

Mort, mentalité et tradition à la lumière des ballades de Terre-Neuve

Isabelle Peere

Volume 14, numéro 2, 1992

Folksongs
Chanson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1082481ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1082481ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)

1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Peere, I. (1992). Mort, mentalité et tradition à la lumière des ballades de Terre-Neuve. *Ethnologies*, 14(2), 137–158. <https://doi.org/10.7202/1082481ar>

Résumé de l'article

Cet article rend compte des principales données de notre étude doctorale qui portait sur la mort comme expression de la vision du monde dans la culture traditionnelle de Terre-Neuve et, en particulier, dans les ballades classiques. Nous voulons ici mettre l'accent sur l'analyse du contexte poétique du répertoire de ballades tragiques, illustrée à partir d'exemples choisis parmi les ballades classiques, de colportage, locales, d'origine américaine et de Terre-Neuve. Notre perspective vise à éclairer la cohérence qui traverse ce répertoire au-delà des différences d'origine et de style et suggère ses rapports avec le contexte pragmatique et symbolique de la culture locale.

MORT, MENTALITÉ ET TRADITION À LA LUMIÈRE DES BALLADES DE TERRE-NEUVE

Isabelle PEERE
Bruxelles, Belgique

Si la quête du sens sous-tend toute recherche en sciences humaines, dans les domaines connexes de l'anthropologie, de l'ethnologie et de l'étude du folklore, cette quête est essentiellement celle de la «Weltanschauung», du rapport au monde d'un groupe humain, de sa «mentalité» ou de la structure mentale qui régit son agir collectif. Comme toute démarche scientifique, celle-ci part de l'observation de faits et procède à leur analyse; et comme toute science humaine, elle se propose d'aller au-delà de l'identification des phénomènes pour en proposer une interprétation.

Dans un premier temps, cette démarche identifie ce que les participants à une même culture manifestent collectivement: leur rapport écologique, leur organisation sociale, politique, économique, leur savoir-faire, leurs usages, leurs témoignages matériel et spirituel. De cet inventaire du milieu humain sous tous ses aspects, le folkloriste tente d'induire un schéma d'ensemble, partant du présupposé que toute culture, par-delà ses composantes multiples, hétérogènes voire paradoxales, est un système cohérent, une structure dynamique sur laquelle se fonde et s'articule le sens propre de ces expressions culturelles ou catégories génériques (ballades, contes, légendes, rites, croyances, culture matérielle, etc.).¹

Si l'édifice culturel est cohérent tout en étant complexe, chacune de ses composantes ne peut être comprise que dans son rapport aux autres et à l'ensemble. L'étude spécifique du sens transmis par un genre d'expression en particulier, tel celui de la ballade traditionnelle, dès lors, se doit d'examiner non seulement ses qualités inhérentes, mais aussi sa place et sa fonction dans le discours culturel tout entier. Travail d'identification, d'induction mais aussi d'interprétation car le décodage de l'unité fondamentale qui est sous-jacente au système de pensée d'un groupe humain passe par l'intuition de ce qu'il conçoit, respecte et ressent au-delà de ce qu'il exprime et même de ce dont il a conscience. Pour Philippe Ariès, figure de proue de l'histoire des mentalités, la compréhension de ces structures mentales suppose la prospection des domaines de l'inconscient collectif autant que celui des idées

1. Ce principe théorique et la méthodologie qui en découle fondent le propos de Robert Redfield, *The Little Community and Peasant Society and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1960; ils font également l'étude interprétative de la poésie traditionnelle anglaise de Roger deV. Renwick dans son *English Folk Poetry: Structure and Meaning*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1980, p. 1-20.

claires.² La culture, à juste titre, peut être qualifiée de «dimension cachée», de discours implicite dont les signes visibles ne sont que des extériorisations.³

Le présent article s'inspire de notre recherche doctorale au sujet de la mort comme expression de la mentalité dans la culture traditionnelle de Terre-Neuve et ses ballades classiques en particulier.⁴ Empruntant le principe théorique ainsi que les termes de Roger Renwick, nous y examinons le «contexte poétique» du genre (ses qualités internes) en corrélation avec ses «contextes pragmatique» et «symbolique» (les données tant matérielles que spirituelles du milieu et de la culture auxquels il appartient). Cette étude culturelle, ou contextuelle au sens le plus large, était définie par une approche thématique: celle de la mort. Les pages qui suivent rendent compte des données essentielles de cette étude en ce qui concerne le répertoire de chansons.

Outre son rapport intime à la culture, la mort occupe une place prépondérante dans le genre de la ballade de tradition anglo-américaine, entendue au sens large de chanson traditionnelle narrative. Quant à Terre-Neuve, cette perspective thématique ne lui sied pas bien. Le contexte pragmatique de sa culture, dont le caractère traditionnel et maritime persiste résolument au travers des transformations apportées au cours de ces dernières décennies, nous met en présence d'un peuple familier de la force incontrôlable des éléments et conscient de la fragilité de toute vie humaine. Quoi qu'il en soit des garanties considérables que lui procurent les avantages techniques de la modernité, ses traditions témoignent d'un *ars vivendi* dont les recommandations semblent composer un système de défense avisé contre le danger, la mort et la fatalité.

