HAL
open science

Bercer en chantant: geste universel? Un parcours analytique du plan de l'expression

Annie Labussière

To cite this version:

Annie Labussière. Bercer en chantant: geste universel? Un parcours analytique du plan de l'expression. Colloque international Les Universaux en musique, Dec 2010, Aix-en-Provence, France. pp.199-207. hal-01257662

HAL Id: hal-01257662

https://hal.science/hal-01257662v1

Submitted on 18 Jan 2016

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.

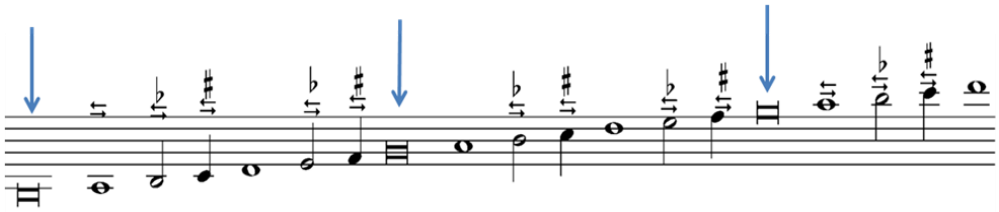
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Annie LABUSSIÈRE
PLM.PARIS IV-SORBONNE
annie.labussiere@wanadoo.fr

BERCER EN CHANTANT : GESTE UNIVERSEL ?

UN PARCOURS ANALYTIQUE DU PLAN DE L'EXPRESSION

Tandis qu'apparaissait à l'écran l'intitulé de ma communication, on pouvait entendre la voix de deux petites filles de la tribu des Pygmées Aka, enregistrées il y a quelques années en Centrafrique par Simha Arom[1]. Elles chantaient en berçant leur petit frère. « Bercer en chantant » : s'agit-il d'une pratique à caractère universel ? On aurait tendance à répondre par l'affirmative si l'on se réfère aux nombreux travaux que psychologues et psychiatres ont consacré au sujet, considérant la berceuse comme « pratique intemporelle et universelle », selon l'expression de Karine Leydier[2]. Par ailleurs, les enregistrements que les ethnologues mettent, depuis des décennies, à la disposition des chercheurs, permettent au musicologue d'écouter, transcrire, comparer nombre de chants traditionnels « à voix nue » recueillis à travers le monde. Une grande majorité d'entre eux se rattache à l'*Ordre mélodique* c'est-à-dire à un discours fondé sur des hauteurs organisées selon le cycle des quintes. En quoi la berceuse, chant « à voix nue » par excellence, montre-t-elle son originalité ? Y-a-t-il plusieurs types de berceuses et peut-on les classer ? M'appuyant sur une méthode spécifique de transcription, je tenterai de répondre en me limitant à l'observation de la seule *forme de l'expression*, au sens qu'en donne le linguiste Louis Hjemslev, c'est-à-dire une structure et une gestuelle strictement musicales, à l'exclusion de toute référence au texte et à son signifié. Un premier outil de travail est le *Système* sur lequel se construit mon écoute, autorisant alors transcriptions et analyses *(Exemple 1)*.



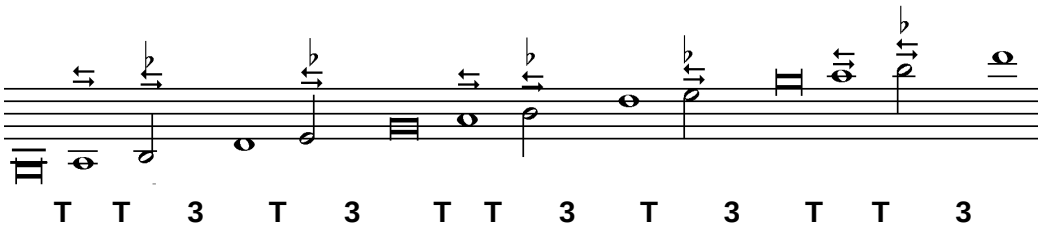
Exemple 1

Illimité vers l'aigu comme vers le grave, ce système n'est autre que la traditionnelle échelle par quintes, dont, par hypothèse, on a *hiérarchisé* les hauteurs au moyen des traditionnelles figures de notes, lesquelles ne représentent plus des durées mais seulement des structures plus ou moins stables. Le son générateur de cette échelle n'est pas le *fa*, mais le *sol*, ce qui situe le système un ton au-dessus de l'échelle traditionnelle. Par définition, le son générateur se doit d'être présent, *en position fortement structurelle*, dans le chant « à

[1] CENTRAFRIQUE : Anthologie de la Musique des Pygmées Aka. CD HM83x2. Piste 13.
[2] LEYDIER, Karine. *Le rôle des berceuses dans le développement psychique du nourisson*, juin 2007. Université de Franche-Comté.

