

La parenté tragique dans l'ethno-chanson

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue, F-59000 Lille, France

Résumé

Notre propos se limitera à trois ethno-chansons dont nous étudierons les relations familiales toutes différentes. La première portera sur la relation mari-épouse, enfant et mère du mari à travers les différentes versions de la grande complainte la plus célèbre « Le roi Renaud ». La seconde portera sur la relation frère-sœur et mère à travers la chanson ronde « Sur le pont du Nord (ou de Nantes) », très connue également. La troisième portera sur la relation époux-épouse à travers une chanson de maumariée tragico-burlesque : « Mon père m'a donné un mari », connue également sous le titre : « Le petit mari ».

Mots clés : ethno-chanson, famille, complainte, burlesque, dérisoire, passion, transgression

Abstract : Tragic kinship in the ethno-song

Our remarks will be limited to three ethno-songs of which we will study all different family relationships. The first will focus on the husband-wife relationship, child and mother of the husband through the different versions of the most famous lament «Le roi Renaud». The second will focus on the brother-sister-mother relationship through the round song «Sur le pont du Nord (or de Nantes)», also well known. The third will focus on the husband-wife relationship through a tragico-burlesque “maumariée” song: «My father gave me a husband», also known as «The little husband».

Keywords : ethno-song, family, lament, burlesque, derisory, passion, transgression

La petite se met à chanter avec une voix faible, mais bien timbrée :

Les canards dans la rivière...etc.

Encore un air avec lequel j'ai été bercé. Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on atteint la moitié de la vie. C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques.

Gérard de Nerval¹

Ainsi s'exprimait Gérard de Nerval dans *Les filles du feu* en 1854, lors de sa rencontre avec un groupe de petites filles qui chantaient assises sur les marches du prieuré de Senlis. Elles chantèrent ensuite « Trois filles dans un pré/ Mon cœur vole ! (Bis) /Mon cœur vole à votre gré ! »², puis se mirent à danser une ronde menée par un garçon et décrite par le narrateur. Ceci montre d'une part qu'il existait déjà une culture enfantine car la performance et la transmission s'effectuent entre pairs et non dans une institution de transfert comme la veillée, les fêtes de famille, l'école ou l'armée ; et d'autre part qu'il ne s'agit pas de vaudevilles, mais d'ethno-chansons transmises de bouche à oreilles.

En 1846, lorsque Théophile Marion Dumersan publie le premier recueil du répertoire enfantin intitulé *Chansons et rondes enfantines recueillies et accompagnées de contes, notices, historiottes et dialogues*³, il confirme, dans son Avant-propos, l'existence d'une culture enfantine en ces termes : « Je suis allé chercher ces traditions sous les arbres et sur les gazons de nos jardins publics, où l'âge innocent prend ses joyeux ébats. Je les ai transcrites sous la dictée des gentils enfants qui les chantaient en jouant »⁴. En outre, il y fait figurer deux notices désignant clairement les destinataires du recueil : les parents et les enfants. Il s'agit pour les premiers d'instruire les enfants en les amusant tout en tirant la morale des chansons, ce que fait Dumersan à plusieurs reprises, non sans difficulté d'ailleurs, il recommande également aux parents de se mêler aux jeux de leurs enfants pour toujours les conduire. Son adresse aux enfants

¹ Gérard de NERVAL, *Les filles du feu, Angélique, Sixième lettre*, dans *Œuvres*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [1854] p. 191.

² *Ibid.*

³ Théophile Marion DUMERSAN (parfois Du Mersan) et Gustave JEANE-JULIEN pour la musique, *Chansons et rondes enfantines recueillies et accompagnées de contes, notices, historiottes et dialogues*, 1846, Paris, Gabriel de Gonet, puis 1859, Paris, J. Vermot. De nombreuses rééditions.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

est très intéressante car il a conscience de transcrire de l'oral en écrit pour sauvegarder ce patrimoine : « J'ai fait ce livre, mes enfants, pour y consacrer les traditions enfantines qui n'ont pas été recueillies, et qui, je ne sais comment, se sont perpétuées de siècle en siècle dans vos bouches, par la seule mémoire » (Dumersan, p. 6). Il insiste sur la valeur pédagogique, éducative de ces œuvres en ces termes : « Ces chansons qui vous plaisent tant, peuvent aussi jeter dans vos esprits et dans vos cœurs, des leçons utiles sans pédantisme, une morale douce et une instruction amusante » (Dumersan, p. 7), ce qui laisse tout de même supposer qu'il a effectué un tri parmi le répertoire enfantin pour répondre à ces critères, ce qui n'est pas si simple avec entre autres la chanson du « Petit mari » sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Cependant, et cela peut paraître surprenant, il dénigre les contes : « Cela vaudra bien tous ces contes de fées et de génies, productions absurdes qui gâtent l'esprit, et ne disent jamais rien au cœur » (Dumersan, p. 8), tout en estimant que les chansons sont faites d'une « poésie peu élégante, et dont la naïveté fait tout le mérite » (Dumersan, p. 7), rejoignant ainsi l'attitude condescendante de la majorité des enquêteurs de traditions au XIX^e siècle, que partage aussi Nerval. Les destinataires enfants appartiennent aux milieux aisés, à la bourgeoisie, car Dumersan leur propose, après avoir chanté et joué les airs connus, de les essayer au piano⁵, comme l'indiquait déjà son sous-titre : « Avec accompagnement de piano disposé pour de petites mains » ; de plus, le recueil s'achève par une valse et un quadrille enfantins, spécialement composés par Gustave Jeane-Julien. Ce que confirme également la première icône, une lithographie de Destouches, qui figure des enfants effectuant une ronde, en habits soignés, recherchés, riches, relevant de la classe aisée en présence des parents assis, le père surveillant les enfants et la mère lisant.



fig.1 Lithographie Destouches

⁵ *Ibid*, p. 8.