Pour traiter des épreuves de la vie et du deuil, la ballade n'a pas d'égale parmi les genres traditionnels. Dans son étude détaillée des traditions de sa communauté d'origine dans les années soixante, George Casey relevait que quatre-vingt dix-sept pour cent des chansons recueillies faisaient allusion à quelque événement tragique: épreuve, catastrophe, péril en mer,

-
2. Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 236. Voir aussi: *Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII^e siècle* (1948), Paris, Seuil, 1971; *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (1960), Paris, Seuil, 1973; *L'homme devant la mort*, 2 vols., Paris, Seuil, 1977; *Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII^e siècle* (1948), Paris, Seuil, 1971 et *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (1960), Paris, Seuil, 1973.
 3. L'expression est empruntée à Edward T. Hall, *The Hidden Dimension* (1966), New York, Anchor, 1969.
 4. Isabelle Peere, «Death and Worldview in a Ballad Culture: The Evidence of Newfoundland», Memorial University of Newfoundland, Department of Folklore, 1992.

crime, meurtre, etc. Ce haut pourcentage pourrait s'expliquer par le fait que ces ballades («songs»), tragiques ou sentimentales, étaient considérées comme bien plus intéressantes, vraies et émouvantes que les chansons anecdotiques ou humoristiques («ditties») du répertoire.⁵ La même appréciation se retrouvait dans le sud du Labrador, dont MacEdward Leach rapporte que le nombre de chansons narratives et tragiques («ballads») qu'il y a enregistré à la même époque dépassait celui des «ditties» à raison de vingt contre une.⁶

Confirmation lui avait été faite par les chanteurs et leur public que «les ballades sont supérieures aux autres chansons car elles donnent à réfléchir et apprennent quelque chose». Leach pour sa part, observe que si ce sont les ballades sentimentales qui ont la préférence, de toute façon, c'est l'histoire qui compte, la musique, elle, n'est que secondaire, et souvent même, inexistante.⁷ La question de savoir ce qu'expriment ces ballades traditionnelles, dont Malcolm Laws qualifie le contenu d'assemblage «des événements les plus dramatiques et poignants de la vie»,⁸ est donc pertinente. Pour Roger Abrahams et George Foss, qui se satisfont d'une lecture littérale et superficielle à nos yeux, les ballades de tradition anglo-américaine traduisent une vision défaitiste de la vie et de l'amour. Devant l'issue le plus souvent fatale des protagonistes amoureux, ils concluent que ce répertoire regorge de récits de mort et de destruction qui reflètent un sentiment de morbidité ou de futilité de la vie.⁹ On s'interrogerait, cependant, sur le sens et la fonction de pareilles histoires chez un peuple qui n'a nul besoin qu'on lui rappelle qu'il n'y a pas loin de la vie à la mort. N'oublions pas non plus que la plupart des faits enregistrés dans la conscience populaire relèvent de l'extraordinaire et du sensationnel.

Notre analyse de ce répertoire, au contraire, révèle que les ballades tragiques, importées ou indigènes, ne se complaisent pas à suggérer la futilité d'une existence trempée dans le malheur, la violence et la mort. L'émoi

-
5. George J. Casey, «Traditions and Neighbourhoods: The Folklore of a Newfoundland Outport», thèse de maîtrise, Memorial University of Newfoundland, 1971. Pour une discussion des «catégories» de répertoire que désignent ces termes indigènes, voir Casey, Neil V. Rosenberg et Wilfred W. Wareham, «Repertoire Categorization and Performer-Audience Relationships: Some Newfoundland Folksong Examples», *Ethnomusicology* 16 (1972), p. 397-403.
 6. MacEdward Leach, *Folk Ballads and Songs of the Lower Labrador Coast*, National Museum of Canada Bulletin no. 201, Ottawa: Queen's Printer, 1965, p. 11.
 7. Leach, p. 11; les guillemets désignent notre traduction littérale d'une citation rapportée par l'auteur.
 8. G. Malcolm Laws, Jr., *American Balladry from British Broadsides: A Guide for Students and Collectors of Traditional Song*, éd. rev., Philadelphie, American Folklore Society, 1964, p. 28.
 9. Roger Abrahams et George Foss, «The Contents of the Songs: Love and Death», *Anglo-American Style*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1968, p. 92-131.

qu'elles suscitent soulignerait plutôt les manquements humains qui peuvent amener ces calamités de même que les qualités qui permettent d'y échapper. Ce qui suit témoigne d'un aspect du processus traditionnel: celui de la persistance d'un message commun hérité des ballades classiques au travers des trois autres strates de ballades qui composent le répertoire terre-neuvien, des plus anciennes d'origine britannique («classical ballads» et «broadsid ballads»¹⁰), et américaine («native American ballads») aux indigènes («sea disaster ballads»). Le témoignage de cette continuité écarte considérablement l'hypothèse de la «disparition» des ballades classiques de la tradition moderne du fait de la désuétude de leur message au regard des préoccupations actuelles des chanteurs et de leur public.

S'il est clair que ces chansons plusieurs fois séculaires n'appartiennent plus au répertoire contemporain, c'est-à-dire au niveau manifeste de la tradition, l'analyse structurale de ces quatre familles de ballades illustre le rapport dialectique de la continuité et de l'innovation au sein de ces «générations de ballades». En effet, le message des ballades classiques du corpus considéré à la lumière de l'expérience terre-neuvienne et de la culture traditionnelle dans son ensemble révèle une cohérence fondamentale. C'est la manifestation de celle-ci au sein de chacune de ces «générations de ballades» que nous tenterons de démontrer ici.

I. Les ballades classiques: le courage et la raison

S'il est beaucoup question de mort dans les ballades classiques de tradition anglo-américaine, reste à expliquer leur insistance particulière à Terre-Neuve sur la séparation d'amants par la mort et la fréquence, inhabituelle au genre, d'un revenant comme protagoniste.¹¹ Alors que les récits souvent violents, tragiques et surnaturels des ballades classiques les ont fait passer pour les témoins d'une civilisation primitive, païenne, et sanguinaire et que les accents particuliers de ce répertoire régional pourraient laisser croire à une attitude négativiste vis-à-vis de la vie et de l'amour, l'analyse structurale des vingt-cinq ballades terre-neuviennes narrant la mort tragique d'amants découvre tout autre chose.¹² L'interaction, non tant des acteurs que de leur «fonction», au sens de la *Morphologie du conte* de Propp, révèle

10. Plus loin, nous traitons de ce groupe de ballades sous la désignation de «ballades de colportage».

11. Colin Quigley, «The Child Ballads as Found in Newfoundland: A Survey», *Canadian Folk Music Journal* 9 (1980), p. 21.

