

A paraître dans *Chansons et mémoire, mémoire en chansons : hommage à Jérôme Bujeaud*,
éd. par A.-M. Despringre chez L'Harmattan,
Actes d'un colloque organisé au Poiré-sur-Vie en Vendée, novembre 2003.

Les tralalas ou « syllabes non significatives » illustrés par des chansons vendéennes

Comment caractériser les tralalas, ces formules du genre *Mironton mirontaine* ou *Tiguéralala*, commun dans les chansons traditionnelles ? quelle est leur fonction métrique ? Mon propos est d'aborder succinctement ces questions à la lumière d'un mini-corpus de vingt-cinq chansons enregistrées de 1983 à 2002 auprès d'informateurs vendéens, sélectionnées par l'Arexcpo dans son fonds de chansons vendéennes¹.

1. Notion de tralala ou « syllabes » non significatives

Généralement, on peut distinguer assez précisément dans une chanson traditionnelle les *paroles* proprement dites et ces formules apparemment non linguistiques qu'on appelle quelquefois à l'américaine *syllabes non significatives*, et qu'on désigne aussi parfois comme *onomatopées*. Le choix terminologique n'est pas sans conséquence. Remarquons d'abord que comme la notion d'*onomatopée* est censée valoir d'« un mot dont le son est imitatif de la chose qu'il signifie » (*Dictionnaire* de Littré), elle est incompatible avec celle de « non significatif ». Elle est de toute manière impropre : on aura beau s'essouffler à montrer que de nombreux tralalas ont eu à l'origine (supposée) une valeur mimétique, cela ne vaudra souvent que de l'usage originaire supposé, mais ne vaudra pas pour son emploi chez des personnes qui n'ont pas connaissance de cet usage ancien ; et de toute manière, on est bien loin de pouvoir montrer que tous les tralalas ont, ou ont eu, une valeur mimétique qui en fasse des onomatopées. L'appellation d'*onomatopée* pour les tralalas en général est donc assurément inadéquate.

Dans l'appellation de *syllabes non significatives* ou *sans sens*, la notion générique de syllabes est malheureusement inexacte ; par exemple, dans la chanson 13 *Dans le bois de Toulouse*, dès le premier couplet,

A *Dans le bois de Toulouse il y a des voleurs* (bis)

B *Il y a des voleurs laridon dondaine*

C *Il y a des voleurs laridon dondon*

il y a un enchaînement syllabique de B à C tel que, suivant la syllabation *don-don-dai-n'i-l'y-a des vo-leurs*, il y a une syllabe, *n'i*, qui se compose de la fin d'un tralala (*dondaine*) par sa consonne initiale et du début d'un syntagme (*il y a*) par sa voyelle ; le tralala *laridon dondaine* n'est pas alors une suite de syllabes même si chacun de ses phonèmes appartient à une syllabe. Ce n'est pas le seul exemple du corpus, et le cas n'est ni rare, ni remarquable. On peut du reste observer qu'en analyse métrique, la notion de syllabe, assez communément employée pour caractériser les hémistiches, la rime, etc., est radicalement inexacte et que son emploi empêche souvent de poser des problèmes fondamentaux². A y réfléchir, on peut aussi remarquer que la notion de syllabes non significatives implique en contrepartie celle, clairement bizarre, de *syllabes significatives* pour les expressions linguistiques, où ce sont des morphèmes ou mots, non des syllabes, qui signifient.

2. Variété des productions vocales « non significatives »

En caractérisant les tralalas comme *non significatifs*, on peut vouloir dire qu'ils ne se composent pas d'un signifiant et d'un signifié comme les signes proprement, même si parfois les tralalas peuvent être significatifs en un sens général et vague de ce terme. On les distingue ainsi négativement des productions vocales qui sont des signifiants de signes linguistiques, ci-dessous parfois distinguées des tralalas sous le nom de *paroles*. Les tralalas peuvent s'écarter à divers degrés des signes linguistiques normaux. A titre plutôt suggestif que systématique, on peut distinguer les variétés suivantes :

- a) Type *laridon dondaine*. Dans ce type majoritairement illustré dans notre corpus (en l'occurrence, chanson 13), la production vocale apparaît nettement comme constituée d'une suite de phonèmes

¹ Ces chansons rassemblées en 2005 par l'Arexcpo, que je remercie de les avoir communiquées, proviennent de la collection « Arexcpo en Vendée ». Leurs titre et cote incluant la date d'enregistrement sont fournis en annexe.