Dumersan livre trente textes dont certains font encore partie du répertoire enfantin si j'en crois les publications contemporaines : « Il court, il court le furet » (p. 15-16), « Promenons-nous dans les bois » (p. 109-111), « Sur le pont d'Avignon » (p. 129-130) qui sont tous des chansons-jeux. Puis je retiens « Le petit mari » (p. 77-79). Dumersan est véritablement le fondateur du répertoire enfantin reconnu par les adultes. Cependant, il a été en quelque sorte précédé de peu en 1830, par Mme Celnart⁶ qui publie le *Manuel complet des jeux de société*, à destination des jeunes gens, filles et garçons. Parmi ces jeux figurent déjà « Nous n'irons plus au bois » (ici : « Les Rameaux »⁷) avec sa description, et « Le Furet »⁸. On y trouve également la chanson encore bien connue « Jeanneton prend sa faucille », ainsi que, de façon surprenante, un jeu de mât à rubans intitulé « Mon père m'accuse d'avoir tué mon chaton »⁹.

D'autres recueils de chansons dédiés aux enfants et aux parents paraîtront à la suite, notamment ceux de : Mme de Chabreul¹⁰ en 1856, *Jeux et exercices des jeunes filles*, de Jean-Baptiste Weckerlin en 1870, *Chansons et rondes enfantines*¹¹, qui propose soixante textes dont des formulettes, comptines et berceuses par lesquelles commence le volume et qui récidivera en 1886 avec *Nouvelles chansons et rondes enfantines*¹². Puis *L'Emprô genevois*¹³ de Jean-Daniel Blavignac en 1875, *Les Chansons de France pour les petits Français*¹⁴ de Louis-Maurice Boutet de Monvel (ill.) et Jean-Baptiste Weckerlin (musique) en 1884, ainsi que *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants*¹⁵, de Monvel (ill.) et Ch. M. Widor (musique), la même année. Et *Rimes et jeux de l'enfance*¹⁶ du grand folkloriste Eugène Rolland,

⁶ Elisabeth-Félicie CANARD, épouse Bayle-Mouillard, dite Mme Celnart (1796-1865), *Manuel complet des jeux de société*, 1830, éd. Roret, Librairie encyclopédique. L'éditeur Roret fut un spécialiste des manuels de toutes sortes, Mme Celnart en réalisa 13 !

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.* p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ Mme de CHABREUL (pseudonyme de Mlle Marguerite Du Parquet, aucune autre information), *Jeux et exercices des jeunes filles*, ill. Fath, L. Hachette, « Bibliothèque des chemins de fer », 1856. Auteure également de *Marcelline ou les leçons de la vie*, Mame, 1862.

¹¹ Jean-Baptiste WECKERLIN, *Chansons et rondes enfantines*, Garnier frères, 1870.

¹² Jean-Baptiste WECKERLIN, *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, ill. Henri Pille, Garnier frères, 1886.

¹³ Jean-Daniel BLAVIGNAC, *L'Emprô genevois. Caches, rondes, rimes et kyrielles enfantines, cris populaires, sobriquets ; le fer à visoles. Études ethnographiques*, Genève, A. Vérosoff et Comp., 1875.

¹⁴ Louis-Maurice BOUTET DE MONVEL (ill.) et Jean-Baptiste Weckerlin (accompagnement au piano), *Chansons de France pour les petits Français*, E. Plon et Nourrit et C^{ie}, 1884 (ou 1886 ? la BNF est indécise).

¹⁵ Louis-Maurice Boutet de Monvel (ill.) et Ch. M. Widor (accompagnements faciles au piano), *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants*, E. Plon et Nourrit et C^{ie}, 1884.

¹⁶ Eugène ROLLAND, *Rimes et jeux de l'enfance*, « La Littérature populaire de toutes les nations, t. XIV, Maisonneuve et C^{ie}, 1883, réédité en 2002 par Maisonneuve et Larose.

en 1883. Sans oublier *Les images d'Épinal*. La veine des chansons enfantines ne s'épuisera jamais au cours du XX^e siècle et les albums contemporains pour les enfants avec CD ou sans sont extrêmement nombreux, mais le choix des chants est restreint. Je ne citerai que deux recueils sérieux, l'un pour enfants : *Mille ans de Chansons traditionnelles*¹⁷, l'autre est une somme très luxueuse : *Anthologie de la comptine traditionnelle francophone*¹⁸, parue en 2008, plus de 600 pages illustrées comprenant pas moins de 1500 comptines, formulettes, chansons, rondes, etc., avec musique et deux CD.

Dans le corpus des ethno-chansons le système de parenté « cognatique » (les deux branches maternelle et paternelle comptent autant l'une que l'autre) à « inflexion patrilinéaire », pour reprendre l'expression de Maurice Godelier¹⁹, qui est encore le nôtre, est restreint à la famille nucléaire et monogame, constituée des parents et de leurs enfants, si bien que les relations s'effectueront sur quatre axes : entre mari et épouse, entre père et mère, entre parents et enfants, enfin entre enfants.

Notre propos se limitera à trois ethno-chansons dont nous étudierons les relations familiales toutes différentes. La première portera sur la relation mari-épouse, enfant et mère du mari à travers les différentes versions de la grande complainte la plus célèbre « Le roi Renaud ». La seconde portera sur la relation frère-sœur et mère à travers la chanson ronde « Sur le pont du Nord (ou de Nantes) », très connue également. La troisième portera sur la relation époux-épouse à travers une chanson de maumariée tragico-burlesque : « Mon père m'a donné un mari », connue également sous le titre : « Le petit mari ».