12. Vladimir Propp, *Morphologie du Conte*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil, Paris, 1965 et 1970. L'analyse des «fonctions» dans ce répertoire s'inspire plus directement encore de son application par David Buchan à la ballade classique; voir principalement «Propp's Tale Role and a Ballad Repertoire», *Journal of American Folklore* 95 (1982), p. 159-172.

que les protagonistes sont soit impliqués vis-à-vis de leur partenaire dans une relation d'«offensant» à «offensé», soit «offensés» par un tiers ou une circonstance extérieure, notamment le deuil de l'être aimé. Inconsolés et apparemment inconsolables, ceux-ci ne cherchent que la mort comme remède à leur chagrin. Comme l'issue tragique de ces récits procède de l'action des amants autant que de leurs adversaires ou de la fatalité du deuil, elle met clairement les intéressés autant que le sort en cause.

Tandis que ces jeunes impulsifs ignorent leur responsabilité morale dans la tragédie qui les frappe, leurs partenaires agonisants ou les revenants de ceux-ci dénoncent leur aveuglement. Les intrigues se ramènent donc à un dénominateur commun, une structure narrative unique et fondamentale qui consiste en la perpétration d'un délit, une faute ou une erreur de jugement, et la révélation de leurs conséquences mortelles. Ces données, loin de toute dépréciation de la vie ou de l'amour, révèlent une préoccupation morale et sociale visant à les protéger. Dramatisé à l'extrême, l'enseignement dispensé au travers de ces récits fictifs se veut effectif, et s'il ne tolère aucun compromis devant ses normes, il ne manque jamais de réconfort... ni d'imagination. Aucune faute ne reste cachée, aucun crime impuni, aucune victime invengée. Et ce dont la ballade manque encore le moins, c'est de bon sens et de profondeur psychologique. Les amants séparés par la vie sont réunis dans la mort, et le refus du revenant d'un dernier baiser ou du partage de sa tombe à l'être aimé, par contre, lui apporte ce qu'elle ne peut demander dans la première étape de son deuil: le courage de lui survivre. À la lumière du contexte «poétique» de ce répertoire régional, il apparaît que celui-ci enseigne la bonne façon, la seule «viable» de s'engager dans le mariage et de survivre à l'épreuve du deuil par l'exemple de ceux qui compromettent leur union et abrègent leurs jours par une conduite irresponsable.

La ballade manifestant le plus clairement le chagrin immodéré du deuil n'a été retracée que rarement dans les îles britanniques, aux États-Unis ou ailleurs. À Terre-Neuve, cependant, elle remporte tous les records de popularité:

Lady Margaret¹³

1. Lady Margaret was sitting in her low bower chamber
When she heard a dismal sound,
“Is it the voice of my father Thomas?” she cried,
Or is it my true love Sweet William
From Scotland he has come?”

13. Elisabeth B. Greenleaf et Grace Y. Mansfield, *Ballads and Sea Songs of Newfoundland* (1933), Hatboro, PA, Folklore Associates, 1968, p. 21-22; cette version appartient à la ballade type répertorié par F.J. Child sous le titre «Sweet William's Ghost» (Child 77) dans *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols. (1882-1898), New York, Dover, 1965, vol. 2, p. 226-234.

2. "It is not your father Thomas," he cried,
"And it is not your brother John,
But it is your true love Sweet William
From Scotland he has come."
3. "Have you brought to me any jewelry, my love?
Have you brought to me any ring?
Have you brought to me any token at all
That a true love ought to bring?"
4. "I have brought to you no jewelry, my love;
I have brought to you no ring;
I have brought to you my white winding sheet
What my fair body do lie in."
5. He took her by the apron string,
Saying, "Follow, follow me."
And it's over the hills in a fine summer's night
In a dead man's company.
6. He walked till he came to the low churchyard,
Where the grass grow tall and green.
"Lady Margaret," he says, "this is the place
Where my fair body do dwell in."
7. "Have you any room at your bed head?" she cried,
"Have you any room at your feet?
Have you any room at your right side
That I may lie down and sleep?"
8. "My father is at my bed head," he said,
"My mother is at my feet;
There is three hell-hounds around my right side,
Watching my poor soul to keep.
9. "One is for my drunk'ness," he said,
"The other is for my pride,
The other is for deluding of a fair pretty maid,
Not making her for my bride."
10. He took her by the lily-white hand
And he pressed he to his breast,

“Good night, good night, Lady Margaret,” he said,
 “And the great God grant you rest.”

En plus de son influence manifeste sur d'autres ballades du répertoire local, ses variantes régionales soulignent de façon diverses le courage de l'héroïne, dont la tragédie est par trop familière aux mères, épouses et fiancées de marins. «Lady Margaret» croit célébrer le retour de son fiancé après une longue absence, et l'empresse de lui faire voir l'anneau qu'il a promis de lui rapporter. Il lui répond froidement qu'il n'est revenu que pour lui réclamer le gage de leur fiançailles. La réponse inattendue de son fiancé lui fait remarquer sa pâleur mais elle persiste à le croire vivant encore. Le revenant lui fait voir ses bras décomposés et ses lèvres d'argile, dont elle ne doit plus rien attendre, et ces signes irréfutables que ce qui était n'est plus l'amènent à l'acceptation de ce qu'elle aurait tort de nier et ne conduirait qu'au désespoir. Se rendant à l'évidence de la mort, elle lui rend le signe qui ne les liait qu'ici bas, «until death us doth part» comme le dit la liturgie du mariage, et tandis qu'elle accède à la seule demande du revenant de prier pour son âme jusqu'à ce que le ciel les réunisse, elle se sauve elle-même d'une mort prématurée. Son choix la met en parfait accord avec l'évangile, «laissez les morts enterrer les morts», et le savoir psycho-médical, selon lequel le «travail» de séparation et d'intériorisation du disparu est la condition première de la réhabilitation.

II. Les ballades de colportage: le courage et la persévérance

The Rosy Banks of Green¹⁴

1. Come all ye good people, I pray ye will attend,
 To the faith of those two lovers in sorrow will remain,
 It was by her lords and squires, and she said it was in vain,
 But she dearly loved the sailor on the rosy banks of green.

