

La berceuse, une oralité perdue ?

Marie-Christine Vinson

► **To cite this version:**

Marie-Christine Vinson. La berceuse, une oralité perdue?. Pratiques : linguistique, littérature, didactique, Centre de recherche sur les médiations (Crem) - Université de Lorraine 2019, 10.4000/pratiques.7458 . hal-03169989

HAL Id: hal-03169989

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03169989>

Submitted on 15 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La berceuse, une oralité perdue ?

Marie-Christine Vinson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/7458>

DOI : [10.4000/pratiques.7458](https://doi.org/10.4000/pratiques.7458)

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Marie-Christine Vinson, « La berceuse, une oralité perdue ? », *Pratiques* [En ligne], 183-184 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 09 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/7458> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.7458>

Ce document a été généré automatiquement le 9 octobre 2020.

© Tous droits réservés

La berceuse, une oralité perdue ?

Marie-Christine Vinson

- 1 La berceuse appartient à ce qu'on appelle, de façon un peu condescendante, les petits genres¹ de la littérature orale. Musique chantée, chansonnette, elle est associée à une action précise : le bercement. Chant de l'attente, elle est en attente d'un sommeil qui tarde à venir parfois et que l'adulte qui chante s'efforce d'appivoiser. Son rythme régulier est souvent construit sur deux notes alternatives qui reproduisent les oscillations du berceau et sont supposées favoriser l'endormissement. En somme, un enfantin langage performatif :
Do, do, l'enfant do,
Do, do, l'enfant do
L'enfant dormira bientôt.
- 2 Ce genre nous est transmis aujourd'hui en partie de bouche à oreille (souvent dans des versions très fragmentaires) et en partie sous forme écrite. C'est sous la forme écrite que nous est parvenue le fonds le plus important de cet ensemble : recueils de collectes savantes mais aussi livres-CD illustrés et même albums de littérature de jeunesse pour la période la plus contemporaine.
- 3 La question que je me propose de travailler est la suivante : que fait ou plus exactement que défait l'écrit dans la berceuse ? Qu'est-ce qui se perd de ce genre qui appartient au folklore oral enfantin quand il passe à la forme écrite ? Qu'advient-il de la vitalité de l'oralité quand elle s'arraisonne à l'ordre de la littérature² ?

I. La trappe de la scription

- 4 Dans un premier temps il s'agit de prendre la mesure de ce qui tombe, comme dit R. Barthes (Barthes, 1974, p. 9-13), dans la trappe de la scription lorsque la berceuse orale est transcrite pour figurer dans des recueils, dans des livres. Ce mouvement de transcription est relativement ancien. Ainsi dans la *Friquassée crotestyllonnée* (Blanchemain & Bricout, 2013 [1601]) paru à Rouen en 1601, on peut lire mêlées à d'autres comptines, proverbes, dictons et facéties, quelques berceuses. Mais le mouvement de collectes est particulièrement important au XIX^e siècle. À titre

d'exemples je citerai : *L'Emprô genevois* de J.-D. Blavignac sous-titré de façon précise *Caches, rondes, rimes et kyrielles enfantines ; cris populaires, sobriquets ; Le fer à risoles* et publié en 1874 (Gaudy-le Fort & Blavignac, 2001 [1874]) ; *Les Enfantines du « bon pays de France »* de P. Kuhff parues en 1878 avec là encore un sous-titre aussi long que prometteur, *Berceuses, Rondes, Noël's, Chansons de Fileries et Brandons, Risettes, Devinettes, Ballades, Légendes, Romances, Amusettes, Dictons et Quatrains* ; et enfin, bien sûr, les célèbres *Rimes et jeux de l'enfance* d'E. Rolland publiés pour la première fois en 1883 avec un chapitre sur les berceuses.

- 5 Ces retranscriptions, soumises à l'ordre graphique, s'alignent sur la page blanche, les unes au-dessous des autres. Regroupées, elles occupent une place précise dans chaque recueil : au chapitre II, dans la liste des « Kyrielles enfantines » après « Le hoquet » et « L'éternuement » et avant « Les marionnettes » et « Les sauteuses » chez J.-D. Blavignac ; entre la rubrique « Les heures, Les cloches » et la rubrique « Risettes, joies de la mère » chez P. Kuhff ; en ouverture chez E. Rolland.
- 6 En observant, par exemple, les pages consacrées à la berceuse dans *Rimes et jeux de l'enfance*, on remarque que les variantes données peuvent être introduites par a) et b) et que, parfois, une variante supplémentaire est ajoutée entre parenthèses avec une note de bas de page explicative. Des virgules, des points-virgules, segmentent l'écrit qui s'organise en strophes. Une lettre majuscule débute le texte, un point le termine et ainsi s'offre au regard un ensemble parfaitement délimité. Au-dessous de chaque bloc textuel, systématiquement des italiques indiquent la région de France où l'exemple a été collecté. L'imprimé calibre et standardise un ensemble ordonné, numéroté de 1 à 16 : les berceuses recueillies, muettes maintenant, sont parfois accompagnées de leur partition (de la musique écrite avec des signes sur un ensemble de lignes). L'arraisonnement à l'écrit en est démultiplié.
- 7 L'assignation graphique non seulement fait entrer dans les normes typographiques mais a aussi pour effet de tout uniformiser sur son passage : visuellement les berceuses ressemblent aux rondes, qui ressemblent aux formulettes et ainsi de suite. J. Goody rappelle dans *La raison graphique* que :

