: — chant, désespoir —, permet l'enclenchement de l'action. Ce tercet se distingue pourtant de la reconstruction de Doncieux; il est avant tout introductif, comme en témoigne son organisation phonémique. Dans une chanson où, toutes versions confondues, la rime dominante est en /i/ ou /i/+∂/, Charnay a démontré que l'assonance est liée au *moteur* de l'action, qu'il qualifie de "force émissive". Tout autre choix phonémique en fin de vers dénote une suspension, une "force rémissive". C'est précisément le cas de ce premier tercet, où les trois vers riment en /ε/+∂/: manière de suggérer une attente, mais aussi de signaler l'ellipse, espace où l'auditeur est invité à reconstruire, à impliquer sa propre culture par la voie de son imaginaire.

Dès le deuxième tercet en revanche, la force émissive est engagée: ce que confirme, aux rimes et aussi à l'intérieur des vers, le système phonémique. L'anacrouse et le rythme iambique de la mélodie renforcent encore ce mécanisme.

J'ai un grand jre au coeur, qui me fait pâle et triste (bis)  
 Je suis fille le jour; la nuit, la blanche biche.  
 La chasse est après moi, par hazjers et par frjches.

La fille a révélé son secret: victime d'une métamorphose<sup>16</sup> sur laquelle elle

16. Le thème est fréquent dans la mythologie celtique. Le cycle des *Fiana* par exemple, raconte l'aventure de Sadv, jeune fille sous l'emprise du Druide noir. Elle aussi est changée en biche dès qu'elle s'éloigne de la forteresse de Finn, son amant et futur mari. Jean Markale, *Le roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1976, p. 291.

n'a aucun pouvoir, elle est aussi victime désignée (mais non offerte) d'une chasse qui, pour l'instant, reste collective.

Le troisième tercet désigne le frère (l'anti-Sujet), comme acteur responsable de la poursuite<sup>17</sup> déjà lancée. Cédant aux injonctions de sa mère, il semble vouloir pourtant mettre fin au processus victimaire. Mais en vain: "La quatrième fois, la blanche biche est prie". Une part importante du récit est bel et bien terminée et le changement de rime du tercet n°5 confirmera cette suspension.

De cette première étape de l'action, se mesure, outre la rapidité, renforcée par d'innombrables ellipses, la violence autant que l'impuissance des trois protagonistes à y changer quoi que ce soit.

C'est là, entre autres circonstances, que la confrontation entre le monde celtique et le monde latin chrétien rencontre sans doute ses limites. Car un acteur est évidemment absent de cette partie du drame qui vient de se nouer, un acteur qui décide et impose la transformation. En conséquence, c'est un être *d'ailleurs*, mais d'un *ailleurs* transcendant, puisque doué d'un pouvoir que les humains n'ont pas: celui de la métamorphose. Cette transcendance, inhérente au monde des fées est très explicite dans la plupart des versions canadiennes. En voici une:

"M'envoient jeter de l'eau dans le chemin des fées.  
Ils m'ont donné un don qu'il m'a toujours resté.  
Je suis fille la nuit, le jour en blanche biche..."<sup>18</sup>

La version française de Millien<sup>19</sup> le désigne comme une *mauvaise femme*. Autre étape, et peut-être signe de l'évolution d'une culture: l'acteur est bien *immanent*, mais en contact avec le *transcendant*, duquel il reçoit mission. Ainsi, dans le quatrième couplet:

"Vous n'vous souv'nez donc pas  
Du jour que vous m'ez faite?  
Dedans la compagnie,  
Oh!  
Y avait un' mauvais' femme..."

17. Autre motif très archaïque: celui de la *Magische Flucht*, c'est-à-dire la fuite éperdue de l'héroïne, poursuivie par la Mort, personnifiée ici par son propre frère. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 131.

18. Coll. M. Barbeau, 1918, publiée par M. et R. D'Harcourt, dans *Chansons folkloriques françaises au Canada*, Québec, *op. cit.*, p. 57-58.