2. These two they had been school-mates in childhood's early days,
 He was but a schoolboy, he stole her heart away;
 It was by her lords and squires, and she said it was in vain,
 But she dearly loved the sailor on the rosy banks of green.

14. Kenneth Peacock, *Songs of the Newfoundland Outports*, 3 vols., National Museum of Canada Bulletin no. 197, Ottawa, Department of Northern Affairs and National Resources, 1963, vol. 3, p. 701-702.

3. It was on one morning early down in her father's grove,
Sat Josephine conversing with the boy she dearly loved;
With your kisses and embraces and your own dear Josephine,
And we never shall be parted on the rosy banks of green.
4. The father overheard them and his anger could not stand,
He jumped arond upon them with a loaded gun in hand,
Saying, "Die ye bloody hoopers and no more you'll plow the main
And tonight you shall be parted on the rosy banks of green."
5. He drew the deadly weapon, pulled the trigger with fingers two,
And Josephine like lightning to her lover's arm she flew;
The bullets took their course and so truly was the aim,
That these two they fell together on the rosy banks of green.
6. When Josephine was dying these words I heard her say:
"I'm glad my dear old mother never lived to see this day,
I hope she will rest in glory with her own dear Josephine,
And the murdering of her daughter on the rosy banks of green.
7. "O Charlie, dearest Charlie, we will meet on a distant shore,
But your old aged parents will never see you more,
But I hope you'll rest in glory with your own dear Josephine,
And we never shall be parted on the rosy banks of green."
8. Come all ye good people I pray ye will attend
To the faith of these two lovers in sorrow will remain,
It was by her lords and squires, and she said it was in vain,
For she dearly loved her sailor on the rosy banks of green.

L'analyse sémiotique que Debora Kodish nous livre du répertoire d'une chanteuse terre-neuvienne révèle le sens profond que véhicule pareille chanson sous sa naïveté apparente.¹⁵ Les clichés du père tyrannique, de l'amant sans biens et de l'héroïne déterminée à arriver à ses fins n'en cachent pas moins un enseignement pragmatique à l'intention des jeunes adultes appelés à prendre leur place dans la communauté. Le dilemme qui se pose aux protagonistes est celui de l'accession à la maturité psychologique et sociale. Le texte de ces chansons exprime de manière symbolique les qua-

15. Debora Kodish, «'Never had a word between us': Pattern in the Verbal Art of a Newfoundland Woman», thèse de doctorat, University of Texas, 1981; voir aussi «Fair Young Ladies and Bonny Irish Boys: Pattern in Vernacular Poetics», *Journal of American Folklore* 96 (1983), p. 131-150.

lités requises pour accéder au statut d'adulte au sein du groupe social.

Reste à savoir pourquoi cette leçon de vie, qui se veut positive et encourageante, se satisfait autant de dénouements qui réunissent les amants dans une tombe au lieu d'un lit de noces. L'épreuve (exil, séparation, blâme, séquestration, etc.) qui met en jeu le bonheur des amants, par contre, est invariable. C'est donc l'effort investi dans la recherche de l'autonomie individuelle, que ce soit pour accéder au mariage ou au veuvage «réussis» qui est mis en valeur. Quant aux amants vaincus ici-bas, ils reposent «contentés» dans la mort, qui leur accorde la consommation de leur amour, et les libère des épreuves de la vie. Vues sous cet angle, ces ballades ne peuvent manquer d'impressionner par leur message formel mais toujours positif qui veut que le mariage et le veuvage, les deux rites de passage de la vie adulte, ne souffrent pas de compromis sinon au prix de la vie.

Pour éloignés qu'apparaissent les vicissitudes de leurs héros, ces chansons, vécues et partagées «rituellement», ne manquent pas d'effet. Leach rapporte que

Le chanteur ne regarde pas le groupe en chantant, mais droit devant lui, comme s'il se concentrait fortement sur sa chanson. Il n'utilise pas de gestes, ni ne cherche d'effet par la modulation du ton ou du volume... Mais toujours il laisse les chansons à histoire parler pour elles-mêmes. Le public jamais n'intervient au-delà de quelques commentaires sur les chansons; il n'y a ni applaudissements ni louanges démesurées. Ce qu'il y a, ce sont des remarques assez discrètes ici et là, «voilà une bonne chanson», ou «une chanson comme ça, elle en dit plus long qu'un prêche».¹⁶

Si certaines ballades de colportage évoquent le rite de passage qui consiste pour les jeunes à accéder à l'indépendance matérielle et morale, d'autres, plus lyriques, reprennent cette leçon de survie à leur compte, toutefois en traitant de la maturité sociale du jeune couple à un stade ultérieur de son développement. Les protagonistes de ces chansons ont déjà échangé voeux ou anneaux,¹⁷ et n'attendent plus que le retour du garçon pour consacrer l'engagement qui achèvera leur intégration sociale. Ici, ce n'est plus l'opposition familiale mais la séparation temporaire des amants qui éprouve leur engagement mutuel.

Le scénario de ces chansons, quoiqu'importé, est suffisamment parlant à Terre-Neuve: les fiancés n'entrent en scène que pour se faire leurs

16. Leach, p. 9; la citation est notre traduction littérale.

17. Sur la signification symbolique de l'anneau dans le répertoire britannique et allemand, voir Agnes Hostettler, «Symbolic Tokens in a Ballad of the Returned Lover», *Western Folklore* 32 (1973), p. 33-38.

adieux avant que l'amant ne parte en mer. Parfois le marin est déjà parti et sa bien-aimée introduit seule le drame, signe que c'est sur la femme et sa capacité ou incapacité morale à préserver la promesse de l'union que se joue l'avenir du couple. Le départ de son fiancé la laisse «broken-hearted», en prélude parfois à la découverte de son corps inerte rejeté sur la rive par les flots. L'attente de son retour donne lieu à trois développements narratifs parallèles dont la structure livre le sens. Tel le candidat soumis au processus de l'initiation rituelle, la Pénélope de ces chansons est passée au feu de l'épreuve: celle du courage et de la fidélité.