[...] quand un énoncé est mis par écrit, il peut être examiné bien plus en détail, pris comme un tout ou décomposé en éléments, manipulé en tous sens, extrait ou non de son contexte. Autrement dit, il peut être soumis à un tout autre type d'analyse et de critique qu'un énoncé purement verbal. Le discours ne dépend plus d'une « circonstance » : il devient intemporel. Il n'est plus solidaire d'une personne ; mis sur papier, il devient plus abstrait, plus dépersonnalisé. (Goody, 1979 [1977], p. 96-97)

Alors qu'avons-nous définitivement perdu dans ce passage de la berceuse orale à la berceuse écrite ?

- 8 Tout d'abord la malléabilité propre à la parole chantée. On sait à quel moment la berceuse commence mais on ne sait pas quand elle finit car le signe de son efficacité est marquée par son interruption même. L'adulte qui berce suit l'avancée du sommeil, la voix diminue en intensité, la parole se défait, devient sons répétés, murmures fredonnés pour laisser, en toute fin, place au silence. En effet, la berceuse suppose un échange ouvert, « in process » : les interactions sont liées ici à une situation de communication paradoxale parce qu'aucune réponse articulée n'est attendue. L'*in-fans* auquel s'adresse le chant ne sait pas encore parler. C'est bien l'effet performatif qui compte. Et pour ce faire il y a toujours une part d'improvisation laissée à celui qui berce dans le choix des paroles qui peuvent être répétées, oubliées, plus ou moins inventées,

empruntées à d'autres chansons³ : on ne sait pas à quel moment va avoir lieu l'endormissement. Mais quand la berceuse devient texte, la mémoire incorporée et sélective laisse place à une mémoire artificielle au pouvoir de stockage infini. Et le document clos sur lui-même et définitif, mono-sémiotique et décontextualisé, peut être reproduit autant de fois que l'on veut, à l'identique.

- 9 J.-J. Rousseau (1993 [1781], p. 73) dans son *Essai sur l'origine des langues* dit à propos de l'écriture (chapitre V) qu'« elle substitue l'exactitude à l'expression ». Il ajoute quelques lignes plus bas : « [...] il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui n'est que parlée ». Et c'est bien de ce passage de l'esthétique à l'esthétique que l'on retrouve dans nos berceuses quand de paroles chantées, elles deviennent texte écrit. Ce qui se perd c'est tout un monde de sensations au profit de l'esthétisation plus ou moins grande d'un répertoire patrimonial à conserver et à transmettre. L'évènement de parole, chaque fois unique, qu'est le chant de la berceuse, repose sur la co-présence, la proximité, le corps à corps. Qu'il se trouve dans son berceau, qu'il soit enveloppé dans des bras protecteurs, l'enfant reconnaît l'inflexion d'une voix, ressent la chaleur, le souffle de la personne qui le berce. Le rythme du balancement, le rythme des pulsations cardiaques lui rappellent (peut-être) le rythme bienfaisant du temps où il vivait dans le ventre maternel. La répétition de sons ou mots berceurs plus ou moins monosyllabiques (do, do) qui imite le va-et-vient du bercement scande la chanson. Ce balancement phonique tend peut-être à se rapprocher (imaginativement ?) du langage des enfants, les premiers sons appris très tôt. Tout un mimétisme qui est là pour signifier l'apaisement et le mouvement, l'apaisement dans le mouvement.
- 10 Lors une conférence sur les berceuses espagnoles prononcée à Madrid en 1928, Federico García Lorca précise que pour provoquer le sommeil de l'enfant divers facteurs importants entrent en jeu.
- Une fois que les fées ont créé l'ambiance, il ne manque plus que deux rythmes : celui, physique, du berceau ou de la chaise et celui, mental, de la musique. La mère conjugue ces deux rythmes – l'un qui s'adresse au corps, l'autre à l'oreille – et, avec des mesures et des silences divers, les mêle jusqu'au moment où elle obtient le ton juste qui charme l'enfant. (García Lorca, 2008 [1915-1916], p. 131)
- 11 Et ce contact *hic et nunc*, plutôt complexe, la berceuse écrite ne peut en rendre compte. L'échange immédiat, direct, synchrone devient un texte à la communication différée, asynchrone : « Le mot écrit n'est plus directement lié au "réel", il devient une chose à part, il est relativement détaché du flux de la parole, il tend à ne plus être autant impliqué dans l'action, dans l'exercice d'un pouvoir sur la matière » (Goody, 1979 [1977], p. 100).
- 12 On l'aura compris, ici, c'est la perte du corps que le passage au répertoire, au corpus révèle. Les corps (celui du bercé, celui du berceur) en co-présence, la gestualité et le toucher, la voix et ses inflexions mélodiques et changeantes jouent un rôle essentiel dans la berceuse. En effet pour remplir sa fonction, la berceuse peut se passer de mots – elle peut être une sorte de murmure fredonné sur un rythme particulier – elle ne peut pas se passer du corps et du geste. Dans ses réflexions sur « *l'anthropologie du geste* », M. Jousse précise que si « l'écriture empêche le libre jeu des gestes » (Jousse, 2008 [1969], p. 284), par contre « nos mots sont incarnés profondément dans nos gestes. Si bien que pour avoir le mot, il nous faut faire le geste » (Jousse, 2008 [1969], p. 307). Aussi est-il particulièrement attentif à la berceuse, celle de sa mère, petite paysanne