² Sur l'inadéquation de l'analyse syllabique de la rime, v. Cornulier 2005.

(ou quasi phonèmes) syllabés, comme s'il s'agissait de signifiants auxquels il ne manquerait que des signifiés.

- b) Type *Ooooo...* illustré par la chanson 25 *Le plaisir d'être à table* :

Le plaisir d'être à table, c'est d'y rester longtemps, c'est d'y rester longtemps
Et oooooooooooooooooo, c'est d'y rester longtemps, c'est d'y rester longtemps

Là comme souvent la transcription implique des choix problématiques et on pourrait par exemple noter ainsi la seconde ligne :

Et ooo, oo, oo, c'est d'y rester longtemps...

En notant ainsi par un nombre déterminé d'occurrences de la lettre « o » des sons distingués (malgré leur continuité phonique) selon la mélodie et le rythme, on divise un son continu de timbre *o* en autant de segments comme si c'était autant de réalisations d'une voyelle phonémique du français ; mais cette interprétation en chaîne phonémique serait souvent bien difficile à justifier. On peut le ressentir comme de la voix non articulée, mais tout de même de la voix, même si par son timbre elle ne se distingue pas clairement des productions phonémiques de la langue.

- c) Type *mmmmmm* illustré par la chanson 15 *Je m'en vais en Bourgogne*³ :

Je m'en vais en Bourgogne pour faire moudre mon grain
Nan mon chemin rencontre le fariné cotchin
Tidéralala, m m' m m' m m' m m'
A a tidéra, tidéra la la la la'

En ligne 3, après le tralalala syllabé *Tidéralala*, j'ai noté par une succession de « m » un murmure nasal⁴ continu oscillant entre deux notes séparées d'un ton (comme *ré do ré do ré do...*). Le second de chaque paire, noté ici « m' », est accompagné d'un clic (sans doute par décollage langue-palais). Ni le murmure nasal, segmenté ici en fonction de la seule mélodie, ni le clic, n'appartiennent aux sons de la langue du chant. Une fonction mimétique est possible (cliquetis d'un moulin) comme il n'est pas rare quand un tralala s'écarte du système phonologique (cela ne suffit pas à en faire une *onomatopée* proprement dite, cette notion valant strictement pour des mots, non pour n'importe quelle sorte de son imitatif non grammaticalisé⁵).

Les distinctions faites ici sont sommaires. Mais outre qu'elles confirment le caractère risqué de la notion générale de *syllabes* (non significatives), elle montrent le caractère rudimentaire de la seule notion négative de *non significatif*. La parole chantée peut baigner dans de la production vocale dont elle émerge comme *linguistique*, mais qui peut inclure des matériaux se rapprochant plus ou moins par leur forme (ou leur sens) des caractéristiques contraignantes de la *langue*.

Eu égard à une telle variété, plutôt que de prétendre désigner les tralalas au moyen de concepts préalablement définis (comme *syllabes non significatives*), il me paraît prudent, et non moins commode, de se contenter d'un terme arbitraire simplement suggestif tel que celui de *tralala* (dénomination de la classe par un exemple). Après tout, la chose mérite bien un mot propre, comme n'importe quelle chose dont le nom n'est pas une définition. Et j'ai eu plaisir à m'apercevoir, au colloque d'ethnomusicologie du Poiré-sur-Vie en Vendée, que *tralala* est précisément le mot par lequel des chanteurs traditionnels du milieu poitevin ou vendéen désignaient... les tralalas⁶.

3. Degré de verbalisation des tralalas phonémiques

Les tralalas phonémiques syllabés du type *laridon dondaine* présentent eux-mêmes (comme les autres) des degrés divers d'intégration ou non-intégration linguistique et cette variation peut apparaître à l'intérieur même d'un seul tralala. On remarque par exemple :

- a) Des intégrations globales sous conjonction. Ainsi dans la chanson 4 *La belle et le chasseur capitaine* :

A l'âg' de quinze ans mon père mi marie (bis)
Il m'a donné pour gage un beau plumet doré
Et moi fillette sag' je l'ai bien conservé
Et tralala, la lère, tralala, lala
La la, la la la la, la la la la, la, la

Il est clair que le *tralala...* n'est pas une suite linguistique, mais il est introduit (parfois) par un *et* comme un énoncé. Il n'est pas rare non plus que le *et* introduise un *sous-tralala* composant d'un tralala composé.

