



**HAL**  
open science

## Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Élise Petit, Anne Cayuela

► **To cite this version:**

Élise Petit, Anne Cayuela. Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime. Textes & Contextes, 18 (1), 2023. hal-04175978

**HAL Id: hal-04175978**

**<https://hal.science/hal-04175978>**

Submitted on 2 Aug 2023

**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.

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

# Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

## Introduction

*Lullabies: Historical and Cultural Circulations, Transmissions of the Intimate.  
Introduction*

**Anne Cayuela Élise Petit**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4069>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Anne Cayuela Élise Petit, « Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, . Droits d'auteur : Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4069>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

## Introduction

*Lullabies: Historical and Cultural Circulations, Transmissions of the Intimate.*  
Introduction

## Textes et contextes

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Anne Cayuela Élise Petit

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4069>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

---

Introduction

---

## Introduction

- 1 Il est toujours intéressant lorsqu'on se lance dans un projet de recherche de se demander ce qui nous a conduit vers ce sujet et quelles en ont été les motivations. « *Hacer memoria* », faire mémoire, comme on dit en espagnol, pour construire, pour élaborer en toute connaissance de cause, une pensée. Retrouver l'étincelle magique afin d'éclairer nos pas. Celle-ci a surgi lors d'un concert, alors que j'entendais une berceuse, une « *nana*<sup>1</sup> flamenca » chantée a capella par Antonio Campos<sup>2</sup>, interprétée comme un chant profond du *cante jondo*. Mon émotion extrême lors de cette écoute m'a rappelé celle qu'avait provoquée en moi une berceuse congolaise en kikongo, langue bantoue qui m'était pourtant totalement inconnue. À la lecture de la traduction, j'apprenais qu'elle s'adressait aux enfants orphelins, et qu'elle exprimait une demande de soutien aux enfants qui n'ont plus de parents, afin d'assurer leur avenir, leur alimentation et leur éducation. La force et l'expressivité de ce chant, qui portait tous les massacres et

les violences de la guerre sans les évoquer directement, m'avaient été transmises exclusivement par la voix, indépendamment des signifiés. La mémoire de la tragédie était bien là.

- 2 La deuxième étape de l'éclosion de ce projet correspond à ma rencontre avec Élise Petit, musicologue, lors d'un colloque de l'ILCEA4 intitulé « Traduire la chanson<sup>3</sup> » dans le cadre d'un axe de recherche de notre laboratoire « Création culturelle et territoire(s)<sup>4</sup> » que je co-dirigeais alors avec Caroline Bertonèche. Élise me parle des berceuses dans les camps de concentration nazis, et de ce corpus de berceuses qu'elle a réuni dans le cadre de sa thèse de Doctorat (Petit 2018)<sup>5</sup>. De nos rencontres et de nos échanges surgissent l'idée d'un projet commun et quelques hypothèses.
- 3 S'il y a, en apparence, comme une incongruité à mêler berceuses et mémoire traumatique, voire un oxymore, nombre de berceuses constituèrent, tout au long des siècles, des moyens de transmission d'une mémoire traumatique liée à des persécutions de nature politique, raciale ou religieuse. Au-delà de l'aspect mémoriel et testimonial d'un tel répertoire, s'adressant à la fois aux enfants et aux adultes d'une communauté politique, religieuse ou culturelle, c'est aussi ce qu'il dit des difficultés existentielles des individus qui interpelle et intéresse. L'étude de ces répertoires interroge en outre sur l'aspect initiatique de chansons dont la violence du texte contraste parfois de manière frappante avec l'esthétique musicale. Le composant musical de la berceuse est à explorer dans cette perspective. C'est donc peut-être dans la mélodie que se réfugie cette vibration émotionnelle liée à cette trace mémorielle, davantage que dans les paroles, puisque nous observons, après la lecture de centaines de textes, que les paroles évoquent rarement cette mémoire historique que nous pensions y trouver.
- 4 Une fois établies ces différentes pistes, nous envisageons de constituer une équipe de travail, et de réunir des spécialistes de différentes aires linguistiques et culturelles qui rendront possible une vision transnationale. La nature même du laboratoire ILCEA4, fédération de différents centres, constituait un cadre de travail idéal, permettant la traduction, la comparaison et la circulation des textes entre différentes langues. Plusieurs directions de travail émergent rapidement, lesquelles ont constitué les axes du colloque international *Berceuses*,

*histoire(s) et conscience* organisé à l'Université Grenoble Alpes, les 3 et 4 février 2022<sup>6</sup>, que nous avons organisé avec Nathalie Henrich Bernardoni (GIPSA-lab). Certaines des communications présentées lors de ce colloque figurent dans ce volume.

- 5 Ce numéro 18-1 de la revue *Textes et Contextes* est résolument pluridisciplinaire et a permis de rassembler les approches singulières de musicologues, ethnomusicologues, ethnolinguistes et sociodidacticien·ne·s, philologues, spécialistes de littératures et cultures étrangères, qui se sont penché·e·s sur divers répertoires de « l'enfance des peuples », sur ce qu'ils révèlent de leur(s) histoire(s) et de leurs circulations, mais aussi des transmissions de l'intime. Le volume offre donc une perspective transhistorique et transdisciplinaire qui apporte un éclairage sur ce que nous apprennent les berceuses sur l'histoire parfois partielle ou fragmentaire des circulations et des migrations, sur l'importance de ces répertoires dans la transmission orale de l'histoire des peuples, ainsi que sur les enjeux extra-musicaux à l'œuvre pour l'interprète (homme ou femme), le compositeur, ou la compositrice de la berceuse. Ainsi les deux axes principaux autour desquels sont organisés les seize articles réunis dans ce volume concernent d'une part les circulations et les transferts culturels, et d'autre part les transmissions de l'intime, ainsi que la relation de la berceuse à la question du genre.
- 6 Précisons avant toutes choses que, comme le signale Antoine Paris dans son article *Chanson aigre-douce de Gotlib. Dynamiques reterritorialisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme*, la berceuse n'est pas définie lexicalement comme un type de musique ou de texte, mais, entre autres, par une fonction (celle d'endormir) et par un public (les enfants). Par conséquent « Tout texte peut donc potentiellement devenir une berceuse : la berceuse est moins un genre qu'une fonction, ce que montre, [en français], la formation de ce nom à partir d'un verbe, 'bercer' », tout comme en anglais « lullaby » témoigne de la même fonction puisqu'il est formé de « lull » (« bercer ») et de « bye bye » (« au revoir », adressé à l'enfant qui va s'endormir), mais également en *drehu* langue de Lifou (Nouvelle-calédonie) où le mot berceuse *eaea pepe* signifie littéralement « bercer bébé ».
- 7 Fonction puissante et complexe qui va bien au-delà de l'endormissement. Cette fonction a sans doute à voir avec un traumatisme origi-

nel : celui de la séparation du corps maternel. Sans doute le traumatisme que constitue la naissance puis les séparations successives auquel le bébé puis l'enfant sera confronté, est à la fois « guéri » et réactif par le chant et le mouvement si particulier de la berceuse. En effet, aux origines de la berceuse, il y a une toute première mémoire dans le cerveau du bébé et de l'enfant, celui du bercement prénatal, intra-utérin, des sons et des mouvements qu'il perçoit bien avant sa naissance comme le précise la philosophe et psychanalyste Anne Dufourmantelle (2016 : 255) : « Encore à l'état fœtal, il est déjà bercé, lové dans les mots et l'imaginaire des parents de ceux qui l'entourent. Avant même de naître, l'enveloppe de son désir se constitue dans ce « berceau » de mots, d'attentes, de promesses, d'images dont il est enveloppé et qui l'accompagnent comme une mémoire générative depuis les générations antérieures. » On sait grâce aux travaux menés à l'Université d'Helsinki (Cognitive Brain Research Unit) par Eino Partanen (2013) que les bébés peuvent apprendre leurs premières berceuses dans le ventre de leur mère. En observant directement l'activité cérébrale, les chercheurs ont récemment montré que les nouveau-nés pouvaient se souvenir de sons entendus in utero et que cette mémoire de la vie utérine dure au moins quatre mois.

- 8 Anne Dufourmantelle est sans doute celle qui a exploré avec le plus de justesse la façon dont la berceuse relève d'un espace maternel archaïque, qu'elle baptise « la sauvagerie maternelle », un espace « littéralement pré-historique (non temporel comme disait Freud) qui rend possible la pensée, l'imaginaire, les représentations, un réservoir psychique en quelque sorte, ayant emmagasiné les “dits” des générations antérieures. » Elle précise plus loin qu'il ne faudrait pas confondre cet « espace-temps pré-œdipien, matrice de tout lien humain » avec « l'inconscient collectif ni une quelconque autre mémoire ». Mais c'est pourtant bien le terme « mémoire » qu'elle sollicite lorsqu'elle explique : « au commencement de toute existence il y a une peau, une voix, un visage. Sa peau, sa voix, son visage. À jamais unique pour nous. [...] De cette première mémoire, il ne nous reste aucune image, juste une sensation de chaleur, [...] un chuchotement, une sensation qui nous fait comme une peau sur notre peau, une voix contre notre voix » (Dufourmantelle 2001 : 27) ; et de préciser que « quand le nouveau-né a été – comme un petit animal – enveloppé, caressé, bercé par sa mère<sup>7</sup>, cet amour lui constitue une sorte d'en-

veloppe psychique et physique [...] qui va lui donner accès tout au long de sa vie à une véritable puissance ». Cette idée, qu'ont par ailleurs formulée les psychologues, montre l'importance de la berceuse dans le développement et le bien-être psychique et somatique de l'enfant (Doja 2014).

- 9 Si l'objectif premier de la berceuse reste l'endormissement de l'enfant, certaines berceuses collectées évoquent cet enfant comme un fardeau et nombre d'entre elles s'en prennent, parfois avec virulence, au père absent. La berceuse acquiert alors un rôle d'exutoire et permet de formuler un mal-être qui contredit ici encore l'esthétique du genre musical : les enjeux d'apaisement s'appliquent parfois en premier lieu à la mère elle-même (ou à celle qui berce l'enfant à sa place). La berceuse de tradition orale offre un espace inédit de liberté pour l'interprète/créatrice, qui chante pour un enfant dont elle suppose qu'il ne comprend pas le sens de ses récriminations. La question des genres qui se croisent dans la berceuse interpelle également : les berceuses « savantes », destinées à l'exécution dans le cadre du concert ou en dehors de tout cadre fonctionnel, ont souvent été le fait de compositeurs et non de compositrices, alors que l'interprète est le plus souvent féminine et s'adresse souvent à un garçon. On voit également que la dimension performative de la berceuse destinée au concert constitue une forme de « mise en scène de l'intime ».
- 10 Dans ce volume, la puissance de la berceuse s'étend de la Nouvelle-Calédonie à l'espace circumpolaire, en passant par le Japon, l'Amérique Latine, l'Espagne, l'Italie et la France, depuis les temps immémoriaux jusqu'au <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, sous ses formes traditionnelles ou savantes, orales ou instrumentales.
- 11 Dans « Berceuses et chants d'enfant arctiques : perspective circumpolaire », Stéphane Aubinet propose une approche ethnographique de la berceuse dans l'espace circumpolaire et révèle un répertoire particulier et des pratiques communes autour d'un genre intime, correspondant à une pratique homogène parmi les populations autochtones, consistant à attribuer aux nouveau-nés et jeunes enfants des mélodies composées expressément pour eux (*yoik* d'enfant, ou *dovd-na* chez les Sámi, *nyukubts* chez les Nenets de Sibérie, etc.). Il montre comment dans certaines communautés, ces mélodies servent à calmer et à endormir l'enfant, à la manière de berceuses, et sont chan-

tées par des femmes, mais aussi parfois par des hommes. Cet article offre en outre une interprétation de la diffusion des berceuses et chants d'enfant arctiques, en lien avec les connaissances actuelles sur les mouvements de migration entre la Sibérie, l'Arctique américain et l'Europe du Nord.

- 12 L'article de Clara Wartelle-Sakamoto « L'ambivalence des *komori uta*, berceuses japonaises : évolution d'un répertoire » révèle l'évolution particulière des *komori uta*, chansons des gardes d'enfant, au début du xx<sup>e</sup> siècle, une évolution qui reflète plusieurs des changements majeurs que connut la société japonaise à l'époque. Les berceuses pouvaient avoir la fonction d'endormir ou amuser l'enfant confiées à de toutes jeunes filles, mais se révélaient surtout être un exutoire à la pénibilité de leur métier et à leurs chagrins quotidiens. Parfois chants d'endormissement, parfois chants de labeur, elles furent tour à tour récupérées par la chanson populaire et la musique classique, selon des processus compositionnels qui estompèrent peu à peu l'origine de leur création : les gardes d'enfants. Clara Wartelle explique comment un chant de labeur a progressivement été associé au xx<sup>e</sup> siècle à un chant d'amour et de tendresse d'une mère pour son enfant et montre que les *komori uta* sont des objets culturels complexes, témoins des multiples transformations d'un patrimoine populaire et national en pleine construction.
- 13 À travers des enquêtes auprès de locuteurs et locutrices de différentes langues kanak les autrices et auteurs<sup>8</sup> de « "Ea Ea Pepe" Berceuses en langues kanak : des instruments de mises en voix de mémoires intimes en contexte plurilingue et pluriculturel (Nouvelle-Calédonie) » mettent au jour, grâce à des analyses linguistiques, ethno-musilinguistiques et socio-didactiques, le rôle des berceuses dans l'apprentissage des langues minorées, dans la transmission de l'héritage familial qu'elles véhiculent et dans la préservation de sa connaissance. En analysant les principes qui sous-tendent la communication à la fois musicale, verbale et non verbale lors de l'interprétation de berceuses, l'article démontre comment ces dernières peuvent réduire frontières linguistiques et écarts identitaires et ainsi participer à une meilleure compréhension des mémoires individuelles et collectives.



- 14 L'article de Valentina Avanzini « *"Ninna nanna che tu crepi"*. Female Fears and Struggle in Italian Lullabies Between the 19th and 20th Century » vise à analyser les berceuses collectées dans toute la péninsule italienne entre la fin du XIX<sup>e</sup> et la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qui se révèlent être une forme de contre-narration, un espace de liberté et de libre expression de la parole féminine et de son point de vue, exutoire de ses peurs et de ses difficultés quotidiennes face au rôle de mère et d'épouse. Ainsi la berceuse permet de raconter une « autre » histoire des femmes, loin des clichés de la mère parfaite et de l'heureuse épouse.
- 15 Matthew Roy s'intéresse pour sa part aux berceuses instrumentales au XIX<sup>e</sup> siècle dans son article intitulé « Instrumental Lullabies and Nineteenth-Century Representations of Childhood, Girlhood, and Motherhood ». Composées en majorité par des hommes, ces berceuses constituent un instrument de socialisation patriarcale à destination des jeunes pianistes de la classe moyenne – en particulier des filles – cherchant à définir et à contrôler l'enfance, la jeunesse et la maternité. Cependant Matthew Roy montre comment certaines compositrices comme Florence Newell Barbour et Juliet Adams rejettent dans leurs compositions et à travers l'iconographie des illustrations l'idéalisation de la mère parfaite et de l'enfance, qui perdure pourtant jusqu'à nos jours dans les répertoires de berceuses à destination de la jeunesse. Dans l'article « Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla », Guillermo Salinas Ayllón et Francisco Javier Escobar Borrego proposent une étude historique de la berceuse du flamenco (*nana flamenca*), de son émergence à travers la musique traditionnelle ou savante, et des différentes étapes qu'elle a traversées pour acquérir ses lettres de noblesse au XX<sup>e</sup> siècle en tant que véritable « *palo* » (style) du chant flamenco.
- 16 Plusieurs articles de ce volume s'intéressent aux compositions de berceuses dans la musique instrumentale au XX<sup>e</sup> siècle. Dans « Danger or Shelter? Lullabies in the Music of Benjamin Britten », Marinu Luccia montre comment les berceuses qu'il recense dans l'œuvre du compositeur britannique renvoient à l'esthétique ludique de Britten, qui place l'enfant au centre d'un grand nombre de ses œuvres. À travers quelques études de cas (*A Charm of Lullabies*, *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *A Midsummer Night's Dream*), cet article

examine la manière dont Britten joue à tester les frontières sémiotiques de la berceuse, brouille la relation mère-enfant par de nombreuses inversions, et fait notamment de l'enfant une figure ambivalente entre le monde de l'enfance et le monde des adultes. La berceuse devient, de manière paradoxale, une protection et un danger attirant.

- 17 Damien Bonnac analyse dans « Assises de la berceuse. Motifs et poétique du bercement chez Gérard Pesson » la place des berceuses l'univers poétique du compositeur, où l'intime et le rapport à l'enfance ont toujours été prisés et recherchés, ainsi que dans son esthétique. En interrogeant la valeur symbolique et formelle que peut avoir la berceuse pour un compositeur français, cet article est une manière d'éclairer l'actualité des berceuses dans le champ de la musique contemporaine.
- 18 Parmi les articles de ce volume se trouvent également des contributions qui portent leur attention sur le contenu textuel et poétique des berceuses, depuis la poésie latine de Pontano, en passant par la poésie latino-américaine de l'autrice chilienne Gabriela Mistral ou du poète cubain Nicolás Guillén, jusqu'au roman *Ru* (« bercer » en vietnamien) de Kim Thúy. Aline Smeesters analyse les douze berceuses latines (intitulées *Naeniae*) du poète néo-latin Giovanni Pontano (1426-1503), adressées à son propre fils au berceau et composées dans les années 1469-1471. Entièrement consacrées à l'allaitement et à l'endormissement du bébé Lucio, elles font intervenir différents personnages qui gravitent autour de celui-ci – principalement sa mère et sa nourrice – et transposent des scènes de sa vie quotidienne dans un langage poétique surtout inspiré, formellement, de la poésie d'amour antique.
- 19 Deux articles mettent en évidence la potentialité « subversive » de la berceuse dans la littérature latino-américaine contemporaine. Dans l'article « *Antojo de palabras para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura* », Carola Vesely Avaria renvoie aux berceuses traditionnelles de la culture *mapuche* et afro-antillaise et dégage les principales caractéristiques des berceuses d'auteurs et autrices hispano-américaines, au rang desquelles se trouve la dénonciation des conditions d'existence précaires. L'article de Zoé Saunier approfondit la réflexion sur « La po-

tentialité subversive de la berceuse » à partir de l'analyse de trois textes latino-américains se présentant comme des berceuses : « Duerme negrito » (chant traditionnel caribéen), « Canción de cuna para dormir a un negrito » (poème d'Ildefonso Pereda Valdès, 1936), et « Canción de cuna para despertar a un negrito » (poème de Nicolás Guillén, 1958). Après une rapide contextualisation et une présentation du cadre théorique à partir duquel évolue la réflexion, l'article s'intéresse à la manière dont ces textes, tout en s'inscrivant dans le genre de la berceuse, en subvertissent parfois les modalités (formelles et thématiques). La berceuse a pour vocation non pas d'endormir l'enfant mais plutôt de réveiller les consciences pour subvertir l'ordre établi, pour dénoncer, remettre en question, voire appeler à la révolte. Chant de l'intime, la berceuse s'inscrit également dans une vision collective du monde et des sociétés dans lesquelles elle naît et évolue.

- 20 Enfin, dans son article « La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy », Liza Bolen se fonde sur les théories des écritures migrantes et mémorielles, de l'hybridité et de la filiation, pour analyser le récit autobiographique d'un exil du Vietnam au Québec et montre que l'autrice parvient habilement à brouiller les frontières entre le roman mémoriel et la berceuse.
- 21 L'image fixe de la bande dessinée est également une forme expressive envisagée dans ce volume. Ainsi Antoine Paris dans « “Chanson aigre-douce” » de Gotlib. Dynamiques reterritorialisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme » analyse une double planche de bande dessinée de Gotlib, dans laquelle une comptine (forme qui, selon l'auteur, est à rapprocher de la berceuse pour la fonction qu'elle assume) en empruntant les ressources de la « lalangue » (Jacques Lacan), permet la création d'un « territoire » (Gilles Deleuze et Félix Guattari), c'est-à-dire un lieu de sûreté permettant, en l'occurrence, de résister à une situation traumatisante : celle d'un enfant juif gardé par des fermiers qui l'exploitent après que ses parents ont été déportés. La comptine joue ce rôle pour le personnage principal, mais aussi pour l'auteur qui raconte, à travers ce dispositif, un épisode de sa propre enfance. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la comptine permet de résister au traumatisme autant qu'elle le perpétue.

- 22 L'inquiétante étrangeté de la berceuse, son ancrage dans les réalités les plus hostiles et son caractère métaphysique n'ont pas fini de nous hanter.

---

Doja, A., "Socializing Enchantment: A Socio-Anthropological Approach to Infant-Directed Singing, Music Education and Cultural Socialization", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol 45, n° 1, Juin 2014, p. 115-147.

Dufourmantelle, Anne, *La sauvagerie maternelle*, Paris, Rivages, 2001.

Partanen E, Kujala T, Tervaniemi M, « Huotilainen M, Prenatal Music Exposure Induces Long-Term Neural Effects », *PLoS ONE* 8 (10), 2013. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078946>

Petit, Élise, *Musique et politique en Allemagne, du III<sup>e</sup> Reich à l'aube de la guerre froide*, Paris, P.U.P.S, 2018.

---

1 Berceuse (esp.).

2 Cantaor flamenco de Grenade.

3 <https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=823>.

4 <https://ilcea4.univ-grenoble-alpes.fr/axes-transversaux-projets/creation-culturelle-et-territoires>.

5 Voir également le catalogue de l'exposition *La musique dans les camps nazis*, Mémorial de la Shoah, (20 avril 2023 au 25 février 2024), dont Élise Petit est la commissaire scientifique.

6 Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=EgY1y5HtKb4>.

7 C'est nous qui soulignons.

8 Stéphanie Geneix-Rabault, Fabrice Wacalie, Wayuone Eddy Wadrawane, Flavien Caihe et Elie Violette.

---

**Anne Cayuela**

Professeure, Laboratoire ILCEA4, Université Grenoble Alpes

**Élise Petit**

Maîtresse de conférences, Laboratoire LUHCIE, Université Grenoble Alpes

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

# Berceuses et chants d'enfant arctiques : perspective circumpolaire

*Arctic Lullabies and Children's Songs: A Circumpolar Perspective*

Article publié le 25 juin 2023.

**Stéphane Aubinet**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4072>

[Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Stéphane Aubinet, « Berceuses et chants d'enfant arctiques : perspective circumpolaire », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4072>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# Berceuses et chants d'enfant arctiques : perspective circumpolaire

*Arctic Lullabies and Children's Songs: A Circumpolar Perspective*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Stéphane Aubinet**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4072>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

---

Introduction

1. Les Sámi et le *dovdna*
2. Sibérie
3. Amérique du Nord et Groenland
4. L'intime, d'un continent à l'autre

---

## **Introduction**

- 1 La berceuse est fréquemment présentée comme une expression universelle chez l'humain : en deçà de la diversité des cultures musicales, la tendresse et l'affection envers les nouveau-nés et jeunes enfants constitueraient une sorte de fonds commun à l'expressivité vocale, faisant de la berceuse « l'une des rares manifestations musicales inhérentes » à notre espèce (Doja 1997 : 87). Malgré son attrait, cette idée se heurte aux observations de certains ethnographes, surpris par l'absence d'un genre supposé incontournable sur leur terrain d'enquête, notamment dans certaines régions d'Europe (e.g., Andrš 2014 : 35, Bartók 1967 : xlii-xliii), de Polynésie (e.g., Burrows 1940 : 340, Kaeppler 1980 : 142, Solomona 2009 : 27) et, surtout, de l'espace au-

tochtone américain (e.g., Merriam 1967 : 164, Morelli *et al.* 1992 : 608, Seeger 2000 : 81).

- 2 Le cas de l'aire circumpolaire est singulier à cet égard : de la Scandinavie au Groenland, en passant par la Sibérie et l'Amérique du Nord, on y trouve une pratique remarquablement homogène parmi les populations autochtones, consistant à attribuer aux nouveau-nés et jeunes enfants des mélodies personnelles. Chez certaines communautés, ces mélodies offrent un répertoire privilégié pour calmer et endormir les enfants, à la manière de berceuses telles qu'elles se pratiquent ailleurs en Europe. Leurs fonctions dépassent néanmoins largement le cadre de l'endormissement et incluent notamment expression de l'amour parental, jeux et taquineries, consolidation de l'identité individuelle des enfants et prédiction de leur avenir. Dans la plupart des cas, ces chants peuvent être chantés par des femmes ou par des hommes, notamment le père de l'enfant.
- 3 Les sections suivantes visent à présenter et interpréter les similarités entre une série de communautés vivant dans les régions arctiques et subarctiques du globe. Il s'agit exclusivement de peuples dits « autochtones », ou « indigènes », héritiers de cultures nomades liées, selon les cas, à l'élevage de rennes, à la chasse ou à la pêche, colonisées à différentes époques par les populations scandinaves, russes ou nord-américaines, et appartenant à des groupes linguistiques divers : finno-ougriens, samoyèdes, paléoasiatiques et Inuit.<sup>1</sup>
- 4 Aborder en détail les cultures musicales et pratiques de parentage au sein de ces groupes dépasserait largement l'ambition de cet article, qui ne s'attardera que sur le cas Sámi, étudié dans le cadre de mon propre travail de terrain ethnographique, pour donner certains éléments de contextualisation.<sup>2</sup> De même, étant donné l'échelle de la comparaison, les variations régionales entre groupes de même langue ne sont que brièvement abordées, tandis que l'emphase est placée sur les mentions attestant la présence de chants d'enfants personnalisés et sur certaines caractéristiques communes.
- 5 La méthode utilisée est celle d'un examen systématique de la littérature ethnographique en langues Sámi, norvégienne, russe, anglaise, française et danoise. Sur cette base, une interprétation de la diffusion des berceuses et chants d'enfant arctiques est proposée, en lien avec

les connaissances actuelles sur les mouvements de migration entre la Sibérie, l'Arctique américain et l'Europe du Nord.