La complainte nihiliste du « Roi Renaud »

Henri Davenson, pseudonyme de l'historien Henri Irénée Marrou, dans son incontournable ouvrage *Le Livre des chansons*²⁰, estime que « Le roi Renaud » est « aujourd'hui la plus célèbre de nos complaintes : elle a été une des plus répandues »²¹. En 1997, le grand spécialiste canadien de la chanson folklorique française, dont il a dressé le

¹⁷ Isabelle DUMONTEAUX, Anne Clerc, *Mille ans de chansons traditionnelles*, ill. Christian Guibbaud, Julie Mercier, Laurent Moreau, Milan jeunesse, 2008.

¹⁸ Rémi GUICHARD et Marie-Laurentine CAËTANO, *Anthologie de la comptine traditionnelle francophone*, 16 illustrateurs, Éditions éveil et découvertes, 2008.

¹⁹ Maurice GODELIER, *Métamorphoses de la parenté*, Fayard, 2004, p. 12.

²⁰ Henri DAVENSON, *Le Livre des chansons*, Editions de La Baconnière « Cahiers du Rhône », 1944.

²¹ *Ibid.*, p. 161.

catalogue²², Conrad Laforte, dénombre 194 versions de la complainte, dont 100 rien que pour la France et 70 au Canada (3 en Belgique, 3 aux USA, 4 en Suisse, 2 en Italie, 1 en Espagne, au Portugal et dans les pays slaves²³) !

Il n'est pas un recueil de chansons qui ne possède généralement sa première partie réservée aux complaintes dont la première sera « Le roi Renaud ». Rien que dans le tome trois de son *Recueil de chansons populaires* (1887), Eugène Rolland²⁴ en donne 9 versions françaises avec musique dont 7 sont directement issues des manuscrits des *Poésies populaires de France*. Auxquelles on peut ajouter les 6 versions du recueil d'Armand Guéraud (entre 1856 et 1861)²⁵, etc. Dans les milieux lettrés, Gérard de Nerval en procure une version complète dans les « Chansons et légendes du Valois »²⁶ qu'il avait déjà publiée en 1842 dans *La Sylphide*. Elle a été précédemment rapportée en langue bretonne par Théodore Hersart de La Villemarqué sous le titre « Le seigneur Nann et la fée »²⁷ dans le tout premier recueil de chansons traditionnelles paru en 1839 : *Le Barzhaz Breizh*. De plus, la parenté de cette complainte avec des chansons danoises datant du XVI^e siècle est tout à fait établie : Rolland donne d'ailleurs deux versions danoises²⁸ dont l'une compte 32 couplets ! Et le médiéviste Gaston Paris donne une version relevée à Saint Denis de 37 couplets²⁹ !

Elle était encore fort prisée fin XX^e siècle ; elle a été enregistrée par Cora Vaucaire, Yves Montand et même Édith Piaf et les Compagnons de la chanson en 1946 mais sortie en 2017 seulement pour une mauvaise interprétation. Il suffit de regarder les interprétations sur le net pour se rendre compte que les plus récentes, contemporaines, sont encore nombreuses. Elle a, en outre, inspiré à Marcel Séguier un roman : *La reddition* en 1974 (Fayard).

Il s'agit d'une complainte, soit un chant narratif populaire qui, selon le TLFi, a un « déroulement généralement tragique et ayant pour thème un sujet pieux ou les faits d'un personnage légendaire ». Ce que confirme le *Dictionnaire Larousse de la musique* qui précise

²² Conrad LAFORTE, *Catalogue de la chanson folklorique française*, 6 vol., Canada, Québec, Presses universitaires de Laval, « Les Archives du folklore », n° 18-23, 1977-1987.

²³ Conrad LAFORTE et Monique JUTRAS, *Vision d'une société par les chansons de tradition orale à caractère épique et tragique*, Canada, Québec, Presses de l'université de Laval, « Les archives du folklore », n°27, 1997, p. 149.

²⁴ Eugène ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*, 6 tomes, Maisonneuve et Cie, 1883, rééd. Maisonneuve et Larose, 1967.

²⁵ Armand GUÉRAUD, *Chants populaires en Bretagne et en Poitou*, éd. Critique Joseph Le Floc'h, 2 tomes, éd. FAMDT « Modal études », 1995.

²⁶ Gérard de NERVAL, *Chansons et légendes du Valois*, op. cit., p. 276-277.

²⁷ Théodore Hersant de LA VILLEMARQUÉ, *Le Barzhaz Breizh*, 1997, Spézet, éd. Coop Breizh, p. 120-124.

²⁸ Eugène ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*, op. cit., p. 40-55.