- b) Des intégrations partielles sous déterminant. Ainsi dans la chanson 10 *Dans le jardin de mon père*⁷ :

Dans le jardin d' mon père (bis)

³ J'ai noté tant bien que mal des paroles sans bien les comprendre (le fariné cotchin ?).

⁴ Son réalisé en faisant vibrer les cordes vocales la bouche fermée.

⁵ Le radical *onomat* a une implication proprement linguistique (idée de *nommer*).

⁶ Ce terme est équivalent à celui de *flonflon* tel que le définissait Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire de 1866-1876* : « Mot sans valeur propre, que l'on répétait souvent autrefois dans les refrains des chansons ».

⁷ Là encore je note tant bien que mal les paroles dialectales qui m'échappent.

*O n'a ti n'oranger, don ma dondaine,
O n'a ti n'oranger, don ma dondé*

c) Des intégrations partielles sous désinence. Ainsi, dans diverses chansons, les couples contre-rimiques⁸ *la guir.ette* > *la guir.a* (chanson 3), *ma dand.aïne* > *ma dand.é* (chanson 7), *dond.aïne* > *dond.on* (chanson 13), le contraste contre-rimique *ette* > *a*, *aïne* > *é*, *aïne* > *on*, s'articule morphologiquement comme un contraste suffixal.

Toutes ces formes plus ou moins nettes d'intégration linguistique sont bien entendu combinables. Elles contribuent à l'homogénéité stylistique des tralalas et de la parole dans le chant (je ne dis pas que c'est leur fonction).

Dans ces couplets 1 et 6, de la chanson 16, *Maître Jean prenant sa serpe*,
Maître Jean prenant sa serpe – et zig et zag et son tralala
Maître Jean prenant sa serpe, et s'en alla fendre du bois (sic)
(...)
Toutes les femm' sont comm' cela – et zig et zag et leur tralala
Toutes les femm' sont comm' cela – quand le mari i' n'y est pas

On s'aperçoit qu'à la faveur de l'intégration linguistique sous la conjonction *et* et le déterminant *son*, ce dernier peut varier en s'accordant contextuellement en fonction du contexte⁹. Dans ce tralala, *La boun'beur deurli deurlo, la rikiki la deurli la deurlo*, de la chanson 20 *Chez nous i' étians trois gars*, on peut avoir l'impression que c'est l'article féminin (homophone de la syllabe typiquement tralalesque) qui vient coiffer les secondes occurrences de *deurli* et *deurlo*.

4. Degrés de différenciation des tralalas.

Les tralalas phonémiques présentent des degrés variés de différenciation.

Quand on veut réaliser un air de musique avec la voix pour seul instrument, compte non tenu du siffilage (qui n'implique pas la *voix* du ton laryngien) et du murmure nasal (dont la portée est faible), on le fait souvent au moyen d'un son vocalique assez neutre, qui est souvent /a/, mais peut ne pas avoir un timbre de phonème bien distinct (surtout si on *chantonne* pour soi sans aucun souci de « correction ») ; mais de plus, fréquemment, on marque les attaques de note par des articulations d'allure consonantique, par exemple, par une espèce de /d/ faible, ou de /l/ qui en est une variante non-occlusive (à échappement latéral), ou parfois par une occlusive sourde de type /p/ marquant plus fortement l'articulation, etc.

a) Un *...lalalalalala...* de longueur indéfinie (selon la mélodie) est ainsi une vocalisation aussi neutre que possible et minimalement différenciée, mais articulée, dont l'interprétation phonémique (série de consonnes /l/ et de voyelles /a/) n'est que l'interprétation phonologique la plus naturelle. Ce peut être du reste, en conversation (non chantée) une onomatopée de la parole (comparer, plus différencié et spécialisé, *et patati et patata*, mimant de la conversation). On la rencontre par exemple dans la chanson 23 *Ma mère, i' irai ja ou champ*¹⁰ :

Ma mèt', ma i' irai ja ou champ
Sans que les gra valet ia ja é, hoouooo, éhooo, lala
La lalala lalala lala, la lalala

b) Un élément de différenciation apparaît à l'initiale quand on marque l'attaque du *...lalala...* par un groupe consonantique différent et plus fortement articulé : d'ou *tralalala...* (variante stéréotypée) comme dans la chanson 14 des *trois frères couturiers* :