- 6 Certaines similarités entre cultures circumpolaires sont connues de longue date (Bogoraz 1929) et couvrent aussi bien des formes d'organisation sociale (structures flexibles et largement égalitaires), de subsistance (nomadisme, élevage et chasse) et de pratiques rituelles (importance du chamanisme) (Oosten & Rémie 1999 : 3) plus ou moins présentes de nos jours, que des schèmes ontologiques (prépondérance de « l'animisme ») (Descola 2005). Les berceuses et chants d'enfant constituent un exemple de tradition dont certains aspects sont remarquablement constants au sein de cet espace, illustrant la propension des pratiques de l'intime à voyager et se maintenir avec une certaine permanence, en dépit des bouleversements sociaux et des expériences coloniales.

## 1. Les Sámi et le *dovdna*

- 7 Les Sámi occupent un territoire traditionnellement situé au Nord de la Scandinavie et de la Finlande, ainsi que sur la péninsule de Kola en Russie. Considérés comme l'unique peuple autochtone présent au sein de l'Union Européenne, ils sont principalement connus en tant qu'éleveurs de rennes, activité qui ne concerne qu'une minorité de la population Sámi actuelle, bien qu'elle continue à porter une forte valeur symbolique en matière d'identité culturelle.
- 8 La principale pratique musicale propre aux Sámi est le *yoik*.<sup>3</sup> Elle consiste à attribuer à une personne, un animal ou un lieu une mélodie spécifique, chantée avec ou sans paroles, sans accompagnement musical et de manière répétitive. Comme dans d'autres traditions de chants personnels de l'espace circumpolaire (*personal song* en anglais, *lichnaya pesnya* en russe) (cf. Nikolsky *et al.* 2020), chaque membre de la communauté est susceptible d'avoir sa propre mélodie, chantée au cours de la vie de tous les jours afin de penser à cette personne, la saluer ou la rendre présente par la voix. Certains chants, moins nombreux mais néanmoins appréciés des chanteurs Sámi, visent à évoquer et rendre présents des animaux (on parle du *yoik* du loup, du moustique, du saumon ou encore du lièvre) ou des lieux, tels qu'un village, une vallée ou une rivière.



- 9 Le *yoik* est l'une des traditions musicales les plus documentées de l'aire arctique (Aubinet 2023, Edström 1978, Graff 2004, Hilder 2013). Un aspect particulier demeure néanmoins méconnu : celui des chants attribués aux nouveau-nés et aux enfants. Ce n'est en effet qu'à l'âge de la confirmation (aux alentours de 15 ans) qu'une personne peut recevoir un *yoik* 'adulte' pouvant être conservé toute la vie. Auparavant, les enfants reçoivent une mélodie temporaire appelée '*yoik* d'enfant' (*mánáluohti* en Sámi du Nord), ou *dovdna*. Un *dovdna* s'apparente à un *yoik* simplifié, minimaliste, plus court qu'une mélodie adulte et chanté avec tendresse. Plus tard, l'attribution d'un *yoik* adulte pourra se faire de différentes manières, notamment en créant une nouvelle mélodie, mais aussi, dans certains cas, en développant le *dovdna* de l'enfant, en lui donnant une structure plus élaborée et une interprétation moins infantile. Un *dovdna* reposant sur un unique motif mélodique peut ainsi donner lieu à un *yoik* adulte articulant plusieurs motifs selon une structure de type ABAC, ABAB ou ABBC. Le *dovdna* constitue alors un point de départ et une source d'inspiration ; empruntant au musicologue Yuriy Sheykin (2018 : 35) une expression qu'il utilise en contexte Chukchi, le *dovdna* fait ici office « d'embryon mélodique ».
- 10 Les *dovdna* peuvent être utilisés à la manière des berceuses, afin d'accompagner un enfant dans son endormissement. Il s'agit néanmoins ici de berceuses personnalisées : dès leur plus jeune âge, les enfants Sámi sont réputés capables de reconnaître leur propre mélodie et conscients de l'attention exclusive qui leur est donnée lorsqu'elle est chantée. En outre, la fonction du *dovdna* dépasse largement celle de la berceuse et peut tout aussi bien servir à motiver un enfant et lui donner confiance en lui-même. Une même mélodie peut ainsi être chantée avec différentes intonations afin d'apaiser ou, au contraire, de stimuler l'enfant.
- 11 Comme les *yoiks* d'adultes, le *dovdna* contribue également à consolider le sentiment d'identité individuelle, en assignant à l'enfant un modèle mélodique censé refléter son caractère et son comportement présent ou futur (Andreassen 2017 : 64). Les parents peuvent ainsi chercher à influencer le développement de leur enfant et lui transmettre, à travers le choix d'une mélodie, certaines qualités, telles que le fait de courir vite ou d'avoir une personnalité positive (Buljo 1998 : 141). En ce sens, le *dovdna* fait office d'outil d'éducation, au même titre

qu'un ensemble de pratiques Sámi incluant certaines manières de nommer (*gáibmi*) et de taquiner (*nárrideapmi*) les enfants (Balto 1997).

- 12 La tradition du *yoik* est loin d'être pratiquée par l'ensemble de la population Sámi actuelle. L'attribution de *dovdna* aux enfants semble encore plus restreinte et il se pourrait qu'elle représente aujourd'hui l'exception plutôt que la règle dans les techniques de berceement Sámi. Le genre de la berceuse, telle qu'elle est pratiquée ailleurs en Europe, c'est-à-dire sous la forme de mélodies chantées indistinctement à tout enfant pour l'endormir, n'est pas inconnu chez les Sámi. Certaines de ces mélodies présentent d'ailleurs de fortes similarités avec les berceuses interprétées par les Scandinaves (non-Sámi) (Anderson 1978 : 185). Les *dovdna* représentent néanmoins un genre plus intime : la mélodie d'un enfant est rarement connue au-delà du cercle restreint de la famille.
- 13 Lorsqu'une personne atteint l'âge de recevoir son *yoik* adulte, il est rare que le *dovdna* soit encore chanté, si bien que bon nombre d'adultes semblent avoir oublié leur mélodie d'enfant. Leur *yoik* personnel est désormais public et peut être largement connu à l'échelle de la communauté : pour beaucoup, le fait de recevoir cette mélodie représente une forme d'acceptation en tant que membre à part entière de cette communauté (Jernsletten 1978 : 110). À partir de ce moment, entendre son propre *dovdna*, genre ancré dans une relation plus restreinte avec la famille proche, peut paraître embarrassant et infantilisant (Gaup 2015 : 31).

## 2. Sibérie

- 14 Comme les Sámi, les Nenets, peuple samoyède présent principalement sur les péninsules de Yamal et de Taïmyr en Sibérie occidentale, disposent de deux ressources musicales pour endormir leurs enfants : d'une part les berceuses proprement dites, d'autre part des chants personnalisés appelés *nyukubts*. Ces derniers sont composés par la mère, la grand-mère ou une sœur – plus rarement le père ou un frère – au moment de la naissance ou peu de temps après (Niemi 1998 : 107, Dobzhanskaya 2017 : 577). Comme dans le pays Sámi, les mélodies sont simples, de manière à être aisément mémorisables. Elles tendent à prédire certains aspects de l'avenir de l'enfant, co-existent avec des berceuses non personnalisées, et ne sont plus

chantées en présence de la personne évoquée une fois l'âge adulte atteint. Les *nyukubts* ne sont pas pour autant oubliés et peuvent être chantés en son absence (Dobzhanskaya 2017 : 577-580). Ils sont connus au sein de la communauté et chantés aux enfants lorsque ceux-ci rendent visite à d'autres personnes, de manière à leur souhaiter la bienvenue ou bonne chance. Les *nyukubts* ont également été décrits comme des outils pour développer l'identité de genre des enfants ou servir de charmes de protection (Niemi 1998 : 107, Serpivo 2017 : 140).

- 15 Les Nganassan, autre peuple samoyède occupant notamment la péninsule de Taïmyr, ont recours à des chants appelés *njuo baly*, ayant également fait office de protection magique par le passé (Dobzhanskaya 2015 : 8). Lorsque l'enfant devient adulte, un nouveau chant lui est assigné. Comme chez les Nenets et à la différence du contexte Sámi contemporain, les Nganassan créent leur propre chant adulte. Celui-ci peut évoluer et reflète la longueur de la vie : plus une personne vit longtemps, plus son chant sera long (Ojamaa 2002 : 80). Le chant est habituellement accompagné d'un texte indiquant le nom de l'enfant et décrivant son caractère (par exemple, le fait qu'il pleure beaucoup) sur un ton enjoué (Ojamaa 2002 : 79). Contrairement aux *dovdna*, ces chants ne sont en principe pas utilisés pour bercer l'enfant, mais seulement pour le stimuler et le taquiner, en utilisant des paroles infantiles et un ton plaintif, l'effet recherché étant de submerger l'enfant par l'attention reçue (Dobzhanskaya 2015 : 8). Un autre genre vocal, consistant en berceuses non personnalisées, est pratiqué par les hommes et par les femmes.
- 16 Plus au Sud, les Khanty et Mansi, peuples finno-ougriens de Sibérie occidentale, ont coutume d'attribuer trois chants différents au cours de la vie d'un individu : un chant enfantin composé habituellement par la mère après la naissance, un chant adulte que l'on compose pour soi-même et, dans certains cas, un chant créé à l'âge de la vieillesse, à caractère autobiographique et anticipant la mort (Savchuk 2018 : 174).
- 17 En Sibérie orientale, les Yukaghir appellent *shiishii* les chants personnels enfantins. Ceux-ci sont envisagés comme une troisième forme de nom pour le jeune individu, au même titre que son nom officiel (souvent russe) et son surnom. Ces chants incluent onomatopées et

formules répétitives. Ils peuvent être chantés à différents rythmes, selon le but envisagé : stimuler l'enfant, le bercer ou soigner une maladie. Ces chants semblent principalement interprétés par les mères (Zhukova 2013 : 33-34).

- 18 Enfin, les Chukchi du Nord-Est sibérien pratiquent également un type de chants personnels enfantins servant principalement de berceuses (Vensten-Tagrina 2008 : 17), appelés *chakchechang* (Sheykin 2018 : 35). Comme chez les Sámi, ces mélodies préfigurent celles que reçoivent les individus à l'âge adulte (D'yachkova 2017 : 107) et sont destinées à influencer l'avenir des enfants ou à exprimer les souhaits des parents (D'yachkova 2016 : 71). Ces chants sont attribués immédiatement après la naissance et peuvent être chantés par les pères (Sheykin 2018 : 38). L'ethnologue Vladimir Bogoraz rapportait au début du xx<sup>e</sup> siècle que les berceuses occupent une place particulièrement valorisée chez les Chukchi, de sorte qu'un chant particulièrement beau peut être qualifié de « berceuse », quel que soit son genre (Bogoraz 1910 : 120).

### 3. Amérique du Nord et Groenland

- 19 De l'autre côté du Détroit de Béring, les communautés Yup'ik d'Alaska appellent *inqum* les chants personnels d'enfants (Johnston 1989). Ceux-ci comportent habituellement des textes compris uniquement par les membres de la famille proche. L'*inqum* d'un enfant mentionne généralement son surnom et certains traits physiques ou psychologiques, ou encore des événements de sa vie, tels que sa première capture d'animal. Des strophes peuvent être ajoutées au cours de la vie de l'enfant, de sorte que l'*inqum* prend peu à peu la forme d'un récit autobiographique. On chante l'*inqum* à la manière d'une berceuse, pour endormir les enfants, bien que sa fonction première soit, plus largement, d'exprimer l'amour parental. Le chant, en évolution constante, est conservé par l'individu tout au long de sa vie. À l'âge adulte, il est possible de chanter son propre *inqum* afin de se rassurer en situation de stress.
- 20 Au Nord de l'Alaska, les Iñupiat ont une pratique moins musicalisée, à mi-chemin entre le « mamananais » (*motherese* en anglais, une manière

de s'adresser aux enfants répandue dans la plupart des cultures humaines, consistant notamment à accentuer l'intonation vocale) et les chants enfantins d'Eurasie. Le *nuniaq* consiste en une allitération rythmée de mots et de syllabes sans signification servant à articuler la relation de parenté entre l'interprète et l'enfant et à établir une connexion émotionnelle, tout en décrivant certains traits physiques, psychologiques, ou certains manièresismes propres à l'enfant (Spratt 1999). Chaque adulte utilise en principe un *nuniaq* spécifique pour s'adresser à un enfant donné, de sorte que le même enfant peut avoir une multitude de formules qui lui sont attribuées. L'objectif n'est pas de bercer l'enfant, mais d'éveiller en lui une réaction typique appelée *uŋa* et variant d'un individu à l'autre : en entendant son *nuniaq*, l'enfant a tendance à sourire, à danser, à chercher des câlins, à ramper sur le sol ou, plus généralement, à « faire le bébé ». Le *nuniaq* ne s'exprime qu'au sein du cercle restreint de la famille et rarement au-delà de l'âge de 4 ou 5 ans : en dehors de ce contexte, il serait vécu par l'enfant comme embarrassant.

- 21 On trouve des formules similaires chez diverses populations Inuit à travers le Canada. Si le terme *aqausiq* peut désigner par endroits un chant destiné à endormir un enfant (Dorais 2010 : 166), il évoque plus habituellement un ensemble de vers rythmés semblables au *nuniaq*. Dans le Nunavut, on compose un *aqausiq* pour son propre enfant, pour un neveu ou une nièce, des petits-enfants, un frère, une sœur ou un cousin plus jeune, ou encore des enfants d'amis (Bathory 2011 : 20). L'*aqausiq* n'est pas strictement privé, puisque certaines formules sont diffusées à la radio, par exemple à l'occasion d'un anniversaire (Bathory 2011 : 24-25), tandis que d'autres ont été adaptées par des artistes Inuit de manière à être interprétées sur scène (Duvicq 2016 : 18). La formule utilisée décrit le caractère de l'enfant et la relation singulière qu'il entretient avec l'interprète, sur un ton affectueux. Si l'enfant est parfois décrit en termes négatifs, ce n'est pas seulement dans une intention taquine, mais aussi pour éviter que son âme ne soit dérobée par un esprit malfaisant (Bathory 2011 : 21). Cette idée se retrouve en Sibérie, notamment chez les Nenet, où l'on évite de décrire la beauté ou la bonne santé d'un enfant dans les *nyukubts* (Serpivo 2017 : 140).
- 22 Comme chez les Iñupiat d'Alaska, l'objectif d'un *aqausiq* est de susciter une réaction spécifique chez l'enfant, appelée ici *qaqajuq* (ou *qa-*

*qavoq* au Groenland), mêlant timidité et fierté, et manifestée par des sourires, bonds, gazouillements et mouvements de la langue à l'intérieur de la bouche (Bathory 2011 : 12, Kleivan 1976 : 6). De même, chaque paire enfant-adulte peut donner lieu à un *aqausiq* spécifique (Crago, Annahatak & Ningiuruvik 1993 : 211). Il existe toutefois des différences notables d'une région à l'autre de l'Arctique canadien. Tandis que, dans le Nunavik (Québec), il est possible de prononcer un *aqausiq* en l'absence de l'enfant afin de penser à lui et invoquer son image (Petit 2011 : 71), certains Inuit du Nunavut indiquent que la présence de l'enfant est indispensable (Ekho & Ottokie 2000 : 19, 108). De même, la valeur propitiatoire de l'*aqausiq* semble absente dans la région d'Iglouluk, mais préservée dans celle de Tununiq (Petit 2011 : 72). Enfin, chez certains groupes Inuit, il semble que l'*aqausiq* ait autrefois consisté en chants proprement dits, à la manière des traditions sibériennes et Yup'ik, et non en simples formules rythmiques (Petit 2011 : 72).

- 23 Cette dimension musicale se retrouve d'ailleurs au Groenland. Comme dans le cas des *dovdna*, les chants groenlandais *aqaat* servent non seulement à interagir avec des enfants éveillés et leur exprimer de l'affection, mais aussi à les calmer et les endormir (Kleivan 1976 : 6). Ils sont principalement créés et interprétés par des femmes, en particulier la mère de l'enfant, sa grand-mère ou sa grande sœur, voire une sage-femme (Kleivan 1976 : 6, Olsen & Hauser 2001 : 3). Au cours de la vie d'un individu, son chant peut être interprété à l'occasion de rites de passage. Dans certaines légendes groenlandaises, des personnes décédées ont pu être ramenées à la vie en chantant leur *aqaat* (Kleivan 1976 : 15).
- 24 Enfin, les chants *aqaat* rejoignent la pratique Sámi dans la mesure où ils contribuent à renforcer certains traits physiques ou psychologiques identifiés chez l'enfant et, ainsi, à consolider son identité (Kleivan 1976 : 19). De manière plus spécifique, les chants *aqaat* ont la réputation de renforcer chez l'enfant son *inua* (Grønlands Nationalmuseum & Arkiv), un concept Inuit parmi d'autres termes communément traduits par « esprit » ou « âme ». Les chants groenlandais, qu'ils concernent les adultes ou les enfants, sont ainsi censés refléter la force spirituelle de la personne. De même, le terme *taanera* fait référence au noyau mélodique à la base du chant, en écho au concept de *tarneq*, traduit, lui aussi, par « âme » (Hauser 2010 : 441).

- 25 L'usage de ces termes pourrait refléter la propension des chants personnalisés à développer et préserver l'individualité d'une personne. Il indique également une piste de recherche potentielle. L'acte de nommer a récemment été décrit dans le monde circumpolaire comme une manière d'instaurer l'âme des individus après leur naissance (Walsh *et al.* 2019), tandis que les *yoiks* adultes présentent eux-mêmes des caractéristiques spirituelles suggérant un parallélisme entre âme et mélodie (Aubinet 2023 : 59). Sur la base de ces observations, le lien exact entre les chants individuels attribués aux enfants (parfois décrits comme des « noms chantés », cf. Savchuk 2018: 174) et les conceptions autochtones de l'âme demeure à explorer.<sup>4</sup>

## 4. L'intime, d'un continent à l'autre

- 26 Au terme de ce parcours, l'espace circumpolaire semble remarquablement cohérent dans sa pratique d'attribuer aux enfants des chants ou des formules rythmiques stéréotypées. Chez certaines communautés, y compris les deux groupes les plus éloignés (Sámi d'une part, Groenlandais d'autre part), ces chants font office de berceuses. Néanmoins, aucune de ces traditions n'est strictement limitée au contexte de l'endormissement. Consoler l'enfant, le motiver, le protéger, consolider son identité individuelle, susciter en lui joie, fierté ou embarras, sourires ou comportements infantiles, développer son attachement et lui exprimer son amour et son attention, sont autant de buts recherchés par les interprètes qui, selon les cas, peuvent déborder la sphère féminine et inclure le père ou d'autres interprètes masculins.
- 27 Comment expliquer une telle correspondance, d'un continent à l'autre et des deux côtés de l'Atlantique Nord ? L'hypothèse d'une convergence des pratiques, c'est-à-dire d'une émergence indépendante de traditions similaires en différentes régions, ne peut pas être écartée d'emblée : après tout, on trouve des exemples d'attribution de chants individuels en d'autres régions du monde, notamment en Mélanésie, où les Yupno de Papouasie-Nouvelle-Guinée attribuent un type particulier de formule mélodique aux jeunes enfants, qui sera remplacé à l'adolescence par une mélodie plus développée servant de marqueur d'identité individuelle (Ammann *et al.* 2013). Néanmoins,

étant donné la continuité géographique des régions de l'espace circumpolaire et l'homogénéité des traditions ici décrites, l'hypothèse d'une diffusion de la pratique à travers des mouvements migratoires ou des échanges interculturels semble plus plausible.

- 28 On retrouve ici les trois explications possibles proposées par Jean-Jacques Nattiez concernant les similarités entre les chants de gorge sibériens et Inuit, basées respectivement sur (1) l'universalisme, (2) le diffusionnisme ou (3) la phylogénèse (Nattiez 1999 : 411). Les similarités entre *dovdna* et chants Yupno ne peuvent que donner lieu à une interprétation du premier ordre, au sens où la similarité ne peut être due à une diffusion culturelle entre l'Arctique et la Mélanésie (second type d'explication), ni à l'hypothèse d'une origine commune (troisième type d'explication). Nattiez rejette également la thèse du diffusionnisme, jugeant que l'aire géographique couverte par les cultures musicales qu'il étudie est trop large pour résulter de simples emprunts. La thèse qu'il retient est celle de l'origine commune des populations pratiquant le chant de gorge arctique.
- 29 En l'absence de sources documentant les pratiques musicales de l'Arctique à des périodes reculées, cette thèse comporte nécessairement une dimension spéculative. Depuis la proposition de Nattiez, les études de génétique comparée et de paléogénomique permettant néanmoins de lui apporter un certain crédit. Selon ces sources, les populations autochtones qui habitent aujourd'hui l'essentiel du continent américain seraient principalement issues d'un mouvement de population à travers le Détroit de Béring (alors émergé) datant d'il y a environ 15 000 ans ; le premier peuplement du continent semble néanmoins largement antérieur, comme l'indiquent des traces de pas de 23 000 ans identifiées au Nouveau-Mexique (Bennett *et al.* 2021). L'Arctique américain n'aurait quant à lui été habité de manière durable qu'à la suite d'une autre vague de migrations vers l'Est il y a environ 5000 ans, donnant naissance aux cultures dites « pré-Inuit ». L'apparition de la culture de Thule, à partir d'une région inconnue située près du Détroit de Béring (probablement le Nord de l'Alaska), et son expansion jusqu'au Groenland autour du XIII<sup>e</sup> siècle entraînèrent quant à elles l'émergence des sociétés Inuit (Friesen & Mason 2016, Flegontov *et al.* 2019, Willerslev & Meltzer 2021).



- 30 Dans sa récente étude des traditions chamaniques circumpolaires, Charles Stépanoff (2019) invoque un raisonnement analogue à celui de Jean-Jacques Nattiez pour expliquer l'aire de répartition du rituel dit « de la tente sombre », une forme non-hiérarchique de voyage chamanique répandue à l'Ouest et dans le Nord-Est de la Sibérie ainsi que dans l'Arctique américain et au Groenland. S'appuyant sur l'hypothèse selon laquelle la migration ayant eu lieu il y a 5000 ans constituerait « la seule qui mette en contact spécifiquement les peuples d'Asie septentrionale et ceux d'Amérique du Nord à l'exclusion d'autres populations », Stépanoff conclut que c'est probablement lors de cet épisode migratoire que le rituel de la tente sombre s'est répandu en Amérique du Nord à partir d'un foyer sibérien (Stépanoff 2019 : 108) ; comme discuté plus loin, cette hypothèse d'un contact ponctuel unique entre les deux régions, analogue à la proposition de Nattiez, semble potentiellement réductrice.
- 31 S'appuyant sur la même démarche d'analyse, Richard Keeling a quant à lui exploré l'aire de répartition de chants visant à personnifier des voix animales (Keeling 2012). Son travail s'appuie sur les *yoiks* d'animaux Sámi, mais aussi sur des exemples d'Asie septentrionale et d'Amérique du Nord, y compris dans des zones largement éloignées de l'Arctique. La présence d'une pratique de chants d'animaux relativement cohérente de la Scandinavie à la Californie évoque selon lui une origine encore plus ancienne que les chants de gorge décrits par Nattiez, puisqu'elle a pu être importée sur le continent américain dès la migration datée de 15 000 ans, à partir d'un foyer situé dans le Nord-Est sibérien. Keeling s'appuie notamment sur le témoignage de certains chanteurs autochtones, selon lesquels les chants animaux seraient en effet les plus anciens dont ils disposent (Keeling 2012 : 259-260).
- 32 À la différence des chants d'animaux décrits par Keeling, l'attribution de chants personnels servant de berceuses ne semble pas répandue au-delà de l'espace circumpolaire. À en croire la littérature ethnographique, les berceuses et chants d'enfant sont d'ailleurs absents chez de nombreux peuples autochtones d'Amérique ; comme le note l'ethnomusicologue Anthony Seeger : « Les enfants s'endorment et se tiennent éveillés aux sons de la musique adulte » (Seeger 2000 : 81). Dans les régions septentrionales, le genre de la berceuse est pourtant bien attesté par endroits, notamment chez certains groupes algon-

quiens (Davidson 1945, Whidden 2007), parmi lesquels on note au moins une mention de chants personnalisés.<sup>5</sup> Ces mentions sont néanmoins sporadiques et ne présentent pas le caractère systématique du continuum reliant l'Eurasie septentrionale aux *inqum*, *nunialq*, *aqausiit* et *aqaat*. Ainsi, quelle qu'ait pu être son expansion passée, une tradition homogène et bien documentée de chants d'enfant personnalisés ne semble aujourd'hui observable en Amérique du Nord que parmi les populations de langues Inuit.