19. A. Millien, *op. cit.*, p. 87.



Univers de fées ou de sorcières: autant d'éléments devenus incompatibles (du moins dans le dire explicite, et quel que soit le syncrétisme inévitable avec les croyances antérieures), avec une civilisation désormais christianisée. Il n'est pas certain que l'ellipse de la version étudiée ici permette à l'auditeur de s'orienter vers un imaginaire féérique ou maléfique. Et surtout, dans cette trilogie Mère-Fille-Fils, comment ne pas discerner en cet acteur absent, transcendant et tout-puissant, l'image du Père? Et que penser d'un Père offrant sa fille en victime, en lui imposant un projet qu'elle refuse. On peut imaginer la confusion, le trouble, voire le doute qu'une telle figure pouvait susciter au sein d'une culture chrétienne. Le tendre *Abba* néo-testamentaire<sup>20</sup> n'a pas effacé de sitôt l'image d'un Dieu, lent à la colère sans doute, mais impitoyable dans ses châtiments. La situation peut donc se résumer ainsi: nommer (ou avouer) le Sujet n'est plus guère possible; ne pas le nommer est tout aussi inconfortable et semble générer une situation encore plus ambiguë. Alors peut-être faut-il y voir une cause de la rareté de cette chanson? Ce n'est certainement pas la seule. Il faudra interroger les mélodies à ce sujet et bien d'autres chansons devront être examinées afin de renforcer une telle hypothèse.<sup>21</sup>

Mais reprenons le fil du récit:

Le cinquième tercet introduit un nouvel acteur mais aussi une autre perspective: celle du dépouilleur. Nécessairement au second plan d'un drame où la composante familiale n'est que trop évidente, ce dernier ne peut que constater la "méfaite", la terrible méprise. D'où un certain recul, qui peut d'ailleurs être le nôtre, mais aussi une rémission, soulignée par la rime en /ε/+/ð/. Brève suspension, évitant le dépeçage d'autres versions mais conduisant au même repas cannibale. Les forces émissives sont désormais au premier plan<sup>22</sup>. Frère et soeur n'ont jamais été aussi proches d'une consommation charnelle. Mais le corps de la soeur est écorché, disloqué, préparé et trié: autant de négations de l'intégrité de la personne, physique ou psychique. La transgression de l'inceste<sup>23</sup> et la répulsion qu'il engendre n'apparaît que trop en filigrane et nulle autre action n'est désormais indispensable. La reconstruction de Doncieux s'arrête d'ailleurs précisément là.

20. Saint Paul, épître aux Galates, IV, 6.

21. Celle du *Roi Renaud* en est un bon exemple. On sait que la part du *transcendant* est importante et introduit plusieurs versions de langue bretonne, ainsi que certaines versions périphériques d'expression française. Une évolution peut-être similaire à *La Blanche Biche* conduit à la suppression de cet épisode introductif. Mais ici, elle n'entraîne aucune ambiguïté comparable. Parce qu'il est le plus souvent guerrier ou chasseur, Renaud peut effectivement, être blessé à mort. La chanson se développe alors sur la seule *immanence*.

22. Comme le confirme le système phonémique, par la fréquence du /i/, notamment à l'assonance.

23. Plutôt que le mythe du démembrement d'une divinité primordiale, fréquent dans d'autres cultures. M. Eliade, *op. cit.*, p. 231.

Reste un élément que la version La Nicollière partage avec plusieurs autres: celui du remords et de la pénitence, introduit par une nouvelle rupture d'assonance:

Le bras du dépouilleur est roug' jusqu'à l'aissène (bis)  
 Dans le sang que ma mère avait mis dans nos veines,  
 J'ai laissé boir' mes chiens comme à l'eau des fontaines.

Pour un si fort malheur, je ferai pénitence (bis)  
 Serai pendant sept ans sans mettre chemis' blanche  
 Et j'aurai sous l'épin' pour toit rien qu'une branche.