1	2	3
retour heureux	veuvage	abandon
attente du retour	attente du retour	attente du retour
fidélité (test)	fidélité (vœux)	infidélité (rupture des vœux)
reconnaissance (à l'anneau)	reconnaissance du corps (à l'anneau)	reconnaissance (lors des noces)
mariage mort partagée	chagrin mortel	

Le parallélisme de ces trois intrigues définit la référence morale d'après laquelle est évaluée la conduite de l'héroïne. Sa fidélité inébranlable se trouve récompensée dans la vie (mariage) ainsi que dans la mort (mort partagée) alors que son désespoir de revoir celui qu'elle attendait compromet son union avec le second comme le premier de ses prétendants (chagrin mortel).

1. "Sans nouvelles au bout de sept ans"

Seven years I loved a sailor¹⁸

1. A fair maid walking in a flowery garden
A handsome sailor she chanced to see.
He looked at her as if he knew her,
Saying, "Pretty girl, will you marry me?"
2. "To marry you, sir, a man of honor,
A man of honor you seem to be,
To marry you, sir, a pretty maiden,
A young man's servant I'll never be."
3. "I don't want you for to be my servant,
I'll marry you, make you my bride,
And I'll have servants to wait upon you
While you and I in a carriage ride."

18. Peacock, *Songs*, vol. 2, p. 584-585.

4. "I have a true lover of my own, sir,
And seven years he has crossed the sea,
And seven years I will wait upon him
Till he returns for to marry me."
5. "Pretty girl, don't you be so foolish
To wait so long for any young man,
He may be dead or he may be married,
Or he may be sick in some foreign land."
6. "If he's sick I will wish him better,
And if he's married I'll wish him joy,
And if he's dead I will wish him heaven,
What more can I wish for my sailor boy?"
7. When he found that she was so constant,
When he saw that she was so true,
He put his hand down in his pocket,
Pulled out a ring they had broke in two.
8. Saying, "Seven years I have loved a lady,
Seven years I have crossed the sea,
And seven more she will wait no longer,
I am returned for to marry thee."

Le thème du «retour déguisé» de l'aimant illustre la première hypothèse. Loin de tout sadisme envers celle qui a déjà tant enduré, il faut voir que «le déguisement» sous lequel il se présente à elle et lui fait des avances n'a d'autre fonction que d'exalter sa constance inflexible — en dépit de la fortune qu'il est prêt à lui offrir et de la prétendue infidélité ou mort de celui, le seul, auquel elle a choisi d'appartenir. Pareille constance de sa part lui procure le bonheur du mariage. Sa disposition à mourir plutôt qu'à renoncer à son affection n'est pas sans évoquer la mort symbolique qu'endure l'initié au cours du processus rituel, et qui lui fait accéder au statut d'adulte:

In the little cottage down by the sea,
They're in wedlock bound and you'll well agree.
Young girls be true while your love's at sea,
For a stormy morning,
For a cloudy morning brings forth a pleasant day.¹⁹

19. Peacock, *Songs*, vol. 2, p. 514, st. 9.

2. "Errant sur la rive ..."

Strawberry Tower²⁰

1. In Strawberry Tower this damsel did dwell
 She was courted by a sailor and he loved her well;
 He promised he would marry her when he did return,
 But a watery misfortune all on him did fall.
2. As he was a-sailing to his great surprise,
 When a most and terrible storm did arise;
 Where the winds they did beat and the billows did roar,
 Which drove those poor seamen all on the lee shore.
3. As she was a-walking down by the seaside,
 She saw her own true love all on the beach lie;
 And when she come by and put her to a stand,
 For she knew 'twas her true love by the ring on his hand.
4. She kissed him, she hugged him, she called him her dear,
 She kissed him, and she hugged him ten thousand time o'er,
 She says, "I am contented to lay by your side,"
 In a few moments after this damsel she died.
5. In Robin Hood churchyard this couple was carried,
 In Robin Hood churchyard this couple was buried.
 Come all you true lovers that do pass here by,
 Go see how contented this couple do lie.
 Come all you true lovers since my joys they're all fled,
 My grave is instead of a new marriage bed.

La seconde intrigue raconte la découverte du corps de son fiancé, qu'elle reconnaît à son anneau, le symbole de leur engagement. Ici, c'est la preuve indéniable, non plus la mort supposée ou prétendue de son partenaire, qui met l'héroïne à l'épreuve. Sa réaction à l'événement— voeu d'austérité, désir de le rejoindre dans la mort ou langueur fatale — témoigne de son attachement, qui ne cède pas même devant l'aversion traditionnelle de la mort en mer:

I wish I were a-sleeping too
 In the arms of my true love in the ocean blue;

20. Peacock, *Songs*, vol. 3, p. 722.

My soul to my God and my body in the sea,
And the white waves rolling over me.²¹

Alors qu'elle meurt de chagrin, sa victoire est morale: elle lui fait retrouver celui que la vie lui avait enlevé, et son amour sans bornes est proposé comme exemple à ses semblables:

Come all ye fair maids take a warning
Don't ye never object a cold grave
Be like Nancy fond hearted true louvyer
Who died for Thomas a sailor so brave.²²

3. "Comment oublier?"

The Nobleman's Wedding²³

1. I was invited to a nobleman's wedding
To a loving fair one that proved unkind
Soon she begun for to think of her fellow
The former true lovyer she left behind.
2. Supper it being ended and over
And the company sat 'round to sing a song
And the first that was asked was the former true lovyer
And he said for the bride that he would sing one.
3. "How can you lie your head on another man's arm,
You that have been mine so late?
And it grieves me now for to wear a green willow
Sighing and lamenting for your sake."
4. Oh the bride she sitting at the head of the table
Hearing these words that she knew right well
No longer to bear it she was not able
T'was down by the feet of the bridegroom she fell.
5. "Oh there's one request of you I will ask love
There is one request pray grant it to me

21. Peacock, *Songs*, vol. 2, p. 439, st. 5.

22. MUNFLA ms 78-236, p. 191, st. 9.

23. MUNFLA ms 78-236, p. 79.

This very night for to lie with my momma
And the rest of my time I will lie long with thee.”