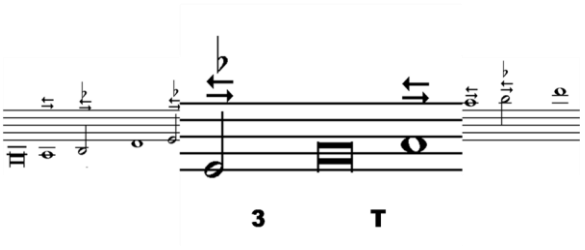
voix nue » que l'on doit transcrire. Celui-ci sera donc écouté et transcrit en *hauteurs relatives*. Plus les hauteurs s'éloignent du son générateur, plus elles sont instables, mobiles ou fluctuantes, d'où les signes d'altération et la double flèche que vous apercevez au dessus d'elles.

La structure pentatonique sur laquelle s'appuie cette échelle tient lieu, pour certaines ethnies, d'unique structure profonde. Elle s'organise sur deux intervalles : le ton, **T** et le trihémiton, ou tierce mineure incomposée, notée **3**. Ces deux intervalles se combinent en modules répétitifs. *(Exemple 2).*



Exemple 2.

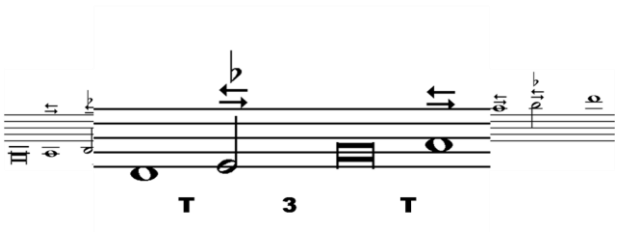
Nombre de berceuses se rattachent à ce groupe que je nomme « modulaire », essentiellement fondé sur le principe de *répétition*. En voici quelques exemples : Enregistrée en Crète, la berceuse que l'on va entendre est structurée sur le module **3T** On en suit la progression mélodique sur « l'aspect » du chant, c'est-à-dire sur le relevé, du grave à l'aigu, des hauteurs parcourues *(Exemple 3).*



Crète. Recordings 1930-1998. Friends of the Melpo Music Archive. Piste 36:Berceuse.

Exemple 3

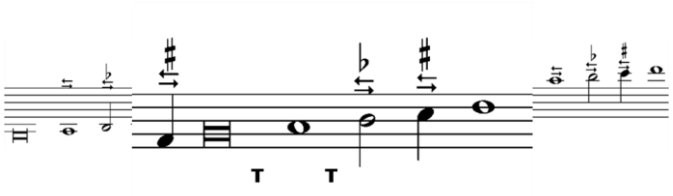
Une autre berceuse de ce type, enregistrée au Burkina Faso par Patrick Kersalé, est cette fois structurée sur le module T-3-T. On la suit, de même, sur son *aspect.*



Burkina Faso. Paroles d'ancêtre Lobi. Collecteur : Patrick Kersalé. Piste 10 : Berceuse.

Exemple 4

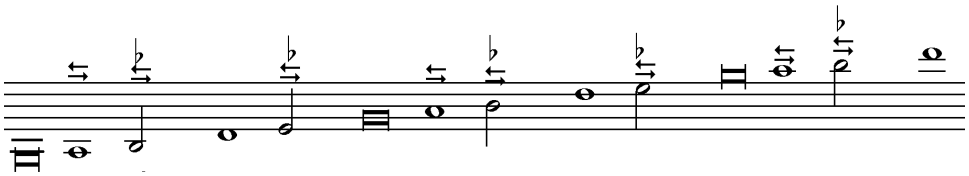
Focalisée sur le diton T-T avec une extension mélodique vers l'aigu et vers le grave, telle autre berceuse, originaire des monts de l'Aurès, en Algérie orientale, peut être rattachée à ce groupe. On la suit sur son aspect.*(Exemple 5).*