Le fils se reconnaît désormais coupable et décide seul de sa pénitence. Expiation et mortification sont bien le reflet d'une culture christianisée, où, à la transgression irréparable, se substitue la notion de péché, de miséricorde et de rédemption.

## ÉTUDE MUSICALE

On sait que les versions françaises recueillies à ce jour, font état de deux courants mélodiques distincts, associés au récit de *La Blanche Biche*. L'un résulte d'un emprunt à la *Chanson des Oreillers*, et nous l'examinerons ultérieurement. L'air noté par G. de La Nicollière est d'une autre veine; il confirme bien l'existence de ce fonds commun franco-canadien, pressenti par M. Barbeau. Précisons le par une étude comparative, dont l'objectif sera de dresser l'inventaire des principales formules mélodiques autour desquelles s'articulent les discours de ces différentes versions.

Inventorier, puis déterminer les règles de combinaison et de fonctionnement, c'est la méthode que préconisait N. Ruwet<sup>24</sup> pour accéder à la réalité d'un code exempt de tout normativisme. L'entreprise reste tout à fait d'actualité, et il faut reconnaître que les musicologues progressent lentement dans cet inventaire<sup>25</sup>. Les seules notions de segmentation, de classes d'équivalences sont, il est vrai, des champs particulièrement sensibles dans le domaine des musiques ethniques; on peut donc comprendre, sinon légitimer,

24. Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 100.

25. Si l'on compare notamment avec les travaux de classement menés sur les textes: P. Coirault, «Les chansons françaises de tradition orale», inventaire analytique. Ouvrage établi à partir des fiches de l'auteur, révisé, complété et normalisé par Georges Delarue, Yvette Fedoroff et Simone Wallon, à paraître; C. Laforte, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, P.U.L., en 6 volumes, I: 1977, II: 1981, III: 1982, IV: 1979, V: 1987, VI: 1983.

cette attitude réflexe qui conduit les analystes à confronter leurs premiers résultats à des modèles théoriques plus anciens et sans doute trop normatifs; recours qui ne me semble pas vain, s'il conduit à une révision de ces modèles, ou à leur remise en cause. On peut par ailleurs douter de l'efficacité "d'une machine à repérer les identités élémentaires".<sup>26</sup> N'ignorerait-elle pas la fantastique combinatoire qui régit les éléments musicaux, au risque de nous masquer certaines parentés qu'il importe pourtant de déceler?

Alors, préalable à l'inventaire? Je plaiderais volontiers pour un simple *rangement*,<sup>27</sup> lequel laisse aussi une part à l'intuition, à la souplesse, et n'exclut ni le risque, ni même l'erreur. Mais s'il permet de distinguer, donc de reconnaître, il remplit alors pleinement sa fonction de discernement. Le tableau ci-après met en regard quelques versions canadiennes et françaises.<sup>28</sup> Les mélodies confirment par divers procédés (degrés préférentiels, mélisme ou cadence), la rigueur de composition que Charnay a dégagée du système phonémique. Une segmentation à l'hémistiche peut ainsi donner accès aux diverses formules.

---

26. N. Ruwet, *op. cit.*, p. 112.

27. Au sens où P. Coirault concevait son fichier.

28. On a choisi comme référence tonique: le *sol*, de la version de Machecoul; plusieurs versions ont donc été transposées.