6. This request it was freely granted
Sobbing and sighing as she went to bed
He rose early day the next morning
He went and he found that his young bride was dead.
7. Oh we (at)tended the funeral in a deep suit of mourning
Sobbing and sighing as he walked along
Two or three days after he ended his own life
And agrieved his parents and everyone.
8. Oh a green willow tree is a very handsome flower
All in the spring time of the year
Where there's many a true lover spends many a long hour
Talking of love that was never there.

Selon ce qui se dégage de l'argumentation triangulaire qui sous-tend ces chants de l'attente, le pire obstacle qui puisse compromettre l'union des fiancés n'est pas la mort de l'homme mais l'inconstance de la femme. La «reconnaissance», dans ce troisième type de ballades, est la révélation de la persistance de son affection première. Le souhait étrange qu'elle formule lors de son banquet de «seconde noce» de passer une dernière nuit auprès de sa mère, dans l'idiome du genre, traduit le sentiment de sa mort prochaine, mais aussi de sa défaite. Sa mort est sans commune mesure avec la précédente; au lieu de signifier la consommation de l'amour au-delà de la fatalité, cette fin, comme celle de tout héros criminel dans le genre, est le juste tribut des coupables. Si la fiancée fidèle est «promue» au mariage et la veuve dévote «mariée» au-delà de la tombe, celle qui ne satisfait pas à l'épreuve de sa maturité affective est vouée à retourner chez sa mère, acte symbolique de régression narcissique.

III. Les ballades indigènes: le courage et la solidarité

The Ella M. Rudolph²⁴

1. Attention all ye fishermen, and toilers of the sea,
While I relate those lines to you, of an awful tragedy,

24. Cette version fut recueillie par Gordon Cox et publiée dans «I've changed from that type of life to another': Some Individual Responses to Social Changes in a Newfoundland

Which leaves so many families in sorrows to bewail,
The loss of sons and husbands, caused by the dreadful gale.

2. The Rudolph was a vessel and a clever sea boat too,
The skipper's name was Blackwood, and eight composed her crew,
A female also was on board, so gaily and bright,
She with the rest did meet her doom on that sad fatal night.
3. On the eighth day of December the Rudolph left the town,
Full load of general cargo for Port Nelson she was bound,
With gently breeze, a south-west wind, as she did sail along
The sky looked thick and heavy, and night was coming on.
4. At five o'clock that evening, through the tickle she did pass,
While threatenings of a violent storm was showing by the glass;
When from south-east the wind did veer, with storms all through the night,
When the skipper's intention was to try and reach Catalina light.
5. Not very far out in the bay, the schooner she did reach
When the skipper changed his course again from north unto north-east,
Thinking that she would round the cape, reach Bonavista Bay,
All under her foresail and jumbo, unfortunately made leeway.
6. Eight fine strong men, this very night, upon her deck did stand,
With eager minds and piercing eyes, all on the lookout for land,
When the wind blew strong and the seas ran high, oh what a terrible plight,
When the Ella M. Rudolph end her day, on Catalina shore that night.
7. The vessel scarcely struck the rocks, before covered with the waves,
All of her crew except one man did meet a watery grave,
This poor young chap jumped overboard mid blinding snow and drift,
By the guiding hand of Providence, got hurled up in the cliff.
8. He went his way up in the cliff, mid blinding sleet and snow,
O'er mountains, fields and valleys not knowing where to go,
To look for hospitality and comforts for the night,
When to his surprise before his eyes, saw little Catalina lie.

Outport», *Folk Music Journal* 4 (1983), p. 392-96. Cox indique que cette chanson fut répandue dans le sud de la Baie de la Trinité et fut publiée dans le journal local, le *Trinitarian*. en 1926. Elle fut enregistrée aussi au Cap Broyle et à Lethbridge.

9. It was early in the morning, 'twas at the hour of four,
After eight long hours of travelling, reached Levi Dalton's door,
Who kindly answered to his knock and sad the sight did see,
A lad standing there with his oilskins on a miracle from the sea.
10. 'Come in, come in, my lad, come in', this man did kindly say,
'And tell us what had happened, and how you come this way.'
The boy was so exhausted, and all that he did say,
'A schooner lost, and all her crew, not very far away.'
11. Now at this kindly woman's this poor lad did reside,
And with hot drinks and clothing warm, for him she soon provide
And after rest and medical aid a story told anew,
The sad, sad news of the Rudolph, and the loss of all her crew.
12. This man soon told his neighbours, and soon the news was spread,
And then before so very long, was rising from their beds,
With ropes and gaffes and lanterns too, on a night so dark and drear,
And all the path was trimmed with men, for Brook Cove they did steer.
13. And as they arrived upon the scene, and sadly heard no sound,
They searched with all endeavours, but no creature could be found,
And as the dawning broke again, a sadly sight did see,
To see a body washed ashore upon the heavy wave.
14. This chanced to be a female, who once so gay [?]
An Abbott girl from Hare Bay, whose name was Mary Jane,
And all the kind and willing hands her body did prepare,
And send her along with her burial rights, to her mother's home so dear.
15. Not many days had passed away
when those men were on the spot,
And after days of toiling five bodies more they got,
And now they're resting in their graves beneath the churchyard sod,
And their souls has fled to their place of rest, neath the Paradise of God.
16. And now my friends and comrades,
I will tell you what to do,
Let us not forget our widows, nor the little orphans too,
Who through this great disaster left fatherless in their homes
For the Lord knows what is best and His will must be done.

Quels pourraient être les liens qui relient ces ballades indigènes à la souche des précédentes? L'évidence que le peuple reconnaît ses propres catégories sur la base d'autres critères que ceux des chercheurs incite à reconsidérer le répertoire anglo-américain sous l'angle de la complémentarité de ses contenus au-delà de la particularité des formes. L'amour, qui est quasi omniprésent dans les ballades de colportage, ne fait que de rares apparitions dans les ballades d'origine américaine, dont l'intérêt se porte sur les vicissitudes et les malheurs du travail physique. De fait, les drames passionnels, qui occupent si généreusement la scène des ballades importées cèdent la place aux désastres en mer ou aux anecdotes comiques dans les compositions terre-neuviennes. Il y a complémentarité aussi au niveau des répertoires féminin et masculin: le premier s'attache aux conflits de nature morale et sociale; le second, auquel appartiennent ces récits tragiques, donne une expression dramatique au combat face à la fatalité.