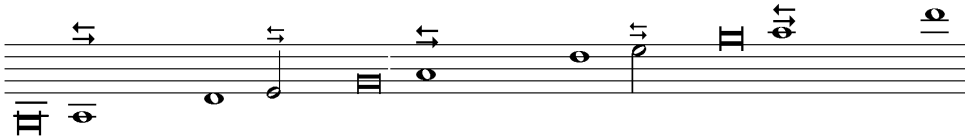
Chants de l'Aurès. Houria Aïchi. Auvidis B6749.
Piste 10 : Berceuse

Exemple 5

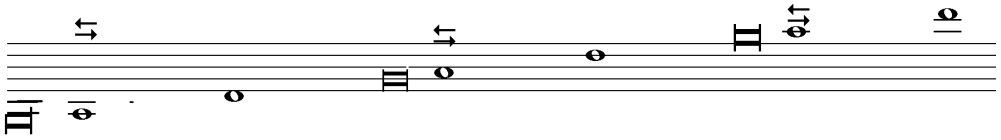
Ce type de berceuse se maintient dans une émission vocale de moyenne intensité, tout en jouant sur l'effet ludique de la *répétition*. On observe, lorsque le balancement du berceau est perceptible, que son « tempo » est relativement indépendant de celui de la mélodie chantée. Un retour sur l'échelle pentatonique et la hiérarchie de ses degrés permet de prendre conscience que des structures tétratoniques, tritoniques, ditoniques, lui sont sous-jacentes. (*Exemple 6a, 6b, 6c, 6d*).



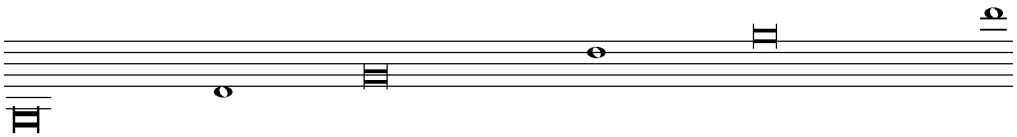
Exemple 6a : échelle pentatonique.



Exemple 6b : échelle tétratonique.

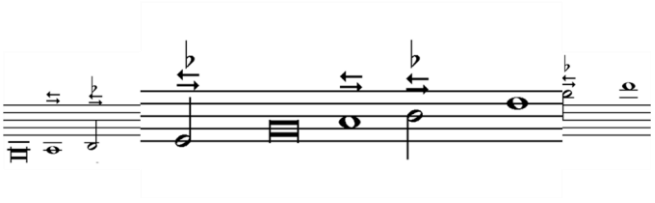


Exemple 6c : échelle tritonique.



Exemple 6d : échelle ditonique.

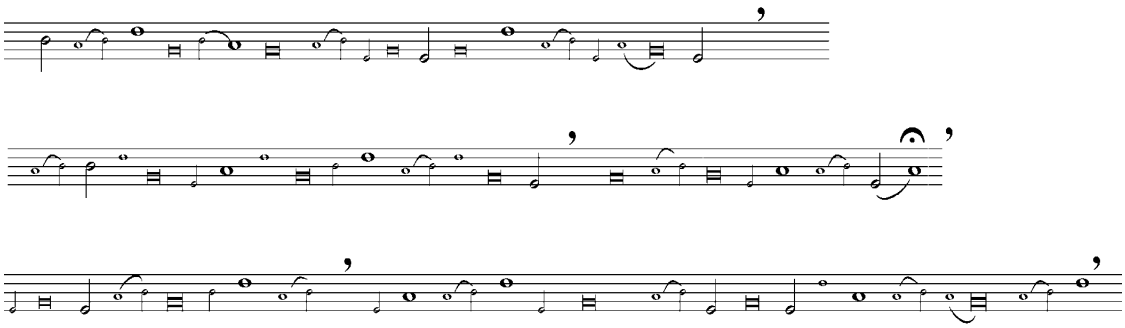
Souvent mises en évidence dans le chant traditionnel « à voix nue », ces structures sont parfois totalement occultées par la progression mélodique, le seul Pentatonique tenant lieu, alors, de structure profonde. Enregistrée au Viêt-Nam par Patrick Kersalé, la berceuse que l'on va entendre est de ce type. Elle s'exprime sur un pentatonique 5 (*Exemple 7*).