²⁹ Gaston PARIS, « Versions inédites de la chanson de Jean Renaud », *Romania*, vol. 11, 1882, p. 97-108.

qu'il s'agit d'un « chant populaire strophique »³⁰. Davenson ajoute qu'une « complainte n'est jamais trop longue »³¹. Quant aux frères Escudier, auteurs d'un *Dictionnaire de musique théorique et historique* en 1854, leur définition est assez péjorative : « Espèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poème est ordinairement le récit d'une histoire lamentable »³²

Il s'agit donc d'un poème lyrique qui développe la catégorie thymique de la dysphorie permettant la mise en place d'un système de valeurs, d'axiologies abstraites : vie/mort dans *Le roi Renaud*, et d'axiologies figuratives comme celles de la parenté. Le système poétique de la chanson est intrinsèquement solidaire du système musical et réciproquement. De ce fait, la musique épouse généralement la catégorie thymique de la narration. Ainsi, cette complainte est-elle chantée, comme l'indique Davenson, sur un air d'origine grégorienne et « représente un libre traitement de l'hymne *Ave maris stella* (Vêpres du commun de la Vierge) »³³. Cependant, les airs ne sont pas toujours identiques et varient d'une région à l'autre. Il faut ajouter que la complainte est une narration faite pour impressionner par ses lamentations de sorte qu'une de ses caractéristiques est sa longueur variable jamais brève, de même sa durée variera en fonction des ralentissements plus ou moins longs du rythme musical.

Dans sa forme la plus fréquente, la narration, qui est essentiellement dialoguée, comprend les séquences suivantes :

1. Les annonces incompatibles : Retour du père mourant/ naissance de son fils ; deux « arrivées » contradictoires.
2. Les funérailles cachées : la tromperie nécessaire constituée du dialogue durant les relevailles entre l'épouse et la belle-mère.
3. La révélation de la mort du père-époux et le choix de la mort par l'épouse

Cependant, un certain nombre de versions propose une séquence antérieure aux autres, censée combler l'impression de manque ressentie par l'énonciataire au début, dans la mesure où l'arrivée de Renaud est le résultat d'une action et d'un contrat préalables non explicites, et, également, d'atténuer la violence de l'incipit. Il s'agit clairement d'une séquence de contrat

³⁰ Marc VIGNAL(dir.), *Dictionnaire Larousse de la musique*, 2005, p. 233.

³¹ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 90.

³² Escudier frères, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Michel Lévy Frères, Paris, 1854, p. 141.

³³ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 162.

passé entre le héros et un être appartenant à un univers transcendant, ayant pouvoir de vie ou de mort, comme nous l'aborderons par la suite.

Les annonces incompatibles

Généralement, l'histoire commence de façon très abrupte, l'*incipit* manifeste une image forte et saisissante :

Le roi Renaud de guerre revint,
Portant ses tripes dans ses mains (Davenson, p. 157)

Il est blessé à mort et ne songe qu'à mourir chez lui discrètement alors que sa mère lui annonce la naissance de son fils en ces termes :

Renaud, Renaud, réjouis-toi
Ta femme est accouchée d'un roi (Rolland, p. 35)

D'un côté, la filiation et la succession sont assurées, ce qui devrait déclencher l'euphorie, mais d'un autre la mort de l'époux, fils et père à la fois, héros détenteur du pouvoir, ne peut que déclencher une dominante dysphorique. Il s'agit pour la narration de résoudre l'incompatibilité des contraires vie/mort, mais jusqu'à quel point est-ce possible ?

L'annonce de la naissance laisse totalement indifférent le père mourant, rien, pas un mot de satisfaction, il est centré sur lui-même et plus particulièrement sur sa mort qui l'emporte sur la vie autour de lui. Il réplique ainsi à sa mère :

Ni de ma femme ni de mon fils
Je ne saurais me réjouir.
Qu'on me fasse vite un lit blanc
Pour que je m'y couche dedans (Rolland, p. 33)

Il souhaite uniquement qu'on le laisse mourir en préparant son linceul. Parfois, il demande à mourir sans que son épouse le sache :

Tournez mon lit du haut en bas
Que ma femme ne m'entende pas (Rolland, p. 40)

Ainsi, dans cette première séquence, les liens affectifs, qui entrent dans la composition de la parenté, n'existent pas : celui qui devient père meurt, indifférent à la naissance de son fils,

et la mère ne pleure pas la mort de son propre fils. Par contre, à chaque fois, la subordination de la mère à son fils est manifestée par les ordres qu'il lui donne. Étrange narration qui débute par la mort du héros, celui qui donne quand même son nom à la chanson, et qui renonce aussi vite à la vie.

Les signes ininterprétables

Puis il meurt. Il faut alors effectuer les rites mortuaires qui vont provoquer du remue-ménage dans la demeure. Comme il est incompatible de faire coïncider la naissance et la mort, que l'épouse ne peut se rendre à l'église qu'après les relevailles car elle est impure après l'accouchement selon la tradition, la mère va cacher la mort et les funérailles de son fils en mentant aux questions de sa belle-fille étonnée par les bruits inattendus qu'elle entend tout de même. Ainsi, dans une version recueillie par Jérôme Bujeaud avant 1864 :

Et quand ce fut sur le minuit,
Jean Renaud a rendu l'esprit.
Son dernier cri fut tant aigu
Que sa femme l'a entendu (bis les deux derniers vers, p. 218³⁴).

Sa belle-mère répond que ce sont des enfants qui ont une rage de dents. Ailleurs, lorsqu'elle entend pleurer, sa belle-mère lui répond la même chose (Nerval), ou qu'un page a été fouetté pour vol (Rolland, p. 33). Lorsqu'elle entend sonner les cloches ou chanter, sa belle-mère lui répond qu'il s'agit d'une procession pour les Rogations (Rolland, p. 35). Le choix des Rogations est très signifiant et correspond parfaitement à la sémantique du passage car le lexème « rogation » vient du latin « rogatio » qui veut dire « supplication », « prière », « requête » ; elles consistent en trois jours de jeûne et de processions expiatoires et de purification précédant la fête de l'Ascension³⁵ qui se déroule toujours au Printemps. Il s'agit d'un rite propitiatoire pour obtenir de bonnes récoltes. Lorsqu'elle entend taper les clous pour faire le cercueil, il lui est répondu que des charpentiers réparent les marches des escaliers ou le grenier (Rolland, p. 35).