sartheoise illettrée qui le berçait jadis et qui conservait dans ses bras berceurs, au-delà des années, la « forme » du petit Marcel.

II. Un petit rituel de passage désincarné

- 13 Couchée sur le papier, prise dans l'ordonnement de la page et passée au tamis de l'imprimerie, la berceuse écrite subit également l'effacement de sa dimension rituelle.
- 14 En effet le mot « berceuse » – qui marque l'identification générique – entre dans la langue française un peu avant le début des grandes collectes⁴ : le complément du *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1842 le mentionne. Par contre l'appellation ancienne que l'on trouve par exemple dans *La Friquassée crotestyllonnée* (xvi^e siècle) est « chanson de nourrice ». Quant au *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle* de Godefroy, il donne le terme de « berceresse » à traduire par berceuse dans le sens de « femme qui berce ». Il cite aussi le mot « bercere » qui signifie « nourrice qui berce ». Ce changement lexicographique n'est pas un simple jeu de substitution – un mot en remplaçant un autre – c'est un changement de paradigme culturel dans lequel la dimension pragmatique s'efface au profit de la catégorisation littéraire savante. Le passage d'un micro-monde en actions à, sa représentation écrite, couchée sur un univers de papier.
- 15 Il n'en demeure pas moins que la chanson/diction du bercement est bien un micro rituel domestique : celui qui berce (la mère souvent, le père ou tout autre personne qui s'occupe de l'enfant) tient le rôle de passeur. Il s'agit d'aider au passage de la présence à la séparation des corps. Et le sommeil, c'est l'expérience de la séparation originelle toujours renouvelée d'avec la mère. Pour glisser dans l'endormissement, il faut s'abandonner : apprivoiser le noir, le silencieux, le solitaire, l'immobile, le hors temps. La berceuse parce qu'elle est paroles chantées et fredonnements, rapprochement de deux corps, balancement régulier, rassure et assure la transition. Quand dans les bras, l'enfant ferme les yeux, le chant devient murmure et l'adulte dépose délicatement dans le berceau le petit dormeur. Ce geste de détachement ne doit pas être fait trop tôt. Le passage doit être accompli (ou presque) sinon tout est à recommencer. Mais le berceur initié/habitué sait lire/deviner les signes du vrai sommeil.
- 16 Ce petit rituel domestique de la berceuse orale qui marque les débuts de la vie est, de fait, parfois présent aussi au moment de la quitter... En effet, il est possible d'esquisser une homologie entre le sommeil pacifié engendré par la berceuse et le sommeil éternel. C'est cette homologie – la langue nous y invite, les rites aussi – entre le berceau et la tombe que certains imaginaires culturels ou artistiques prennent en charge. Prenons quelques exemples où le corps et le geste, la voix et le chant, la mort et la vie donnent à l'oralité une de ses dimensions anthropologiques.
- 17 Voici d'abord un tableau de Vincent Van Gogh intitulé *La Berceuse*⁵ qui peut nous introduire précisément à ce double endormissement. L'artiste se demande en effet « s'il a réellement chanté une berceuse avec de la couleur »... Le tableau semble bien aller de l'enfance perdue à la mort prochaine. La série des berceuses (cinq toiles peintes de 1888 à 1889) encadre le fameux épisode de l'oreille coupée et précède le suicide de 1890. *La Berceuse* ici est moins une chanson dite/écrite qu'un geste. En effet une femme tient une corde accrochée à un berceau, un berceau que l'on ne voit pas. Cette femme cherche peut-être à renouer avec les gestes d'autrefois de la mère qui berçait. Est-ce aussi une

quête d'apaisement pour l'adulte vacillant au bord de la raison ? Au bout de la corde y a-t-il un berceau, un cercueil ? De fait, la berceuse, son chant, ses gestes, ses « officiants », son « monde » vont d'un temps et d'un lieu à l'autre. Une corps/oralité retrouvée ? Un temps suspendu ? Un temps pendu ?