- 33 Du côté sibérien, les chants d'enfants personnalisés ne sont pas non plus universellement présents, puisque les peuples de langues toun-gouses et turques, établis plus récemment en Asie septentrionale, ne semblent pas, ou plus, les interpréter. Ce constat concerne notamment les Even, Evenk et Yakut, chez qui les pratiques d'attribution de chants personnels sont absentes ou, à tout le moins, en déclin (Nikolsky *et al.* 2020 : 16). À l'inverse, ces communautés se distinguent par l'importance de la guimbarde dans leurs traditions musicales, instrument absent en Amérique du Nord jusqu'à la colonisation occidentale (Nikolsky *et al.* 2020 : 27).
- 34 L'une des hypothèses les plus plausibles pour expliquer les similarités des berceuses et chants d'enfant arctiques de part et d'autre du Dé-troit de Béring semble donc être celle d'une diffusion par migration. L'un des scénarios envisageables est celui avancé par Charles Stépa-noff pour le rituel de la tente sombre et Jean-Jacques Nattiez pour le chant de gorge, à savoir une diffusion de la pratique durant les épi-sodes migratoires à l'origine du peuplement de l'Arctique américain depuis 5000 ans. Pour l'heure, si certains travaux archéologiques ont évoqué de fortes similarités entre les cultures enfantines Inuit ac-tuelles et celles de leurs ancêtres de la culture de Thule, rien ne semble permettre d'évaluer leur degré de continuité ou de rupture avec les cultures pré-Inuit antérieures (Park 2006).
- 35 En ce qui concerne le versant occidental de la pratique, des mouve-ments migratoires de la Sibérie vers l'Europe du Nord sont attestés et datées d'au moins 3500 ans, notamment sur la base d'études paléogé-nomiques (Lamnidis *et al.* 2018). Les caractéristiques génomiques des Sámi actuels se distinguent ainsi par l'association d'une base euro-péenne dominante et de composantes d'origine sibérienne qui, selon les études, représenteraient jusqu'à 13 % de leur patrimoine géné

tique (Huyghe *et al.* 2011, Tambets *et al.* 2018). Il est donc possible que les *dovdna* des Sámi trouvent, eux aussi, leur origine dans un foyer sibérien.

- 36 Toutefois, l'hypothèse de la migration pourrait ne représenter qu'une partie de l'explication. Le fait d'invoquer d'emblée de grands déplacements de population unidirectionnels implique en effet le risque de négliger la multitude de mouvements et migrations de moindre ampleur ayant eu cours tout au long de la préhistoire dans les régions circumpolaires (e.g. Gulløv & McGhee 2016), y compris de l'Amérique vers la Sibérie (Willerslev & Meltzer 2021 : 360), ainsi que les interactions continues entre communautés voisines, faites d'échanges ou de conflits (Friesen & Mason 2016 : 10). Le détroit de Béring lui-même fut longtemps un lieu de circulation et d'échange plutôt qu'une barrière infranchissable (Walsh *et al.* 2019 : 20). Si la dynamique historique de la région demeure en grande partie inconnue, le détroit semble avoir servi de « filtre arctique », permettant aux populations américaines d'importer certaines pratiques venues d'Eurasie (e.g. l'usage de traîneaux à chiens) et d'en ignorer d'autres (e.g. la culture du riz ou l'élevage de chevaux) (Fitzhugh 2010 : 104). Les chants personnalisés, répondant à un désir d'interaction musicale avec les enfants largement répandu dans le monde, auraient ainsi pu franchir ce « filtre » avant de se répandre parmi les locuteurs de langues Inuit.
- 37 En somme, les données ne permettent pas de trancher clairement entre la thèse de l'universalisme, du diffusionnisme ou de la phylogénèse. Au contraire, il se pourrait que ce soit précisément l'entremêlement de ces différents facteurs – une propension à chanter aux enfants, des échanges culturels continus et des mouvements de population – qui ait donné aux berceuses et chants d'enfant arctiques leur distribution actuelle.
- 38 Comme en attestent d'autres articles rassemblés dans ce numéro, le genre de la berceuse a une forte tendance à voyager d'un espace géographique à l'autre, au gré des transferts culturels et des mouvements de population. Quelle que soit l'hypothèse explicative retenue, le cas circumpolaire semble présenter un cas extrême de diffusion, à travers les quelques 12 000 kilomètres séparant les côtes atlantiques norvégienne et groenlandaise, à une nuance près : ce ne sont pas ici les mélodies qui auraient voyagé – en l'absence d'une analyse appro-

fondie, il n'est pas exclu que celles-ci diffèrent radicalement d'un endroit à l'autre – mais une pratique commune d'attribution de chants ou de formules rythmées, demeurée remarquablement cohérente malgré une longue période de divergence entre cultures eurasiatiques et américaines.

- 39 D'un bout à l'autre de l'espace circumpolaire, ces cultures se trouvent ainsi reliées par une pratique de l'intimité. Au-delà du paradoxe apparent, l'intime a pu, en Arctique comme ailleurs, constituer un milieu privilégié pour chanter à l'abri des bouleversements historiques et des autorités coloniales. Ainsi, si la relation parent-enfant ne constitue pas, à proprement parler, un fond « universel » pour la musique humaine, elle a néanmoins pu faire office de refuge stable pour l'expression vocale.

*Je remercie Claire Houmard (Université de Franche-Comté) pour sa relecture critique du manuscrit, en particulier les informations relatives à l'histoire du peuplement de l'Arctique. Toute erreur ou imprécision dans le texte demeure de ma seule responsabilité.*

---

Ammann, Raymond ; Keck, Verena ; Wassman, Jürg, « The Sound of a Person: A Music-Cognitive Study in the Finisterre Range in Papua New Guinea », in : *Oceania*, 83 / 2, 2013, p. 63-87.

Anderson, Myrdene, *Saami Ethnoecology: Resource Management in Norwegian Lapland*, Ann Arbor : University Microfilms International, 1978.

Andreassen, Thomas, *Emosjoner i sangutøving: En analyse av joik og klassisk sang*, Bodø : Nord Universitet, 2017.

Andrš, Zbyněk, *The Song Folklore of the Roma in the Slovak and Czech Republics: Ethnosemantic and Ethnohistorical Approach*, Prague : Kher, 2014.

Aubinet, Stéphane, *Why Sámi Sing: Knowing through Melodies in Northern*

*Norway*, London : Routledge, 2023.

Audet, Véronique, *Innu Nikamu – L'innu chante : Pouvoir des Chants, Identité et Guérison chez les Innus*, Québec : Presses de l'Université de Laval, 2012.

Balto, Asta, *Samisk barneoppdragelse i endring*, Oslo : Ad notam Gyldendal, 1997.

Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music. Volume 3: Texts*, La Hague : Martinus Nijhoff, 1967.

Bathory, Laakkuluk Williamson Bathory, « Aqausiit: Can You Hear How Much Love You Evoke in Me?! », in : *Native Studies Review*, 20 / 2, 2011, p. 1-29.

Bennett, Matthew W. et al., « Evidence of humans in North America during the

- Last Glacial Maximum », in : *Science*, 373 / 6562, 2011, p. 1528-1531.
- Bogoraz, Vladimir, *Chukchee Mythology*, Leiden : E.J. Brill, 1910.
- Bogoraz, Vladimir, « Elements of the Culture of the Circumpolar Zone », in : *American Anthropologist*, 31 / 4, 1929, p. 579-601.
- Buljo, Klemet Anders, « Samisk Musik », in : Askdal, Bjørn et al., Eds., *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk*, Oslo : Gyldendal, 1998, p. 137-159.
- Burgesse, J. Allan, « The Woman and the Child among the Lac-St-Jean Montagnais », in : *Primitive Man*, 17 / 1, 1944, p. 1-18.
- Burrows, Edwin G., « Polynesian Music and Dancing », in : *The Journal of the Polynesian Society*, 49 / 3, 1940, p. 331-346.
- Crago, Martha B. *Cultural Context in Communicative Interaction of Inuit Children*, thèse de doctorat, Montréal : McGill University, 1988.
- Crago, Martha B. ; Annahatak, Betsy ; Ningiuruvik, Lizzie, « Changing Patterns of Language Socialization in Inuit Homes », in : *Anthropology & Education Quarterly*, 24 / 3, 1993, p. 205-223.
- Davidson, John F., « Ojibwa Songs », in : *The Journal of American Folklore*, 58 / 230, 1945, p. 303-305.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005.
- Dobzhanskaya, Oksana Eduardovna, « Les Chansons des Nganasans », in : *Études Finno-Ougriennes*, 47, 2015.
- Dobzhanskaya, Oksana Eduardovna, « Nyukubts – Zhanr detskoy pesni v muzykal'nom fol'klore taymyrskikh nentsev », in : *Kul'tura i tsivilizatsiya*, 7/2B, 2017, p. 576-584.
- Doja, Albert, « L'Enchantement socialisateur : La Berceuse dans la tradition orale », in : Belmont, Nicole & Gossiaux, Jean-François, Eds., *De la voix au texte : l'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris : CTHS, 1997, p. 85-108.
- Dorais, Louis-Jacques, *The Language of the Inuit: Syntax, Semantics, and Society in the Arctic*, Montréal : McGill-Queen's University Press, 2010.
- Duvicq, Nelly, « Paroles inuites : Création et transmission dans la chanson du Nunavik », in : *Création Orale et Littérature*, 46 / 2-3, 2016, p. 13-22.
- D'yachkova, Zhanna Andreyevna, « Obshchaya kharakteristika muzykal'nogo fol'klora kolymyskikh chukchey », in : *Istoricheskoye, filosofskoye, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*, 8 / 70, 2016, p. 70-72.
- D'yachkova, Zhanna Andreyevna, « Muzykal'naya kul'tura chukchey nizhney kolymy », in : *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka*, 10, 2017, p. 104-109.
- Edström, Karl-Olof, *Den samiska musikkulturen: en källkritisk översikt*, Göteborg : Göteborgs Universitet, 1978.
- Ekho, Naqi & Ottokie, Uqsuralik, *Interviewing Inuit Elders: Childrearing Practices*, Iqaluit : Nunavut Arctic College and Pairijait Tigummivik Elders Society, 2000.
- Fitzhugh, William W. « Arctic Cultures and Global Theory: Historical Tracks Along the Circumpolar Road », in : Wes-

- terdahl, Christer, Ed., *A Circumpolar Reappraisal: The Legacy of Gutorm Gjessing (1906-1979)*, Oxford : Archaeopress, 2010, p. 87-109.
- Flegontov, Pavel *et al.*, « Palaeo-Eskimo genetic ancestry and the peopling of Chukotka and North America », in : *Nature*, 570, 2011, p. 236-240.
- Friesen, T. Max & Mason, Owen K., « Introduction: Archaeology of the North American Arctic », in : Friesen, T. Max & Mason, Owen K., Eds., *The Oxford Handbook of the Prehistoric Arctic*, Oxford : Oxford University Press, 2016, p. 1-24.
- Gaup, Ánte Mihkkal, *Luohtebidjan. Mot sáhtta dáhpáhuvvat*, Tromsø : UiT – The Arctic University of Norway, 2015.
- Graff, Ola, *Om kjæresten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*, Karasjok : Davvi Girji, 2004.
- Grønlands Nationalmuseum & Arkiv, « Aqarneq – Kælesang ». Document électronique consultable à : <https://danika.gl/immateriel-kulturarvsfortegnelse/aqarneq/>.  
Page consultée le 2 octobre 2022.
- Gulløv, Hans Christian & McGhee, Robert, « Did Bering Strait People Initiate the Thule Migration? », in : *Alaska Journal of Anthropology*, 4 / 1-2, 2016, p. 54-63.
- Hauser, Michael, *Traditional Inuit Songs from the Thule Area: Volume 1*, Copenhagen : Museum Tusulanum Press, 2010.
- Hilder, Thomas, *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2013.
- Huyghe, Jeroen R. *et al.*, « A Genome-Wide Analysis of Population Structure in the Finnish Saami with Implications for Genetic Association Studies », in : *European Journal of Human Genetics*, 19, 2011, p. 347-352.
- Jernsletten, Nils, « Om joik og kommunikasjon », in : Nesheim, Asbjørn & Hals, Susanna, Eds., *Kultur på Karrigjord. Festskrift til Asbjørn Nesheim*, Oslo : Norsk folkemuseum, 1978, p. 109-122.
- Johnston, Thomas F., « Song Categories and Musical Style of the Yupik Eskimo », in : *Anthropos*, 84 / 4, 1989, p. 423-431.
- Kaeppeler, Adrienne L., « Polynesian Music and Dance », in : May, Elisabeth, Ed., *Music of Many Cultures: An Introduction*, Berkeley : University of California Press, 1980, p. 124-153.
- Keeling, Richard, « Animal Impersonation Songs as an Ancient Musical System in North America, Northeast Asia and Arctic Europe », in : *Ethnomusicology*, 56 / 2, 2012, p. 234-265.
- Kleivan, Inge, « Status and Role of Men and Women as Reflected in West Greenlandic Petting Songs to Infants », in : *Folk*, 18, 1976, p. 5-22.
- Lamnidis, Thiseas C *et al.*, « Ancient Fennoscandian genomes reveal origin and spread of Siberian ancestry in Europe », in : *Nature Communications*, 9 / 1, 2018, p. 1-12.
- Lips, Julius, « Naskapi Law: Law and Order in a Hunting Society », in : *Transactions of the American Philosophical Society*, 37, 1947, p. 379-492.
- Mason, Owen K. « Thule Origins in the Old Bering Sea Culture: The Interrelationship of Punuk and Birnik Cultures »,

- in : Friesen, T. Max & Mason, Owen K., Eds., *The Oxford Handbook of the Pre-historic Arctic*, Oxford : Oxford University Press, 2016, p. 489-512.
- Merriam, Alan P., *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, New Brunswick : Transaction, 1967.
- Morelli, Gilda A. et al., « Cultural Variation in Infants' Sleeping Arrangements: Questions of Independence », in : *Developmental Psychology*, 28 / 4, 1992, p. 604-613.
- Nattiez, Jean-Jacques, « Inuit Throat-Games and Siberian Throat-Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach », in : *Ethnomusicology*, 43 / 3, 1999, p. 399-418.
- Niemi, Jarkko, « The Genres of Nenets Songs » in : *Asian Music*, 30 / 1, 1998, p. 77-132.
- Nikolsky, Aleksey et al., « The Overlooked Tradition of 'Personal Music' and Its Place in the Evolution of Music », in : *Frontiers in Psychology*, 10, 2020, p. 30-51.
- Ojamaa, Triinu, « The Story of Life in Music: Autobiographical Songs of the Nganasans », in : *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 21, 2002, p. 77-97.
- Oosten, Jarich & Remie, Cornelius, « Introduction », in : Oosten, Jarich & Remie, Cornelius, Eds., *Arctic Identities. Continuity and Change in Inuit and Saami Societies*, Leiden : CNWS, 1999, p. 1-4.
- Park, Robert W. « Growing Up North: Exploring the Archaeology of Childhood in the Thule and Dorset Cultures of Arctic Canada », in : *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 15, 2006, p. 55-64.
- Petit, Céline, *Jouer pour être heureux: Pratiques ludiques et expressions du jeu chez les Inuit de la région d'Iglulik*, Québec : Université Laval, 2011.
- Savchuk, Irina Petrovna, « Ponyatiye i zhanrovyy sostav folkloro narodov khanty i mansi », in : *Yazyki i kul'tura narodov Arktiki kak polietnicheskogo regiona v usloviyakh globalizatsii*, Yugra State University, 2018, p. 172-175.
- Seeger, Anthony, « Musical Dynamics », in : Olsen, Dale A. & Sheehy, Daniel E., Eds., *The Garland Handbook of Latin American Music*, London : Routledge, 2000, p. 78-89.
- Serpivo, Stella Yevgen'yevna, « Gender-nyye Stereotipy v Traditsionnoy Kulture Nentsev », in : *Vestnik Ugrovedeniya*, 2 / 29, 2017, p. 136-143.
- Sheykin, Yuriy Il'ich, *Muzykal'naya Kul'tura Chukchey*, Novosibirsk : Nauka, 2018.
- Solomona, Seutatia Telesia, *Teuila: An Ethnography of Samoan Music and Identity*, Dunedin : University of Otago, 2009.
- Sprott, Julie E., « Institutionalizing Love: The Nuniaqing Custom among Alaskan Iñupiat », in : *Arctic*, 52 / 2, 1999, p. 152-159.
- Stépanoff, Charles, *Voyager dans l'invisible. Techniques chamaniques de l'imagination*, Paris : La Découverte, 2019.
- Tambets, Kristiina et al., « Genes Reveal Traces of Common Recent Demographic History for Most of the Uralic-Speaking Populations », in : *Genome Biology*, 19, 2018, p. 139.
- Vensten-Tagrina, Zoya Vladimirovna, *Fenomen lichnoy pesni v traditsionnoy*

*kul'ture chukchey*, Saint-Petersburg : Russian State Pedagogical University, 2008.

Walsh, Matthew J. *et al.*, « A Soul by Any Other Name: The Name-Soul Concept in Circumpolar Perspective », in : *Cross-Cultural Research*, 53 / 3, 2019, p. 312-349.

Whidden, Lynn, *Essential Song. Three Decades of Northern Cree Music*, Water-

loo : Wilfrid Laurier University Press, 2007.

Willerslev, Eske & Meltzer, David J., « Peopling of the Americas as inferred from ancient genomics », in : *Nature*, 594, 2021, p. 356-364.

Zhukova, Lyudmila Nikolayevna, *Ocherki po Yukagirskoy kul'ture*, Yakutsk : Bichik, 2013.

---

1 La notation anglo-saxonne et la forme invariable sont utilisées pour les ethnonymes tout au long de l'article.

2 Ce travail ethnographique inclut onze mois de terrain en pays Sámi, un apprentissage de la technique vocale du yoik et un ensemble d'entretiens semi-directifs avec des chanteurs Sámi, principalement réalisés à Kautokeino (*Guovdageaidnu*), Karasjok (*Kárášjohka*), Tana (*Deatnu*), Tromsø (*Romsa*) et Oslo – à ce stade de l'enquête, cinq de ces entretiens ont été entièrement consacrés au *dovdna*. Ces entretiens constituent le principal biais disponible pour accéder aux chants d'enfant sur le terrain : comme en contexte Iñupiat (Sprott 1999 : 153), l'interprétation de ces chants a généralement lieu dans l'intimité du foyer familial et demeure difficilement accessible aux chercheurs extérieurs. Une autre source d'information exploitée ici est celle de la littérature académique, en particulier par des chercheurs autochtones qui, faute de proposer une description systématique et approfondie du *dovdna*, fournissent ponctuellement un nombre appréciable d'informations sur le sujet.

3 Le terme est dérivé du Sámi du Nord *juoigat*, qui signifie « chanter un yoik » (les Sámi distinguent néanmoins le « yoik » du « chant », l'acte de chanter étant appelé *lávlut*). Un yoik, consistant en une mélodie éventuellement accompagnée d'un texte, est appelé *luohti* en Sámi du Nord (*vuolle* en Sámi Lule, *vuöllie* en Sámi Ume, *vuelie* en Sámi du Sud, ou encore *leu'dd* dans les régions orientales du pays Sámi).

4 Un contraste demeure : un *aqausiq* associé à une personne peut parfois être approprié pour s'adresser à un autre (Crago 1988 : 151) sans pour autant impliquer un lien d'affinité entre ces deux individus, à l'inverse des noms



Inuit, souvent hérités de proches récemment décédés, les homonymes partageant alors des qualités communes, voire la même identité.

5 Chez les Innu, peuple algonquien installé dans l'Est du Canada, ceux-ci feraient office de chants de jeu et coexisteraient avec un répertoire de berceuses (Audet 2012 : 46). Il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'emprunts récents, puisque des sources plus anciennes soulignent l'absence de tels chants en contexte Innu, où les enfants étaient divertis par des chants imitant les animaux (Burgesse 1944 : 17, Lips 1947 : 412).

---

### **Français**

Chez les peuples autochtones circumpolaires, en Eurasie comme en Amérique et au Groenland, des pratiques remarquablement similaires ont été documentées, consistant à attribuer aux nouveau-nés et aux enfants des chants individuels. Ceux-ci sont utilisés en tant que berceuses, c'est-à-dire afin d'accompagner l'endormissement, mais aussi pour consoler l'enfant, le motiver, le protéger, consolider son identité individuelle, susciter en lui joie, fierté ou embarras, sourires ou comportements infantiles, développer son attachement ou lui exprimer son amour et son attention. Cet article identifie un ensemble de similarités entre les traditions de peuples finno-ougriens, samoyèdes, paléoasiatiques et Inuit. L'hypothèse d'une diffusion par migrations à partir d'un foyer sibérien ou par échanges culturels continus entre populations circumpolaires est discutée. Cette étude souligne ainsi la propension des pratiques de l'intime à voyager et se maintenir avec une certaine permanence, en dépit des bouleversements sociaux et des expériences coloniales.

### **English**

Among the indigenous people living in the Arctic area, in Eurasia as in America and Greenland, some remarkably similar practices have been documented, consisting in attributing individual songs to infants and children. These songs may be used as lullabies, namely as a means of soothing them to sleep, but also to comfort them, to protect them, to strengthen their individual identities, to bring them joy, pride, or embarrassment, smiles or babyish behaviour, to develop attachments, or to express love and attention to them. This article reviews some of the similarities between the traditions of Finno-Ugric, Samoyed, Paleoasian, and Inuit peoples. The hypothesis of a diffusion through migrations from a Siberian source or through continuous cultural exchanges between circumpolar peoples is discussed. This study thus stresses the propensity of intimate practices to travel and maintain themselves with a certain constancy, despite social changes and colonial experiences.

**Mots-clés**

berceuse, chant, circumpolaire, autochtone, enfance

**Keywords**

lullaby, singing, circumpolar, indigenous, childhood

---

**Stéphane Aubinet**

Postdoctorant, Department of Musicology, Faculty of Humanities, University of Oslo, P.O. Box 1017, Blindern, 0315 OSLO, Norvège

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# L'ambivalence des *komori uta*, berceuses japonaises : évolution d'un répertoire

*The Ambivalence of Komori Uta, Japanese Lullabies: The Evolution of a Repertoire*

Article publié le 25 juin 2023.

**Clara Wartelle-Sakamoto**

 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4081>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Clara Wartelle-Sakamoto, « L'ambivalence des *komori uta*, berceuses japonaises : évolution d'un répertoire », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4081>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# L'ambivalence des *komori uta*, berceuses japonaises : évolution d'un répertoire

*The Ambivalence of Komori Uta, Japanese Lullabies: The Evolution of a Repertoire*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

**18-1 | 2023**

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Clara Wartelle-Sakamoto**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4081>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

---

## Introduction

1. Les *komori uta* de tradition orale
  - 1.1. À mi-chemin entre la comptine et le chant de labeur
    - 1.1.1. Les *komori uta* : une description du mode de vie des enfants dans les campagnes japonaises
    - 1.1.2. Le métier de garde d'enfants et son répertoire
  - 1.2. La préservation et la fixation du répertoire des berceuses traditionnelles
    - 1.2.1. Les collectes de la chanson enfantine
    - 1.2.2. Fixer le répertoire des berceuses au moyen de la musique occidentale
2. Les *komori uta* modernes
  - 2.1. La reprise des *komori uta* dans la musique populaire
  - 2.2. La naissance d'un répertoire moderne de chants pour enfants
    - 2.2.1. « Le mouvement des chants pour enfants » des années 1920
    - 2.2.2. Une nouvelle berceuse familiale

## Conclusion

---

## Notes sur la translittération :

Les mots japonais sont transcrits dans le système Hepburn modifié, le patronyme précède toujours le nom personnel conformément à l'usage local. Ex : Yamada Kôsaku.

Les mots d'origine étrangère sont indiqués en caractères italiques et suivis d'une traduction entre guillemets à l'exception de certains mots japonais que nous

conserverons en police romaine, une fois leur traduction donnée à la première occurrence dans le texte. Ex : *komori uta*.