La mère modalise donc la belle-fille selon le « ne pas savoir », mais surtout convoque les modalités véridictoires. Ainsi, d'une part elle cache le décès de son fils-époux : ce qui est et ne paraît pas, et d'autre part elle ment à chaque fois que sa bru l'interroge, ce qui paraît et n'est

³⁴ Jérôme BUJEAUD, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest : Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois*, 2 tomes, Niort, L. Clouzet, 1895 [1864], t.2, p. 218.

³⁵ Dom Robert LE GALL, *Dictionnaire de Liturgie*, éd. CLD, sur le site *Liturgie et Sacrements*.

pas. Privée de la vue, n'ayant que l'audition, l'épouse, percevant des signes saillants et inhabituels dans la prénance calme de la demeure, ne peut leur donner une signification univoque, par conséquent, elle ne peut que se fier au sens que leur confère faussement sa belle-mère. Elle est donc à chaque fois trompée et ne peut envisager d'autres hypothèses.

Révélation de la vérité

Puis vient le moment de la vérité, de sa révélation qui ne peut que se produire à l'exécution du rituel des relevailles comme l'indiquent plusieurs versions :

Ma fill', tout's femm's qui r'lèvent d'enfants
Le noir leur est bien plus séant (Rolland, p. 36)

Avec le difficile choix des robes pour se rendre à l'église : faut-il mettre du vert, du blanc, du gris s'interroge la jeune mère et invariablement la belle-mère lui répond le noir, couleur de deuil, indice de quelque chose qui l'atteint personnellement mais signe qu'elle ne sait pas interpréter à ce moment-là. S'ensuit la découverte du tombeau du mari et l'aveu, la révélation de la vérité par la mère où tous les signes avant-coureurs prennent rétrospectivement tous leur sens : l'être et le paraître coïncident enfin. La découverte du tombeau se fait soit en chemin aux abords de l'église, soit dans l'église même par l'épouse car « la terre est rafraîchie ». La vérité est avouée par la mère. Mais l'amour est plus fort que la vie, la douleur plus vive que la joie :

Renaud, Renaud, mon réconfort,
Te voilà donc au rang des morts ! (Bis) (Rolland, p. 34)

S'écrie-telle. Puis, contre toute attente alors qu'un héritier lui est né, elle décide, par amour, de mourir à son tour, de rejoindre son époux, de renoncer à la vie sans lui, de se suicider en somme par une invocation tragique et déchirante :

Terre, ouvre-toi, terre, fends-toi,
Que j'rejoigne Renaud, mon roi. (Rolland, p. 34)

Et cette ultime invocation lyrique a valeur performative :

Terre s'ouvrit, terre se fendit,
Et la belle fut engloutie (Rolland, p. 36)

Parfois également, la mère emporte son enfant dans la mort :

Mère, dites au fossoyeurs,
Qu'il fasse la fosse pour deux,
Et que l'espace en soit si grand
Qu'on y enferme aussi l'enfant (Beauquier, p. 20)

Parfois aussi, l'enfant est confié à la belle-mère :

Tenez ma mère, ma mère, ma mie,
Voilà la clef de mon logis
Ayez grand soin de mon petit
Pour moi, avec mon mari,
Ici, je veux mourir (Guéraud, p. 84).

Cette narration est la négation des valeurs positives indo-européennes selon lesquelles le héros doit aller de l'avant, ne pas se laisser abattre, viser la victoire, la puissance et la vie. Ici, Renaud n'a rien d'un héros, il est un anti-héros qui se laisse aller à la mort sans un regard pour la vie qui vient de paraître. De même, son épouse renonce à la vie et à élever son propre enfant, lui préfère la mort par amour de son mari. Quand les versions content en plus la mort de l'enfant, la mort triomphe totalement et c'est la négation totale des valeurs positives, la négation de la filiation, la valorisation du néant par amour. L'amour et la mort y triomphent tragiquement.

Ceci prouve que le lien affectif qui lie mari et femme est plus fort que la mort. En outre, la répétition à chaque couplet questionnant le lien de parenté par l'épouse, qui est systématique, commun à toutes les versions sous la même forme, montre qu'il existe un lien affectif et social fort entre la belle-mère et sa bru, renforcé par la répétition :

Ah ! Dites-moi, ma mèr', ma mie

En effet, le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* d'Alain Rey explique que « ma mie [est un] terme appellatif de tendresse, puis d'affection »³⁶. L'emploi du vocatif « Ah ! » ou « Oh ! » donne le ton de l'invocation à l'énoncé de l'épouse et marque l'apostrophe à visée dysphorique. L'énoncé est donc à la fois imploratif et à valeur hypocoristique.

Le contrat de mort

Comme je l'avais annoncé, un nombre non négligeable de versions commence par une séquence de contrat qui tourne mal pour le héros, par exemple sur les sept versions données

³⁶ Alain REY (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Le Robert, 2010, p. 67.

dans le recueil d'Armand Guéraud, cinq incluent cette séquence. Le roi Louis en chassant dans la forêt, parfois parce qu'il veut apporter un bon gibier pour son épouse qui vient d'accoucher, rencontre la Mort qui lui propose une alternative pour mourir :

Aim's tu mieux mourir cette nuit,
Que d'être sept ans à languir ?
Aim's tu mieux mourir à présent,
Que d'être sept ans languissant ? (Guéraud, p. 83)

Il rétorque qu'il préfère mourir vite, parfois pour ne pas faire souffrir son épouse. Il rentre pour mourir, commence alors le récit que nous avons étudié. Jamais il n'évoque l'enfant qui, visiblement, ne compte pas pour lui et très peu pour son épouse qui lui est davantage liée par amour.