18 À travers la danse sarde de l'*argia* (c'est une araignée à la pique très venimeuse), l'anthropologie culturelle nous donne un second exemple de ce continuum symbolique entre bercement des vivants et bercements des morts. La personne piquée par l'*argia* doit être exorcisée dans les formes requises par le rite thérapeutique. L'*argia*, âme coupable et condamnée, vient en effet du monde des (mauvais) morts et elle injecte en quelque façon son tourment indicible à l'individu qu'elle pique. Celui qui est piqué peut être identifié à un enfant ou à un défunt, aussi existe-t-il une grande diversité de chants et d'actions cérémonielles pour prier « *la grande argia* » de s'en aller. Et le choix du rite approprié se fait en fonction de l'identification. Ainsi l'*argia* « petite fille » nécessite de placer la victime (un mort que l'on veut faire revenir à la vie) dans un grand berceau protecteur. Puis, on lui chante des *ninne nanne*. Il faut les chanter en pleurant. Cette oralité rituelle du chanter-pleurer est interrompue par des gémissements et des soupirs. Un peu comme pour les lamentations funèbres exécutées par les lamentatrices professionnelles (Gallini, 1988, p. 149-154).

19 Enfin, plus proche de nous sans doute, la littérature offre elle aussi de nombreuses associations berceuse-mort qui travaillent l'imaginaire des textes (bercer les morts, chanter une berceuse pour les morts). Cette littérature – certes écrite – témoigne de mode de bercement funèbre mais elle en souligne les traits d'oralité. C'est bien la mélodie de la voix et la présence directe qui font la force et le pouvoir de ces berceuses rituelles dont la littérature moderne serait comme l'arche culturel. Ainsi, Chateaubriand décrit dans les dernières pages d'*Atala*, le rite funéraire d'une jeune indienne – « la fille de la fille de René l'Européen » – qui tient son enfant mort sur les genoux : « (Elle) chantait d'une voix tremblante, balançait l'enfant sur ses genoux, humectait ses lèvres du lait maternel, et prodiguait à la mort tous les soins qu'on donne à la vie » (Chateaubriand, 1964 [1801], p. 138). Dans *La Jasante de la Vieille*, J. Rictus, lui, fait entendre le parler des faubourgs d'une mère venue au cimetière se recueillir devant le carré des condamnés où son fils, guillotiné, est enterré. Au moment de partir, elle entend des pleurs et c'est à la berceuse d'autrefois qu'elle a recours pour consoler symboliquement son enfant (se consoler elle-même tout autant sans doute) :

« Oh ! Louis... si c'est toi... tiens-toi sage
Sois mignon... j'arr'viendrai bientôt...
Seul 'ment... fais dodo ...fais dodo,
Tu sais ben... ton petit lit cage.
Chut !... c'est rien qu'ça... pleur 'pas... j'te dis
Fais dodo va... sois sage... sage,
Mon pauv'tout nu... mon malheureux
Mon petiot... mon petit petiot.⁶» (Rictus, 1914a)

20 É. Zola, lui-même, on s'en souvient, scénographie magistralement dans *L'Assommoir* le passage vers le grand sommeil. À la fin du roman, Bibi-la-Gaieté, le croque-mort voué aux frontières avec l'au-delà, retrouve spontanément les gestes et les paroles de la berceuse au moment de mettre Gervaise – son enfant imaginaire – dans son cercueil-berceau :

« Et, lorsqu'il (le croque-mort) empoigna Gervaise dans ses grosses mains noires, il fut pris de tendresse, il souleva doucement cette femme qui avait eu un si long béguin pour lui. Puis l'allongeant au fond de la bière avec un soin paternel, il

bégaya, entre deux hoquets : - Tu sais... écoute bien... c'est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle ! » (Zola, 1969 [1877], p. 445)

- 21 On perçoit combien le « fais dodo » de la berceuse vient re-ritualiser ce que la mort dans le placard sous l'escalier, comme un chien en quelque sorte, avait défait. Il ré-affilie Gervaise au monde des humains, une ultime fois. Ainsi, la berceuse qui va du petit sommeil nocturne au grand sommeil fatal, semble apaiser les passeurs et les passants, les morts et les vivants⁷.
- 22 On voit combien la *pensée sauvage* de l'art et de la littérature peut ré-ensauvager la berceuse en lui faisant explorer les gestes perdus de la ritualité et retrouver des voix d'outre-temps.