Pentatonique 5

Exemple 7

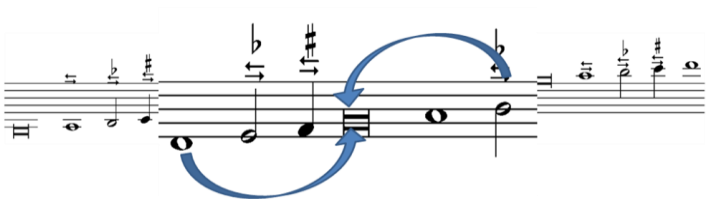
En notant la mélodie sur les hauteurs du système hiérarchisé on remarque que les cadences, ponctuées de façon aléatoire, paraissent indifférentes à la hiérarchie des hauteurs ; il en résulte un curieux effet de rotation. Cette berceuse appartient au groupe que je nomme « giratoire ». (*Exemple 8*)



Viêt-Nam. Musiques et chants des Hmong. Coll. Patrick Kersalé. PEO.CD 915. plage 12.

Exemple 8.

Les exemples qui suivent sont d'une tout autre nature. Ils font entendre des berceuses dans lesquelles la voix chantée, procèdant par séquences cadentielles, dessine une véritable gestuelle sonore qui s'appuie sur les structures profondes du système et ouvre la voie aux tournures spécifiques de la *modalité mélodique*. Enregistrée dans le hameau de Talag, en Equateur, la berceuse que l'on va entendre s'élance, par le diton direct, sur le son générateur, elle fait appel ensuite à l'une des structures profondes du système : la quarte qui s'appuie sur sa hauteur supérieure. On en suit, sur l'aspect, la progression mélodique.(*Exemple 9*)

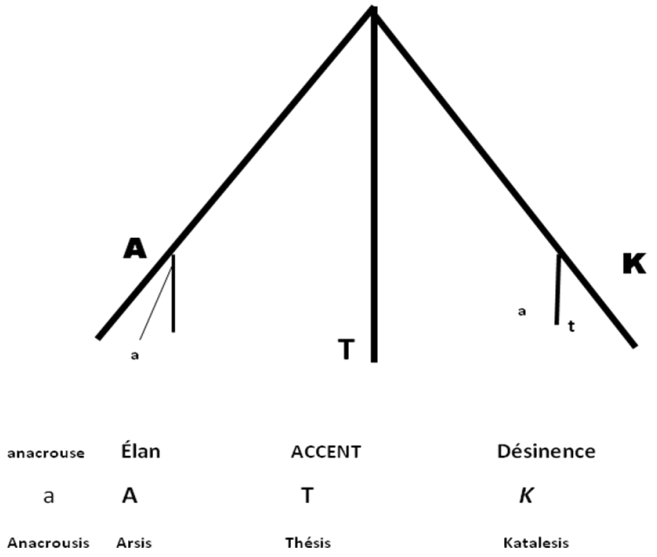


Equateur. Hameau de Talag. Coll. Francis Corpataux.Le chant des enfants du monde. Vol.6 piste 45. Berceuse.

Exemple 9

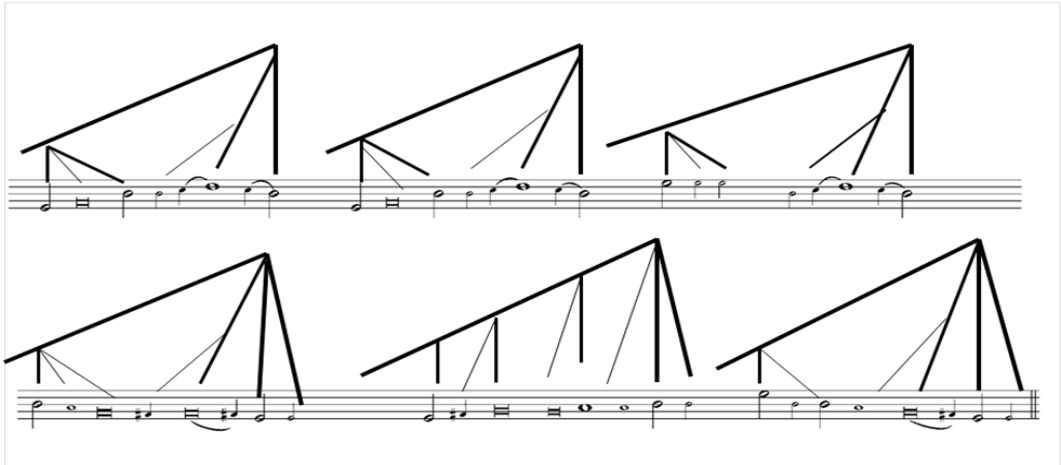
Pour mettre en évidence, sur la transcription d'un chant, les élans et les repos que dessine la ligne mélodique, l'outil analytique se complète par un schéma inspiré de la gestuelle corporelle et de la danse. L'*arsis*, **A**, élan très accentué, est éventuellement précédée d'une *anacrouse*, **a**, du grec *anacrousis*, « action de ramener en arrière » ; l'anacrouse n'est donc pas un élan, mais un recul, une préparation à l'élan. La thésis **T** est un accent lourd ; elle