Chez nous i' étians trois frères, tous les trois couturiers (bis)
Et i' allions voir les feuill' au bou de Djiniolé, pingré,
Tralalala, lalalala, lalalala, you !

c) Un élément de différenciation apparaît en terminaison sous forme contre-rimique quand, par exemple, la forme catatonique (désinence phonique) en /a/ est rendue contrastive par la précédence d'une forme catatonique différente telle que *aire* dans la chanson 4, *La belle et le chasseur capitaine*, déjà citée plus haut :

Et tralala, la lère, tralala, lala
La la, la la la la, la la la la, la, la

contraste présent ici dans la seule première ligne (combiné avec la différenciation d'attaque en *tr*) et qu'on peut résumer par la formule : *...lal.ère* > *...lal.a*.

Il est possible d'analyser les dissyllabes du genre *lanla* ou *lonla* comme différenciés de la même manière, mais à un niveau morphologique inférieur (intérieur d'un quasi-mot), par le fait que le /a/ conclusif y est rendu

⁸ La notion de *contre-rime* est définie dans Cornulier (2005) où elle est aussi illustrée par le folklore enfantin.

⁹ Il est toutefois peut-être pertinent que la mémoire du chanteur enregistré pour cette chanson paraît en plusieurs occasions défaillante.

¹⁰ Là encore, ma notation des paroles est celle d'un qui ne les comprend qu'en partie !

contrastif par précédence d'une voyelle différente dans le même contexte consonantique. De telles formes entrent en composition dans le tralala de la chanson 18, *La fille de Fontenay* :

A Fontenay, il y avait une tant belle fille (bis)
Assez joli', e'l'savait bien, mais elle aimait qu'on lui dis' voyez-vous
La lonla lonla dilirette, j'aime lonla lonla dilira,
J'aime lonla lonla dilirette, j'aime lonla lonla dilira

On vient de signaler seulement quelques variantes minimalistes d'un type particulièrement rudimentaire. Mais il n'y a pas de limite évidente à la différenciation possible des tralalas et à la liberté de leur construction.

5. Métrique des tralalas : périodicité

Nous ne ferons ici qu'effleurer l'analyse de l'organisation métrique des tralalas. Leur propriété la plus évidente – si évidente qu'on risque de l'oublier – est la périodicité. Toutes les chansons du corpus sont systématiquement *périodiques* en ce sens que, à l'exception de quelques détails (inadvertences ou variations finales), elles ont, d'abord, une structure musicale *périodique* : la même formule musicale se répète un certain nombre de fois, en un certain nombre de *périodes* ; et sur cette périodicité se cale une organisation périodique des paroles et tralalas ; voici par exemple les trois premières périodes (la voix, sans l'air) de la chanson 6 *La femme et le miroir* :

(*A Paris y a une dame – marié' bien richement (bis)) (bis)*
Ell' se coiffe, ell' se mire dans un beau miroir d'argent – Tralala
Laridère, et tralala, laridéra

(*Ell' se coiffe, ell' se mire - dans un beau miroir d'argent (bis)) (bis)*
Elle appelle sa servante - Jeanneton venez donc – Tralala
Laridère, et tralala, laridéra

(*Elle appelle sa servante - Jeanneton venez donc (bis)) (bis)*
Suis-je blonde, suis-je brune, suis-je belle, oh dis-le moi – Tralala
Laridère, et tralala, laridéra

Le formatage ci-dessus distingue, sous forme de *paragraphes métriques* formés chacun de *trois alinéas métriques* (tenant chacun dans une seule ligne), les périodes vocales correspondant aux périodes musicales (de même air). Quant à leur contenu, on appellera *strophes* ces paragraphes, *vers* ces alinéas-lignes ; le cas échéant *sous-vers* ou, s'il n'y en a que deux, *hémistiches*, les composants métriques de ces vers ; *distique*, un ensemble métrique de deux vers. Cette terminologie n'a aucune prétention scientifique, elle est essentiellement destinée à savoir de quoi on parlera compte tenu du formatage présenté ici ; car ce formatage (de type traditionnel) ne sera pas justifié par une procédure rigoureuse et souvent des formatages différents ou plus complexes seraient concevables. Quant aux termes mêmes, *strophe*, *vers*, etc., ils sont simplement inspirés de la tradition littéraire, où le formatage graphique est souvent une donnée de base clairement établie au sein du corpus graphique (j'ai préféré le terme de *strophe* à celui de *couplet*, qui a pourtant l'avantage d'être traditionnel à propos du chant, parce que celui-ci désigne parfois la strophe entière, parfois seulement une partie de la strophe distinguée du refrain, parfois même chez certains métriciens uniquement des strophes de deux « vers »).