La chanson suivante n'est pas plus gaie, mais les relations parentales sont différentes.

« Sur le pont du Nord » : la désobéissance mortelle

La chanson « Sur le pont du Nord », ou de « Nantes », et même « Sur le pont du Mort » à Metz, parfois encore appelée « La fille noyée », figure au recueil de Bujeaud en 1864 comme danse³⁷, dans celui d'Émile Legrand en 1874 qui déclare qu'« elle se chante dans toute la France »³⁸. Elle figure au répertoire enfantin de *L'Emprô genevois* comme ronde³⁹ en 1875, et de *Nouvelles rondes et chansons enfantines* de Weckerlin en 1886. Henri Davenson, en 1944, estimait que « ce n'est plus aujourd'hui qu'une ronde enfantine »⁴⁰. Il ajoutait que le thème très populaire de la mère qui refuse à sa fille l'autorisation d'aller au bal remonte en France à la fin du XII^e siècle :

C'est là-jus c'on dit ès prés,
Jeu et bal i sont criés ;
Emmelos y veut aller,
À sa mère en acquiert grés :
« Par Dieu, fille vous n'irés !
Trop y a de bachelers au bal » (Davenson, p. 241)

Il notait aussi que la formule rythmique des vers était celle des vieilles chansons de geste.

³⁷ Jérôme BUJEAUD, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest : Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois*, op. cit., t.2, p. 154-156.

³⁸ Émile LEGRAND, *Recueil de chansons populaires grecques*, Maisonneuve et C^{ie}, 1874, p.366.

³⁹ Jean-Daniel BLAVIGNAC, *L'emprô genevois*, op.cit., p. 96-97.

⁴⁰ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 241.

Cette chanson, qui figure dans tous les recueils contemporains pour enfants, a toujours du succès sur le net et a été chantée, entre autres par Guy Béart, Marcel Mouloudji et même Dorothée ainsi qu'Anne Sylvestre qui l'a réécrite.

Elle raconte l'histoire d'une jeune fille prénommée le plus souvent Hélène qui demande à sa mère (rarement à son père, ou aux deux), la permission d'aller au bal. Celle-ci refuse et la fille se retire dans sa chambre où elle pleure. Arrive son frère qui s'en inquiète et lui propose de l'y emmener. Ils vont danser, le pont s'écroule et ils sont tous deux noyés. La chanson est assez longue et peut comporter une vingtaine de couplets.

Il est tout de suite instauré un rapport de subordination normal entre la mère et sa fille car cette dernière lui demande une autorisation pour effectuer un programme, lequel est refusé. Mais la solidarité de la fratrie joue et le frère décide de transgresser l'interdit et d'aider sa sœur à réaliser son désir. Bien qu'il y ait désobéissance, le frère joue quand même le rôle de protecteur qui lui est habituellement dévolu dans la société, il est donc là pour aider sa sœur. Ils passent à l'action, les danses commencent, mais le pont s'écroule, la fille en premier tombe à l'eau et appelle son frère à l'aide :

« Mon cher frère
Me laiss'ras tu noyer ? » (Rolland 1, p. 300)

Il lui répond qu'il va la sauver mais :

Dans l'eau se jette
Et tous deux sont noyés (Rolland, 2, p. 168)

La mère est avertie qu'une catastrophe est arrivée par une sonnerie de cloches, elle questionne et une voix lui répond que :

C'est pour Hélène
Et votre fils l'aîné ! (*Ibid.*)

Elle apprend donc la fin tragique de ses deux enfants. Soit la chanson s'arrête là, soit elle se prolonge par un couplet moralisateur qui est une sanction cognitive donnée par le narrateur : « Voilà le sort /des enfants obstinés » (Davenson, p. 241) ; fin que déplore Davenson quand il parle de : « moralité vertueusement ajoutée ». Dans la même veine, la version de *L'Emprô* s'achève sur un regret de la mère : « Ah s'ils m'avaient écoutée/ ce ne serait pas

arrivé ! » (p. 97). Ou bien encore sur une imploration : « Reine des Anges/Venez me consoler/
Sur cette terre/ Je n'ai plus qu'à pleurer » (Rolland, p. 168).

Toujours est-il que cette chanson, pas si triste puisqu'elle était dansée, insiste sur l'affection liant la mère à ses enfants, sur celle qui lie la fratrie avec un lien de solidarité entre la sœur et le frère, mais insiste surtout sur les conséquences néfastes de la désobéissance.

Nous allons aborder très brièvement une autre sorte de rapports entre mari et femme cette fois.

« Mon père m'a donné un mari » : une chanson de maumariée burlesque

Les chansons de maumariée-e-s sont un genre à part tellement elles sont nombreuses, beaucoup plus côté femme. Les plaintes des femmes contre un époux trop vieux, violent, ou impuissant constituent l'essentiel des thèmes de ces chansons. « Mon père m'a donné un mari », aussi connue sous le titre « Le petit mari » a un succès qui ne se dément pas puisqu'elle figure dans le répertoire enfantin dès 1846 chez Dumersan ainsi que chez Monvel en 1883 et Weckerlin en 1886, ou même Mme de Chabreul dans ses *Jeux et exercices des jeunes filles* en 1854. Les traces en sont anciennes puisque le début est donné par Scarron dans son *Roman Comique* en 1650, un exemplaire est compris dans le *Parnasse des Muses* paru en 1633 (Le musicologue Patrice Coirault l'a transcrite dans son ouvrage essentiel *Formation de nos chansons folkloriques*⁴¹). Il en existe également une version dans *Les rondes à danser* de Ballard en 1724 et d'autres dans des *Chansonniers* dès le début du XIX^e siècle. Coirault signale également l'existence de couplets licencieux, notamment dans le *Chansonnier de Castries* (vers 1715). Davenson constate, en des termes dépités, qu'il ne s'agit plus exclusivement que d'une chanson enfantine : « Ce n'est plus aujourd'hui qu'une chanson d'enfants : même les maumariées finissent à la nursery ! » (p. 380)