III. Un ré-enchantement artificiel

- 23 Aujourd'hui les berceuses font partie à part entière de la littérature de jeunesse. Et ce ne sont plus les ouvrages de collectes minutieuses que nous allons observer mais les supports proposés au jeune public.
- 24 Un premier exemple nous est donné par le site Ricochet (Institut suisse Jeunesse et Médias), plate-forme numérique dédiée à littérature pour l'enfance et la jeunesse. À l'entrée thématique « berceuses », une vingtaine d'occurrences sont répertoriées. Il y a quelques albums mais plus particulièrement des livres-CD. Ce sont ces derniers que nous allons analyser. *Mes plus belles berceuses jazz et autres musiques douces pour les petits* sont présentées par l'éditeur comme « les plus belles berceuses jazz à mettre entre toutes les oreilles pour s'éveiller à la beauté du monde... ; la présence d'« interprètes exceptionnels » est également signalé. Le berceur de la tradition orale n'a pas besoin d'une technique vocale sophistiquée pour exécuter ce chant plutôt monotone. Mais, ici, la berceuse est en quelque sorte « élevée » au rang de spectacle musical à forte plus-value esthétique. Il s'agit d'éduquer au goût, au bon goût et pour cela de ne pas s'endormir trop vite !
- 25 Cette esthétisation se retrouvent également dans les autres titres : *Les plus belles berceuses classiques*, *Les berceuses de grands musiciens*, *Henri Dès. Les plus belles berceuses*. On vante l'intérêt pédagogique qui permet « d'aborder le répertoire classique ». *27 chansons et berceuses* propose des chansons « sélectionnées parmi les plus connues, à lire, à chanter et à regarder à deux ». La dimension éducative est toujours mise en valeur : « [...] quelques mots sont mis en images pour faire participer l'enfant de façon ludique. » précise le commentaire.
- 26 La qualité des voix et la performance artistique permettent d'éduquer l'oreille, la sélection permet de constituer un répertoire restreint et reconnu, la mise en textes et en images des chansons les transforment en objet à lire, à regarder et éventuellement à chanter.
- 27 Cette propension à faire de la berceuse un bel objet à voir et à lire est particulièrement mise en valeur dans l'album d'A. Brouillard qui imagine cette *Berceuse du Merle*, édité en 2011 chez Seuil Jeunesse. Le site Babelio⁸ présente ainsi l'ouvrage : « Un petit texte écrit comme une berceuse, peut se chantonner : l'auteur en a composé la musique, dont la partition est reproduite en page titre. Les paroles rythment les pages de l'univers sonore qui entoure l'enfant. Le bruit que fait la maman dans la pièce d'à côté, celui des

enfants qui jouent dehors, les sons plus lointains de la ville et, bien sûr, le chant du merle... »

- 28 Cette attention appuyée portée aux sons dans la présentation ne fait qu'accentuer la dimension muette de l'univers graphique et imagier que propose l'album. Une partition en ouverture donne des notes alignées sur une succession de portées disposées les unes au-dessous des autres. Le texte de la berceuse se déroule horizontalement sous chacune d'elles. Ensuite les images entraînent le lecteur dans la chambre du bébé qui dort, mais aussi à l'extérieur, sur l'arbre avec le merle chanteur. Chaque image qui se déploie sur une double page, évoque un élément du texte qui s'inscrit tantôt en haut à gauche ou à droite de la page, tantôt en bas à droite. Cette berceuse pour un enfant qui dort déjà se termine par le réveil du bébé. Les illustrations aux couleurs chaudes et douces parlent d'un monde où les personnes, les animaux et les choses sont à leur place comme le texte qui sagement dit le bonheur d'être tout petit.
- 29 La berceuse du deuxième album étudié puise davantage dans le corpus classique et renoue avec la fonction d'endormissement qui est la sienne. *Dodo, l'enfant, do*, de T. Knapman et H. Oxenbury est publié chez Kaléidoscope en 2016. Deux enfants, Alice la grande sœur et Jack le petit frère, jouent dans le jardin quand ils entendent un « bruit » mélodique qui vient de la forêt. Alice propose d'aller voir, le petit a peur du Grand Méchant loup. Ils y vont quand même et finissent par découvrir une « maman loup » (dit le texte) qui chante une berceuse à ses petits. Rassurés, ils rentrent à la maison, se couchent et s'endorment paisiblement.
- 30 L'album propose une fiction qui met la berceuse au centre de la narration et la déplace résolument du côté du monde de la littérature écrite enfantine : la forêt des contes aux arbres immenses, nombreux, feuillus (c'est l'image qui le montre), le grand méchant loup « avec ses grosses griffes pointues et ses mâchoires comme des hachoirs » (c'est le texte qui le répète). Et peut-être est-il possible d'ajouter à cette liste : Alice, celle du pays des merveilles et Jack, celui du haricot magique. C'est différent, me semble-t-il, des berceuses de la tradition orale plutôt ancrées dans le réel et le concret de la vie quotidienne :
- Au berceau,
Dodo, dodo mon poulot [...]
Apportez-moi du lolo
Pour la soupe à mon poulot,
Là-bas dans un petit pot. (Rolland, 2002 [1983], p. 9)
- 31 Les deux jeunes personnages que l'on suit sont embarqués dans une quête : la quête de la berceuse perdue, celle de la toute petite enfance possiblement. Ils peinent à la reconnaître et une grande partie de l'album se passe en interrogations.
- 32 La berceuse n'est d'abord qu'une succession de signes graphiques que les yeux déchiffrent. Abandonnant la ligne droite, l'écriture se fait courbes et juxtapose des lettres en caractères gras et regroupées en syllabes qui miment la mélodie lointaine. Dans un aimable jeu typographique, elle se distingue nettement du texte narratif qui utilise des caractères plus fins rangés au cordeau. Puis petit à petit, au fil des pages, des mots apparaissent, plus ou moins reconnaissables : « Ô ô fan fan têtêt », « mon trésor ». Enfin le texte de la berceuse « *empoétisé* » est donné en entier, dans une superposition de courbes régulières⁹, parfaitement lisibles. Un bel objet visuel esthétisé qui se lit comme une poésie :
- Dodo, l'enfant do
L'enfant dormira bien vite