Ces productions vocales sont elles-mêmes périodiques à l'égard des propriétés suivantes :

- Tout d'abord, et c'est le fait le plus évident et le mieux connu, la division en paroles et tralalas est périodique (ici les tralalas commencent à *Tralala*, fin d'alinéa 2).
- Il y a une division périodique entre les productions vocales qui se renouvellent de période en période (dans la chanson 6, début des périodes) et celles qui se répètent sans changement d'une période à l'autre (*refrains*, commençant ici au *Tralala* final du vers 2).
- La division entre productions vocales renouvelées et répétées coïncide ici avec celle entre paroles et tralalas ; cette coïncidence n'est pas une règle générale, puisque souvent la partie répétée contient des paroles, comme par exemple ce refrain de la chanson 5, *La marchande d'oranges* :

Trou laouli laouli laoula – C'est un grand wagon ma fille
Trou laouli laouli laoula – C'est un grand wagon de bois

- Il y a des répétitions qui, sans être périodiques au premier degré (matériellement), le sont au second degré (structurellement) ; c'est typiquement le cas des bis ; ainsi dans ces débuts de couplets de la chanson 6, *La femme et le miroir*, citée plus haut :

(*A Paris y a une dame – marié' bien richement (bis)) (bis) ...*
(*Ell' se coiffe, ell' se mire - dans un beau miroir d'argent (bis)) (bis) ...*
(*Elle appelle sa servante - Jeanneton venez donc (bis)) (bis) ...*

les trois expressions *marié' bien richement*, *dans un beau miroir d'argent* et *Jeanneton venez donc* se renouvellent d'une strophe à l'autre ; mais à défaut de répétition entre strophes, il y a

équivalence périodique de schéma de répétition, puisque dans chaque strophe le vers 1 est bissé de la même manière.

- e) Il y a, entre deux strophes successives quelconques (1 et 2, 2 et 3, etc.), une relation de répétition matérielle : le premier vers de la seconde répète le dernier de la partie parlée de la première ; par exemple *Ell' se coiffé, elle se mire dans un beau miroir d'argent*, dernier vers de la partie parlée de la strophe 1 (hormis son *Tralala* final), devient le premier de la partie parlée de la strophe 2. Il s'ensuit donc une équivalence structurale de répétition, non précisément entre strophes, mais entre paires de deux strophes successives, qu'on appelle traditionnellement *enchaînement* (verbal) ou *concaténation*.
- f) Alors que les paroles peuvent être renouvelables ou répétables, c'est une propriété remarquable des tralalas qu'ils sont toujours périodiques. Il semble être comme de la nature du tralala d'apparaître comme en refrain. – Qu'en serait-il dans le cas, non représenté dans notre corpus, d'une chanson minimale réduite à une seule « période » qui dès lors n'en est plus une ? compte tenu de mon expérience mémorielle, il me semble qu'un tralala y est toujours possible ; on peut donc préciser que c'est en cas de périodicité que le tralala doit se répéter périodiquement.

La périodicité inhérente aux tralalas implique que si une période ou « strophe » contenait uniquement du tralala, la suivante ne pourrait que la répéter intégralement ; mais toutes les chansons du corpus contiennent plusieurs périodes, dont le tralala n'est qu'une partie : une chanson contient normalement des paroles, accompagnées ou non de tralalas¹¹.

A la stabilité du tralala (comme plus généralement du refrain) tout au long de la suite périodique du chant correspond le fait que, pour autant qu'il exprime quelque chose, cela correspond à l'ensemble du chant sans s'insérer de manière limitée, comme les paroles variées de chaque période, dans un moment transitoire d'une suite narrative. Ainsi, typiquement, il peut contribuer à une tonalité ou à une atmosphère colorant l'ensemble du chant. Cette fonction esthétique, particulièrement délicate à analyser, ne sera pas étudiée ici.