## SOURCES

*Versions canadiennes*

- A- *Collection Massignon*, version A, disque X A 6. Chantée par M. Jo Goguen, St Antoine (Kent), 1946. Publiée dans *La chanson populaire française en Acadie*, *op. cit.*, p. 85.
- B- *Collection Barbeau*, n° 27128. Chantée par François Labrie, Ste-Anne-des-Monts, 1918. Publiée par M. et R. D'Harcourt, dans *Chansons folkloriques françaises au Canada*, *op. cit.*, p. 57.
- C- *Collection Lacourcière*, bob. n° 54, enreg. 725. Chantée par Antoine Clavet, Grande-Anse, Gaspésie-Nord, 1949. Publiée dans *Les Archives de Folklore*, tome IV, *op. cit.*, p. 143
- D- *Collection Barbeau*, n° 2564. Chantée par Mme Georges Saint-Laurent, Ste Anne des-Monts, 1918, *Ibidem*, p. 141-142.
- E- *Collection Barbeau*, n° 360. Chantée par Mathilde Audet, Éboulements-en-bas, 1916, *Ibidem*, p. 140.
- F- *Collection Barbeau*, n° 3333. Chantée par Mme Zéphirin Dorion, Port-Daniel, comté de Bonaventure, 1923, *Ibidem*, p. 142-143.
- G- *Collection Barbeau*, n° 2626. Chantée par Charles Samson, Chemin-Neuf, 1918, *Ibidem*, p. 141.
- H- *Collection Barbeau*, n° 2712. Chantée par Francis Labrie, la Petite-Tourelle, 1918, *Ibidem*, p. 142.
- I- *Collection Lacourcière*, disque n° 265. Chantée par Mme Philéas Morneau, Baie-des-Rochers, Charlevoix, 1947, *Ibidem*, p. 140-141.

*Versions françaises*

- J- *Collection Guéraud*. Recueillie par G. Praud de La Nicollière, à Machecoul, ca 1860. Citée par Guéraud dans: *Documents pour remanier le recueil de chants populaires*, B.M. Nantes, ms. 2221 (entre les p. 64 et 65).
- K- *Collection Millien*. Chantée par Françoise Rougelot, Murlin. Recueillie par A. Millien, en 1833. Mélodie notée par J. G. Penavaire, ca1877. Publiée dans *Chants et chansons populaires du Nivernais*, tome I, *op. cit.*, p. 86.
- L- *Collection Sadoul*. Chantée par Albert Martin, Marie Legus et Charlotte Ballot, Raon l'Étape (Vosges). Publiée dans la *Revue des Traditions Populaires*, 8-9, XIX, Paris, 1904, p. 203-204.

VERSIONS CANADIENNES

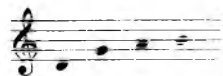
Musique pour les versions canadiennes, staves A à I. Les staves A et B sont intitulés "Massignon" et "D'Harcourt" respectivement. Les staves C à I sont intitulés "Barbeau". Les mesures 1 à 4 sont numérotées ①, ②, ③, ④. Les staves C et E ont des indications de mesure III et IV. Les staves I et II ont des indications de mesure III, IV, I, II.

VERSIONS FRANÇAISES

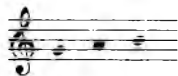
Musique pour les versions françaises, staves J à L. Le staff J est intitulé "La Nicolâtre". Le staff K est intitulé "Millet" et "Sadoul". Le staff L est intitulé "Sadoul". Les mesures 1 à 6 sont numérotées I, II, III, IV, V, VI. Les staves K et L ont des indications de mesure III, IV, I, II, III, IV.

On s'intéressera dans un premier temps aux versions canadiennes, remarquables par leur homogénéité. Toutes s'articulent en effet autour de quatre formules successives:

— la première, par sa fréquence dans les mélodies folkloriques, fait figure de véritable cliché.<sup>29</sup> Elle détermine une *impulsion* (par saut de quarte<sup>30</sup> et anacrouse), et un *espace mélodique* privilégié *sol-si*, exploré par tons conjoints ascendants et descendants. Le *si* n'est en l'état, qu'une borne supérieure: non atteinte en G, H. Le *sol* est plus marqué: comme aboutissement du saut de quarte, mais aussi comme degré de clôture de cette première exploration mélodique. La fréquence de ses occurrences et les durées qui lui sont associées contribuent à le différencier. Les autres formules confirmeront qu'il s'agit bien d'un *pôle principal d'attraction*. Les systèmes scalaires rendent compte d'un schéma type:



mais n'excluent pas:



— C'est incontestablement le taux d'occurrence du *si* qui retient l'attention dans la seconde formule. Un nouvel espace est ainsi défini: celui d'un deuxième pôle d'attraction. On pourrait le qualifier de *pôle d'ornementation*, tant il est enrubané par ses broderies, inférieure et supérieure. Cette dernière introduit fréquemment une nouvelle étape dans l'exploration mélodique, par l'élargissement au *do* en B, D, E, F, G, H et I.