succéde à l'élan et peut également être précédée d'une anacrouse. La katalèse, **K**, peut faire suite à la thésis ; c'est une prolongation de l'accent, une désinence, en manière d'écho ou de repos. Les exemples sont alors présentés de telle sorte que l'on puisse suivre, sur la notation des hauteurs du système, la gestuelle qui commande la totalité de la structure.(*Exemple 10*)



<u>Exemple 10</u>

Soit l'une des nombreuses berceuses enregistrées en Corse dans les années cinquante, par Félix Quilici. La transcription sur les hauteurs du système se complète ici par une notation agogique de la gestuelle. (*Exemple 11*).

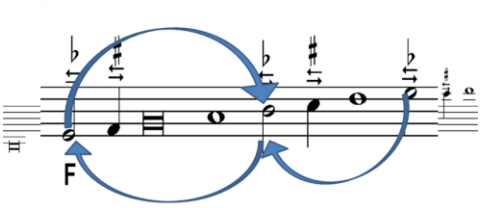


Musique corse de tradition orale.Coll. Félix Quilici. APN 82-4. Face 4.
Village d'Ortu. Berceuse

<u>Exemple 11</u>

En synthétisant cette gestuelle sur l'*aspect* du chant, on observe le geste de quinte ascendante lançant chaque couplet, le rôle cadentiel du *si* et celui de la finale *mi*. Le schème se structure *mi-sol-la-si-ré*, soit *ré-fa-sol-la do* . On reconnait la structure et la gestuelle de « notre vieux mode de *ré* », selon l'expression de Maurice Emmanuel.Toutes les berceuses de ce groupe, que je nomme « discursif » jouent essentiellement sur l'effet tensionnel des

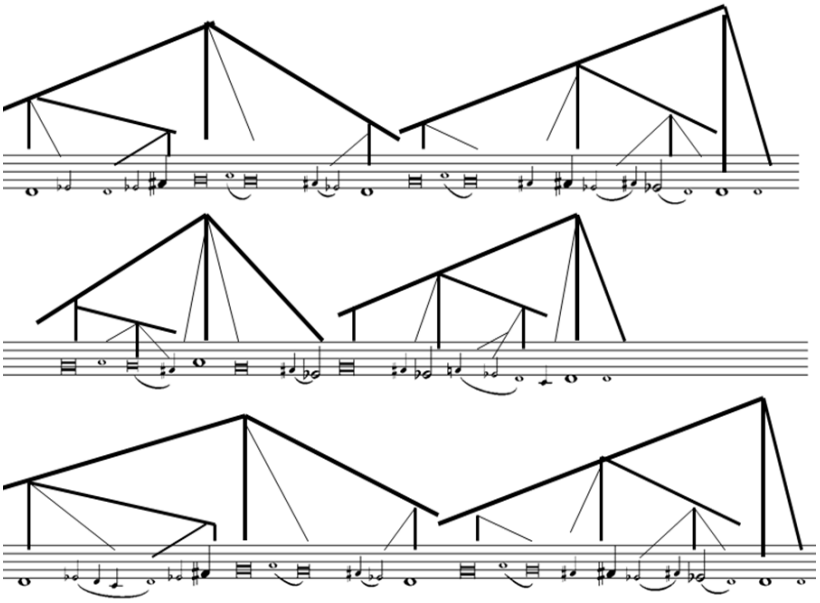
cadences et l'attente de la finale **F**, laquelle joue le rôle de fermeture et d'apaisement.(*Exemple 12*).