Je veille sur ton sommeil
 Chante l'étoile dans le ciel
 Dodo, l'enfant do
 L'enfant dormira bientôt
 Et l'enfant doucement
 s'endort
 Fais de beaux rêves,
 mon trésor (Knapman & Oxenbury, 2016, p. 23)

- 33 On remarquera que, malgré la tentative de casser la ligne droite de l'écriture par une ligne courbe, les règles typographiques sont parfaitement respectées. Organisé en distiques, le texte de la berceuse doit jouer avec l'espace de la page. Pour permettre l'alignement de certains vers, un peu trop longs pour rentrer dans le cadre prévu, le dernier mot est renvoyé au fer à droite sur la ligne qui suit. Notre jolie berceuse de papier élégamment calligraphiée est définitivement entrée dans la raison graphique.
- 34 Bien évidemment un adulte peut lire l'album à de jeunes lecteurs et donner une voix au texte mais il s'agira de faire entendre l'écrit, de l'oraliser. Ce mouvement d'oralisation des textes n'est d'ailleurs pas récent en littérature de jeunesse. Il suffit de se rappeler les bibliothécaires de *L'Heure Joyeuse* et la création de *L'Heure du conte* dans les années 1924. Mais ces mises en voix restent totalement soumises à l'ordre de la littérature : on réécrit les textes pour les alléger, on les apprend par cœur.
- 35 Alors, la berceuse, texte « plein, saturé, en un sens parfait » n'est plus cet objet « toujours ouvert », « imparfait » « lacunaire » que la transmission orale permet à un autre berceur-auditeur de compléter, d'enrichir ou d'abrèger. Le lecteur de la jolie berceuse de papier devant le texte fermé qu'elle propose, n'est plus capable d'entendre le « sous-texte » présent dans les lacunes ou les non-dits de la berceuse de l'oralité. Il a perdu « sa troisième oreille [...], celle qui peut saisir ce qui n'a pas été dit mais seulement ressenti ou pensé¹⁰ » (Belmont, 1997, p. 217).
- 36 Sur les rayonnages des bibliothèques, écrites et revêtues de couvertures colorées, les belles berceuses des albums de littérature de jeunesse s'offrent au regard des lecteurs. Mais elles ne chantent plus...
- « Longtemps, longtemps la voix *humaine* fut base et condition de la *littérature*. [...] Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut toute altérée. » (Valéry, 1971 [1941], p. 180)

BIBLIOGRAPHIE

Babelio, « Berceuse du Merle ». En ligne : <https://www.babelio.com/livres/Brouillard-Berceuse-du-Merle/337879>.

BLANCHEMAIN, P. & BRICOUT, B. (2013) [1601]. *La Friquassée Crotestyllonnée. Rimes et jeux des enfants d'autrefois*. Paris : Silène.