— Les deux dernières formules proposent un même schéma mélodique, puis se distinguent à la cadence. Les versions A, D, E, I ne franchissent pas l'espace mélodique initialement défini *sol-si*: C et G s'en tiennent au *do*, déjà exploré en deuxième séquence. B, H, F poursuivent l'extension, et atteignent le *ré*. Les formules cadentielles sont invariables: en disjonction sur *la* pour la troisième formule; en conjonction sur *sol* pour la quatrième.

Dans ces quatre schémas mélodiques, le deuxième se singularise par son caractère ornemental. Les trois autres partagent une même attraction vers un espace mélodique où la tierce majeure apparaît comme élément structurel. La commutation ou juxtaposition n'est donc pas exclue dans ces

29. Et au moins pour cette seule raison, doit-on éviter toute analyse trop rapide qui voudrait y déceler quelque modèle abstrait couramment admis (préfiguration plagale, ou échelle déficiente, par exemple).

30. Saut de sixte, dans la version Massignon.

trois formules. C'est ainsi qu'on peut interpréter la version I, recueillie par M. Barbeau. Les mêmes motifs la composent, dans l'ordre suivant:

ordre d'apparition:	I	II	III	IV	V	VI
n° de formule:	3	4	1	2	3	4

Les versions françaises ne montrent pas, loin s'en faut, une semblable homogénéité, sinon au niveau d'une lacune. La deuxième formule, précédemment décrite, est en effet toujours absente.<sup>31</sup> Mais les trois autres séquences sont, à n'en pas douter, d'une même nature, définissant le même pôle principal *sol*, le même espace mélodique: *sol-si*, devenant: *sol-ré*, et enfin, le même enchaînement disjonctif et conjonctif. Ici aussi, la règle de commutation permet de varier les présentations. La version Sadoul l'illustre bien:<sup>32</sup>

ordre d'apparition:	I	II	III	IV
n° de formule:	3	3(?)	3	1

Autant de similitudes qui suffisent à déterminer une parenté mélodique franco-canadienne. La version La Nicollière y contribue et confirme bien l'intuition de M. Barbeau. Mais ce résultat n'est rien de plus qu'un préliminaire, engendrant de lui-même d'autres questions plus ambitieuses. On peut se demander, par exemple, si les différences entre les modèles canadien et français, ne témoignent pas à leur manière, de deux aires culturelles profondément différentes. L'absence du deuxième segment dans les versions françaises pose en effet, au minimum, deux questions liées entre elles: celle de l'ornementation et celle de la modalité.

Ce style lyrique, pour reprendre l'expression de M. et R. d'Harcourt,<sup>33</sup> serait-il un trait particulier au folklore musical canadien? La France l'aurait-elle méconnu, ou délaissé peu à peu au profit d'une autre configuration?<sup>34</sup> On serait tenté en première analyse, de reconnaître dans ce style, un témoignage d'archaïsme, voire même le portrait fidèle et protégé, d'un état antérieur aux collectes françaises. Il est vrai que les poèmes nous y invitent:

31. Ceci ne présume pas d'une quelconque suppression, laquelle est possible, mais on ne saurait la démontrer sur un *corpus* aussi limité. On peut remarquer aussi que la fin de la seconde formule (en D, G) contient le début du motif 3 de la version La Nicollière (ce qui justifierait d'ailleurs d'autres essais de segmentation).

32. Aux modifications mélodiques, il faudrait bien sûr associer les particularités poétiques, et notamment l'usage de vers à 10 pieds (4+6).