MODE DE RÉ

Exemple 12.

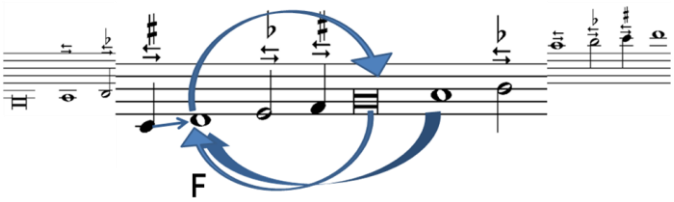
On écoute de même une berceuse enregistrée dans la petite ville de Mustafapaşa, anciennement Sinassos, en Cappadoce. (*Exemple 13*).



Archives de la musique hellénique.Vol.4. FM819. Piste 15.
Pontos, Cappadocia : Berceuse de Sinassos.

Exemple 13.

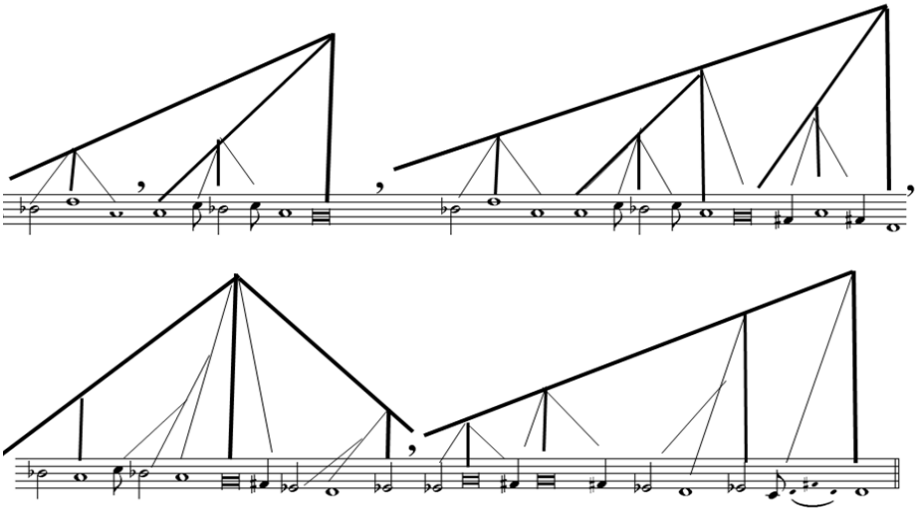
En synthétisant sa gestuelle sur l'aspect du schème, on remarque la réitération des mouvements de quarte et de quinte, ainsi que la mobilité des degrés faibles de l'échelle La pente de la ligne mélodique se structure, de l'aigu au grave, *la-sol-ré,* soit *sol-fa-do* sur l'échelle traditionnelle. Structure, gestuelle et finale appartiennent ici au mode de *do.* (*Exemple 14)*



MODE DE DO

Exemple 14

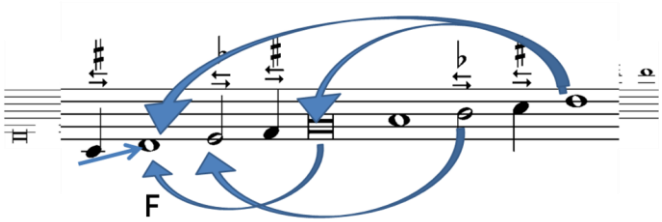
Fréquent dans le chant traditionnel « à voix nue », le mode de *do*, souvent associé à l'orientation descendante du schème mélodique, signe également cette autre berceuse, originaire des Îles Comores (*Exemple 15).*



Musique du monde. Comores. Chants de femmes. Coll. Salim Ali Amir.SDRM3017101.
Piste 02. Berceuse .