---

## Introduction

- 1 Dans la rue, aux abords des champs et sur les chemins, parfois au sein d'un groupe, parfois seule, se dessine la silhouette menue de la garde d'enfant, un bébé endormi ou geignard sur le dos, le front ceint d'un *hachimaki*<sup>1</sup> sur lequel elle a attaché des jeux pour amuser le nourrisson. Ainsi apparaît la garde d'enfant<sup>2</sup> dans les quelques clichés d'elle qui nous sont parvenus de l'ère Meiji (1868-1912) (Bonneville 2006 : 146-147 et 178-179). C'est d'elle dont les berceuses japonaises tiennent leur nom. Car il s'agit bien là de l'origine étymologique de *komori uta* : une chanson (*uta*) des gardes d'enfants (*komori*<sup>3</sup>). Il existait un métier, aujourd'hui complètement disparu, mais très courant au Japon jusqu'à la Seconde Guerre mondiale : celui de *komori hôkô*. *Hôkô*, ou *hôkônin*, est un terme qui désigne de manière générale une personne attachée au service d'un maître, depuis l'époque d'Edo (1603-1868). Dans la classe guerrière comme dans les campagnes, les contrats qui liaient l'employé à son patron étaient d'ordres divers (on pouvait être au service d'une maison de génération en génération, employé à vie ou pour quelques années seulement). L'employé était logé et nourri par son patron mais ne recevait aucune rémunération pour son travail (Iwao 1982 : 86-87). Dans la plupart des familles qui pouvaient se permettre d'avoir des employés de maison, et ce déjà à l'époque pré-moderne, il n'était pas rare que l'éducation des enfants soit confiée à la charge des domestiques de la maison (*jochû*) (Ochiai 2010 : 44). Parfois, cette tâche incombait à une employée particulièrement jeune, dont le métier était désigné par ce terme : *komori hôkô*. Malgré son jeune âge (entre sept et quatorze ou quinze ans), la garde d'enfant jouait un rôle médiateur dans cet espace laissé vacant : une grande sœur pour l'enfant gardé, une jeune employée du point de vue des parents. Souvent d'origine sociale très modeste, les *komori* quittaient leur foyer pour se rendre dans une famille plus aisée de la région, mais il pouvait arriver qu'elles soient employées dans des villes beaucoup plus lointaines, entraînant leur déracinement social, mais aussi culturel et linguistique, comme cela s'observe dans les paroles

de leurs chansons. Ces dernières pouvaient avoir la fonction d'endormir ou amuser l'enfant qu'elles gardent, mais se révélaient surtout être un exutoire à la pénibilité de leur métier et à leurs chagrins quotidiens. On les qualifie donc à ce titre de chants de labeur ou de travail.

- 2 L'intérêt de la berceuse japonaise réside dans ce qu'elle révèle d'anciennes pratiques socio-culturelles de l'époque féodale qui se sont poursuivies dans le Japon moderne<sup>4</sup>, et dont les témoignages sont inscrits dans les paroles de ces chansons, au moment de leurs premières collectes ethnographiques et ethnomusicologiques au début du xx<sup>e</sup> siècle. Les *komori uta* ont fait l'objet de recherches scientifiques en particulier dans les années 1970 par de grandes figures de l'ethnomusicologie japonaise comme Koizumi Fumio (1927-1983). Grand spécialiste des comptines enfantines, il fut notamment à l'origine de la théorie des tétracordes (*tetorakorudo*), composantes centrales de la structure mélodique des chansons traditionnelles japonaises, expliquées dans son ouvrage *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku* (« Le son au Japon, la place de la musique japonaise dans le monde »). Il mena également de très nombreuses enquêtes de terrain dans le monde et proposa dans son travail une approche sociologique de la berceuse, comme révélatrice des inégalités sociales et de la lutte des classes dans un contexte d'inféodation des travailleurs ruraux. Le poète et critique littéraire Matsunaga Goichi (1930-2008) consacra également une grande partie de sa carrière à l'étude des *komori uta* régionaux dont il analysa les paroles en tant que témoignages de la réalité socio-économique des mères et des gardes d'enfant dans les campagnes japonaises, en les confrontant avec des archives d'époque. Ses recherches sont présentées dans son ouvrage *Nihon no komori uta* (« Les berceuses japonaises »), publié en 1978. Les travaux de ces deux individus sont complémentaires dans leurs approches et dans la méthodologie de recherche qu'ils appliquent, mais se focalisent sur les berceuses rurales issues des traditions populaires régionales en y associant des discours que l'on peut qualifier de culturalistes (*nihonjinron*)<sup>5</sup>. En traitant les *komori uta* indépendamment du contexte musical général mais également de l'ensemble des réflexions portant sur la place de l'enfant dans la société japonaise au début du xx<sup>e</sup> siècle, il nous semble que ces auteurs ne rendent pas compte de l'évolution singulière que connut ce corpus

musical. En effet, le terme *komori uta* désigne aujourd'hui la chanson pour endormir son bébé, synonyme, donc, du mot « berceuse » en français, dans son acception générale. Comment expliquer qu'un chant de labeur ait finalement été associé à un chant d'amour et de tendresse d'une mère pour son enfant ?

- 3 Dans le cadre de ce numéro sur les berceuses, notre article souhaite montrer quels aspects des *komori uta* les apparentent à la conception occidentale de la berceuse, mais également quelles caractéristiques les en éloignent significativement. D'autre part, nous voudrions apporter un éclairage sur l'évolution propre à ces chansons alors même qu'elles coexistent avec un répertoire de chansons enfantines né après l'introduction de la musique tonale et métrique d'origine européenne (ci-après dite occidentale). Les auteurs de ces chansons, paroliers et compositeurs japonais mais formés aux études occidentales, cherchaient à exprimer dans un langage musical et littéraire moderne une certaine forme de japonité qu'ils allèrent puiser dans le folklore local, et donc aussi dans les berceuses. Dans ce processus de modernisation, les *komori uta* firent l'objet d'une nouvelle interprétation de leurs fonctions et se virent octroyés une certaine dimension artistique. Afin de retracer le processus de caractérisation des berceuses japonaises, nous discuterons dans un premier temps des éléments mis en lumière par Matsunaga, Koizumi et d'autres chercheurs ayant collecté ces dernières au travers de l'analyse de quelques *komori uta* témoignant de l'existence des pratiques socio-culturelles associées à la garde d'enfant dans le Japon moderne. Nous nous pencherons ensuite sur les autres formes adoptées par les berceuses japonaises, en regard de la production musicale populaire et de celle destinée aux enfants qui se développèrent concomitamment à la modernisation et à l'occidentalisation générale du pays, et ce afin de saisir les raisons et les motivations à l'origine de l'intérêt porté à leur égard, et qui aboutirent à une nouvelle conception des *komori uta*.

## 1. Les *komori uta* de tradition orale

- 4 D'après la définition donnée par le dictionnaire de la musique (2007 : 141-142), il existe deux catégories principales dans le grand ensemble des *komori uta* : les *nemurase uta* « les chansons pour endormir » et

les *asobase uta* « les chansons pour jouer ». Les *nemurase uta* sont adressés aux enfants mais ont en réalité une utilité pour l'interprète de la chanson : son rythme lent, son ambitus faible se limitant à la tierce ou à la quarte, apaisent aussi la mère ou la garde d'enfant irritée par les pleurs, et provoquent sur elle un effet bénéfique et calmant. Les berceuses japonaises présentent d'autres traits que l'on pourrait qualifier d'universels : une syntaxe simple, des phrases courtes, une abondance des onomatopées, et une poésie adaptée aux échanges entre l'adulte et l'enfant (Altmann de Litvan 2008 : 53-55). S'il existe des *komori uta* aux mélodies simples, proches des comptines enfantines (*warabe uta*)<sup>6</sup>, d'autres sont plus sophistiquées et se rapprochent davantage des chansons régionales des adultes (*min.yô*). On retrouve dans les *komori uta* des caractéristiques dans l'emploi de dialectes et dans celui d'un registre enfantin et familial propre aux chansons du genre. Par exemple, le mot d'origine onomatopéique *nenne*, qui vient du verbe intransitif *nemuru* « dormir », et qui s'apparente donc au mot « dodo » en français, est très fréquent tout comme sa déclinaison *nen nen korori*, souvent abrégée en *nen-neko*, une expression qui signifie s'allonger pour dormir, ou encore *okororiyo* qui s'emploie également au moment de coucher l'enfant pour lui souhaiter une bonne nuit.

5 Quant aux chansons pour jouer, les *asobase uta*, elles présentent des paroles riches en expressions humoristiques et plus élaborées que dans les chansons pour endormir. Ce type de chansons à but divertissant est repris à terme par l'enfant et lui permet de s'amuser tout seul, ce qui inclut certains *komori uta* au répertoire des comptines dans leur mode de transmission et d'appropriation par les enfants (Kami 2006 : 21). La distinction entre ces deux catégories n'est pourtant pas toujours explicite. Dans le recueil des ethnomusicologues Kamida et Asano par exemple, sur la vingtaine de *komori uta* présentés, on ne sait pas si les *asobase uta* et les *nemurase uta* ont été classés comme tels en fonction de leurs paroles, ou de leurs caractéristiques (Machida et Asano 1962).

6 Dans le cas japonais, le terme même de *komori uta* désigne ainsi en premier lieu l'activité de garde d'enfant, et non la visée attendue de la chanson interprétée (endormir ou amuser). On s'éloigne donc de la définition *stricto sensu* de la berceuse telle que la principale acception française la désigne, soit une chanson douce dont le but princi-



pal est d'endormir l'enfant (Perrot & Nières-Chevrel 2013 : 178-180). Dans le cadre de cet article, et à des fins de cohérence avec le reste de l'ouvrage, nous nous concentrerons surtout sur les cas correspondants à la première définition sus-mentionnée, les chansons pour endormir, afin d'en saisir les spécificités qui furent par la suite récupérées dans les productions musicales modernes associées aux *komori uta*.

## 1.1. À mi-chemin entre la comptine et le chant de labeur

- 7 Des traces écrites de comptines japonaises datant d'avant l'époque féodale japonaise sont rares. Les sources des <sup>xix</sup><sup>e</sup> et <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècles concernent essentiellement la collecte des paroles, et on ne trouve des « partitions »<sup>7</sup> indiquant une forme d'expression musicale que tardivement, en raison d'une absence de mode de notation<sup>8</sup>. On retrouve des ouvrages de compilation des comptines enfantines *warabe uta* (« chansons d'enfants », l'équivalent de nos comptines ou des *nursery rhymes*) à partir du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. D'autres collectes complétèrent ces ouvrages dans le courant du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, dans un intérêt général pour la culture et le folklore populaire<sup>10</sup>. Parmi les comptines pour jouer, danser ou se moquer, quelques chansons qualifiées de *komori uta* sont présentées dans ces recueils. Même si l'absence de notation musicale ne nous permet pas de confirmer que ces chansons présentent les mêmes caractéristiques musicales que les berceuses dans le monde, leur dénomination atteste bien de leur circonscription à une fonction particulière : endormir un bébé. Nous présenterons quelques exemples ci-après, révélant des similitudes avec les caractéristiques attribuées par les chercheurs aux berceuses.

### 1.1.1. Les *komori uta* : une description du mode de vie des enfants dans les campagnes japonaises

- 8 L'avènement de la restauration Meiji (1868) et le processus d'occidentalisation de la plupart des institutions publiques et privées contribuèrent en quelques décennies à transformer le paysage socio-économique japonais et conduisirent à l'avènement d'une culture ré

solument moderne dans les années 1920-1930 (Schaal 2021). Sur le plan pédagogique et éducatif, cette période est aussi extrêmement riche grâce à différents mouvements qui s'impliquèrent dans la mise en place d'une éducation nouvelle (Galan 2021 : 189-232 ; Galan 2015 : 23-61).

- 9 Néanmoins, et en dépit du développement important d'une nouvelle classe moyenne urbaine, seul un cinquième de la population japonaise était citadine dans les années 1920. Les *komori uta* de tradition orale, très ancrées localement, proviennent donc des campagnes et ont été créées au sein d'une population rurale pour qui les changements sociaux et économiques n'eurent d'impact sur leur mode de vie quotidien que plus tardivement. De fait, plusieurs berceuses provenant de régions pauvres et aux terres peu fertiles s'articulent autour de la thématique de la nourriture, comme dans cette berceuse de la région d'Iwate que mentionne Matsunaga Goichi et qui présente de fortes similitudes avec celles d'autres régions comme Ibaraki et Yamagata (Matsunaga 1978 : 35) :

Si tu t'endors, tu auras du riz blanc et du saumon,  
Si tu n'en veux point tu auras du *ankoro mochi*<sup>11</sup> et des boulettes à la sauce de soja,  
Si tu n'en veux point tu auras du *mochi*<sup>12</sup> avec du sésame écrasé,  
Si tu n'en veux point tu auras des brioches à la farine de blé,  
Si tu n'en veux point tu auras des patates et du taro<sup>13</sup>.

- 10 Selon un procédé classique, promettant à l'enfant qui s'endort sagement de rêver dans son sommeil de mets délicieux et de préparer au mieux la séparation (Altmann de Litvan 2008), les paroles de ce type de berceuse révèlent ainsi le souhait irréalisable d'une population dont l'alimentation était essentiellement composée de bouillie de riz ou de blé, souffrant parfois de malnutrition et ce jusque dans les années 1930. La gradation qui promet à l'enfant difficile des aliments de moins en moins bons (voire crus ou incommestibles dans d'autres variantes de cette berceuse) sert aussi de morale aux enfants que l'on met en garde : il faut saisir une opportunité dès qu'elle se présente.
- 11 À l'inverse, un autre ensemble de berceuses présente un caractère menaçant en mettant en scène tout le bestiaire folklorique le plus effrayant : tigre, chat sauvage, rat, démon, monstre, devenant un vec-

teur de transmission de l'héritage culturel familial et local (Weigensberg de Perkal 2008 : 111-126). Selon les régions, on retrouve dans les berceuses l'évocation du folklore local et de ses entités les plus maléfiques. Ainsi, au nord du Japon, on mentionnera *Yuki onna*, cette femme fantôme au souffle glaçant et mortel, ou encore *Namahage*, une festivité originaire de la péninsule d'Oga, dans la région du Tôhoku, lors de laquelle les enfants paresseux sont menacés d'être emportés par des démons. Plutôt que de formuler des vœux irréalisables, ces berceuses mettent en garde les enfants des dangers de la vie et des menaces contre lesquelles il faut se prévenir au moyen d'entités célèbres de l'imagerie populaire.

- 12 Plus terrible encore, les *komori uta* sont les témoins d'une pratique courante surtout dans les campagnes les plus pauvres : les infanticides (*mabiki*), et notamment ceux des filles. On trouve des traces de cette pratique, qui présentait moins de risques pour la mère qu'un avortement, depuis l'époque de Nara (710-794) et jusqu'à la fin de l'époque d'Edo dans la classe paysanne, même si l'on constate des disparités selon les régions (Iwao 1982 : 5 ; Ochiai 2006 : 64). Bien souvent, ces infanticides concernaient les nouveau-nés de sexe féminin comme dans cet extrait d'une berceuse de la région de Gunma (Matsunaga 2014 : 70) :

Si cet enfant est une fille tu la piétineras  
Si c'est un garçon tu le garderas  
Tu l'élèveras jusqu'à ce qu'il se marie<sup>14</sup>.

- 13 Les infanticides sont d'ailleurs une thématique récurrente révélant la porosité entre les berceuses et les comptines. Elle apparaît par exemple dans cette chanson à balle (*maritsuki*), également de la région de Gunma, dont on peut émettre l'hypothèse qu'elle dériverait d'un *komori uta* (Kojima et Fujii 1994 : 26) :

Un mortier, deux mortiers  
Au troisième l'enfant est conçu,  
Au quatrième il est né,  
Si c'est une fille enterrez-la,  
Si c'est un garçon, gardez-le<sup>15</sup>.

- 14 Ces paroles sont révélatrices d'une mentalité phallocrate (*dansonjohi*, « respect des hommes et mépris des femmes ») très ancrée dans les campagnes<sup>16</sup>, également liée à la pensée du système féodal (*hōken-shisō*) qui prônait la soumission des plus faibles aux plus forts, comme le révèle également la pratique des parricides et matricides des personnes âgées. Les grands propriétaires attribuaient des terres à leurs vassaux dans un système socio-économique caractérisé par la grande propriété seigneuriale foncière et une petite exploitation agricole de paysans asservis à la glèbe. Ainsi, les garçons étaient plus à même d'aider dans les travaux des champs, et il n'était pas rare que les familles les plus précaires en viennent à vendre leurs propres filles, une pratique autorisée par le gouvernement féodal. La naissance d'une fille ne pouvait donc pas constituer un événement heureux. On peut interpréter ces paroles, qui paraissent aujourd'hui violentes, compte tenu de l'idée que l'on se fait des berceuses (certaines chansons énumèrent, par exemple, plusieurs manières de se débarrasser du corps du bébé), en ce qu'elles permettent d'exorciser la réalité, et d'exprimer soit une forme de sadisme soit une forme de culpabilité engendrées par la pression sociale. Une autre explication proposée par Matsunaga est que ces chansons sont en réalité le souhait des mères de libérer leurs filles de la violence et du joug dont elles ne pouvaient s'affranchir afin de justifier l'acte terrible qu'elles commettaient (Matsunaga 2014 : 70-84).
- 15 Dans les exemples sus-cités, néanmoins, un doute réside quant à l'identité du chanteur. Il n'est pas clairement indiqué dans les recueils s'il s'agit de la mère, d'une sœur ou d'une garde d'enfant, et les paroles équivoques ne peuvent le déterminer. Les *komori uta* que nous verrons à présent sont bien plus explicites, et nous en apprennent davantage sur le métier de garde d'enfant.

### 1.1.2. Le métier de garde d'enfants et son répertoire

- 16 L'usage des riches familles de commerçants ou d'agriculteurs de prendre à leur service une *komori* date de l'ère Meiji (1868-1912). Jusqu'alors, la garde des nourrissons pouvait être confiée à des domestiques ou bonnes qui les plaçaient dans des paniers de paille ou de bambou tressés appelés *ejiko* lorsqu'elles s'affairaient à leurs

tâches ménagères<sup>17</sup>. Peu à peu, le métier de *komori hôkô* se distingua de celui de *jochû* pour désigner ces jeunes filles qui se consacraient exclusivement à la garde des enfants. Plus jeunes que les autres domestiques, elles étaient aussi d'un statut hiérarchique inférieur (Matsunaga 2014 : 110).

- 17 La pauvreté du vocabulaire, des qualités littéraire, artistique et musicale des chansons dont les *komori* sont à l'origine est expliquée par leur jeune âge, leurs conditions de travail et leur niveau d'éducation<sup>18</sup>. On trouve par exemple un certain nombre de chansons à compter qui énumèrent dans un vocabulaire prosaïque les tâches quotidiennes des *komori* : s'occuper du bébé qui se réveille la nuit, lui faire la toilette, le consoler, l'amuser, le faire parler, etc. Néanmoins, comme tout chant de labeur, les *komori uta* apportent de précieux renseignements sur cette pratique aujourd'hui disparue, mais qui marqua plusieurs générations de Japonais pour qui cette présence empruntait à la fois à la figure maternelle et au lien fraternel.
- 18 Dans la célèbre berceuse *Edo no komori uta* (« La berceuse d'Edo »), qui commença à se diffuser depuis la capitale dans tout l'archipel, nous retrouvons un témoignage de l'existence du métier de *komori*.

Dodo, dodo,  
Tu es un bon garçon,  
Dors,  
Où est ta nourrice ?  
Elle est au village par-delà la montagne,  
Que te rapportera-t-elle en cadeau,  
Un petit tambourin et une flûte<sup>19</sup>.

- 19 La personne qui chante est vraisemblablement la mère, puisque les paroles du second couplet semblent s'adresser au petit enfant pour lui dire que sa nourrice, appelée ici *omori*, est rentrée chez ses parents. En effet, comme tout employé ayant le statut de *hokônin*, les gardes d'enfant ne bénéficiaient ni de jours de repos ni de congés payés, mais étaient autorisées à rentrer chez elles lors de deux périodes : aux alentours du nouvel an et de la fête *o-bon* pendant l'été<sup>20</sup>. À son retour, elle reviendra avec pour présent un *den-den daiko*, c'est à dire un tambourin à pellets japonais, utilisé pour amuser les bébés, et un *shô*, c'est à dire un orgue à bouche japonais<sup>21</sup>.

- 20 Il semble qu'un lien particulièrement fort puisse se tisser entre la *omori* et la famille où elle était employée. Ainsi, dans le célèbre chant pour enfants *Akatombo* « La libellule rouge », composé par Yamada Kôzaku (1886-1965) en 1927 sur les paroles de Miki Rofû (1889-1964), ce dernier rend un très bel hommage à celle qui le gardait étant petit, et qu'il appelle *nêya* (« grande soeur »). Le souvenir des libellules rouges qu'il avait pu observer au coucher du soleil, juché sur le dos de sa *komori*, est évoqué dans ce chant avec beaucoup de poésie.
- 21 Cette figure de la *komori* est donc fréquemment associée à la culture infantine en tant que présence indispensable à la fois pour la mère et pour l'enfant. Mais s'il semble que certaines aient été traitées comme des membres à part entière de la famille, comme c'est le cas dans *Akatombo*, d'autres ont pu souffrir de leurs conditions de travail. La chanson, là encore, témoigne de cela, comme nous allons le voir. Dans la région d'Aichi, on trouve plusieurs variantes d'un *komori uta* qui semble moins s'adresser à l'enfant qu'à la garde elle-même :

Chère komori  
La sieste est importante, tu es restée debout jusqu'à tard le soir.  
Pourquoi cet enfant pleure-t-il ?  
Est-ce parce qu'il n'a pas assez de lait ou parce qu'il n'a pas ses parents ?<sup>22</sup>

- 22 Dans d'autres berceuses du même acabit, y sont décrits les horaires qui rythment le quotidien des gardes d'enfants : un lever matinal, un coucher tardif, les pleurs incessants des nourrissons, les remontrances des parents. Le *komori uta* suivant, provenant de la région de Niigata, est présenté par Machida et Asano comme étant une chanson pour jouer (Machida et Asano 1962 : 111-112) :

C'est bien pénible d'être garde d'enfants  
On n'a pas de toit où se réfugier quand il pleut,  
On se fait gronder par la maman  
On subit les pleurs de l'enfant<sup>23</sup>.

- 23 On imagine sans peine la détresse et la souffrance de ces jeunes filles qui ont été envoyées par leurs propres parents en apprentissage et auxquelles on confie le soin de nourrissons alors qu'elles ne sont pas sorties elles-mêmes de l'enfance. Cette souffrance pouvait aisément

se transformer en ressentiment à l'encontre du bébé qu'elles gardent, dans des propos très violents comme le relève Matsunaga dans cette berceuse des environs de Nara (Matsunaga 1978 : 129) :

Si cet enfant pleure, je le mettrai dans un sac de paille,  
Que je jetterai dans l'eau à Tosa  
Qui est plus profonde que la mer,  
Je ferai bouillir le fond avec de l'huile pour le tuer<sup>24</sup>.

- 24 Nous pouvons déduire de ces paroles, comme pour d'autres *komori uta* telles que la berceuse de la région du Chûgoku que nous verrons plus loin, que ces chants présentaient une double fonctionnalité pour les *komori*, et donc une double nature : une berceuse visant à l'endormissement de l'enfant, mais également une plainte pour se consoler et pour exprimer un sentiment de rancœur. C'est ce qui selon nous associe la berceuse japonaise davantage aux chants de labeur et aux chansons de métier qu'à un genre musical propre à la culture de l'enfance. Pourtant, comme nous le verrons ci-après, cette dimension semble avoir été occultée au profit d'une volonté de construction d'une image particulière de l'enfant et de l'enfance, au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 1.2. La préservation et la fixation du répertoire des berceuses traditionnelles

### 1.2.1. Les collectes de la chanson enfantine

- 25 L'intérêt pour les berceuses régionales naquit en même temps que celui pour les chansons de transmission orale qui firent l'objet d'études ethnographiques et musicologiques au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dès lors, des tentatives de classification des répertoires musicaux associés aux enfants furent menées par des individus tels que le poète Kitahara Hakushû (1885-1942)<sup>25</sup>. Ses recherches aboutirent à la constitution par ses disciples d'une « Compilation de chansons enfantines traditionnelles du Japon » *Nihon denshō dôyô shûsei* en six volumes, publiée pour la première fois en 1946, dont le premier volume compile toutes les chansons relatives aux *komori uta*, indiquant d'une certaine manière l'importance et l'abondance de ces chansons dans le répertoire musical japonais. Cependant, il ne s'agissait pas

d'un travail d'analyse ethnomusicologique, puisque seules les paroles avaient été relevées par Kitahara Hakushû, et que par ailleurs aucun commentaire n'était apporté à la suite des chansons relevées. Kitahara Hakushû avait un intérêt certain pour la dimension artistique de ces chansons qu'il considérait comme spontanées chez les enfants et souhaitait s'en inspirer dans son entreprise de création des chants pour enfants<sup>26</sup>.