33. M. R. D'Harcourt, *op. cit.*, p. 58.

34. On prendra bien évidemment acte des limites inhérentes aux notations folkloristes, lesquelles ignorent fréquemment l'importance de ce paramètre ornemental.

des versions de chansons canadiennes recueillies récemment ren-voient davantage au Moyen-Âge et aux mythes bretons que des versions françaises recueillies il y a près d'un siècle.<sup>35</sup>

Doit-on alors admettre avec M. Barbeau que le folklore musical canadien, nous livre un répertoire "aux traits archaïques et moyenâgeux",<sup>36</sup> celui-là même que les colons ont exporté de France vers 1660-1680? L'hypothèse est séduisante et mérite assurément des investigations, qui dans le cadre d'un tel article, ne peuvent qu'être esquissées. Notre *corpus* n'y répondra évidemment pas à lui seul. D'autres études sont indispensables, tenant compte de la diversité des répertoires et de leurs fonctions. Une réponse purement statistique ne suffirait d'ailleurs pas, et nous retrouvons ici les problèmes fondamentaux évoqués en introduction. Il faudra par exemple, démontrer que ce style n'est pas un acquis postérieur à l'immigration. Et il faudra surtout comprendre, comment et pourquoi, la France du XIX<sup>e</sup> siècle, semble délaisser ce lyrisme, au profit de nouveaux traits culturels. Est-ce l'assimilation d'un discours urbain, lequel, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, s'oriente manifestement vers une syntaxe plus harmonique que mélodique? Mais alors une telle transformation n'est-elle pas témoin et cause de ce déclin dont parlent tous les folkloristes? Quelques clichés mélodico-rythmiques suffisent-ils à *valoriser* et *fidéliser* un air dépouillé de ses ornements et renouvelé dans sa modalité? On ne peut en effet évoquer l'ornementation sans la rattacher au concept de modalité. Elle en est une des composantes essentielles, au moins dans les modes que J. Chailley<sup>37</sup> (et bien d'autres), qualifient de *formulaires*. Associée à des schémas mélodiques et rythmiques prédéfinis, mais aussi à un système scalaire, elle contribue largement à créer l'identité modale, autrement dit son caractère, lequel est le plus souvent lié à des contextes particuliers et parfois ritualisés. Il serait néanmoins absurde de chercher dans nos mélodies folkloriques, trace d'un autre rapprochement que de principe avec les *maqam* arabes et autres *râgas* hindous. L'historicité de notre culture occidentale imprime une telle évolution à cette notion que la plus grande prudence, reste la seule règle qui puisse diriger une analyse du fait modal. Déjà complexe dans nos musiques écrites, au point de conduire à l'*imbroglia* démêlé par Chailley, la situation est encore plus floue dans nos musiques folkloriques. Cette confusion, on le sait, a été largement entretenue et développée par les écrits antérieurs. Mais il n'est pas certain qu'on puisse l'éviter. Ce qui nous est donné à l'analyse résulte en effet d'une sorte de syncrétisme oscillant entre juxtaposition et fusion. Ici ou là,

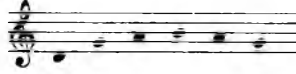
35. T. Chamay, *op. cit.*, p. 4.

36. M. Barbeau, dans la préface aux *Chansons folkloriques françaises au Canada*, *op. cit.*

37. Jacques Chailley, *L'imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960, p. 5.



quelque formule archaïque apparaît; ailleurs, cette même formule sera totalement repensée dans une conception modale manifestement autre, et selon toute vraisemblance, d'un autre temps. Ainsi, le schéma type d'introduction:



apparaît dans les contextes les plus divers et a suscité déjà de nombreux commentaires: appartenant à une échelle défective pour d'Harcourt,<sup>38</sup> prépentatonique pour M. Andral,<sup>39</sup> résonnante pour J. Chailley,<sup>40</sup> plagale pour T. Chamay.<sup>41</sup> Il semble en effet défier les modèles les plus abstraits couramment admis: une structuration scalaire par cycle des quintes ou/et par intégration progressive de la Résonance. Il faudra donc inventorier plus précisément cette formule, tenant compte de sa position d'incipit et donc de son élargissement éventuel par les autres segments.