Ces ballades indigènes, en fait, participent pleinement à la tradition de la ballade tragique. Que celle-ci ait pour sujet l'amour contrarié, les accidents de travail, le malheur personnel ou communautaire, le dénominateur commun de toutes ces chansons à histoire est une structure dynamique qui s'exprime en termes de conflit, de dénonciation et de résolution. Au travers du récit des difficultés et injustices qui s'abattent sur les protagonistes, ces ballades tragiques, importées et indigènes, anciennes et récentes, rendent communément hommage à l'authenticité de l'amour, au courage des naufragés et de leurs sauveteurs, et à la Providence, non sans allusion, toutefois, à la cruauté des parents, à la compassion pour les familles endeuillées ou mise en garde devant la fatalité. L'amour, cependant, toujours triomphe, ici-bas ou au-delà de la mort, et quelles que soient les épreuves à traverser. Celui qui ordonne à la mer tient tout dans Sa main. Ces compositions locales, en effet, trouvent leur structure dans leur ascendance:

BALLADE TRAGIQUE

IMPORTÉE

amants innocents
jeunes
parents hostiles/tiers malveillant
acharnement, courage
meurent pour réaliser leur union
mort violente (meurtre, suicide)
réunion ici-bas/dans la mort
parents pris de remords
mise en garde

LOCALE

marins sans méfiance
dans la fleur de l'âge
éléments traîtres/fatalité
acharnement, courage
meurent pour subvenir aux leurs
mort violente (accident)
sauvetage/repos éternel
parents pris de remords
mise en garde

Cette mise en parallèle atteste bien l'appartenance de ces ballades à une même tradition. Tels les «bonny Irish boys» et «fair young ladies», les victimes de la mer sont arrachées à la vie dans la fleur de l'âge et dans un combat acharné qui les mesure à plus forte partie. Ils succombent pour une cause plus grande que *leur* vie: celle de leur descendance, les uns comme époux en devenir, les autres comme soutien de leur famille. Leur mort a valeur de symbole et de sacrifice, mais le message transmis dans l'un comme l'autre cas est des plus pragmatiques: faire son devoir jusqu'au bout mais en prenant garde aux dangers de la vie, se battre avec courage tout en étant prêt à mourir s'il le faut; quand viendra le moment, les victimes seront à l'abri du Très-Haut, leurs familles ne seront pas laissées à elles-mêmes, et Il les réunira un jour.

Certes, l'hommage rendu aux victimes dans les ballades indigènes de péril en mer n'apparaît pas tant que la recommandation faite aux vivants. À ce propos, Leach relève qu'elles étaient appréciées autant pour les discussions qu'elles suscitaient à propos de questions de navigation et de détails techniques en rapport avec la catastrophe que pour elles-mêmes. James Faris, également, propose qu'il faut voir le sens de ces ballades tant comme mémoire d'expériences utiles pour l'avenir que comme commémoration du passé. Il affirme que

les dates de ces catastrophes sont enregistrées dans les mémoires et que leurs faits répétés à outrance, ne le sont pas tant pour les faits eux-mêmes que pour leur témoignage de l'affrontement intemporel des marins et de leur environnement.²⁵

Kenneth Goldstein défend le caractère positif du fatalisme qui ressort de ces compositions; il le voit

fondé sur l'idée que c'est le lot des terre-neuviens de passer leur vie à affronter la mer et les éléments qui s'allient à elle, non de se rendre à leur puissance mais d'y rendre justice.²⁶

25. James C. Faris, *Cat Harbour: A Newfoundland Fishing Settlement*, Newfoundland Social and Economic Studies no.3, Saint-Jean, NF, MUN Institute of Social and Economic Research, 1966, p. 40; l'italique indique notre traduction littérale des mots de l'auteur.

26. Kenneth Goldstein, «Faith and Fate in Sea Disaster Ballads of Newfoundland Fishermen», *By Land and By Sea: Studies in the Folklore of Work and Leisure. A Festschrift for Horace Beck*, ed. Roger D. Abrahams, Kenneth Goldstein et Wayland Hand, Hatboro, PA, Legacy, 1985, p. 92; l'italique indique notre traduction littérale des mots de l'auteur.

Ces ballades de la mer, «où», comme le dit Sparkes, «toujours il est question d'épaves»,²⁷ ont une affinité structurelle également avec le rite funéraire et sa résolution symbolique de l'angoisse devant la mort. En analogie avec lui, elles réaffirment sérénité et confiance dans le repos des victimes, l'entourage de leur famille, et par là l'exorcisation de la mort. L'idiome formel de ces longs récits délivrés sur des airs monotones, par ailleurs, contribue fortement à cette fonction rituelle. En dépit de leur emprunt à la diction romantique, religieuse ou élégiaque, ces chansons de composition locale et récente portent haut le flambeau des valeurs traditionnelles. Ce ne sont pas qu'aux victimes, aux sauveteurs ou à leur famille qu'elles s'adressent mais à la communauté entière. L'hommage qu'elles rendent aux vivants comme aux morts renforce les liens d'appartenance à celle-ci et met les valeurs communautaires en exergue. Elles ne chantent pas encore le deuil inconsolable mais la solidarité et la responsabilité mutuelles au sein d'une communauté traditionnelle. Leur voix anonyme est celle des ballades classiques et non encore celle des mères, fiancées ou épouses endeuillées des ballades plus sentimentales d'origine américaine.