6. Quelques types métriques des tralalas

a) Dans près de la moitié des chansons, le tralala constitue à lui seul le refrain et conclut la strophe. C'est par exemple le cas des chansons 4 (*La belle et le chasseur capitaine*) et 15 (*Je m'en vais en Bourgogne*) déjà citées plus haut. Dans ces deux exemples notamment, il est rimiquement indépendant des paroles, qui possèdent leur propre rime (c'est le cas dominant). Dans la chanson 21, *Le coq Martin*,

Chez nous i' avions un jawe – qui s'appelait Martin (bis + chœur)
Il a pris sa volé' de la cage au moulin
La prelintintaine la prelintintin (+ chœur)

les deux vers des paroles riment par *Martin = moulin*, mais le tralala-refrain rime avec le bloc des paroles par *moulin = tintin* (en même temps qu'au sein du tralala, ses deux moitiés contre-riment par *tint.in > tint.aine*).

b) Le tralala est en répétition initiale des deux moitiés (*M1* et *M2*) de la strophe dans les chansons 1, *La fille du roi d'Espagne*, et 2, *Les filles de Barbâtre*, et fournit une rime interne à *M2* (par *don = garçons*)¹².

Et les ridons don don – sont les filles de Barbâtre
Et les ridons don don – qu'aimant bè les garçons.

c) Symétriquement, le tralala est en contre-équivalence finale d'une moitié à l'autre de chaque période dans la chanson 3, *Mariez-moi mon père*, où, comme dans le cas précédent, il fournit une rime interne *M2* :

Mariez-moi mon père – lon la guirette
(Mariez-moi déjà – lon la guira) (bis)

Ainsi *guir.a* rime dans *M2* à *déjà* en même temps qu'il contre-rime à *guir.ette* au niveau de la strophe. Dans plusieurs chansons du corpus (10, 12, 13...), la période se termine de la même manière par une contre-rime tralalesque greffée sur une répétition verbale en hémistiche 1.

d) Dans la chanson 5, *La marchande d'oranges*, le tralala appartient à la seconde moitié de la strophe ; il y joue le même rôle qu'au niveau de la strophe dans le type (c) ci-dessus :

Par derrière' chez mon père – un oranger y a (bis)
Il est chargé d'oranges – Je crois qu'il en rompra
Trou laouli laouli laouli laoula – C'est un grand wagon ma fille
Trou laouli laouli laouli laoula – C'est un grand wagon de bois

De plus, par *bois*, non seulement les deux moitiés du vers 4, mais les deux moitiés de la strophe riment (*laoula = bois, rompra = bois*). (On peut noter qu'à l'intérieur même du premier hémistiche du vers 4, *laoul.a* contre-rime à *laoul.i* dont le *i* sert uniquement à ménager ce contraste comme dans *voili voilà*).

e) Dans la chanson 8, *Ah si j'étais petite alouette grise*, le tralala fait de la seconde moitié de la strophe un (aa) rimant du tralala aux paroles :

¹¹ C'est sur la base d'une sélection de principe que le corpus étudié ici ne contient que des chansons à tralalas.

¹² Ceci correspond donc au type rabé-raa (v. Cornulier 2005 :146-147).

Ah, si j'étais petite alouette grise (bis)
Je volerais sur le sein de ma mie
Ponpon tiguéralala, ponpon tiguéralala,
Ponpon tiguéralala, les bons enfants sont là

Une semblable équivalence *tiguéralala* = *là* fait rimer par le même *là* les deux moitiés du dernier vers en même temps que les deux moitiés du dernier distique.

f) Dans la seule chanson 19, *Mon père at une vigne*, le *tralala* a une fonction spéciale d'enchaînement :

Mon père at une vigne – Fa laridon laridaine (bis)
Fa laridon laridé – qu'i se met à tailler (bis)

Isolés de leur contexte, les deux *tralalas* *Fa laridon laridaine – Fa laridon laridé* sembleraient former une paire contre-rimique par *larid.aïne* > *larid.é* ; mais ils fonctionnent dans deux vers, le premier comme conclusif dans son vers, le second comme initial de son vers. Il s'agit donc d'un cas d'enchaînement à l'échelle du distique : les deux vers sont enchaînés par équivalence (strictement) pré-tonique¹³ au niveau de leurs hémistiches (à la contre-rime près, qui du reste est encore une contre-équivalence, le second commence comme le premier s'est terminé). De plus, *laridé* fournit une rime par *laridé* = *tailler* entre les deux hémistiches du vers conclusif (et à l'intérieur même des hémistiches, on observe les contre-rimes en *laridon* > *laridaine* et *laridon* > *laridé*).

g) Cependant, dans des cas minoritaires, le *tralala* ne semble ni rimer, ni contre-rimer ; dans la chanson 14, *Les trois frères couturiers* :

Chez nous i' étions trois frères, tous les trois couturiers, (bis)
Et i' allions voir les feuilles au bou de Djignolé Pingré
Tralalala, lalalala, lalalala, you !