Mais la perplexité qu'engendre une telle situation ne doit pas pour autant nous conduire au silence et à l'ignorance des écrits de nos prédécesseurs, dans l'attente interminable de modèles plus adéquats. La confrontation des analyses est à mon sens, plus riche en perspectives et affine la sensibilité au paramètre modal.

Aurions-nous comme seul témoin, la mélodie recueillie à Machecoul, elle ne prêterait guère à discussion. Rien ne semble la distinguer d'un contexte résolument tonal, lequel n'a jamais exclu de multiples combinaisons ni l'éviction de certains degrés sur la palette de son système scalaire. Hormis le tempo, invitant à la tristesse et à la lenteur, on serait même tenté d'y trouver quelque trace d'un air à danser, reformulé au hasard d'une rencontre avec cet étrange poème.

Mais notre perspective comparée induit un autre discours, prenant en compte les rapprochements établis avec les autres versions. Ici encore, les leçons canadiennes sont particulièrement précieuses: à cause des deux premières séquences en effet, il faut exclure toute référence au seul paramètre

38. M. R. D'Harcourt, *op. cit.*, p.58.

39. Maguy P. Andral, «Les mélodies traditionnelles françaises de structure archaïque», *Revue d'ethnographie française*, IX, 1961, p. 302.

40. Ce qui est contradictoire avec l'analyse de M. Andral. Cet incipit mélodique, témoigne en effet pour Chailley d'une culture qui aurait assimilé la troisième tranche de la Résonance: où figure la tierce majeure. Le même incipit, minorisé par un *si* bémol, relèverait d'un stade antérieur. Mais alors il faudrait admettre que canadiens et français partagent depuis fort longtemps cette assimilation, et qu'aujourd'hui encore, la Bretagne (choisissant plus fréquemment l'incipit mineur), fait preuve d'un retard et d'une surdité harmonique rare! Autant de positions qui ne sont guère défendables. On lira à ce sujet: J. Chailley, *Éléments de philologie musicale*, Paris, L'educ, 1985 (notamment la p. 77).

41. T. Chamay, *op. cit.*, p. 263.

tonal. Les deux pôles d'attraction, en rapport de tierce majeure, la fréquence de la quarte en anacrouse, témoignent d'un autre système, antérieur<sup>42</sup> à la stabilisation tonale. Plusieurs traits le rapprochent il est vrai, d'un *tritus plagal*<sup>43</sup> (le 6<sup>e</sup> mode grégorien): la deuxième séquence reproduisant en quelque sorte le verset d'un introït, tendu vers la teneur; le rapport teneur-finale est bien aussi celui d'une tierce majeure. Parfois même, des formules similaires à notre incipit sont décelables. Voici par exemple, un extrait de l'introït: *esto mihi*, du dimanche de la quinquagésime (2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> phrase):<sup>44</sup>

es tu : et pro-pter nomen tu- um dux mi- hi e- ris,  
 et e-nú- tri es me. Ps. In te Dómi-ne spe-rávi, non confún-  
 dar in aetérnum :

De cet autre système, nos versions françaises n'ont pas effacé toute trace. Le seul incipit de Machecoul énonce la quarte plagale et la tierce majeure bipolaire des leçons canadiennes. Mais l'absence du second segment engendre une autre syntaxe. S'agit-il d'un abandon, d'un choix délibéré? Est-ce là un trait culturel particulier, un autre système? N'est-ce pas plutôt une forme de régression, préliminaire à la disparition ou au renouvellement (par emprunt d'un autre poème ou d'une autre mélodie)? Serait-ce une des raisons de ce changement de mélodie qui affecte précisément *La Blanche Biche* sur le territoire français, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle? Toutes les collectes confirment en effet la disparition progressive de ce courant mélodique au profit d'une autre veine, bien connue des folkloristes par l'incipit littéraire qui généralement l'accompagne:

Sur le pont d'Avignon  
 J'ai entendu la belle...<sup>45</sup>

42. Une antériorité de nature logique.

43. Sans présumer d'un quelconque emprunt, il va de soi.

44. Dom Eugène Cardine, *Graduel neumé*, Abbaye St- Pierre de Solesmes, 1972, p. 70.

45. Cf. G. Massignon, «Une chanson vendéenne du XVI<sup>e</sup> siècle», *Revue du Bas-Poitou*, 1956, p. 44-69; S. Wallon, «La chanson sur le pont d'Avignon au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle», *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*, Paris, Richard Masse, 1955, t.1, p. 185-192.

LA BLANCHE BICHE<sup>46</sup>

Lent

Là - haut par - mi ces champs sont  
la mè - r'et la fil - - le J'en - tends la mér' chan -  
ter La fil - le qui sou - pi - re

Connu depuis fort longtemps, cet air est manifestement très répandu en France et franchit notamment la frontière linguistique bretonne.<sup>47</sup> Sa place dans le rituel nuptial,<sup>48</sup> mais aussi ses qualités intrinsèques, ont contribué à le disséminer. Composé de quatre séquences (de six à huit notes), il est donc prédisposé à recevoir un texte où le vers comprend deux unités de six syllabes. Fortement marqué par son incipit littéraire ancien, il en laisse souvent l'empreinte. Cette version de *La Blanche Biche* (encore inédite)<sup>49</sup> en témoigne:

Sur le pont de Léon que Marguerite y passe (bis)  
Je n'appelle mes chiens qu'la blanche bich' soit prise (bis)<sup>50</sup>

46. Sylvain Trebucq, *La chanson populaire en Vendée*, Paris, Lechevalier, 1896, p. 291.

47. Sous le titre générique *War bont an Naoned* (Sur le pont de Nantes), Maurice Duhamel en note six versions (du Trégor et de Basse-Cornouaille) et précise:

*Cette chanson est aujourd'hui populaire dans toute la Basse-Bretagne. Je l'ai entendue interpréter à Portrieux, lors du Congrès de l'Union Régionaliste, par un chanteur Léonard, Carof, cultivateur à Morlaix. M. Bourgault-Ducoudray (Chants populaires de la Basse-Bretagne) en a recueilli une version presque identique à Locmaria, près Quimper (Basse-Cornouaille).*

48. Elle accompagne le plus souvent le cortège qui va porter la soupe au lait ou à l'oignon aux nouveaux époux.

49. Elle appartient à la collecte personnelle de P. Coirault, conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, dép. Musique.

50. Recueillie en 1907, à Puisans, par P. Coirault, auprès d'Émilienne Mangenet, épouse Gironard, âgée de 43 ans.

Autant d'hypothèses et de questions qu'il convient de poser sur des *corpus* plus conséquents et les leçons canadiennes nous seront tout aussi précieuses que les leçons françaises. Nul ne doute plus aujourd'hui, que l'espace d'un océan ait suffi à générer deux dynamiques différentes dans l'évolution de notre patrimoine chansonnier. Le cas est suffisamment rare et exemplaire pour retenir toute notre attention. Les perspectives sont particulièrement riches, tant au niveau des poèmes que des mélodies. Il nous appartient désormais de faciliter l'accès des chercheurs à tous ces matériaux, patiemment accumulés depuis près de deux siècles. Les problèmes d'édition et de rentabilité ont pu autrefois, retarder cette diffusion. Les techniques actuelles d'archivage, par voie de Cd Rom ou autre Disque Magnéto-Optique nous invitent désormais à d'autres stratégies, et à une nouvelle impulsion dans les échanges franco-canadiens.