- 26 Plus récemment, Kami Shôichirô proposait en 1972 une classification de ces chansons dans *Nihon no warabe uta* (« Les comptines japonaises ») en trois catégories, qui sont : 1) les chants ayant pour objectif le jeu (jeux de dessin, balle, bille, course-poursuite, mains etc.), 2) les chants ayant pour objectif de chanter (sur les animaux, les saisons etc.), 3) les chants de labeur (événements annuels, berceuses etc.). Machida Kashô (1888-1981) et Asano Kenji (?-?) proposèrent quant à eux en 1962 une compilation répertoriant les chansons pour enfants représentatives et leurs variantes selon les catégories *yûgi uta* (« chansons de jeux »), *tentai kishô no uta* (« chansons sur le temps et les astres »), *dôbutsu shokubutsu no uta* (« chansons sur les animaux et les plantes ») et *saiji uta* (« chansons des événements annuels ») et une catégorie réservée aux berceuses.
- 27 Mais bien souvent les berceuses font l'objet d'un traitement à part et sont alors exclues de ces catégories, comme le considère le dictionnaire de référence sur la musique *Nihon ongaku yôgo jiten*, qui subdivise les chansons enfantines en deux catégories, les chansons de jeux et les *tonaegoto* (« prières » parmi lesquelles les *uranai* « divinations » et autres formules magiques) considérant que les berceuses sont associées aux chansons régionales et populaires des adultes, que l'on nomme *min.yô* au Japon.
- 28 Cette distinction opère en réalité une différence de traitement majeure des berceuses, surtout du point de vue des compositeurs. Elle révèle également en un sens une certaine tendance à l'occidentalisation de la musique (amorcée dès les années 1880, notamment au travers de l'éducation musicale en milieu scolaire) ainsi qu'un changement de paradigme dans les recherches sur la culture musicale de l'enfance au Japon qui ne considèrent plus l'enfant comme auteur de la chanson, mais celui à qui on va adresser celle-ci.



## 1.2.2. Fixer le répertoire des berceuses au moyen de la musique occidentale

- 29 Les artistes musiciens formés à la musique occidentale, montrèrent également un intérêt certain à l'égard des *komori uta* dans les années 1920-1930, parallèlement à l'âge d'or que connut le mouvement des chants pour enfants<sup>27</sup>.
- 30 La chanson *Chûgoku chihô no komori uta* « La berceuse de la région du Chûgoku », est basée sur une mélodie originaire du *min.yô*, une chanson populaire traditionnelle du sud-ouest du département d'Okayama, aux nombreuses variantes désignées par leur incipit ou tout simplement appelées *Komori uta*. Cette berceuse avait été chantée par sa mère au ténor Ueno Taishi (1901-2001), originaire de la région, et ce dernier la présenta à son professeur, le compositeur Yamada Kôsaku qui arrangea la mélodie pour voix seule et piano en 1928, et édita cette berceuse sous le titre « La berceuse de la région du Chûgoku ». Cette dernière version devint célèbre après avoir été fait l'objet d'un enregistrement discographique diffusé dans tout le Japon. Après-guerre, elle figura également dans les manuels scolaires du collège et du lycée.

Dors,  
Qu'il est mignon l'enfant qui dort,  
Qu'il est pénible l'enfant qui se réveille et qui pleure.  
Dors, dors.  
Dors,  
Aujourd'hui c'est le vingt-cinquième jour,  
Demain nous irons au sanctuaire pour cet enfant.  
Dors, dors.  
Que va-t-on lui souhaiter au sanctuaire ?  
Que toute sa vie il soit diligent.  
Dors, dors<sup>28</sup>.

- 31 L'incipit de la berceuse, *nenneko shassharimase*, est une forme d'im-pératif dans un registre soutenu qui correspondrait à « endormez-vous » ou « veuillez dormir ». Cette formulation laisse penser que la personne chantant la berceuse à l'enfant, s'adressant à lui avec respect, est de rang social inférieur et donc une garde d'enfants. Cependant, dans la seconde strophe, on apprend que l'enfant à vingt-cinq

jours et que le lendemain sera consacré au *miya mairi*, une pratique qui consiste à se rendre à un sanctuaire *shintô* pour prier le dieu Ubusunagami, c'est-à-dire le dieu de la terre de naissance d'un individu. Cette visite a souvent lieu aux alentours du trentième jour après la naissance. À cette occasion, il est dit dans la troisième strophe qu'il faudra prier pour que l'enfant devienne appliqué, et qu'ainsi son avenir professionnel soit assuré. Il peut paraître étrange que la garde d'enfant émette ce vœu pour un enfant qui n'est pas le sien.

- 32 On pourrait donc supposer que les deuxième et troisième strophes correspondent à un dialogue entre la mère et la garde d'enfant, ce qui donnerait un échange tel que :

Garde d'enfant : « Aujourd'hui nous sommes le vingt-cinquième jour. »

Mère : « Demain, il s'agit de la visite au sanctuaire de cet enfant. »

Garde d'enfant : « Que devons-nous lui souhaiter ? »

Mère : « Qu'il soit appliqué toute sa vie. »

- 33 Ainsi, cette berceuse témoigne, dans un registre un peu différent des exemples précédents, d'une transmission des idéaux culturels de la mère, telle qu'on peut l'observer ailleurs dans le monde (Altmann de Litvan 2008 : 59). Bien que l'on doive reconnaître la qualité musicale de l'arrangement proposé par Yamada Kôsaku et qu'il soit indéniable que cette berceuse ait acquis une reconnaissance artistique grâce à cette version, plusieurs chercheurs reconnaissent que la transcription selon les modalités d'harmonisation de ce répertoire de tradition orale a entraîné la fixation d'une des potentielles variantes existantes au détriment des autres et le figement des formes strophiques et mélodiques de ces chansons, comme le démontrent Kami Shôichirô et Matsunaga Goichi (Kami 2005 : 234-235 ; Matsunaga 1978 : 176-184). Il s'agit donc d'une première distinction importante à faire avec le répertoire des *komori uta* traité précédemment.

- 34 *Itsuki no komori uta* « La Berceuse d'Itsuki<sup>29</sup> », est une berceuse de l'île de Kyûshû dont on trouve une première trace écrite en 1932 dans un recueil de *min.yô* collectés localement. Elle fut enregistrée par la chanteuse Otomaru (1906-1976) en 1948, puis harmonisée par le musicien Koseki Yûji (1909-1989) dans une version pour orgue Hammond. Cette dernière fut régulièrement diffusée à la radio de la NHK,

ce qui lui conféra une renommée nationale. Cette berceuse est remarquable par le sentiment de mélancolie qu'elle dégage, mais est particulièrement intéressante dans la façon dont elle révèle les conditions de vie des gens du peuple, en particulier sur leur éducation, leur situation économique et sociale.

Je resterai jusqu'à la fête *o-bon*,  
Puis je rentrerai au village natal pour *o-bon*.  
Si *o-bon* arrive plus tôt, je rentrerai plus tôt.  
Nous sommes de pauvres gens,  
Eux sont riches et de bonne famille, ils portent de beaux vêtements.  
Nous sommes de pauvres gens,  
Qui marchons en faisant sonner une boîte en fer-blanc,  
Nous réchauffons notre manger dans des pots en terre cuite.  
Si je venais à mourir, personne ne me pleurerait, les cigales chanteraient.  
Quand je mourrai je veux être enterrée au bord du chemin,  
Les passants me déposeront des fleurs,  
Quelles fleurs ? des camélias,  
Qui recevront l'eau des cieux<sup>30</sup>.

- 35 Cette chanson narre, dans le dialecte de la région<sup>31</sup>, la tristesse de la garde d'enfants qui attend avec impatience de rentrer au village où sont ses parents pour la fête *o-bon*. Dans la strophe suivante, les paroles expriment la difficulté de son métier, mais également sa crainte de mourir loin de chez elle et que personne ne pleure sa mort, en dehors des cigales qui l'accompagneraient de leur chant, et que personne ne se recueille sur sa tombe. Elle exprime alors son souhait d'être enterrée sur le bord de la route, afin qu'au moins des passants inconnus puissent y déposer des fleurs. Elle se contenterait alors de camélias<sup>32</sup> que la pluie se chargerait d'arroser.
- 36 Bien que la version de Koseki Yûji soit probablement différente de la chanson originale, et que de nombreuses variantes locales aient pu disparaître après le succès des enregistrements de la berceuse d'Itsu-ki dans les années 1940, ces paroles dépeignent la grande solitude et la détresse psychologique dans laquelle les gardes d'enfant se trouvaient (Masuyama 1989 : 144-148)<sup>33</sup>. Il est intéressant de noter que la fixation de cette chanson a, d'une certaine manière, conservé le témoignage de la vie des *komori* et de la détresse qu'elles pouvaient

connaître. Mais de toutes les berceuses japonaises les plus connues aujourd'hui, il s'agit d'une exception. La plupart s'éloignent franchement du chant de labeur pour emprunter de nouvelles tonalités.

## 2. Les *komori uta* modernes

- 37 L'introduction des mélodies étrangères sur l'archipel dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle provoqua dans le cas des berceuses japonaises une réinterprétation de leur rôle. Appropriés par les compositeurs et les paroliers, les *komori uta* devinrent, comme leurs homologues en occident, l'expression de l'amour inconditionnel de la mère envers l'enfant, ou de l'amour tout court. Bien entendu, cette vision partielle de la réalité des berceuses en Europe et aux Etats-Unis révèle une sélection opérée en amont au fur et à mesure des étapes de l'introduction de la musique occidentale dans l'archipel. Par *komori uta* modernes, nous entendons donc l'ensemble des pièces musicales du début du XX<sup>e</sup> siècle, se référant aux formes de berceuses régionales évoquées plus tôt, mais ayant été le produit de l'industrie musicale (en particulier de l'industrie du disque) qui se développa dans le courant des années 1920-1930 et celui d'un mouvement de création artistique inspiré par l'occident.

### 2.1. La reprise des *komori uta* dans la musique populaire

- 38 Nous avons vu que les enregistrements de berceuses comme *Itsuki no komori uta* avaient contribué à leur diffusion et à leur reconnaissance au-delà de leurs régions d'origine. L'industrie musicale moderne a donc joué un rôle déterminant dans l'évolution de ces chansons. Mais la plupart de celles relevées par Matsunaga ou Kami sont inconnues du grand public. Quels ont pu être les critères qui ont opéré la mise en valeur de certaines plutôt que d'autres ? Plus encore, quels aspects des berceuses japonaises ont-ils inspiré la production musicale japonaise ?
- 39 De même qu'en Europe, la berceuse *komori uta* fut un motif non seulement repris dans la musique savante mais aussi dans la musique populaire. Dans le champ de la musique populaire, on voit émerger dans les années 1920 un nouveau genre : les *ryûkôka* (« chansons à la

mode »)<sup>34</sup>, produits d'une industrie musicale moderne en plein épanouissement et reflets de la culture citadine japonaise de l'entre-deux-guerres. C'est un genre assez hétéroclite mêlant musiques de style occidental, jazz (importé des Etats-Unis à cette même période) et nouvelles chansons folkloriques (*shin min.yô*) (Baele 2022 ; Stevens 2008). Pour ces dernières, les *komori uta* vont devenir une source d'inspiration. Ces chansons à la mode puisent dans les chansons folkloriques pour exprimer une forme de regret nostalgique du Japon pré-moderne<sup>35</sup>. En ce sens, les *komori uta* offrent à la fois des éléments mélodiques et rythmiques (tempo lent, échelles pentatoniques de la musique traditionnelle), une image du Japon rural ancien et une forme de sentimentalisme régressif associé aux souvenirs d'enfance. Cela est particulièrement révélateur des mutations de la société de l'époque et d'une prise de conscience des changements apportés par la modernisation du pays dans un retour fantasmé aux valeurs et aux mœurs d'antan, un phénomène qui se poursuivra dans les décennies suivantes (Kamita 2010 : 16).

- 40 On observe ici une nouvelle évolution de ces pièces qui perdent leur fonction pratique (elles ne sont plus destinées à endormir ou amuser les enfants), mais semblent reprendre de nombreux aspects des *komori uta* dans une perspective artistique (Kami 2005 : 165). C'est le cas, par exemple, de la chanson *Akagi no komori uta* composée par Takeoka Nobuyuki (1907-1985) sur les paroles de Satô Sônosuke (1890-1942), enregistrée sous le label Polydor en 1934 et premier succès de son interprète, le chanteur populaire Shôji Tarô (1898-1972). Cette berceuse fut la chanson titre d'un film de la Shôchiku portant sur un personnage historique de l'époque d'Edo, Kunisada Chûji. Les paroles de cette chanson renvoient sans nul doute à *Edo no komori uta*, présentée plus tôt : le tambourin est remplacé par un petit chien en papier mâché (*inuhariko*), et certaines expressions sont reprises à l'identique (*bôya otoko da nenne shina*). Le fait est que nous ayons ici affaire à une chanson qui, d'un point de vue musical, s'apparente au genre de la chanson populaire en vogue (instrumentalisée, enregistrée, et également caractérisée par une forme d'intermédialité dans ses supports de diffusion) tout en renvoyant à un socle culturel commun, est caractéristique de la production musicale de l'époque. Pour cette culture moderne et citadine, se référer aux chansons folkloriques revenait donc à s'emparer de la campagne afin d'entretenir un

sentiment à la fois régionaliste et nationaliste (Yano 1998 : 247-264). En ce sens, ces berceuses modernes sont des exemples remarquables de syncrétisme musical, tant sur le plan musical que thématique, puisque seuls certains éléments, comme la nostalgie ou le regret du pays natal, ont été préservés puis exprimés dans un mode d'écriture et d'interprétation occidental (Wartelle 2019 : 323-334). On remarque cependant que si les expressions et le souci de faire dormir l'enfant sont bien présents dans les paroles de ces *komori uta* modernes, cela se fait au détriment d'une représentation des gardes d'enfants et de l'expression de leurs difficultés.

- 41 Paradoxalement, le métier de *komori* fut repris dans des chansons populaires des villes, qui en faisaient une description assez peu flatteuse. On observe là une tendance réelle de l'expression d'un mépris de classe de la part des citadins à l'encontre de la population rurale dans le Japon des années 1920-1930 caractérisé par l'émergence d'une culture populaire « moderne », inspirée du modèle occidental et de l'*American way of life*. Dans ce contexte, les éléments culturels importés des campagnes étaient soit valorisés dans un but d'expression d'une identité culturelle japonaise soit rejetés ou ignorés en tant que témoins d'une forme d'expression vulgaire et sous-évoluée. Les individus venant des campagnes, comme les *komori hôkô*, étaient moqués (Matsunaga 1978 : 136-138). Il est à noter que la culture de la nouvelle classe moyenne urbaine a pu également faire l'objet de railleries<sup>36</sup>.
- 42 Les *komori uta* modernes semblaient donc peu à peu mettre davantage l'accent sur les relations interfamiliales qui unissent l'enfant à ses parents et évincer le rôle de la garde d'enfant. Cette tendance alla en s'accroissant dans le contexte de guerre durant lequel le militarisme ambiant prônait, entre autres, les valeurs familiales que l'on retrouve dans des chansons à fort caractère nationaliste comme *Gunkoku komori uta* (« Berceuse militaire »), chantée par Shio Masaru (1908-2003) en 1937. Après-guerre, les *komori uta* nouvellement créés ne font plus aucune mention aux gardes d'enfants. Les berceuses deviennent surtout le prétexte à l'expression d'une mélancolie ou d'un sentiment de désenchantement face aux vicissitudes de la vie, comme dans la chanson *Ruten komori uta* composée par Yoshida Kenji (1923-1998) sur les paroles de Tôjô Jusaburô (1920-2003) dans les années 1950. Si cela s'explique en partie par la disparition progressive du métier de *komori*, il y a selon nous une autre explication ma-

jeure à cette évolution. Elle réside dans l'émergence, dès les années 1920, d'une nouvelle conception de la place de l'enfant dans la société et de la culture qui lui est associée.

## 2.2. La naissance d'un répertoire moderne de chants pour enfants

43 Alors que la pratique du chant scolaire (*shôka*) se normalisait dans l'archipel, en particulier à partir de 1907 où cette matière devint obligatoire au niveau élémentaire, plusieurs voix s'élevèrent pour critiquer ce qu'elles considéraient être une application passive des savoirs transmis durant les cours, tout en exprimant une volonté de s'approprier l'enseignement musical dans les écoles pour le mettre au service de la musique japonaise. Cette prise de conscience, qui naquit dans les cercles de pédagogues, de poètes, d'écrivains de littérature de jeunesse et de musiciens, aboutit à une véritable volonté de refondre la culture musicale japonaise en rompant avec l'écriture conventionnelle des chants scolaires jusque-là soumise à l'autorité de la musique occidentale et aux enseignements de l'école<sup>37</sup>.

### 2.2.1. « Le mouvement des chants pour enfants » des années 1920

44 Le « mouvement des chants pour enfants », qui fut le moteur à l'origine de cette production de chants modernes et artistiques, est aussi un des reflets caractéristiques du Japon urbain des années 1920. Ces chants sont ainsi intimement liés au développement simultané de la culture populaire de l'époque dans des domaines tels que la littérature, la publicité, le disque, les revues, la radio, le cinéma. Dans ce contexte de libéralisme culturel, les enfants figurèrent également parmi les cibles des sphères culturelles dirigeantes, dans une prise de conscience nationale qui se résolut à créer une nouvelle culture, japonaise, de l'enfance.

45 Ce mouvement part également d'une critique virulente de l'adoption unilatérale par le système éducatif moderne<sup>38</sup> des chants de type occidental au détriment des musiques vernaculaires auxquelles les Japonais, et en particulier les enfants, étaient plus familiers. Des auteurs de littérature de jeunesse comme Suzuki Miekichi (1882-1936),

porte-parole du mouvement et fondateur de la revue pour enfants *Akai tori* (« l'Oiseau rouge »), des poètes comme Kitahara Hakushû, et des compositeurs comme Narita Tamezô fustigeaient les préjugés de leurs pairs qui hésitaient à adhérer pleinement aux théories éducatives de leur temps et méprisaient tout ce qui relevait du populaire<sup>39</sup>. Les tentatives d'hybridation musicales menées par le bureau de l'Inspection de la musique<sup>40</sup> dans la composition des chants scolaires avaient rapidement révélé leurs limites dans la mesure où elles ne s'appliquaient qu'au sujet de la chanson et à l'utilisation d'une gamme pentatonique réductrice<sup>41</sup> qui ne constituait qu'un ersatz des formes d'écritures musicales autochtones.

- 46 L'éducation musicale à l'école était critiquée parce qu'elle négligeait les comptines *warabe uta* en considérant que leur aspect populaire, synonyme de vulgarité, allait à l'encontre des cours de morale enseignés par ailleurs dans le système scolaire. Par conséquent, tous les aspects les plus humbles, mais aussi les plus réels de la vie des enfants étaient occultés au profit d'une vision d'adulte qui leur était imposée. À l'inverse, le mouvement entendait valoriser les comptines populaires dont la naïveté faisait aussi le charme principal de la chanson japonaise. D'autre part, il est important de noter que les principaux acteurs de ce mouvement possédaient une connaissance très fine de la littérature de jeunesse et de la culture occidentale de manière générale, qu'ils avaient étudiées à l'université<sup>42</sup>. Les traductions des contes de fées européens, des *nursery rhymes* de Mother Goose, et des romans pour la jeunesse qui avaient été faites dès le début du xx<sup>e</sup> siècle constituaient alors des références. Dans la préface du premier recueil compilant les chants publiés au sein de sa revue, Suzuki Miekichi disait ainsi :

Nous ne pourrions être satisfaits des chants de nos enfants [les chants scolaires] qui, de piètre qualité, sont répétés mécaniquement [par eux]. Jusqu'à présent, aucun artiste ne s'est dévoué à créer des pièces artistiques pour les enfants. C'est pourquoi nous autres, écrivains, poètes et compositeurs de la revue « l'Oiseau rouge », conduisons le premier grand mouvement voué à offrir de véritables œuvres aux enfants [...] <sup>43</sup>.

- 47 Cette dimension artistique faisait directement référence au répertoire de la musique savante et à la littérature de jeunesse occiden-



taux. On comprend que l'intérêt pour les comptines japonaises se couplait d'une volonté d'élever au rang d'œuvre le répertoire autochtone, mais là encore en procédant selon un processus de création qui visait au syncrétisme de leur formes : les chants nouvellement créés s'inspiraient des comptines japonaises, mais s'écrivaient et s'interprétaient selon les modalités de la musique occidentale.

- 48 Enfin, au fondement de ce courant se trouvait l'idéologie du « cœur/esprit de l'enfant » (*dôshin shugi*) qui affirmait que l'enfant était un être pur par essence et qu'il fallait lui offrir des pièces de qualité littéraire et artistique. Cette idée sera plus tard critiquée par Makimoto Kusrô (1898-1956), partisan du mouvement de littérature prolétarienne pour la jeunesse, qui proposera de valoriser toutes les chansons du répertoire des *warabe uta*, y compris les plus triviales (Wartelle-Sakamoto 2022).
- 49 La plupart des compositeurs formés à la musique occidentale de l'époque adhèrent à ce mouvement et mirent en musique des textes composés par de grands poètes comme Kitahara Hakushû, mais également Saijô Yaso (1892-1970) ou bien encore Noguchi Ujô (1882-1945), qui s'intéressèrent de près au folklore enfantin autochtone pour écrire leurs œuvres. On peut alors se questionner sur le traitement qui fut réservé aux *komori uta* qui, comme nous l'avons vu, sont des chansons qui se situent de manière équivoque entre le répertoire enfantin et la chanson populaire adulte.

## 2.2.2. Une nouvelle berceuse familiale

- 50 *Shin komori uta* « Nouvelle berceuse » est une berceuse composée en 1916 par Yamada Kôsaku (1886-1965) sur les paroles de Shimizu Toyomi (?-?) et, bien qu'un peu oubliée de nos jours, fut enregistrée à l'époque par plusieurs chanteurs, dont le ténor Fujiwara Yoshie (1898-1976) ou la chanteuse Tsuji Teruko (1907-1973)<sup>44</sup>. La mélodie, soutenue par un accompagnement au piano, présente toutes les caractéristiques métrico-mélodiques des berceuses : un tempo lent, une répétition des lignes mélodiques courtes, un rythme balançant. Les paroles, qui avaient été publiées dans un premier temps dans les pages du journal Yomiuri, décrivent un monde onirique peuplé des héros des contes folkloriques traditionnels japonais : *Momotarô* (le garçon né de la pêche), *Shita kiri suzume* (la légende du moineau à la langue

coupée), *Kachi kachi yama* (la montagne qui craque), etc. Ce type de berceuse est représentatif de l'intérêt grandissant à l'égard de la culture et de la littérature enfantines, associé au mouvement des chants pour enfants. La dimension artistique de cette berceuse entre également dans une volonté générale du mouvement de valoriser la culture populaire japonaise en y sélectionnant avec soin des éléments susceptibles de représenter le Japon à l'égal du répertoire occidental de chansons pour enfants qui leur était parvenu. Le titre *Shin komori uta* est ainsi révélateur de l'évolution de la compréhension du terme *komori uta* qui n'est ici nullement associé au métier de garde d'enfant. On observe ici une réappropriation de certaines caractéristiques des *komori uta* dans le but de construire un nouveau répertoire artistique, à l'égal du répertoire occidental, tout en puisant dans le folklore pour lui donner une identité japonaise. Mais en plus d'être nouvelle, la berceuse japonaise se doit aussi d'être moderne.

- 51 L'exemple suivant est à ce titre éloquent. *Yurikago no uta* est une berceuse composée par Kusakawa Shin (1893-1948) sur les paroles de Kitahara Hakushû en 1921. La traduction du titre, « la chanson du berceau »<sup>45</sup> opère une distanciation sémantique avec les *komori uta* traditionnels pour se rapprocher des berceuses classiques occidentales.

La chanson du berceau  
Est chantée par le canari  
Dodo, dodo, dodo  
Au-dessus du berceau  
Se balancent les fruits du néflier  
Dodo, dodo, dodo  
La ficelle du berceau  
Est doucement tirée par les écureuils  
Dodo, dodo, dodo  
Dans le rêve du berceau  
Est accrochée la lune  
Dodo, dodo, dodo<sup>46</sup>.

- 52 Écrite en Fa Majeur, dans une gamme pentatonique moderne, *Yurikago no uta* fut publiée dans les pages de la revue de littérature de jeunesse *Akai Tori* (« l'Oiseau rouge ») en 1922. Cette mélodie construite sur huit mesures est probablement la berceuse la plus célèbre au Japon aujourd'hui. Il s'agit bien d'une berceuse visant à endormir l'en-

fant. Les paroles qui évoquent le canari, les fruits du néflier, l'écureuil et la lune renvoient complètement au registre de la berceuse, mais pas aux *komori uta* : il s'agit d'une berceuse d'inspiration occidentale. En effet, le canari et le berceau sont des éléments introduits de l'étranger et, à l'époque, n'étaient connus que des enfants des villes, d'une classe sociale plutôt favorisée et cultivée, qui avaient eu connaissance de ces derniers au travers de leurs lectures. La revue *Akai tori* était par ailleurs distribuée essentiellement dans les grandes villes. Il n'était pas envisageable d'évoquer le travail des enfants ou la précarité de leur situation dans les campagnes ne serait-ce qu'en intitulant cette berceuse *komori uta*, alors qu'elle se destinait à des enfants de bonne éducation.

- 53 Cette occidentalisation de la berceuse à partir des années 1920, soit par ses thématiques (*Yurikago no uta*), soit par sa composition musicale (*Shin komori uta*, *Chûgoku chihô no komori uta*), marque une nouvelle étape dans l'évolution des berceuses japonaises. Si, du côté de la chanson populaire, on leur attribuait une dimension nostalgique et sentimentale à l'égard d'un Japon rural et traditionnel, du côté de la chanson enfantine, elles avaient vocation à devenir tour à tour une forme d'universalité de l'enfance et de ses attributs de pureté, et des pièces musicales artistiques à même d'égaliser les berceuses des plus grands compositeurs de la musique savante occidentale. Le mouvement des chants pour enfants a donc fortement contribué à invisibiliser la réalité d'une partie des enfants japonais dans le premier tiers du xx<sup>e</sup> siècle, alors même qu'il existait encore des *komori* au service de familles dans les années 1930, et d'une certaine manière, à standardiser la production musicale destinée aux enfants japonais.