- BRICOUT, B. (2016). *Le folklore oral de l'enfant*. Conférence de l'Université populaire du Quai Branly (UPQB), 30 novembre 2016. En ligne : https://www.canal-u.tv/video/cerimes/le_folklore_oral_de_l_enfant.33427.
- BROUILLARD, A. (2011). *Berceuse du Merle*. Paris : Seuil Jeunesse. En ligne : <https://youtu.be/zuvAWLzzOog>.
- BARTHES, R. (1974). « De la parole à l'écriture », *La Quinzaine littéraire* 182, p. 11-13.
- BELMONT, N. (1997). « L'Écriture des contes ». In : Belmont, N. & Gossiaux, J.-P. (dirs.). *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*. Paris : Éditions du CTHS, p. 209-220. En ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00421805/fr/>.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. (1964) [1801]. *Atala - René*. Paris : Garnier-Flammarion.
- GALLINI, C. (1988). *La danse de l'argia. Fête et guérison en Sardaigne*. Trad. de l'italien par G. Charuty & M. Valensi. Lagrasse : Verdier.
- GAUDY-LE FORT, A.-J. et BLAVIGNAC, J.-D. (2001) [1874]. *Glossaire genevois suivi de L'Emprô genevois. Rondes, rimes et kyrielles*. Genève : Éditions Slatkine.
- GOODY, J. (1979) [1977]. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Trad. de l'anglais par J. Bazin et A. Bensa. Paris : Éditions de Minuit.
- HUGO, V. (1885). *Les Chants du crépuscule. Les voix intérieures. Les rayons et les ombre*. Paris : J. Lemonnier/G. Richard.
- Institut suisse Jeunesse et Médias, *Ricochet*. En ligne : <http://www.ricochet-jeunes.org>.
- JOUSSE, M. (2008) [1969]. *L'Anthropologie du Geste*. Paris : Gallimard.
- KUHFF, P. (1878). *Les enfantines du « Bon pays de France »*. Paris : Librairie Sandoz et Fischbacher.
- LE BRAZ, A. & PODOLWSKI, L. (1914). *Berceuse d'Armorique*. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k386937n>.
- GARCÍA LORCA, F. (2008) [1915-1916]. *Mon village et autres textes. Mi pueblo y otros escritos*. Trad. de l'espagnol par A. Belamich & G. Iaculli. Paris : Gallimard.
- RICTUS, J. (1914a). « La Jasante de la vieille ». ..*Le Coeur populaire. Poèmes, doléances, ballades, plaintes, complaints, récits, chants de misère et d'amour en langue populaire (1900-1913)*, Paris : Eugène Rey. En ligne : http://www.florilege.free.fr/jehan-ricтус/le_coeur_populaire.html.
- RICTUS, J. (1914b). ..*Le Coeur populaire. Poèmes, doléances, ballades, plaintes, complaints, récits, chants de misère et d'amour en langue populaire (1900-1913)*, Paris : Eugène Rey. En ligne : http://www.florilege.free.fr/jehan-ricтус/le_coeur_populaire.html.
- ROLLAND, E. (2002) [1883]. *Rimes et jeux de l'enfance*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- ROUSSEAU, J.-J. (1993) [1781]. *Essai sur l'origine des langues, Lettre sur la musique et Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Paris : Garnier-Flammarion.
- KNAPMAN, T. & OXENBURY, H. (2016). *Dodo, l'enfant, do*. Paris : Kaléidoscope.
- VALÉRY, P. 1971 [1941]. *Tel quel, 1*. Paris : Gallimard.
- VAN GENNEP, A. (1977) [1943]. *Manuel de folklore français contemporain. Tome premier. I, Introduction générale et Première partie. Du berceau à la tombe. Naissance, baptême, enfance, adolescence, fiançailles*. Paris : Éditions A. Picard.

VERLAINE, P. (2013) [1992]. « Berceuse ». In : *Cellulairement suivi de Mes Prisons*. Paris : Gallimard, p. 42. En ligne : <https://www.eternels-eclairs.fr/paul-verlaine-cellulairement.php#Berceuse>.

ZOLA, É. (1969) [1877]. *L'Assommoir*. Paris : Garnier-Flammarion.

NOTES

1. Bricout, 2016.

2. Cet article a fait l'objet d'une communication lors des Cinquièmes Rencontres Internationales de la Sociocritique et de l'Ethnocritique, Université de Montréal, « De la poésie et des signes qu'elle catalyse », les 11, 12 et 13 avril 2017.

3. A. Van Gennep (1977 [1943], p. 153) rappelle dans son *Manuel de Folklore Français* que « d'autres chansons (de rondes, de mariage, de mai) peuvent servir à bercer un enfant ».

4. Le Décret du 13 septembre 1852 rendu sur le Rapport du Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes demande la constitution d'un *Recueil des poésies populaires de la France* et en confie la publication au Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. En 1853 le Comité publie un document intitulé *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*. Il a pour fonction d'indiquer « les principales classes des chants populaires ». On peut lire (p. 62) : « Enfin, on ne dédaignera pas les chansons de nourrice et de berceuses, appelées en anglais *lullaby*. » Il semblerait qu'on soit à un moment charnière (c'est l'époque où on invente le mot « folklore ») où la volonté de classification propre à la littérature coexiste avec les dénominations anciennes : « chansons de nourrice » et même « chansons de berceuses » (berceuses à prendre sûrement ici au sens de femmes qui bercent) voisinent encore de plein droit avec le monde de l'oralité.

5. On peut voir les tableaux des différentes *Berceuses* sur Van Gogh et Roulin : Van Gogh *Aventure*, <http://www.vangoghaventure.com/francais/etsesamis/roulin.htm> ; et sur *La Berceuse* (1889), Augustine Roulin <https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/22774888917>.

6. J. Rictus (Gabriel Randon de Saint Amand) a également écrit une « Berceuse pour un Pas-de-Chance » que l'on peut lire dans le même recueil, *Le Cœur Populaire* (Rictus 1914b).