Invariablement l'incipit est : « Mon père m'a donné un mari », qui prend acte de la relation de subordination de la fille envers son père qui décide à qui il la donne en mariage ou qui il lui donne. S'ensuivent un nombre variable de couplets pouvant aller jusqu'à la vingtaine qui racontent les déboires du petit mari dont la narratrice se moque gaiement. Ainsi selon la version de Monvel, raccourcie et aménagée pour de jeunes enfants, au point qu'il manque des éléments, ce qui nuit à sa cohérence : on fait d'une feuille son habit, le chat le prend pour une

⁴¹ Patrice COIRAULT, *Formation de nos chansons folkloriques*, t. 2, éd. du Scarabée, 1955, p. 325.

souris, le feu prend à sa pailleasse et il est tout rôti. La version que Mme de Chabreul donne aux jeunes filles est la suivante : « Mon père m'a donné un mari/Mon Dieu quel homme ! qu'il est petit ! / Je le perdis dans mon lit /J'pris la chandelle et le cherchis /A la pailleasse le feu a pris/je trouvai mon mari rôti/Sur une assiette je le mis /Le chat l'a pris pour une souris /Au chat ! au chat ! c'est mon mari ! » (Chabreul, p. 177).



Fig. 2. Lithographie Destouches

Le narrateur conclut par cette sentence en forme d'avertissement : « Fillettes qui prenez un mari/Ne le prenez pas si petit ! » (Chabreul, p. 177-178). L'énonciataire de la chanson y est ainsi désigné. Cette chanson ne raconte pas tant les mésaventures du mari que la déception de la mariée sur un ton jubilatoire, totalement euphorique. Dans une autre version donnée par Rolland, un couplet manifeste l'amusement de l'épouse : « Non, de mes jours je n'ai tant ri » (Rolland, t.1, p. 66), une autre a pour refrain : « Jamais j'navais tant ri / Dam' ça m'fit rire » (*Ibid.*, p. 67). Et effectivement, toutes les rimes sont obligatoirement en [i] dans toutes les versions de cette chanson, ce qui est une particularité rappelant son homophone « hi ! », l'interjection signifiant le rire. La dérision et le burlesque aident probablement à se consoler d'un mauvais choix. Même si certaines se consolent en utilisant la fortune de l'époux pour prendre du bon temps avec un amant comme la version donnée par l'éditeur Adrian de Launay en 1600 dans *La Fleur des Chansons amoureuses* : « [...] Mon père et ma mère / Leur foy ont iuré / Que dans six sepmaines / ie me mariray : / Au ioli bois m'en vois / Au ioli bois i'ray /

[...] A vn vieux bon homme / que ie tromperay : / Et de ses richesses / Largesse en feray,/ A vn beau ieune homme / Je les donneray »⁴².

Dans un dialogue savoureux entre Mme de Plancy et sa fille, Dumersan cherche désespérément à trouver un sens à cette chanson que la bonne vient d'apprendre à la fille. La mère explique qu'on n'est pas forcément petit par la taille, mais par la bassesse de son état, de son éducation. C'est donc à l'épouse de défendre son mari et de détourner les regards vers elle⁴³.

Enfin, la narratrice met en garde les narrataires, les filles, contre les petits maris. Elle ne dit pas explicitement que ces petits maris ont fatalement un petit sexe qui ne peut satisfaire leur épouse, laquelle à partir de là, laisse libre cours à ses fantasmes. Elle ne le trouve pas dans le lit, le trouve tout rôti, c'est-à-dire rabougri et inutile, et surtout non consommable, au point qu'il fait l'affaire du chat. Il s'agit alors d'une chanson d'initiation féminine et de mise en garde contre le choix d'un époux non viril. La maumariée peut être plus directe sur les manques de son époux dans d'autres chansons comme celle-ci : « Mon père a choisi un mari / Mais il me l'a mal choisi / Le gros lourdaud /Le vilain maladroit / Jamais il ne pourra / trouver mon berlinguet » (*Chansons* de Gaultier-Garguille, 1632)⁴⁴ et dans le *Manuscrit de Castries* : « Dedans les draps il se perdit /J'eus beau tâtonner dans le lit /Je restai sur mon appétit »⁴⁵. Comme l'expriment les deux auteures d'*Aux sources des chansons populaires*, « Certaines chansons de maumariées sont touchantes. Le droit au plaisir est revendiqué par ces femmes, souvent mariées contre leur gré »⁴⁶.

Conclusion

Bien évidemment, nous n'avons pas cerné l'ensemble des relations familiales qui, dans les ethno-chansons, quoique relevant d'une parenté restreinte, sont extrêmement variées. Nous sommes passés d'une complainte à pleurer où la mort emporte tous les acteurs par amour (sauf la belle-mère qui joue un rôle positif), mais où se joue un fort lien affectif et social, à une ronde où la désobéissance à l'interdit parental maternel conduit à la mort les deux enfants, frère et sœur agissant par solidarité, à une chanson comique mais revendicative où l'épouse réclame de son mari toutes ses attentions au lit. Ces chansons, finalement, mettent en scène les

⁴² *La Fleur des Chansons amoureuses, ou sont compris tous les airs de court. Recueillies aux cabinets : des plus rares poètes de ce temps*, Rouen, Adrian de Launay éditeur, 1600. Disponible sur *Gallica* ; j'ai scrupuleusement respecté l'orthographe du livre original.