## Conclusion

- 54 L'évolution des *komori uta* est particulièrement révélatrice des changements majeurs qui marquèrent l'histoire de la musique à l'époque moderne au Japon. Le traitement qui leur a été réservé (collectes, diffusion, réappropriation puis syncrétisme) est semblable à ce que les répertoires musicaux folkloriques ont pu connaître de manière plus générale. Mais nous avons montré qu'en raison de l'indétermination inhérente à leur nature (entre chant de labeur et comptine d'enfant), les berceuses sont significatives du paradoxe intrinsèque au mouve-

ment de constitution des répertoires de la chanson enfantine et de la chanson populaire dans les années 1920-1930 : il fallait puiser dans le folklore musical afin de répondre à un souci commun de constitution d'une identité nationale, mais cela passait par l'épuration de tous les éléments considérés comme vulgaires, archaïques ou en non-adéquation avec la nouvelle vision moderne et occidentalisée de la musique. Indirectement, la berceuse occidentale a donc imposé un standard du côté de la chanson pour enfants, tandis que l'industrie musicale a fortement romancé cette part du patrimoine musical japonais. Grâce aux travaux des chercheurs cités dans cet article, la figure ambivalente de la *komori*, qui trouvait une forme de réconfort personnel dans la berceuse, n'a pas été oubliée et fait même l'objet d'une certaine réhabilitation. Cependant, force est de constater que l'établissement d'une musique de masse, l'évolution des mœurs, la conception moderne de la cellule familiale et la vision de l'enfant pur élaborée par le mouvement des chants pour enfants ont définitivement imposé la berceuse au Japon comme expression d'amour ou de nostalgie. En ce sens, les *komori uta* sont des objets culturels complexes, témoins des multiples transformations d'un patrimoine populaire et national en pleine construction.

---

Altmann de Litvan, Marina, « La valeur de la berceuse : l'organisation psychosomatique entre la mère et le bébé », in : *La berceuse: jeux d'amour et de magie*, Ramonville-Saint-Agne : Erès (coll. « Mille et un bébés »), 2008, p. 53-70.

Baele, Aurel. « Japan's Sonic Modernity: Popular Music and Culture in the 1920s. », in : *Japan's Book Donation to the University of Louvain: Japanese Cultural Identity and Modernity in the 1920s*, Leuven University Press, 2022, p. 217-25.

Bonneville, Patrick, *La photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868-1912)*, les

éditions de l'Amateur, 2006, p. 178-179 et p. 146-147.

Bouteloup, Philippe, « Berceuses pour petits et grands », in : *Spirale*, 34, 2005, p. 51-60.

Galan, Christian, « L'ère Taishô, premier âge d'or de l'« éducation rêvée » au Japon », in : *Japon Pluriel* 10, Arles : Philippe Picquier, 2015, p. 23-61.

Galan, Christian, « Modernes vs. modan : enfants et écoliers dans le Japon des années 1920-1930 », in : *Modan La ville, le corps et le genre dans le Japon de l'entre-deux-guerres*, Arles : éditions Picquier, 2021, p. 189-232.

Iwao, Seiichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, volume 8, 1982. Lettre H (2) p. 86-87.

Iwao, Seiichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, volume 14, 1988. Lettres L et M (1) p. 5.

Kami, Shôichiro, *Nihon dôyô jiten* « Dictionnaire des chants japonais », Tokyo : Tôkyôdô shuppan, 2006.

Kami, Shôichiro, *Nihon no warabe uta: minzoku no osanagokoro*, Tokyo : Sanseidô, 1972.

Kamita, Seiji, *Ongaku wa ikani gendai shakai o dezain shita ka - kyôiku to ongaku no taishû shakaishi*, Tokyo : Shin.yô sha, 2010.

Koizumi, Fumio, *Kodomo no asobi to uta*, Tokyo : Sôshisha, 1986.

Koizumi, Fumio, *Nihon no oto, sekai no naka no nihon ongaku*, Tokyo : Heibonsha, 1994.

Kojima, Tomiko, *Nihon dôyô ongaku shi*, Tokyo : Daiichi shobô, 2004.

Kojima, Tomiko & Fujii, Tomoaki, *Nihon no oto no bunka*, Tokyo : Daiichi Shobô, 1994.

Machida, Kashô & Asano, Kenji, *Warabe uta, nihon no denshō dôyô* « Les comptines, chants traditionnels japonais », Tokyo : Iwanami shoten, 1962.

Masuyama, Erick Eiichi, « Desire and Discontent in Japanese Lullabies. », in : *Western Folklore* 48, no. 2 (1989), p. 144-48.

Matsunaga, Goichi, *Nihon no komori uta: Minzokugakuteki apurôchi*, Tokyo : Kinokuniya shoten, 2014 (première édition 1978).

*Nihon ongaku kihan yôgo jiten* « Dictionnaire fondamental de la musique japonaise », Tokyo : Ongaku no tomosha, 2007.

Ochiai, Emiko, « Quitter l'Occident, rejoindre l'Orient : les « deux décennies perdues » dans l'évolution de la famille au Japon. », in : *Ebisu*, n°44, 2010, p. 185-204.

Ochiai, Emiko, (traduction Ladmira Guillaume) « Familles et communautés villageoises du Japon pré-moderne, diversité géographique et évolutions historiques. » in : *Ebisu*, n°36, 2006. p. 55-89.

Perrot, Jean & Nières-Chevrel, Isabelle, *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris : Ed. du Cercle de la Librairie, 2013.

Schaal, Sandra (sous la direction de), *Modan, la ville, le corps et le genre dans le Japon de l'entre-deux-guerres*, Arles : éditions Picquier, 2021, 305 p.

Stevens, Carolyn, *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*, Routledge, 2008.

Tamba, Akira, *La musique classique du Japon du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Aurillac : Publications Orientalistes de France, 2001.

Wartelle, Clara, *Les chants pour enfants au Japon au début du 20<sup>ème</sup> siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale*, thèse de doctorat, 2019.

Wartelle-Sakamoto, Clara, « La chanson au service des revendications identitaires : les chants pour enfants prolétaires », in : *Japon Pluriel* 13, Arles : Philippe Picquier, 2022, p. 157-168. Weckerlin, Jean-Baptiste, *Chansons et*

rondes enfantines, avec notices et accompagnement de piano, Paris : Carnier frères, 1885.

Weigenberg de Perkal, « La berceuse : culture et lien entre générations » in : *La berceuse: jeux d'amour et de magie*, Ramonville-Saint-Agne : Erès (coll. « Mille et un bébés »), 2008, p. 111-126.

Yamazumi, Masami, *Kodomo no uta o kataru, shôka to dôyô*, Tokyo : Iwanami shoten, 1994.

Yano, Christine, « Defining the Modern Nation in Japanese Popular Song, 1914-1932 », in : *Japan's Competing modernities: issues in culture and democracy, 1900-1930*, University of Hawaii Press, 1998, p. 247-264.

---

1 Bandeau que les Japonais nouent, aujourd'hui encore, au niveau de la tête lorsqu'ils effectuent un effort physique en particulier.

2 Nous choisissons volontairement de traduire littéralement le terme japonais *komori* par « garde d'enfant », genré au féminin, pour désigner ces petites filles pour qui le terme « nourrice » ne correspondrait pas, puisqu'elles n'allaitaient pas les enfants qu'elles gardaient.

3 On peut trouver des variantes courantes du mot telles que *moriko*, *omori* ou bien encore *komori musume* qui insiste sur le caractère féminin de ce métier.

4 C'est-à-dire depuis la mise en place d'un Etat centralisé à l'ère Meiji (1868) jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale (1945), selon l'historiographie japonaise. Voir Souyri, Pierre-François, *Moderne sans être occidental. Aux origines du Japon aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, 496 p.

5 Voir au sujet des « nippologies » l'article que Jacqueline Pigeot leur consacre : Pigeot, Jacqueline, « Les Japonais peints par eux-mêmes. Esquisse d'un autoportrait », in : *Le Débat*, 1983/1 (n° 23), p. 19-33.

6 Les *warabe uta* désignent des chansons créées de manière spontanée par les enfants dans le cadre de leurs jeux, et transmises généralement de bouche à oreille entre eux (Koizumi 1986).

7 Les premières partitions au Japon se présentent sous forme de « tablatures » (*sôhōfu*) pour instruments, ou de partitions de chant combinant paroles et indications des notes, des mouvements mélodiques, des rythmes, des nuances, etc. On retrouve par ailleurs, dans les musiques populaires comme dans les musiques théâtrales, en plus des tablatures des doigtés pour les instrumentistes, des formes de solmisation onomatopéique aidant à la mémorisation des pièces musicales (Tamba 2001).

8 Le principe de diffusion des comptines reposait, comme c'est souvent le cas ailleurs dans le monde, sur une transmission exclusivement orale. Au Japon, bien des genres musicaux populaires n'ont fait l'objet d'une relève musicale qu'après l'introduction de la musique occidentale et de ses modes de notation.

9 Elles sont dépeintes dans des ouvrages tels que *Owari san kappa asobi shû* (« Recueil de jeux ») de Koderu Gyokuchô (1800-1878), datant de 1831, où les *warabe uta* sont présentés comme des jeux pour enfants. Le plus ancien recueil de compilation des *warabe uta* connu à ce jour est le *Dôyô shû* (« Recueil de comptines ») de Shaku Gyôchi et date de 1820.

10 Voir plus loin sur les collectes de la chanson enfantine.

11 Dessert à base de pâte de riz gluant enrobée de pâte de haricot rouge sucrée.

12 Pâte de riz gluant.

13 *Nenneko shite ohinatara shiroi mama ni sake no yo moshimo sore ga oiya nara ankoro ni shôyu dango moshimo sore ga oiya nara tankiri ni goma hineri moshimo sorega oiya nara tsuzuki panko ni mugi manjû moshimo sore ga oiya nara imo ko ni hodo ko ni sato imo ko.*

14 *Onna ga dekitara fumitsubuse otoko ga dekiara tori agero toriage sodatete oyome toro [...].*

15 *Hito usu tsuicha futa usu tsuicha mitsu usu me ni harande yotsu usu me ni ko ga dekita joshi undara funtsubuse onoko o undara toriagero.*

16 Il y avait également des infanticides de nouveau-nés filles dans la classe guerrière, mais il ne semble pas y avoir de berceuses similaires à celles que l'on a relevées dans les campagnes (Matsunaga 2008 : 83).

17 Les mères des familles plus modestes utilisaient également des *ejiko* pour sécuriser le bébé lorsqu'elles devaient quitter la maison. Cette pratique, qui posait d'évidents problèmes d'hygiène, disparut au xx<sup>e</sup> siècle.

18 Il a cependant existé des écoles élémentaires ou des classes spéciales, publiques ou privées, pour les *komori* (*komori gakkô*) qui avaient pour objectif double de former ces jeunes filles à la puériculture, tout en leur inculquant les fondamentaux de la lecture, de l'écriture et du calcul. La première de ces écoles fut fondée à Ibaraki en 1883 par Watanabe Kajû (1858-1937) puis d'autres furent construites dans tout le pays jusqu'au début des années 1930 avant de disparaître dans les années 1940.

19 Nennen kororiyo okororiyo bôya wa yoi ko da nenneshina bôya no omori wa doko e itta ano yama koete sato e itta sato no miyageni nani moroutaندن داىكو نى شۆ نو فۇە.

20 Ce temps de repos, appelé *yabu iri*, était particulièrement attendu par les *komori* et se retrouve fréquemment évoqué dans les berceuses.

21 Cependant, concernant ce second instrument de musique, il semblerait qu'il ne s'agisse pas d'un véritable orgue à bouche (instrument réservé à la musique classique de cour japonaise, le *gagaku* et donc extrêmement précieux), qui ne peut vraisemblablement être rapporté comme souvenir d'un village de campagne. Il s'agirait *a priori* d'un *shinobue*, c'est à dire une flûte simple qui accompagne les fêtes populaires. Une déformation phonétique serait à l'origine des paroles actuelles.

22 Mori sa komori sa hirune ga daiji yo hô yô o ban osou made kado ni tatsu harikoya suitaka junsai nanze kono ko wa naze koni naku ka yo hô yô o chichi ga taranuka oyanashi ka harikoya suitaka junsai.

23 Morikko to iu mono tsurai mono ame ga furu toki yado ga nai okaka ni shikarare ko ni nakare.

24 Kono ko naitara tawara ni irete Tosa no shimizu e okurimasu Tosa no shimizu wa umi yori fukai soko wa abura de niekorosu.

25 Kitahara Hakushû, poète de *tanka* (poème court) originaire de la ville de Yanagawa sur l'île de Kyûshû, avait mené une vaste entreprise de collecte et de relève des comptines *warabe uta* dans tout le Japon, selon des classifications précises et un découpage géographique en huit régions (l'ouvrage n'intègre pas la Corée, Taiwan et la préfecture de Karafuto située sur l'île Sakhaline). Les manuscrits qu'il laissa comprenaient plus de trois milles pages et bien qu'une publication de son travail fût prévue, seul un volume parut de son vivant en 1929. Les disciples de Kitahara Hakushû entreprirent de faire paraître le travail de leur maître et trois premiers volumes parurent après la guerre, auxquels trois autres s'ajoutèrent dans les années 1970.

26 Voir plus loin « Le mouvement des chants pour enfants ».

27 Voir plus loin.

28 Nenneko shassharimase neta ko no kawaisa okite naku ko no nenkororo tsuranikusa nenkororon nenkororon

Nenneko shassharimase kyô wa nijûgo nichî sa asu wa kono ko no nenkororo miyamairi nenkororon nenkororon



Miya e maitta toki nanto iute ogamusa isshô kono ko no nenkororo mamena yo ni nenkororon nenkororon.

29 Itsuki est le nom d'un village du district de Kuma dans le département de Kumamoto.

30 Odoma bongiri bongiri bon kara sakya oranto bon ga hayokurya hayomodoru odoma kuwanjin kuwanjin an hitotacha yokashi yokashi yoka obi yoka kimon odoma kuwanjin kuwanjin guwan guwara utte saru ko chiyoka de mama tachi dode tomaru odon ga utsuchin chute daiga niyate kuryukya ura no matsuyama semi ga naku odon ga utsuchin neba michibacha ikero tooru hito gochi hana aguru hana wa nanno hana tsutsun tsubaki mizu wa ten kara morai mizu.

31 Selon les recueils, on peut trouver des variantes de cette berceuse. Nous avons ici choisi de retranscrire et traduire les paroles relevées par Kami Shôichirô dans son dictionnaire des chansons pour enfants japonaises *Nihon dôyô jiten*, p.38.

32 Arbustes fleuris qui poussent naturellement sur les bords des chemins au Japon.

33 Aujourd'hui, le village d'Itsuki organise plusieurs événements touristiques autour des berceuses, notamment dans l'enceinte de son parc dédié, Komori uta kôen, où sont érigées des statues de *komori*. On trouve dans tout le Japon ce type de statues ou stèles commémorative (*kahi*) en l'honneur de chansons ou de poèmes.

34 Le terme sera peu à peu remplacé par celui générique de *kayôkyoku* (« chansons populaires »).

35 Un exemple caractéristique est la chanson *Matatabi ko.uta*, (« la chanson du voyage ») un succès des années 1920.

36 On pense par exemple à la très fameuse chanson populaire *Tôkyô bushi* ou *Pai no pai no pai*, dont les paroles furent composées par le chanteur itinérant Soeda Tomomichi/Satsuki (1902-1980) en 1919 sur la mélodie de la marche américaine *Marching through Georgia* écrite par Henry Clay Work (1832-1884) en 1865 à la fin de la guerre de Sécession. Cette chanson satirique tourne en dérision les produits culturels modernes de la capitale en dénonçant tous les aspects négatifs de la modernité : la surpopulation, la pauvreté, l'augmentation des prix, la corruption des politiques et l'adhésion aveugle des gens à ces nouveaux modes de vie et de consommation.

37 Nous pensons notamment aux travaux précurseurs de Higashi Kume et Taki Rentarô dans les écoles maternelles (Wartelle 2019 : 342-345).

38 Mis en place à partir de 1879, l'enseignement du chant scolaire devint obligatoire dès 1907.

39 Ces critiques pédagogiques concernant les chants scolaires font écho à des problématiques semblables que l'Europe et les États-Unis connaissaient de manière similaire depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

40 Bureau rattaché au ministère de l'Education, chargé de concevoir les objectifs et les manuels du cours de chant.

41 La gamme *yonanuki* correspond à une échelle musicale bâtie sur la gamme occidentale à laquelle ont été ôtés les IV<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> degrés pour correspondre à une gamme pentatonique.

42 Par exemple, Suzuki Miekichi était diplômé en littérature anglaise à l'université impériale de Tokyo.

43 Préface du recueil *Akai tori dôyô dai isshû*, paru en octobre 1919.

44 La chanson peut être écoutée *via* les collections numérisées de la Bibliothèque de la Diète à l'URL suivante, consultée le 15/02/2023 : <https://rekiok.n.dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2914737>

45 A noter que s'il existe par ailleurs le mot *yôranka* signifiant littéralement « chanson du berceau » et donc, par extension, « berceuse », il n'est, à notre connaissance, jamais utilisé par le public ou par les chercheurs qui lui préférèrent le terme *komori uta*.

46 Yurikago no uta o kanariya ga utau yo nenneko nenneko nenneko yo  
Yurikago no ue ni biwa no mi ga yureru yo nenneko nenneko nenneko yo  
Yurikago no tsuna o ki nezumi ga yurasu yo nenneko nenneko nenneko yo  
Yurikago no yume ni kiiroi tsuki ga kakaru yo nenneko nenneko nenneko yo.

---

## Français

Le répertoire actuel de la chanson enfantine au Japon s'est constitué entre les années 1880 et 1920, période durant laquelle se sont développés l'un après l'autre une éducation musicale obligatoire, qui introduisit la pratique vocale et les chants scolaires dans les écoles, et un mouvement poétique et littéraire qui mena à la constitution de chants dits artistiques à destination des enfants. Mais les comptines populaires issues du patrimoine culturel

enfantin de transmission orale, qui avaient précédé l'apparition de ces deux types de chants sur l'archipel, représentent aussi une part significative de ce répertoire. Les berceuses japonaises, les *komori uta*, sont un cas particulier de chansons de l'enfance qu'il est difficile de classer de manière absolue dans l'une ou l'autre des catégories qui composent ce répertoire. Parfois chants d'endormissement, parfois chants de labeur, elles furent tour à tour récupérées par la chanson populaire et la musique classique, selon des processus compositionnels qui estompèrent peu à peu l'origine de leur création : les gardes d'enfants. Envoyées loin de chez elles, ces jeunes filles qui pouvaient avoir à peine huit ou neuf ans passaient leurs journées à prendre soin des bébés de la famille pour qui elles travaillaient. Cet article s'attachera à présenter l'évolution particulière des *komori uta* au début du xx<sup>e</sup> siècle, une évolution qui révèle plusieurs des changements majeurs que connut la société japonaise à l'époque.

### English

The current repertoire of children's songs in Japan was built up between the 1880s and 1920s, a period during which compulsory music education, which introduced vocal practice and school songs into schools, and a poetic and literary movement, which led to the creation of so-called artistic songs for children, developed one after the other. However, the popular rhymes from the orally transmitted children's cultural heritage, which had preceded the appearance of these two types of songs in Japan, also represent a significant part of this repertoire. Japanese lullabies, *komori uta*, are a special case of childhood songs that are difficult to classify in these categories. Sometimes sleep songs, sometimes songs of labour, they were in turn recovered by popular song and classical music, according to compositional processes that gradually blurred the origin of their creation: childcare. Sent away from home, these young girls, who could be as young as eight or nine years old, spent their days taking care of the babies of the family for whom they worked. This article will focus on the evolution of *komori uta* in the early twentieth century, which reveals several of the main changes in Japanese society at the time.

---

### Mots-clés

berceuse, Japon, littérature de jeunesse, chanson enfantine, chanson de travail

### Keywords

lullaby, Japan, children's literature, children's song, work song

---

**Clara Wartelle-Sakamoto**

Maîtresse de conférences, Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (CRCAO / UMR8155), Université Paris Cité / UFR LCAO, 22 chemin des Samsons, 78125 Raizeux

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# *Ea Ea Pepe*. Berceuses en langues kanak : des instruments de mises en voix de mémoires intimes en contexte plurilingue et pluriculturel (Nouvelle-Calédonie)

*Ea Ea Pepe. Lullabies in Kanak Languages: Instruments for Giving Voice to Intimate Memories in a Multilingual and Multicultural Context (New Caledonia)*

Article publié le 25 juin 2023.

**Stéphanie Geneix-Rabault, Fabrice Wacalie, Eddie Wayuone Wadrawane, Flavien Caihe Elie Violette**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4091>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Stéphanie Geneix-Rabault, Fabrice Wacalie, Eddie Wayuone Wadrawane, Flavien Caihe Elie Violette, « *Ea Ea Pepe*. Berceuses en langues kanak : des instruments de mises en voix de mémoires intimes en contexte plurilingue et pluriculturel (Nouvelle-Calédonie) », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4091>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# *Ea Ea Pepe*. Berceuses en langues kanak : des instruments de mises en voix de mémoires intimes en contexte plurilingue et pluriculturel (Nouvelle-Calédonie)

*Ea Ea Pepe. Lullabies in Kanak Languages: Instruments for Giving Voice to Intimate Memories in a Multilingual and Multicultural Context (New Caledonia)*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Stéphanie Geneix-Rabault, Fabrice Wacalie, Eddie Wayuone Wadrawane, Flavien Caihe Elie Violette**

 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4091>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

---

### Introduction

#### 1. Présentation de notre contexte de recherche

- 1.1. Quelques éléments de contexte sociolinguistique pour commencer
- 1.2. Contexte éducatif de NC
- 1.3. Une entrée progressive de berceuses en langues kanak dans les espaces éducatifs formels

#### 2. Notre corpus d'analyse

- 2.1. Présentation générale des berceuses en langues kanak
- 2.2. Berceuse nengone
- 2.3. Berceuse drehu

#### 3. Des instruments chantés pour (re)lier sphères formelles et informelles

- 3.1. Berceuses en langues kanak, sources d'accomplissement et de bien-être
- 3.2. Des objets de réflexivité et de déclic, vecteurs de revitalisation linguistique

### Conclusion

---

Avec la collaboration de Flavien Caihe et Elie Violette.

L'expression *Ea Ea Pepe*, composée d'une réduplication de l'onomatopée 'ea ea' évoque le bercement du bébé en langue drehu, l'une des langues kanak de et en Nouvelle-Calédonie.

---

## Introduction

- 1 L'interprétation d'une berceuse au sein des sociétés kanak, passe majoritairement par des voies/voix de femmes. Les premières explorations sonores qu'elles fredonnent accompagnent progressivement le nourrisson vers le chemin de l'éveil au monde des 'vivants' : elles soutiennent ce passage entre l'invisible et le visible, pour l'enraciner au sein de son groupe social et de son environnement (Geneix-Rabault & Wacalie 2019). Elles structurent et développent le langage des enfants. Toujours à la cadence et au rythme pour les tout-petits, elles sont le tertre des identités plurielles. Elles éveillent les sens, stimulent le corps et l'esprit. Elles perpétuent tout un pan de la mémoire familiale : celle des clans paternels comme celle des utérins, celle des liens sociaux comme celle de l'histoire des lieux. Bien qu'investie différemment selon les générations, les trajectoires et l'espace dans lequel chacun vit et s'insère, la berceuse perpétue un héritage linguistique qui raconte une partie de « *qui l'on est ? d'où l'on vient ? où l'on va ?* »<sup>1</sup> (Tjibaou 1996) : ce qui touche et émeut en un moment de vie. Selon Graitson (2008), la berceuse ouvre « la voie à une approche (...) où racines, émotions et créations rendent à chaque mémoire singulière sa fonction d'historicité ». En effet, la berceuse n'est pas qu'une 'simple' interprétation qui répondrait seulement à des besoins de maternage, de développement langagier ou bien encore de divertissement. Elle est selon nous<sup>2</sup> un objet social d'importance au sein des sociétés kanak pour accéder au patrimoine familial des interprètes, dans un environnement urbain fortement marqué par des migrations internes comme externes (Pestaña et Pantz 2015), et des rapports inégalitaires entre langues et cultures.
- 2 Nouméa, capitale de l'archipel de la Nouvelle-Calédonie (désormais NC) est le creuset d'un répertoire enfantin vivace inspiré des sons,

des langues, des cultures, des mélodies, des mémoires et des imaginaires de ses habitants : reflet des trajectoires et des interactions humaines, les berceuses incarnent les dynamiques sociales du pays qui ne cessent de se renouveler au gré des contacts et des interprétations (Geneix-Rabault 2019). Chansons de l'enfance et de l'intime par excellence, elles font émerger des éléments de vie essentiels que les interprètes kanak transmettent (Geneix-Rabault 2011 ; Geneix-Rabault & Wacalie 2019). Elles jouent également le rôle de liens entre l'ici et l'ailleurs (proche comme lointain), entre l'avant, l'après et le futur. Elles se présentent comme un moyen de transmission d'un héritage linguistique et culturel qui (re)tisse des liens entre générations et espaces de vie (familial, social, géographique). Richesse du patrimoine calédonien, elles rendent compte de l'évolution des mémoires en un espace/temps donné : quelles berceuses incarnent l'héritage linguistique et culturel à transmettre en contexte urbain pour des interprètes kanak en parcours de mobilité ? Pour répondre à cette question, nous prendrons appui sur des témoignages de locuteur·rice·s *nengone* et *drehu* installé.es à Nouméa, et qui circulent entre Maré, Lifou et Nouméa depuis plusieurs générations successives. À partir de deux exemples, nous analyserons les principes qui sous-tendent la communication à la fois musicale, verbale et non verbale lors de l'interprétation de berceuses. Nous verrons ainsi leurs rôles dans la transmission de langues minorées, de son héritage familial et dans la préservation de sa connaissance.