Exemple 15

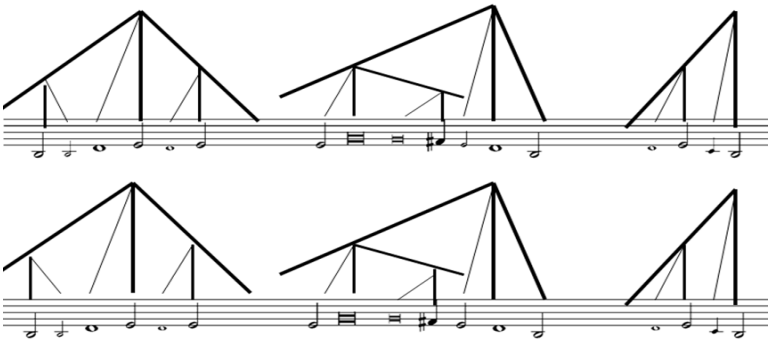
Sur l'aspect du chant, la gestuelle est particulièrement parlante. On retrouve ici la structure et la finale du mode de *do*.(*Exemple 16*).



MODE DE DO

Exemple 16

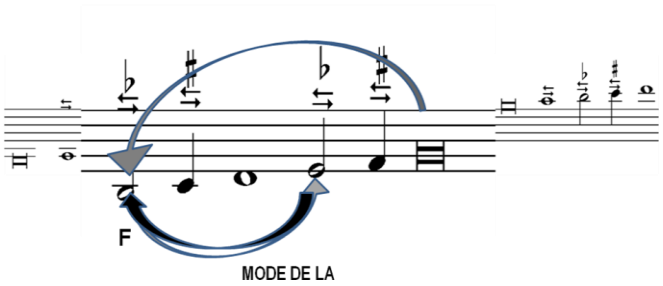
Contrastant avec les précédentes, la berceuse suivante, enregistrée dans l'Île de Flores, en Indonésie, est remarquable par la lente progression des schèmes mélodiques et leur faible intensité vocale.(*Exemple 17*)



Indonésie. Flores. Coll. Francis Corpataux.Le chant des enfants du monde.
Vol.3 piste 32. Berceuse.

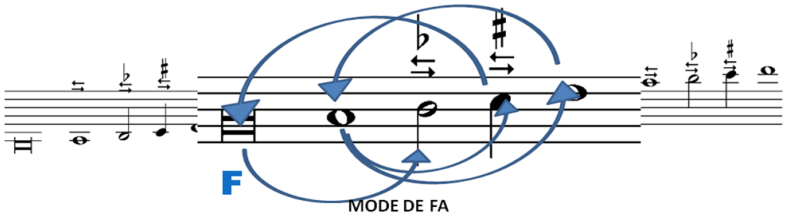
Exemple 17

L'aspect du chant met en évidence la montée vers la sixte mineure, avec un palier sur la quarte : deux éléments de la gestuelle qui signent le mode de *la*, mode sans quinte, très rare dans nos régions, fréquent en Russie et en Europe centrale (*Exemple 18*).



Exemple 18

Contrastant singulièrement avec celui que l'on vient d'entendre, mon dernier exemple est une berceuse enregistrée dans la région de Naples. C'est un chant dont l'aspect n'excède pas l'ambitus de quinte. On l'écoute en suivant sa gestuelle.(*Exemple 19*).



Exemple 19

Ce qui surprend ici, c'est la violence de la lancée initiale sur le diton, le repli brusque de la quinte sur la quarte, le quatrième degré haussé et le retour constant sur le son générateur, finale du chant. Ces particularités signent le mode de *fa* (transposé sur *sol*). Le balancement du berceau, ici constamment perceptible, soutient une ligne vocale d'une rare intensité, procèdant par une succession d'élans brusques et de longs repos .

Si donc l'analyse mélodique d'un grand nombre de berceuses permet de proposer un classement, on ne saurait perdre de vue que la nature même de chacune d'elles demeure étroitement liée à des facteurs extra-musicaux, d'ordre culturel, social, psychologique. L'instant où le sommeil va l'envahir demeure, pour le petit enfant, un moment d'inquiétude, voire d'angoisse. L'apaisement advient lorsque la voix familière, maternelle ou paternelle, commence à « bercer en chantant ».

RÉFÉRENCES

CHAILLEY, Jacques, *Formation et transformation du langage musical.* 1. Intervalles et échelles. Les Cours de Sorbonne. 1954.55. (Ronétotypé).

CHAILLEY, Jacques, *Éléments de Philologie musicale*. A. Leduc, 1985.

DELIÈGE, Célestin, *Les fondements de la musique tonale,* J.C. Lattès, 1984, Chapitre V, La structure prosodique, p. 173-181.

LABUSSIÈRE, Annie, « Rythme enfantin, pentatonismes et giusto syllabique dans les créations mélodiques des enfants » *Revue de Musicologie*, Tome LXII, 1, Paris, 1976, 25-84.