⁴³ Théophile Marion DUMERSAN, *Chansons et rondes enfantines...*, op. cit., p. 80-81.

⁴⁴ Martine DAVID, Anne-Marie DELRIEU, *Aux sources des chansons populaires*, Belin, « Le français retrouvé », 1984, p. 255.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 251.

représentations de la parenté d'une société : ce qu'est un mari et l'amour qui le lie à son épouse, ce qu'est une belle-mère dans sa complicité avec sa bru, avec son fils, ce qu'exige l'épouse vis-à-vis de son mari.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BLAVIGNAC Jean-Daniel, *L'Emprô genevois. Caches, rondes, rimes et kyrielles enfantines, cris populaires, sobriquets ; le fer à visoles. Etudes ethnographiques*, Genève, A. Véréssoff et Comp., 1875.

BOUTET DE MONVEL Louis-Maurice (ill.) et Jean-Baptiste Weckerlin (accompagnement au piano), *Chansons de France pour les petits Français*, E. Plon et Nourrit et C^{ie}, 1884 (ou 1886).

BOUTET DE MONVEL Louis-Maurice (ill.) et Ch. M. Widor (accompagnements faciles au piano), *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants*, E. Plon et Nourrit et C^{ie}, 1884.

BUJEAUD Jérôme, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest : Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois*, 2 tomes, Niort, L. Clouzet, 1895 [1864].

CANARD Elisabeth-Félicie, épouse Bayle-Mouillard, dite Mme Celnart, *Manuel complet des jeux de société*, 1830, éd. Roret, Librairie encyclopédique.

CHABREUL Mme de (pseudonyme de Mlle Marguerite Du Parquet, aucune autre information), *Jeux et exercices des jeunes filles*, ill. Fath, L. Hachette, « Bibliothèque des chemins de fer », 1856. Auteure également de *Marcelline ou les leçons de la vie*, Mame, 1862.

COIRAULT Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques*, t. 2, éd. du Scarabée, 1955.

DAVENSON Henri, *Le Livre des chansons*, Editions de La Baconnière « Cahiers du Rhône », 1944.

DAVID Martine, DELRIEU Anne-Marie, *Aux sources des chansons populaires*, Belin, « Le français retrouvé », 1984.

DUMERSAN Théophile Marion et Gustave Jeane-Julien pour la musique, *Chansons et rondes enfantines recueillies et accompagnées de contes, notices, historiettes et dialogues*, 1846, Paris, Gabriel de Gonet, puis 1859, Paris, J. Vermot.

DUMONTEAUX Isabelle, Anne Clerc, *Mille ans de chansons traditionnelles*, ill. Christian Guibbaud, Julie Mercier, Laurent Moreau, Milan jeunesse, 2008.

GUÉRAUD Armand, *Chants populaires en Bretagne et en Poitou*, éd. Critique Joseph Le Floc'h, 2 tomes, éd. FAMDT « Modal études », 1995.

GUICHARD Rémi et CAËTANO Marie-Laurentine, *Anthologie de la comptine traditionnelle francophone*, 16 illustrateurs, Éditions éveil et découvertes, 2008.

LAFORTE Conrad, *Catalogue de la chanson folklorique française*, 6 vol., Canada, Québec, Presses universitaires de Laval, « Les Archives du folklore », n° 18-23, 1977-1987.

LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersant de, *Le Barzhaz Breizh*, 1997, Spézet, éd. Coop Breizh.

LEGRAND Émile, *Recueil de chansons populaires grecques*, Maisonneuve et Cie, 1874.

NERVAL Gérard de, *Les filles du feu, Angélique, Sixième lettre*, dans *Œuvres*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [1854].

PARIS Gaston, « Versions inédites de la chanson de *Jean Renaud* », *Romania*, vol. 11, 1882.

ROLLAND Eugène, *Rimes et jeux de l'enfance*, « La Littérature populaire de toutes les nations, t. XIV, Maisonneuve et Cie, 1883, réédité en 2002 par Maisonneuve et Larose.

———, *Recueil de chansons populaires*, 6 tomes, Maisonneuve et Cie, 1883, rééd. Maisonneuve et Larose, 1967.

WECKERLIN Jean-Baptiste, *Chansons et rondes enfantines*, Garnier frères, 1870.

———, *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, ill. Henri Pille, Garnier frères, 1886.

La Fleur des Chansons amoureuses, ou sont compris tous les airs de court. Recueillies aux cabinets : des plus rares poètes de ce temps, Rouen, Adrian de Launay éditeur, 1600.

Disponible sur Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510330t/f19.item>

Ouvrages critiques

Escudier frères, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Michel Lévy Frères, Paris, 1854.

GODELIER Maurice, *Métamorphoses de la parenté*, Fayard, 2004.

LAFORTE Conrad et Jutras Monique, *Vision d'une société par les chansons de tradition orale à caractère épique et tragique*, Canada, Québec, Presses de l'université de Laval, « Les archives du folklore », n°27, 1997.

LE GALL Dom Robert, *Dictionnaire de Liturgie*, éd. CLD, 2005.

REY Alain (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Le Robert, 2010.

VIGNAL Marc (Dir.), *Dictionnaire Larousse de la musique*, 2005.