## 1. Présentation de notre contexte de recherche

### 1.1. Quelques éléments de contexte sociolinguistique pour commencer

- 3 La NC est un archipel où se côtoient quotidiennement des langues autochtones usuellement désignées par l'appellation langues kanak et d'autres langues de migrations anciennes ou récentes : des langues océaniques, austro-asiatiques, indo-européennes ou bien encore des créoles et des variétés de français (Fillol *et al.* 2019). Les différentes vagues de migrations<sup>3</sup> qui ont marqué le pays ont eu et ont



encore des effets sur les contacts de langues comme les savoirs linguistiques transmis au sein des familles (Wacalie 2010 ; Geneix-Rabault 2019). Les résultats d'une recherche interdisciplinaire menée à Nouméa ont démontré que les diversités linguistiques sont audibles dans les espaces informels et valorisées par le biais de productions artistiques (Colombel-Teuira *et al.* 2016). Elles demeurent peu reconnues dans les espaces publics et scolaires en particulier dominés par le français seule langue officielle du pays, considéré comme la *lingua franca calédonienne* 'naturelle' entre les communautés de langues différentes. Cette hégémonie du français participe à l'érosion de la transmission des autres langues et des savoirs culturels qui doivent alors trouver en l'école et autres dispositifs artistiques et culturels, un exécutoire de revitalisation (Dotte *et al.* 2022).

- 4 La reconnaissance des plurilinguismes calédoniens est d'actualité dans un environnement urbain comme celui de Nouméa qui concentre près des 2/3 de la population totale, et où 25 % des habitants urbains de plus de 15 ans déclarent parler une langue kanak (ISEE-NC 2019). Il est important de souligner ici que les trois langues kanak les plus parlées à Nouméa sont toutes originaires des îles Loyauté : drehu, nengone et iaai (ISEE-NC 2014 & 2019). Enfin, les données des derniers recensements indiquent que la plupart des locuteur·rice·s de ces langues résident en zone urbaine de Nouméa et non plus dans les îles dites 'd'origine' : les Drehuphone à Nouméa représentent 59,6% du total des locuteur·rice·s de cette langue ; pour le Nengone, c'est 53,4% (Moysse-Faurie *et al.* 2012 : 121). Les plurilinguismes urbains représentent donc une réalité quotidienne dans notre contexte (de vie, d'études, de recherche ou d'activité professionnelle). Ces constats conduisent à nous ancrer scientifiquement et professionnellement dans une perspective écologique davantage inclusive des diversités linguistiques et culturelles calédoniennes.
- 5 Si le français domine en effet largement dans les espaces publics, la faible représentativité actuelle des autres langues ne signifie pas pour autant l'absence de transmission linguistique au sein de la sphère familiale comme dans la vie sociale quotidienne. En tendant l'oreille, nous découvrons que notre monde est couvert de signes qu'il faut déchiffrer, et ces signes qui révèlent des ressemblances et des affinités, ne sont eux-mêmes que des formes de la similitude. Connaître sera donc interpréter : aller de la marque visible à ce qui se dit à tra-

vers elle, et demeurerait, sans elle, parole muette, ensommeillée dans les choses (Foucault 1966 : 47). Et c'est donc au sein de l'intime, espace de liberté créative pour des locuteur·rice·s de langues minorées, que des signes se révèlent, que des berceuses donnent à entendre des voix plurilingues nouméennes.

## 1.2. Contexte éducatif de NC

- 6 Depuis l'Accord de Nouméa (1998), l'introduction des langues kanak et d'autres langues de la région Asie-Pacifique à l'école fait l'objet de nombreuses recherches scientifiques en NC et d'adaptations des programmes dans les 1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> degrés<sup>4</sup>. Bien que les résultats scientifiques confortent la nécessaire inclusion, active et positive de la diversité des savoirs linguistiques et culturels, celle-ci ne fait toujours pas consensus au sein de l'institution scolaire. Dans les domaines du périscolaire, de l'extrascolaire comme de l'accueil de la petite enfance, la valorisation de littéracies plurilingues telles les berceuses a progressé et les réticences sont moins vives qu'en contexte scolaire. Citons par exemples le dispositif *Bb Lecture*<sup>5</sup> initié par Marie-Adèle Jorédié à partir de 1999 en aire *xârâcùù*. Son action associative autour du dire, lire et chanter en langues kanak avec des grand-mères, des mamans et des enfants l'amène à éditer un *AbcderKaasé* en langue *xârâùù* en 2009. Citons aussi la production d'un recueil illustré de chansons enfantines plurilingues par l'association Lire en Calédonie, *Toutoute : Comptines, berceuses et jeux de doigts d'ici et d'ailleurs chantés en Nouvelle-Calédonie* (2007), premier ouvrage calédonien à valoriser la diversité linguistique et culturelle du pays par le biais du répertoire enfantin.
- 7 En dehors de l'espace associatif, les résistances sociales et institutionnelles que nous observons quotidiennement trouvent leur origine dans des représentations idéologiques jacobines sur les plurilinguismes qui peinent à être dépassées du fait de discours négatifs profondément ancrés en NC, et ce, depuis près de 170 ans. Si les résistances sont d'autant plus vives dès lors qu'il s'agit de prendre appui sur les langues et savoirs kanak à l'école pour déployer des compétences dans des disciplines qualifiées de 'fondamentales' (français et mathématiques), nous nous saisissons des berceuses et de l'éducation musicale pour les promouvoir. Nous en recueillons diverses interpré-

tations pour documenter les langues kanak (et autres langues minorées), afin de participer à leur introduction à l'école et à leur valorisation *via* diverses formes de médiation. Nous défendons en effet l'idée que les berceuses peuvent réduire les frontières linguistiques comme les écarts identitaires : elles participent à une meilleure compréhension des mémoires individuelles et collectives, et ainsi, de l'histoire du pays.

### **1.3. Une entrée progressive de berceuses en langues kanak dans les espaces éducatifs formels**

- 8 Nos recherches mêlent plusieurs disciplines : la linguistique (Wacalié), l'ethnomusilinguistique (Geneix-Rabault) et l'ethnodidactique (Wadrawane). Elles entendent ainsi participer collectivement et de concert : (i) à l'introduction d'héritages linguistiques et culturels pluriels au sein de l'école calédonienne ; (ii) au déploiement d'actions de médiations sociales. Nous nous inscrivons dans le sillon de travaux en *musilinguistique* (Arleo 2008 ; Arleo & Despringre 1997), en approches plurielles en didactique des langues et des cultures et en éveil aux langues (Candelier 2008 ; Balsiger *et al.* 2012 ; Colombel & Fillool 2014). Des études en ethnomusilinguistique engagées depuis plus de vingt ans en NC ont permis d'interroger un éventail de locuteur·rice·s de langues kanak comme océaniques, sur les fonctions des berceuses dans la transmission linguistique, sur leur rôle essentiel pour maintenir la mémoire d'un héritage familial. Celles-ci ont nourri le lancement de recherches interinstitutionnelles visant précisément à accueillir en chantant les langues et cultures des enfants à l'école, à (re)connecter sphères familiales, sociales et scolaires. L'articulation d'activités chantées avec d'autres apprentissages scolaires, participe à la transmission des langues, à l'ouverture et à l'inclusion des familles à l'école pour favoriser le dialogue intergénérationnel et les rencontres interculturelles<sup>6</sup>. Nos travaux pédagogiques sont basés sur l'expérience sensible (Geneix-Rabault 2020/2), pour que la berceuse ne soit pas destinée qu'au « lecteur de la jolie berceuse de papier devant le texte fermé qu'elle propose, [qui] n'est plus capable d'entendre le 'sous-texte' présent dans (...) les non-dits de la berceuse de l'oralité

(...) celle qui peut saisir ce qui n'a pas été dit mais seulement ressenti ou pensé » (Belmont 1997 : 217).

- 9 Si la documentation des berceuses en langues kanak est utile et nécessaire, elle ne se substitue pas selon nous à l'expérience vécue, comme le souligne Belmont en s'inspirant de la métaphore de la « troisième oreille » empruntée à Reik :

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 non-dits du texte, entendu par la troisième oreille des auditeurs pour reprendre l'image de Th. Reik. (Belmont 1997 : 217).

- 10 Que peuvent bien nous révéler, dans un « pays du non-dit » (Barbançon 1992), des berceuses en deux langues kanak, nengone et drehu, dès lors que l'on active notre « troisième oreille » ?

## 2. Notre corpus d'analyse

- 11 Pour développer notre propos dans ce chapitre, nous prenons appui sur des enquêtes ethnographiques de terrain menées à Nouméa et en NC depuis une vingtaine d'années par l'équipe des trois enseignant·e·s-chercheur·e·s que nous constituons. Elles nous ont permis de recueillir des données sollicitées ou non sollicitées, et de conduire des entretiens ouverts ou semi-directifs (avec des locuteur·rice·s, des musicien·ne·s, des étudiant·e·s, des enseignant·e·s, des acteur·rice·s culturel·le·s, etc.). Nos données d'entretiens sont triangulées avec nos propres connaissances en tant que locuteur·rice·s-interprètes, mais aussi avec des données obtenues à partir d'observations directes et participantes, dans différents lieux et moments de vie quotidiennes (dans des situations publiques comme privées). Cet ensemble comprend donc un éventail de (res)sources différentes<sup>7</sup> : des enregistrements audio et/ou vidéos (sollicités/non sollicités, conversations in-

formelles, interviews, etc.), des notes de terrain, des albums illustrés, etc. Une récente série d'une vingtaine d'entretiens individuels et collectifs, plus ou moins formalisés, a été menée à Nouméa et à Maré pour recueillir des témoignages pour les besoins de ce chapitre<sup>8</sup>. Des exemples de ces données sont présentés dans ce chapitre sous la forme de phrases verbatim insérées au fil de notre développement. Les extraits que nous avons choisis pour illustrer notre propos, sont de longueur inégale : parfois denses, parfois plus courts, ils sont intégrés au fil de notre argumentation. Ils sont référencés par le numéro de récit, la mention de la date (récit 1, année par exemple), et lorsque la personne ressource le souhaite, la mention de son nom.

## 2.1. Présentation générale des berceuses en langues kanak

- 12 La berceuse est un genre littéraire encore très vivace en NC. Chantée, scandée ou rythmée, elle soutient les pratiques de maternage et le développement des premières acquisitions langagières, culturelles et psycho-motrices des enfants. À l'instar de Iona & Peter Opie (1959), d'Arleo & Despringre (1997), nous distinguons les *nursery lore* (les chants que les adultes transmettent aux enfants), des *children's folklore* (des chants interprétés par les enfants entre eux). En langues kanak, les locuteurs distinguent linguistiquement l'acte de 'parler' versus celui de 'chanter' : 'gene' vs 'nyima', en langue *drehu* ; 'nengocè' vs 'era' en *nengone*<sup>9</sup>. Les divers genres vocaux qui composent le répertoire de littératures orales sont ensuite désignés selon une terminologie spécifique. Celle-ci varie d'une langue à l'autre, parfois même d'un espace à un autre, y compris dans une même langue d'expression (Geneix-Rabault & Wacalie 2019). En *drehu*<sup>10</sup>, *nyima* désigne l'action de « chanter » et le « chant ». Les genres peuvent ensuite être distingués au moyen d'une caractérisation qui accompagne le terme générique. On précisera notamment les destinataires des chants et leur fonction : *nyima nyine amekölen la nekönatr*<sup>11</sup> la « berceuse », *nyima koi ha nekönatr* le « chant pour enfants », *nyima i ha nekönatr* le « chant des enfants », *trengevekë* la « formulette<sup>12</sup> » (ou comptine), etc. La terminologie employée pour désigner la berceuse renvoie au genre lui-même et au bercement, ainsi qu'à des syllabes non-sensiques représentatives de la phonologie de la langue d'expression :

en *drehu*, *eaea pepe* signifie littéralement « bercer bébé » ou *eaeen* la « berceuse ». En *nengone*, la forme linguistique *haehae* se construit à partir de sons vocaliques rédupliqués pour désigner ce genre vocal.

- 13 Généralement anonyme, le répertoire de berceuses en langues kanak est composé d'un panier commun de mélodies circulant d'interprètes en interprètes sans cloisonnement ni 'frontières' entre langue(s) d'expression : la chanson est socialement considérée comme un moyen de maintenir un lien affectif 1) avec son clan utérin une fois la femme mariée et installée dans l'espace de vie de son mari ; 2) avec un espace d'origine ou de vie dont on s'éloigne plus ou moins durablement pour des raisons économiques, professionnelles ou scolaires (Geneix-Rabault 2018). La berceuse est souvent rattachée à un contexte éducatif, qu'il soit familial, social, scolaire. Elle est liée à des souvenirs, des émotions, des expériences singulières et plurisensorielles vécues : son enfance, sa grand-mère, son timbre de voix, des odeurs, des saveurs, etc. Si les hommes bercent aussi, ce sont surtout les grands-mères qui chantent ce genre de chant comme le souligne ici Richard Washetine Wagegeine lors d'un entretien avec Eddy Wadrawane<sup>13</sup> :

[...] lorsque l'enfant est entre l'état de veille et celui du sommeil. L'enfant est dans le besoin. Celui de s'endormir. Il faut quelqu'un pour lui « apporter le sommeil ». La grand-mère est donc, par l'intermédiaire de la berceuse, celle qui accompagne la transition d'un état à l'autre. (...) La berceuse fait partie des objets du « *tacaera* », le « lieu où planter le chant »<sup>14</sup> (récit 1, 2022).

- 14 Privilège exclusif des femmes pendant longtemps, Flavien Caihe, étudiant de 3<sup>e</sup> année, souligne cette évolution sociale lors d'une présentation orale à l'université : « à une époque, lors des cérémonies coutumières, les hommes ne pouvaient pas porter les enfants dans les bras, alors qu'aujourd'hui c'est accepté et les femmes ne sont plus mal vues parce que leurs maris portent leurs enfants » (récit 2, 2022).
- 15 L'interprétation d'une berceuse répond à une « demande », à un besoin exprimé par le petit lui-même : calmer des peurs, des angoisses, des peines, des pleurs, accompagner l'endormissement, jouer, etc. Pour autant, cela n'empêche pas une interprétation spontanée pour le simple plaisir de partager un moment chanté : un prétexte à l'évoca-

tion de souvenirs émotionnels liés à sa propre enfance et à un moment de maternage qui fixe les liens affectifs. La berceuse a également une fonction éducative de premier plan comme l'évoque ici Armand Guaenere<sup>15</sup> auprès d'Eddy Wadrawane au sujet des berceuses nengone : « Avant la société se préoccupait d'éduquer. Ce sont souvent les tantes et les grands-mères qui élèvent les enfants. Elles 'alilini' l'enfant pour le faire dormir. *Alilini* 'bercer'<sup>16</sup>, c'est le rôle de la grand-mère » (récit 3, 2022). Le terme construit à partir de la reduplication de (a) « li » - « li » (ni) marque le « rapport avec l'action de bercer. Faire bouger le corps. Puis il y a « a » puisque tu chantes aussi ». Le chant accompagne le mouvement. On « fait bouger le corps de l'enfant en suivant le rythme du chant » rappelle Richard Wagegeine Washetine (récit 4, 2022). L'acquisition de savoirs linguistiques et culturels passe donc par l'éveil des sens et du corps en mouvement.

## 2.2. Berceuse nengone

- 16 *Watamatine* est une berceuse populaire auprès des *si Nengone*<sup>17</sup>, et dans le répertoire musical de l'enfance. Des variantes de ce chant *Watapatine* ou *Watamatine* ont en effet été publiées dans un travail produit par l'ethnomusicologue Raymond Ammann (1997 : piste 12) et dans l'ouvrage *Toutoute* (2006 : 10-11) dans une version plus courte :

Watamatine waeraerane  
Cinilo uane.

Watamatine, chanter, danser,  
Ramasse des petites pensées.

- 17 Une version augmentée a été recueillie en 2011 (par Geneix-Rabault, auprès de Waicane)<sup>18</sup>. Celle qui est présentée ici a été collectée par Elie Violette et Flavien Caihe dans le cadre d'un travail universitaire mené en « Littératures orales océaniques », cours co-encadré par Stéphanie Geneix-Rabault et Fabrice Wacalie en 2021 en LCO. L'objectif consistait à présenter à l'oral un genre littéraire océanien représentatif de l'héritage linguistique et culturel des étudiant·e·s. Cette version a été interprétée à Nondoue, un quartier de Dumbéa Rivière situé dans le Grand Nouméa, au cours d'un moment d'échange intime entre une grand-mère et deux de ses petits-enfants. Spontanément, au cours des interactions collectives qui se sont tissées, Guaner Qala et son petit-fils Sinawë (5 ans) ont entonné cette berceuse en langue nengone accompagnée de sa gestuelle. Celle-ci se caractérise par

une rythmique marquée et une mélodie répétitive, entêtante, qui suscite un plaisir partagé avec Ega (15 mois) :

Watamatine Waera era	Watamatine petite chanson
Cinilo (k)uane.	Chanter pour ramasser
Gua hmenew i Luba	Donner un bisou (à boire)
Ci kaka waekeco	Petite femme de Luba
Ri ta gure Waete	Qui mange en secret
Wailolopia Coco	Là sous les cailloux chatouille
Hmaiai !	En dansant grandit beaucoup
Ziiiiii !!!!	Ziiiiii !!!!

18 *Watamatine* est un exemple complet de berceuse qui combine mélodie, rythme, texte en *nengone* et synchronisation gestuelle pour stimuler le développement linguistique, musical, kinésique et psychomoteur du tout-petit qui mime et danse en même temps que l'interprétation collective. Elle illustre ce moyen de développer « l'oreille tendre » pour reprendre l'image de Bustarret (1998). Car c'est « à travers la libre activité sonore que se prépare chez le tout-petit le besoin de communiquer verbalement, se développent la voix, le sens du rythme, les divers sons ». La berceuse participe à « l'éducation auditive (...) (en) utilisant les bruits de la vie, la musique, le chant pour favoriser le bon développement de cette 'oreille tendre' » (Bustarret 1998). Sur le support vidéo exposé par Flavien et Elie, la grand-mère et l'enfant miment le chant, pendant que Ega se déhanche sous le regard attentif et encourageant de Sinawë. Elle anticipe les gestes et invite le petit à les imiter : l'index qui frotte l'intérieur de la paume de la main, puis la main qui verse le contenu d'un liquide dans la bouche en l'aspirant ; les mains soutiennent ensuite la poitrine, puis effectuent un arc de cercle au-dessus de la tête avant de se poser sur le visage pour faire la grimace finale : en fin d'interprétation, on tire ses paupières pour grossir ses yeux<sup>19</sup>. A travers ces gestes, l'enfant lie formellement le signifiant (mots qu'il entend) et le référent (le geste) pour construire le signifié (le sens, la représentation mentale). Une triangulation nécessaire pour le développement du langage car lorsque l'enfant grandit, il se constitue un répertoire d'images qu'il devra progressivement associer à des mots (Geneix-Rabault et Wacalié 2019).

19 Implicitement la berceuse développe également la sensibilité du petit et enrichit le lien affectif qui la relie à Sinawë, Guanere mais aussi



avec la culture *nengone* en contexte urbain. Cet exemple illustre les liens intergénérationnels que la berceuse permet de maintenir. Celle-ci a été transmise car c'est « la berceuse de la grand-mère (l'interprète), qui vient elle aussi de sa grand-mère ». Au fond, comme le souligne Flavien Caihe (récit 5, 2022) : « (...) de ces émotions et de cette transmission, elle (la berceuse) sert de vecteur entre le lien à elle (la grand-mère) avec sa grand-mère ». Elle sert de « pont entre générations, comme si c'était mon arrière-arrière-grand-mère qui me la chantait ». Ainsi, la berceuse, redevient cet objet de liens cycliques intergénérationnels.

## 2.3. Berceuse drehu

- 20 *Cai Wamine Tu* en langue *drehu* est une berceuse qui permet de s'attacher aux sonorités de la langue et à son rythme. La langue *drehu* que l'on nomme *qene drehu*, signifie la porte qui permet d'entrer dans le pays *drehu*, autrement dit dans les sons de la langue. Étymologiquement, *qënehlö* désigne la porte d'entrée (pour *qene drehu*). Dans la conception cosmologique *drehu*, le concept d'attache aux sons et au rythme des langues est essentiel pour s'ancrer dans le vivant :

Dans la conception cosmologique kanak, la vie de l'homme se définit par un cycle, bercé entre monde invisible et monde visible. L'enfant qui ne parle pas encore est encore en transition entre les deux mondes. En effet, la période de l'enfance correspond à une phase transitoire permettant (...) de passer du monde des esprits à celui des humains. Ainsi, l'acquisition de la langue est pour l'enfant un outil indispensable d'intégration à la société (récit 6, Flavien & Elie, 2022).

- 21 Développer les compétences langagières des enfants participe à l'ancrage dans le monde visible, celui des vivants. Pour répondre à ces fonctions, il n'est pas surprenant que les onomatopées, des syllabes non-sensiques ou des interjections qui accentuent la charge émotionnelle d'un chant, ponctuent les interprétations de berceuses (Geneix-Rabault 2010). La berceuse *Cai Wamine Tu*<sup>20</sup> célèbre, en chantant, la naissance de la petite fille du grand chef de Gaica, l'un des districts du centre de l'île de Lifou :

*Couplet 1*  
Cai wamine tu e calojë e Jope a xome la  
waka  
Alo alo Zawe ekölö iaue (X2)

*Refrain*  
Alo alo Zawe ekölö iaue (X2)

*Couplet 2*  
Lozati joxu  
Hane hi lo la nyima ne atrunyi nyipëti  
Alo alo Zawe ekölö iaue (X2)

*Refrain*

*Couplet 1*  
Une petite est née là à Jope vers le  
sud  
Oh Zawe, oh Zawe (X2)

*Refrain*  
Oh Zawe, oh Zawe (X2)

*Couplet 2*  
Princesse Loza,  
Voici un chant pour t'honorer  
Oh Zawe, oh Zawe (X2)

*Refrain*

- 22 Si l'on traduit littéralement le premier couplet, la « princesse » est comparée à de la brède-morelle (*Solanacées, solanium nigrum L.*) dont on mange les feuilles. Associé au terme *wamine* « petit bout de », la comparaison prend une valeur affective. Le refrain présente des onomatopées rédupliquées qui n'ont pas de signification réelle en soi mais qui marquent un langage invisible que l'on trouve souvent dans ce répertoire en particulier. Dans la hiérarchie des hommes, le Chef et les membres de la chefferie sont la représentation de l'invisible, son incarnation. Le second couplet est beaucoup plus explicite sur les intentions du chant.
- 23 Si « d'autres chansons (de rondes, de mariage, de mai) peuvent servir à bercer un enfant » comme le remarquait A. Van Gennep ([1943] 1977 : 153), les berceuses inspirent également d'autres répertoires musicaux comme celui du *kaneka* en NC :

Berceuse drehu populaire au sein des foyers calédoniens (Geneix-Rabault 2008), elle se reformule pour devenir infantine à l'école<sup>21</sup>. Elle peut aussi être polyphonie et danse collective<sup>22</sup> lors d'événements coutumiers. Elle se fait une place sur scène en chanson de *kaneka*<sup>23</sup>. Elle peut s'exécuter a capella, en duo, en ensemble acoustique ou amplifié, à l'unisson ou en polyphonie (Geneix-Rabault 2020).

- 24 Circuler d'un répertoire à un autre, c'est d'une part participer à la circulation des savoirs en dehors de l'espace de Gaïca à Lifou ; d'autre part, contribuer à la construction de nouvelles pratiques de diffusion d'un héritage musical et linguistique structurant entre générations, quels que soient les espaces de vie. Cela participe aux maintiens des liens intergénérationnels pour des Drehuphones dont la mobilité

géographique pour raisons scolaires, professionnelles, voire économiques, conduit massivement à l'exode vers le bassin urbain nouméen depuis les années 70. Ces deux exemples illustrent le cycle de circulation de savoirs : celui de l'histoire d'une berceuse toujours « ouverte », « que la transmission orale permet à un autre berceur-auditeur de compléter, d'enrichir ou d'abrégé » (Belmont 1997 : 217). Les interprétations évoluent, se transforment et se modulent selon le contexte de vie dans lequel chacun s'inscrit, en fonction des générations et des trajectoires de vie des divers interprètes.