—Id. « Réflexion sur le rôle de l'éducation musicale dans l'enseignement secondaire contemporain », *L'Éducation musicale en France, Histoire et méthodes,* Colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, *Civilisation*s, *N°8,* Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1983, 77-84.

—Id. « Un parcours obligé de l'analyse mélodique : l'écoute analytique de productions vocales d'enfants d'âge scolaire » , *Production et expressivité musicale chez l'enfant*, *OBSERVATOIRE MUSICAL FRANÇAIS*, Collection *Conférences et Séminaires, n°2,* Actes de la journée d'étude du 3 décembre 1994, 15-25.

—Id. « Le style musical enfantin, concepts et méthodes d'analyse », *Musique et style, méthodes et concepts*, *OBSERVATOIRE MUSICAL FRANÇAIS*, novembre 1994-avril 1995, 115-124.

—Id. « Réflexion sur la modalité à partir de pro-ductions vocales d'enfants d'âge scolaire » *Musurgia* 1997, Vol. IV/3, La modalité revisitée, 81-118.

—Id.« Gesto e struttura modale nel canto traditionnale per voce non accompagnata », *Enciclopedia della musica*, Einaudi ed. 2005, Vol. V, " L'unità della musica ", 957-998.

—Id.« Pérennité du sens modal dans l'organisation du chant traditionnel à voix nue », *L'analyse mélodique,* Actes de la Rencontre interartistique du 20 mars 2006, réunis et édités par Matthieu Favrot. Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical Français, Série Conférences et Séminaires, n° 28, 2007, 29-44.

—Id.« Chantez-moi ce texte », le modèle linguistique français face au modèle mélodique dans l'improvisation vocale sur un texte imposé : interférences, ruptures, conciliations », *Le Modèle vocal, La musique,la voix, la langue*, Sous la direction de Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson & Jean-Paul Olive, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 211-228.

—Id. « Geste et structure dans le chant traditionnel à voix nue », *Musiques, une Encyclopédie pour le vingtième siècle* , direction Jean-Jacques NATTIEZ, VOL. V. Éd. Actes Sud, 2007, 980-1028

—Id.« La voix nue, vecteur privilégié d'une interprétation de l'Ordre mélodique dans le chant traditionnel ». Communication au Colloque *L'Interprétation*, Freiburg, octobre 2007. (Actes à paraître, éd. Delatour.).

—Id.« Voix de Turquie. Une étude stylistique de chants traditionnels à voix nue ». *Musurgia*, vol. XV. 2, ed. Eska).

—Id.« L'analyse mélodique, support obligé de l'évaluation stylistique dans le chant à voix nue ». Communication : PLM, Journée : *Musique et style*. Paris, Maison de la Recherche, 28 mars 2009.

—Id.« Cinquante ans d'écoute, transcription et analyse du chant à voix nue, traditionnel, créé, improvisé ». Communication au Colloque international *L'Analyse musicale aujourd'hui : Crise ou (r)évolution ?* Strasbourg, 19-21 novembre 2009. (Actes à paraître, éd. Delatour).

MÉEUS, Nicolas, « Mode et système, conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia* 1997, Vol. IV/3, La modalité revisitée, 67-80.

RÉFÉRENCES INTERNET

LABUSSIÈRE, Annie, « D'un pentatonique l'autre ». Communication au Colloque *Mélodie et fonction mélodique comme objet d'analyse.* Paris, IRCAM, 2006.
www/Musimediane.com/numero 3.

NOTICE POUR LA PUBLICATION

Annie LABUSSIÈRE est agrégée de l'Université, Professeur honoraire au Lycée Hélène Boucher, Paris. Elle est membre du C.A. de la SFAM et du C.E. de *Musurgia.* Elle est également Chercheur associé au Centre de recherches « Patrimoines et Langages Musicaux » (*PLM, Paris IV).* Adresse électronique : annie.labussiere@wanadoo.fr

NOTICE POUR LES DOCUMENTS ADMINISTRATIFS

NOM : LABUSSIÈRE
PRÉNOM : ANNIE
ADRESSE PERSONNELLE : 35, RUE MONTÉRA, HALL 1. 75012, PARIS.
TEL. 01 46 28 50 83
I. PHONE : 06 82 24 55 71