Dans le vers final, le *tralala* ne fait guère que se répéter (malgré son attaque *tr* en initiale de série), et le *you* conclusif ne rime ni (faute d'un fonds de contraste équivalent) ne contre-rime à rien. Même chose avec le *tralala* à contre-rimes internes *La boun' beur deurli deurlo, la rikiki la deurli la deurlo*, dans la chanson 20, *Chez nous i' étions trois gars*, globalement apparentée à la précédente. Dans ces deux chansons, les parties parlées des strophes riment entre elles.

J'espère qu'une étude même aussi peu systématique et approfondie que celle-ci, et sur un corpus si limité, peut faire apercevoir l'intérêt d'une analyse systématique des *tralalas* dans la chanson traditionnelle. Parmi les perspectives qui ont été ici négligées, il y a d'abord, malgré son importance, le rapport au rythme et à la mélodie musicales ; à cet égard, la comparaison avec les *tralalas* non chantés ou du moins sans mélodie du folklore enfantin mériterait d'être faite¹⁴. Il conviendrait également d'étudier le rapport des *tralalas* à la langue, d'un point de vue phonologique et morphologique, et même si l'on peut dire, s'agissant de marges d'un domaine codifié, d'un point de vue para-phonologique et para-morphologique.

Références

prière de vérifier et compléter ci dessous

- **AREXCPO,**
- **Despringre et**
- **Mougin**

AREXCPO, 2005, *25 chansons de Vendée*, disque compact.

Cornulier (de), Benoît, 2005, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », dans Murat et Dangel, 2005, 125-178.

Despringre, André-Marie, 2004, « Syllabes non-significatives dans la chanson traditionnelle des pays de France », dans Mougin et Grosseil, 323-340.

Larousse, Pierre, 1866-1876, *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*.

Mougin, Sylvie, et Grosseil ? ? ? , éd., 2004, *La rhétorique du non-sens dans la littérature orale*, Actes de la Table Ronde de décembre 2002 à l'Université de Champagne-Ardenne.

Murat, Michel, et Dangel, Jacqueline, 2005, *Poétique de la rime*, Champion.

¹³ Si la *tonique* d'une expression est sa dernière voyelle non-féminine (disons, en gros, sa dernière voyelle accentuable ou tonique), la partie strictement *prétonique* de cette expression contient jusqu'à la ou les consonnes qui, éventuellement, servent d'attaque syllabique à cette tonique ; ainsi, dans *laridé*, la partie strictement *prétonique* contient jusqu'au *d* (*larid-*). V. Cornulier 2005 :126-127).

¹⁴ Quelques-uns sont étudiés dans Cornulier (2005).

Annexe

Liste des chansons avec leur titre, et leur cote (incluant la date d'enregistrement) dans le fond « Arexcpo en Vendée ».

- 1) La fille du roi d'Espagne (1983-6)
- 2) Les filles de Barbâtre (2000-142)
- 3) Mariez-moi mon père (1990-44)
- 4) La belle et le chasseur capitaine (1996-198)
- 5) La marchande d'oranges (1997-89)
- 6) La femme et le miroir (1997-167)
- 7) La jardinière de Nantes (1998-72)
- 8) Petite alouette grise (1998-169)
- 9) Quand Marion vat au moulin (1998-8)
- 10) Dans le jardin de mon père (2000-121)
- 11) Levée plus matin que l'alouette (1999-440)
- 12) Le combat d'Aizenay (2000-131)
- 13) Dans le bois de Toulouse (2000-139)
- 14) Les trois frères couturiers (2000-88)
- 15) Je m'en vais en Bourgogne (2000-389)
- 16) Maître Jean prenant sa serpe (1999-521)
- 17) Voilà la Saint Jean venue (2001-127)
- 18) La fille de Fontenay (2001-215)
- 19) Mon père at une vigne (2002-148)
- 20) Chez nous i'étions trois gars (2002-419)
- 21) Le coq Martin (2002-576)
- 22) Je viens vous demander votre fille (2003-327)
- 23) Ma mère, i'irai ja au champ (1998-816)
- 24) Le valet et le meunier (1996-413)
- 25) Le plaisir d'être à table (1991-304)