IV. Les ballades d'origine américaine: le courage toujours

L'un des signes les plus marquants de la concentration affective de la famille sur ses membres au dix-neuvième siècle est l'apparition d'un «nouveau» type de revenant, celui que Gillian Bennett baptise du nom de «witness» pour désigner le sentiment de «présence» spirituelle d'un proche disparu. Inconnu jusqu'alors des folkloristes en raison de son caractère essentiellement «privé», ces «hallucinations du deuil» cependant, n'ont pas échappé à l'attention de la psychiatrie et de l'anthropologie clinique, qui d'ailleurs, y ont reconnu une réaction normale au deuil favorisée par des conditions de stress. Nos enquêtes menées auprès d'interlocuteurs choisis en raison de leur expérience potentielle de ces phénomènes — prêtres de paroisse, personnel infirmier et bénévole de soins palliatifs — ont démenti le silence des sources d'archives de folklore à cet égard. Les personnes interrogées sont unanimes en ce qui concerne les réactions qu'ils ont pu observer chez ceux qui leur ont rapporté pareille expérience: joie, sérénité, réconfort, curiosité du sens de «l'intervention» du «témoin» dans la vie du «voyant», mais non peur de l'apparition elle-même. La ballade qui suit, et dont nous avons retrouvé pas moins de dix versions locales, fait état du phénomène:

27. R.F. Sparkes, *The Winds Softly Sigh*, ed. Richard E. Buehler, Folklore and Folklife Series no. 6, Saint-Jean, NF, Breakwater, 1981, p. 100; les guillemets indiquent notre traduction littérale des mots de l'auteur.

Jimmy Whelan²⁸

1. One evening as I walked alone by the river,
A viewing those sunbeams as the evening were fine;
And through onward I rambled I met a fair damsel,
She'd been weeping and wailing with many a sigh.
2. Now a weeping for one who is now lying lonely,
Weeping for one who no more will she sleeps;
For the dark pearling water do circle around 'er,
And swiftly and deeply do flow o'er his grave.
3. "Now Jimmy" she cried "Won't ya come to me arms,
Won't you come to me now from your cold, silent grave;
For you promised you'd meet me alone on this river,
But death's cruel anger concealed you from her.
4. It was slowly he rose from the depths of the water,
His form shone to her as bright as the sun;
With the red rose of crimson a shone in his bosom,
And on to this fair one to talk he began.
5. Saying "Why do you call me from this silent glory,
Now back to this earth where I once had to live?
And the last who I thought on was God and you darlin',
And then took me down to my cold, silent grave."
6. "Now there's one more embrace, love, and then I must leave you,
One more embrace, love, and then we must part;"
And cold was the arms that circled around her,
And cold be the bosom she pressed to her heart.
7. "Now Jimmy" she cried "Take me along with you,
And don't leave me here for to sigh and to weep;
You take me, come take me along with you Jimmy,
I'll wed with you down on your cold, silent grave."
8. "Now darlin'" he said "Your asking a favor,
That no mortal creature can grant it to thee;
For death is the dagger which keeps us asunder,
And wide is the gulf, love, between you and me."

28. MUNFLA 78-236/C3549A, p. 196.

9. "But while you are walking alone on this river,
My spirit he wanders through night and by day;
My spirit he'll wander and he'll keep you from danger,
Until you are down in your cold, silent grave."

10. Now she threw herself down on the ground, she weeps sadly,
Cold is the anger in silence she lay;
Saying "I lost you, I lost you, my own Jimmy Whelan,
A maid I will die by the side of your grave."

Les affinités de cette chanson avec «Lady Margaret», la championne des ballades classiques recueillies dans la province, attestent l'intérêt qu'il y a pour les liens affectifs qui relient les vivants à leurs morts. Les différences, toutefois, ne sont pas à négliger. Outre une plus grande souplesse de forme produisant un dialogue plus prolix et plus explicite, ce n'est plus le «revenant» qui prend l'initiative de la rencontre; d'autre part, il accède à la demande de sa bien-aimée, la «chaude respiration» («warm breath») de l'un se mêlant à la «froide étreinte» («cold arms») de l'autre. Qu'est-ce à dire? L'interdiction traditionnelle de tout contact entre les vivants et les morts serait-elle donc levée et la tradition elle-même bafouée par la sensibilité romantique? Peut-on encore interpréter le choix de l'héroïne de rejoindre son amant dans la mort comme exemple de courage? Il apparaît que oui. Pas plus que les «witnesses» visitant les leurs au milieu de leurs difficultés quotidiennes, l'«esprit» dont il est question dans cette ballade n'invite pas sa bien-aimée à le rejoindre. Il est explicite, au contraire, quant aux raisons qui le poussent à se manifester à elle: le chagrin déraisonnable qui l'expose au désespoir. Le baiser qu'il consent à lui donner, dès lors, telle la perception parfaitement reconnaissable mais momentanée des «présences» familières, apporte aide et réconfort mais non la délivrance du deuil et de ses exigences de courage et de dépassement.

Cet échantillonnage de ballades de Terre-Neuve sur le thème de la mort prélevé aux différents niveaux de la tradition permet de souligner la cohérence de sens qui la traverse de part en part. Celle-ci nous permet d'affirmer la préoccupation exclusive et constante du genre pour la mort tragique, inopinée, prématurée et violente en laquelle on reconnaît la «mauvaise mort» de la conception traditionnelle héritée du moyen âge occidental. De ce portrait caricatural de la mort, elle n'attend ni désespoir ni résignation mais tire les enseignements qui assureront la meilleure défense face au pire. Ceux-ci sont d'ordre moral et conjuguent les vertus de responsabilité et de courage au niveau de la réalisation individuelle, familiale et sociale et des épreuves diverses au travers desquelles elle se joue. Sans avoir pu développé ici les rapports interactifs et dynamiques qu'entretient ce corpus de ballades

avec le contexte pragmatique et symbolique de sa culture traditionnelle, nous espérons avoir suggéré au moins combien le message réconfortant qui se dégage des ballades populaires, depuis la tradition la plus ancienne jusqu'au répertoire contemporain, peut avoir soutenu une population exposée à l'âpreté de son environnement et, pour cette raison sans doute, particulièrement sensible aux affections humaines.