7. La littérature du XIX^e siècle offre de nombreuses autres références au bercement funèbre.

- Emprisonné en Belgique de 1873 à 1875, P. Verlaine écrit pour le recueil *Cellulairement* - qu'il ne publiera pas de son vivant - une *Berceuse* qui s'ouvre par la strophe suivante : « Un grand sommeil noir/Tombe sur ma vie :/Dormez, tout espoir/Dormez, toute envie ! ». Le poème se clôt par cette dernière strophe : « Je suis un berceau/Qu'une main balance/Au creux d'un caveau :/ Silence, silence ! »

- Dans *Les Chants du crépuscule* de V. Hugo « L'Hymne aux morts de Juillet » commence ainsi : « Ceux qui sont morts pour la patrie/Ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie/[...] Et, comme ferait une mère,/La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau ! » (Hugo, 1885, p. 37).

- A. Le Braz, - célèbre folkloriste de la Bretagne -, lui aussi compose une *Berceuse d'Armorique* mise en musique par Podolwski. Cette berceuse met en scène une vieille

femme qui chante pour endormir un petit enfant au destin tout tracé : comme son père il sera matelot et périra en mer. Enchâssés, comme dans une sorte de mise en abyme, deux vers disent le bercement des morts : « Au pays du Froid, la houle des fjords/ Chante sa berceuse en berçant les morts. » (Le Braz & Podolwski, 1914)

8. Voir Babelio.

9. L'album propose, pleine page, le texte de la berceuse qui ondule régulièrement d'une ligne à l'autre. Cette ondulation graphique peut éventuellement être lue comme une tentative de mimer le bercement du chant.

10. N. Belmont dans un article intitulé *L'Écriture des contes* fait le constat des pertes engendrées par le passage du conte oral à sa transcription écrite. Au cours de son travail, elle fait référence à la psychanalyse et à l'image de la troisième oreille utilisée par T. Reik. N. Belmont (1997) reprend cette image pour décrire ce qui se passe lors d'une séance de contage : « Cette configuration particulière qu'on appelle transmission orale et dont on ne peut plus avoir d'expérience réelle, où le conteur raconte un récit toujours imparfait et lacunaire et où les auditeurs ne mémorisent peut-être que des lacunes de ces lacunes, mais sans que ce processus ne mène au néant, bien au contraire, puisqu'il s'agit d'un processus dynamique et expansif, ce dispositif très particulier ne semble pouvoir être rapproché que du dispositif de la pratique psychanalytique. Il n'y a guère de travaux qui se sont attachés à comprendre cette nécessité de la parole écoutée, de la parole et de son écoute excluant totalement du dispositif l'écriture, excepté le livre de Th. Reik, *Écouter avec la troisième oreille* (1976). L'analyste utilise cette image d'une troisième oreille avec laquelle il entendrait ce qui n'est pas dit, ce qui est sous-entendu, ce qui se dit tout bas, sans bruit, pianissimo. [...] Il semble que le conteur disait et que ses auditeurs entendaient d'une part le texte du conte [...] et d'autre part il disait et ils entendaient quelque chose qu'on pourrait appeler un « sous-texte », présent dans les lacunes et les non-dits du texte, entendu par la troisième oreille des auditeurs pour reprendre l'image de Th. Reik. »

RÉSUMÉS

Les berceuses qui appartiennent au folklore oral enfantin sont transmises en partie de bouche à oreille et surtout sous une forme écrite depuis la fin du XIX^e siècle. Alors que défait l'écrit dans la berceuse ? Qu'advient-il de la vitalité de l'oralité de la berceuse quand elle s'arraisonne à l'ordre de la littérature ? Tout d'abord l'article s'intéressera à ce qui tombe dans la « trappe de la scription », comme dit R. Barthes, quand la berceuse orale est transcrite pour figurer dans des recueils, dans des livres. Ensuite le questionnement montrera que la berceuse prise dans l'ordonnement de la page et passée au tamis de l'imprimerie subit l'effacement de sa dimension rituelle. Enfin la littérature de jeunesse qui fait une place aux berceuses sous forme de livres-CD ou d'albums sera interrogée : soumise à un processus d'esthétisation, la berceuse devient un bel objet à lire, à regarder et ... éventuellement à chanter.

Lullabies, which belong to the oral folklore of childhood, have been transmitted by word of mouth and especially in written form since the end of the 19th century. But what is lost in the

written form? What happens to the vitality of the orality of the lullaby when it falls under the rule of writing? This article will first of all look at what disappears through “the trap door of writing” to use the words of Roland Barthes, when the oral lullaby is transcribed to appear in collections and books. Then our analysis will show that the lullaby, when it is submitted to the spatial organization of the page and filtered through printing undergoes the erasure of its ritual dimension. Finally, children’s books, which present lullabies in the form of books with CDs or albums will be examined: in undergoing a process of aesthetization, the lullaby becomes a beautiful object to be read, admired and ... perhaps sung.

INDEX

Keywords : lullaby, voices, ritual, orality, literacy, body, body of texts, gesture.

Mots-clés : berceuse, voix, rituel, oralité, littérature, corps, corpus, geste.

AUTEUR

MARIE-CHRISTINE VINSON

Université de Lorraine, Crem, F-57000 Metz, France