### **3. Des instruments chantés pour (re)lier sphères formelles et informelles**

25 Deux éléments essentiels nous semblent représentatifs de l'intérêt et du sens donné à la transmission des berceuses nengone et drehu en contexte urbain. Dans la suite de notre propos, nous les développons sur la base d'extraits de témoignages recueillis auprès des deux communautés de locuteurs.

#### **3.1. Berceuses en langues kanak, sources d'accomplissement et de bien-être**

26 Les berceuses renvoient à une histoire familiale, mais aussi à une mémoire de savoirs liés à un espace d'origine, qu'il soit proche comme lointain. La berceuse est un moyen de préserver le lien avec sa langue d'origine : « parce que si on ne chante pas les berceuses de nos mamans, les enfants ne peuvent pas parler la langue »<sup>24</sup> (récit 7, 2021). Chanter les berceuses en langues kanak, suscite un sentiment d'accomplissement. L'interprète manifeste son bien-être, exprime sa satisfaction d'avoir participé à la diffusion et de fait, au maintien de cette mémoire : « j'ai le sentiment d'avoir transmis quelque chose d'important aux enfants : c'est quelque chose de bien c'est pour la bonne raison. (...) Le souvenir du rire de W. ça marque » (récit 8, 2018). Transmettre les berceuses de famille, c'est (ré)agir. Avoir le sentiment d'être proactif.ve, (r)éveille des émotions positives. Car les

interprètes regrettent parfois de ne pas parler leurs langues kanak, de ne plus les connaître, de ne plus pratiquer les « choses de nos vieux d'avant ». Les parcours de mobilités traversés par les interprètes touchent à des questions de ruptures intergénérationnelles et parfois, à des questions d'intégrations : « Mes parents ont fait le choix du français pour nous les enfants. Ils pensaient, comme beaucoup de parents encore aujourd'hui, que le français était la seule langue de réussite scolaire et sociale. Et même aujourd'hui, sachant mon combat pour la reconnaissance des langues, ils continuent de nous parler en français. » (Wacalie 2022). De nombreux parents kanak partent du principe que le passage au français à la maison est la meilleure solution pour aider leurs enfants à réussir à l'école et dans la vie (Dotte et al. 2017 ; Colombel-Teuira et al. 2016). Des études auprès de familles migrantes soulignent l'importance de transmettre des éléments de son histoire personnelle, familiale et sociale (De Singly 2005 ; Vatz Laaroussi 2009 a&b) : « la transmission de l'histoire familiale, forme de mémoire familiale transmise à travers les générations et au-delà des frontières géographiques, représente le gage d'une identité adaptative, ancrée et solide » (Vatz Laaroussi 2009). Les berceuses font partie des 'bouts' ou modèles réduits de pratiques sociales du monde autochtone au coeur de la ville, qui contribuent à une meilleure intelligibilité et développement de l'habiter social, comme scolaire. Certaines femmes ont souligné à plusieurs reprises les émotions ressenties lors de l'interprétation des berceuses en langues kanak : un moyen de se (re)connecter avec les membres de son/ses espace(s) d'origine, de sa famille, qu'il s'agisse de personnes vivantes ou décédées, du monde visible ou invisible. Pour *Cai Wamine Tu*, l'ambition consiste précisément à transmettre un chant représentatif de la mémoire familiale, celle qui a été léguée par les générations précédentes : « je transmets les berceuses et les chansons de ma grand-mère. C'est elle qui m'a aidée à garder cette mémoire » (récit 9, 2019). En cela, la berceuse devient un déclencheur qui participe à la mise en voix d'une histoire familiale que l'on va ensuite contextualiser et situer, car « cette berceuse raconte l'histoire de l'endroit (...) elle raconte l'histoire de ma chefferie » (récit 10, 2016). Mais cette berceuse fait aussi office de « marqueur identitaire », chant symbole du « patrimoine drehu », voire du patrimoine calédonien pour certain.es. Ce chant circule, de femmes en femmes, de femmes à enfants, de mams vers des musiciens emblématiques comme Edou<sup>25</sup>, de réper-

toires en répertoires, de scènes en scènes. Ce chant revêt alors une dimension familiale personnelle, mais aussi historique tant cette berceuse a marqué l'histoire du pays depuis les années 2000<sup>26</sup> et tant elle a participé à la reconnaissance de la langue et culture drehu dans les sphères publiques et médiatiques.

### 3.2. Des objets de réflexivité et de dé-clic, vecteurs de revitalisation linguistique

- 27 Parler la langue à la maison passe par des instruments ou symboles tels que la berceuse, pour transmettre des savoirs, des valeurs mais aussi des émotions qui touchent à l'intime des liens familiaux : « chaque fois que j'entends cette berceuse, je me souviens de ma grand-mère (...) ça me touche dans mon cœur (...) ça me rappelle des odeurs (...) des couleurs » (récit 11, 2020). Et c'est au travers des berceuses, qui renvoient à tout un univers de sensations et d'émotions, que l'on voit ces liens d'attache se maintenir, s'actualiser, se pérenniser. On les voit se renouveler au fil des rencontres et des interactions. Pour une grand-mère, originaire de Lifou, qui a suivi son mari à Nouméa au milieu des années 70 pour le travail, c'est un devoir : « j'ai appris avec ma mère et ma grand-mère. Je dois transmettre ces choses ici à Nouméa (...) je suis responsable du respect de la parole des vieux d'avant (...) je dois les donner à mes filles c'est mon rôle » (récit 12, 2020). Les savoirs transmis rappellent un espace d'origine : « que les gosses n'oublient pas d'où on vient. Il faut qu'ils sachent d'où on vient et où ils vont » (récit 13, 2019). Mais interpréter une berceuse, c'est en prendre soin. Au cours d'un entretien entre Eddy Wadrawane et Washetine, locuteur nengone (récit 14, 2022), des précisions sur le terme « Alilini » ont été posées par Armand Guaenere :

En parlant de la poule, elle met ses poussins sous sa protection ou sous ses ailes. Il y a quelque chose qui n'est pas dit mais qui se passe quand même (...) Ce n'est [pas] dit mais il se passe bien des choses durant ce moment de tendresse et de chaleur. Les berceuses sont donc des outils qui font partie du social, des clans et qu'on trouve aussi dans les tacaera (typologie du « faire et dire » chantés) (récit 15, 2022)<sup>27</sup>.

- 28 De la même manière, plusieurs grands-mères ont souligné la volonté de transmettre des savoirs culturels pour « prendre soin », pour participer aux conventions culturelles de bien s'occuper des tous petits enfants, et dans le même temps, de participer au bien-être des mamans, source d'équilibre familial et social : « les choses de chez nous qui se disent et parfois qui se chantent (...) ça ne s'écrit pas (...) *qaja me kuca* (« dire et faire ») on dit chez nous » (récit 16, 2017). Autrement dit, des savoirs d'expériences ancrés dans les racines de ses origines, qui se vivent, se pratiquent et se ressentent aux côtés d'autres femmes pour perpétuer la transmission de son héritage linguistique, culturel et émotionnel : des savoirs d'expériences qui constituent le fil conducteur des savoirs à transmettre aux autres. Pour une petite fille, des valeurs précieuses qui renforcent l'attache affective avec la grand-mère, figure emblématique pour maintenir la transmission de l'intime, gardienne des traditions et liens familiaux :

c'est le meilleur ce que ma grand-mère m'a appris (...) elle était dynamique, dans la joie. Elle chantait, elle dansait avec nous. Et ça, ça m'aide beaucoup dans ma vie, de connaître ses racines. C'était un modèle de courage (...) quand je me sens triste ou fatiguée je les chante en pensant à elle ça me donne de la force. Je les donnerai à mes enfants (récit 17, 2021).

- 29 La transposition de ce répertoire dans la sphère conventionnelle de l'école est d'autant plus intéressante qu'il mobilise différents appuis sensoriels qui favorisent la mémorisation du répertoire langagier, de ses sonorités, de sa prosodie, etc. La plupart des témoignages collectés converge vers l'univers des émotions et de l'affect (Geneix-Rabault & Wacalie 2019) véhiculés par ce répertoire. Or, ces considérations psycho-affectives sont parfois neutralisées dans les espaces-classes.

## Conclusion

- 30 Questionner les familles sur les berceuses en contexte urbain nouméen permet de mesurer les langues en présence à Nouméa (Geneix-Rabault & Gomes 2022 a&b) et de les mettre en relation avec l'école notamment : espace académique héritier du 'tout-français' et espace social héritier de locuteur·rice·s de langues autres que le français qui

traversent la ville. La visée pratique de nos recherches participe de la dilution de la fragmentation des espaces pour amoindrir l'écart et concrétiser l'articulation des savoirs. Sans vergogne ni équivoque, la posture épistémologique de la berceuse se trouve réaffirmée. Son implication dans les activités didactiques contribue à faire reculer entre limites et dangers au sens théorique postmoderniste ces postures excessivement formalistes modernistes « dont la longue méprise des savoirs autochtones parce qu'ils ne rentrent pas dans les canons prétendument universels de la science occidentale » (Wadrawane 2022 : 80). Les enseignant·e·s de langues kanak dans le 1<sup>er</sup> degré en Province sud utilisent les berceuses et chansons enfantines comme moyen de promotion de la diversité linguistique calédonienne : en investissant la richesse des répertoires de leurs élèves, en mobilisant les parents et parfois le personnel technique des établissements. Ainsi, le drehu, le nengone, le futunien, le bislama, etc., résonnent régulièrement dans les travées des établissements urbains. D'où qu'elles proviennent, les berceuses sont source d'enrichissements mutuels : elles enrichissent le répertoire plurilingue des élèves qui donnent voie/x à l'interculturalité. Le socio-constructivisme exige des enseignant·e·s de prendre appui sur les connaissances initiales des élèves comme fondement des savoirs scolaires (Vygostky 1985 & Bruner 1960). La construction du sens ne saurait ignorer des questions d'arrière-plans (Wadrawane 2020) ou précisément les acquis antérieurs d'un enfant où qu'il grandisse. Les recherches de Sarrazy et Clanché (2002) et la démarche ethnographique proposée par Clanché (2017) n'ont fait que le confirmer en NC :

La transposition des savoirs autochtones dans l'espace académique devra participer à produire une rééquilibration culturelle résiliente concourant à sortir des frustrations sociohistoriques pour le bien-être de l'être social et scolaire. [...] L'articulation légitime de ces savoirs devra, non seulement renforcer ce double paradigme [double légitimité et coprésence], mais encore provoquer une rééquilibration psychique et psychologique (Wadrawane 2022 : 71-72).

- 31 C'est bien dans cette démarche visant à « concilier les mondes » et plus encore à « concilier l'être et son environnement » que nous nous interrogeons sur les modalités de transmission des berceuses, celles : « de ma grand-mère [qui] ont bercé mon enfance » et qui repré

sentent « mon premier contact avec ma langue maternelle » (récit 14). Cette perspective stimulante donne à (sa)voir ce qui n'est pas reconnu ou valorisé dans les espaces formels. En cela elle questionne les rapports ambivalents aux langues et cultures minorées. Dans le même temps, saisir l'intime explicite les choix de transmission et le sens social des objets transmis : ici, les berceuses drehu et nengone se présentent comme un élément linguistique et culturel structurant, des « racines », un poteau central, un cadre référentiel essentiel pour des communautés minorées résidants en milieu urbain.

---

Ammann, Raymond, *Danses et musiques kanak*, Nouméa : ADCK, 1997.

Arleo, Andy, « Le folklore enfantin peut-il contribuer à la sensibilisation précoce aux langues étrangères ? », in : *Les enjeux d'une sensibilisation très précoce aux langues étrangères en milieu institutionnel*, Université de Nantes : CRINI, 2008, p. 219-234.

Arleo, Andy & Despringre, André-Marie, Ed., *Chants enfantins d'Europe : systèmes poético-musicaux de jeux chantés (France, Espagne, Chypre, Italie)*, Paris : Éditions l'Harmattan, 1997.

Association Lire en Calédonie, *Tout-tout : Comptines, berceuses et jeux de doigts d'ici et d'ailleurs chantés en Nouvelle-Calédonie*, Nouméa : Grain de Sable, 2007.

Balsiger, Claudine ; Bétrix Köhler, Dominique ; De Pietro, Jean-François ; Perregaux, Christiane, Eds., *Eveil aux langues et approches plurielles. De la formation des enseignants aux pratiques de classe*, Paris : L'Harmattan, Espaces discursifs, 2012.

Barbançon, Louis-José, *Le pays du non-dit. Regards sur la Nouvelle-Calédonie*, Paris : Editions Humanis, 1992.

Belmont, Nicole & Gossiaux, Jean-François, Eds., *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris : CTHS, 1997.

Bustarret, Anne H., *L'oreille tendre*, Paris : éditions de l'atelier, 1998.

Bruner, Jérôme, *The process of education*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960.

Candelier, Michel, « Approches plurielles, didactiques du plurilinguisme : le même et l'autre », in : *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 5, 2008. Document électronique consultable à : <http://journals.openedition.org/rdlc/6289>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Clanché, Pierre, *Figures d'instituteurs kanak Famille, école, coutume*, *Journaux ethnographiques*, 1994-2007, Paris : Karthala, 2017.

Clanché, Pierere & Sarrazy, Bernard, « Approche anthropodidactique de l'enseignement d'une structure additive



dans un cours préparatoire kanak », in : *Recherches en didactique des mathématiques*, 22 / 1, 2002, p. 7-30.

Colombel-Teuira, Claire ; Fillol, Véronique ; Geneix-Rabault, Stéphanie ; Vandeputte-Tavo, Leslie, *Les langues dans la ville : pratiques plurilingues et artistiques à Nouméa*, rapport de recherche, Nouméa : CNEP, 2016.

De Singly, François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris : Armand Colin, 2005.

Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, [1934] 2010.

Dotte, Anne-Laure ; Geneix-Rabault, Stéphanie ; Vandeputte, Leslie, « Nouméa at the crossroads of New Caledonian multilingualism : diasporas and linguistic norms », in : *Pacific Languages in Diaspora /Amerasia Journal*, 43 / 1, Los Angeles : UCLA AASC Press, 2017, p. 13-32.

Dotte, Anne-Laure ; Fillol, Véronique ; Geneix-Rabault, Stéphanie ; Razafimandimbiana, Elatiana ; Wacalie, Fabrice, « Wi norè : Actions formatives et artistiques pour les langues autochtones en Nouvelle-Calédonie », in : UNESCO, *State of the Art of Indigenous Languages in Research : a collection of selected research papers*, IDIL 2022-2032/UNESCO, 2022. Document électronique consultable à : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000381556>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Fillol, Véronique ; Razafimandimbiana, Elatiana ; Geneix-Rabault, Stéphanie, « La créativité en formation professionnalisante : un processus émancipateur », in : *Contextes et didactiques*, 14, 2019. Document électronique

consultable à : <http://journals.openedition.org/ced/1497>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines et sociales*, Paris : Gallimard, 1966.

Geneix-Rabault, Stéphanie, « La chanson de tradition orale pour enfants en langue drehu : un principe musico-culturel actif, entre expressions traditionnelles et renouvellement constant », in : De Potter, Céline, *L'art, un principe actif ?*, n° 2, Bruxelles, 2011. Document électronique consultable à : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/docannexe/file/7686/index.html?id=2865>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Geneix-Rabault, Stéphanie, « (Re)lier sensible et langues : retour sur une expérience formative », in : Chaplier, Claire & Lumière, Émilie, Eds., « Le rôle des sens et des émotions pour enseigner ou apprendre une langue-culture : cas de l'enseignement secondaire et supérieur », *Langues Modernes*, 2020 / 2, p. 138-145.

Geneix-Rabault, Stéphanie, « SingSing. Langues et chansons en Nouvelle-Calédonie », in : Rispaill, Marielle, Ed., « Les chansons en classe de langue », *Action Didactique*, n°7, 2020. Document électronique consultable à : [univ-bejaia.dz](http://univ-bejaia.dz). Page consultée le 5 octobre 2022.

Geneix-Rabault, Stéphanie, « Des airs de kaneka à Nouméa. Diversité de langues et de musiques pour un répertoire pluriel », in : Damon-Guillot, Anne & Bachir-Loopuyt, Talia, Eds., *Une pluralité audible ? Mondes de musique en contact*, Tours : PUFR, Migrations, 2019, p. 79-100.

Geneix-Rabault, Stéphanie, « Hors normes ? Quand la diversité linguistique et culturelle inspire le répertoire chanté des enfants (Nouméa, Nouvelle-Calédonie) », in : *Cahiers d'ethnomusicologie - Enfants musiciens*, 31, Genève : ADEM, 2018, p. 87-103.

Geneix-Rabault, Stéphanie, « Les dimensions affectives des chants et jeux chantés que les adultes adressent aux enfants en langue drehu », in : *Cahiers d'ethnomusicologie - Performance(s)*, 23, Genève : ADEM, 2010, p. 195-210.

Geneix-Rabault, Stéphanie, *Nyima me elo thatraqai haa nekōnatr ngōne la qene drehu : Chants et jeux chantés pour enfants en langue drehu. Analyse de l'expression d'un répertoire en évolution constante (Îles Loyauté - Nouvelle-Calédonie)*, thèse de doctorat, Paris : Université Paris IV-Sorbonne Nouvelle-LACITO-CNRS, 2008.

Geneix-Rabault, Stéphanie & Gomes, Carol, Eds., *À travers chants*, Nouméa : DENC, 2021. Document électronique consultable à : <https://denc.gouv.nc/actualites/travers-chants>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Geneix-Rabault, Stéphanie & Gomes, Carol, Eds., *Chants en partage*, Nouméa : DENC, 2022. Document électronique consultable à : <https://denc.gouv.nc/actualites/chants-en-partage-musique-et-langues>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Geneix-Rabault, Stéphanie & Wacalie, Fabrice, « Nyima jë ! Chante ! Des émo-tissages comme chemins d'apprentissages », in : Berdal-Masuy, Françoise & Paireon, Jacqueline, Eds., *Emo-langages : Vers une approche transversale des langages dans leurs dynamiques*

*émotionnelles et créatives*, TIPA, 35, ECLE : Université de Louvain, 2019. Document électronique consultable à : <https://journals.openedition.org/tipa/2987>. Page consultée le 21 novembre 2022.

Geneix-Rabault, Stéphanie & Wacalie, Fabrice, « Xejë maca jë la itre nyima së! Revitalisation de savoirs sur les écosystèmes insulaires via les enfantines en langues kanak », in : COOL 12, UPF : Papeete, 2022.

Graitson, Isabelle, *L'intervention narrative en travail social : essai méthodologique à partir des récits de vie*, Paris : L'Harmattan, 2008.

ISEE-NC, *Données des recensements 2014 & 2019*. Document électronique consultable à : <https://www.isee.nc>. Page consultée le 5 octobre 2022.

Jorédié, Marie-Adèle, *AbcderKaasé - Abécédaire en xârâcùù*, Nouméa : éditions Tabu, 2009.

Moyse-Faurie, Claire, « Endangered Languages of Austronesia », in : *Cahiers de Linguistique-Asie orientale*, 41 / 1, 2012, p. 107-125.

Nocus, Isabelle ; Vernaudeau, Jacques ; Paia, Mirose, Eds., *Apprendre plusieurs langues, plusieurs langues pour apprendre : l'école plurilingue en Outremer*, Rennes : PUR, 2014.

Opie, Iona & Peter, *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford : Oxford University Press, 1959.

Pestaña Gilles & Pantz, Pierre-Christophe, « Parti pour rester ? Les mobilités comme élément de durabilité des territoires de la Nouvelle-Calédonie », in : Blaise, Séverine, David, Carine & David, Victor, Eds., *Le Déve-*

*loppement durable en Océanie : vers une éthique nouvelle ?*, Aix Marseille : Presses Universitaires de Provence et d'Aix Marseille, 2015, p. 307-328.

Razafi, Elatiana & Favard, Nicolas, « Les élèves aux besoins éducatifs particuliers se mettent en représentation : 'on parle plusieurs langues pour progresser' », in : *Enseignement et formation du/en français en contexte plurilingue*, Hanoï : édition de l'Université nationale du Vietnam à Hanoï, 2018, p. 311-335.

Tjibaou, Jean-Marie, *La présence kanak*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1996.

Van Gennep, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris : Musée national des arts et traditions populaires, [1943] 1977.

Vatz Laaroussi, Michèle, *Mobilités, réseaux et résilience. Le cas des familles immigrantes et réfugiées au Québec*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2009a.

Vatz Laaroussi, Michèle, « L'intergénérationnel dans les réseaux transnationaux des familles immigrantes : mobilité et continuité », in : Quéniart, Anne & Hurtubise, Roch, Eds., *L'intergénérationnel : regards pluridisciplinaires*, Rennes : Presses de l'École des hautes études en santé publique, 2009b, p. 158-176.

Vygostky, LevSemionovitch, *Pensée et langage*, Paris : éditions sociales, 1985.

Wacalie, Fabrice, *La diversité Linguistique calédonienne*, BNF, Chemin d'accès. Colloque Regards en Archipel, Paris, 2010.

Wadrawane, Wayuone Eddie, « Transposer quelques savoirs kanaks-océaniens. 'Double légitimité' et 'copré-

sence' », in : *Enseigner et former en contexte ultramarin. Les Carrefours de l'Éducation*, 54, Picardie : A. Colin, 2022, p. 77-97.

Wadrawane, Wayuone Eddie, « Des pratiques sociales kanak et océaniques pour de nouvelles dialectiques et didactiques », in : *Langues autochtones en Océanie francophone, actes du premier colloque de l'Espace Oralité à Wallis et Futuna*, Académie des langues wallisiennes et Futuniennes et Académie des langues kanak, Nouméa, ALK, 2020.

## Sitographie

« Alo Zawe (Cai wamine tu) », DENC-ALK-CMDNC. Document électronique consultable à : [https://denc.gouv.nc/sites/default/files/documents/01\\_fiche\\_alo\\_zawe.pdf](https://denc.gouv.nc/sites/default/files/documents/01_fiche_alo_zawe.pdf) & [https://denc.gouv.nc/sites/default/files/videos/01-cia\\_cham\\_alo\\_zawe\\_v2\\_0.mp4](https://denc.gouv.nc/sites/default/files/videos/01-cia_cham_alo_zawe_v2_0.mp4). Page consultée le 5 décembre 2022.

« Cai wamine tu », en version dansée, document consultable à : <https://www.youtube.com/watch?v=NxtMmNG5vkM>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Cai wamine tu », en version remastérisée, document consultable à : <https://www.youtube.com/watch?v=tKjK6aNE-shU>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Cai wamine tu », Edou, document consultable à : <https://www.youtube.com/watch?v=cPAYewqtRpU>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Cai wamine tu », Mexem, document consultable à : <https://www.youtube.com/watch?v=vYrjphkeNm8>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Chants d'ici et d'ailleurs », DENC-ALK-CMDNC. Documents électroniques consultables à : <https://denc.gouv.nc/ressources-pedagogiques/ecole-elementaire-disciplines-denseignement/culture-humaniste/education-3>). Page consultée le 5 décembre 2022.

« Corpus drehu », Collection Pangloss-CNRS. Document électronique consultable à : <https://pangloss.cnrs.fr/corpus/Drehu>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Corpus nengone », Collection Pangloss-CNRS. Document électronique consultable à : <https://pangloss.cnrs.fr/corpus/Nengone?mode=pro>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Les langues kanak », Sorosoro : pour que vivent les langues du monde ! Document électronique consultable à : <https://www.sorosoro.org/les-langues-kanak/>.

<https://www.sorosoro.org/les-langues-kanak/>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Marie-Adèle Jorédié et les Bb lecture en langue xârâcùù », Sorosoro : pour que vivent les langues du monde ! Document électronique consultable à : <https://www.sorosoro.org/2011/10/marie-adele-joredie-et-les-bb-lecture-en-langue-xaracuu/>. Page consultée le 5 décembre 2022.

« Watapatine », ALK. Document électronique consultable à : <https://www.alk.nc/langues/nengone/corpus/watapatine-berceuse>. Page consultée le 5 décembre 2022.

---

1 L'italique est de notre fait.

2 Dans ce chapitre, le « nous » réfère aux cinq contributeur·rice·s (trois enseignant·e·s-chercheur·e·s, 2 étudiant·e·s, tou·te·s locuteur·rice·s d'une langue kanak).

3 Cf. Les données statistiques éditées par l'ISEE-NC 2019 (<https://www.isee.nc/population/demographie/migrations>).

4 Mentionnons par exemple : le programme ANR « École Plurilingue en Outre-Mer » (ECOLPOM, 1999-2012, cf. Nocus *et al.* 2014) et bien d'autres ensuite (Colombel-Teuira *et al.* 2016 ; Razafi & Favard 2018 ; Geneix-Rabault & Gomes 2021 & 2022).

5 Cf. la vidéo illustrant cette action (<https://www.sorosoro.org/2011/10/marie-adele-joredie-et-les-bb-lecture-en-langue-xaracuu/>) : une invitation à explorer les langues en chantant, en jouant avec les sons, les rythmes, les mélodies de mots et de phrases.

6 Cf. nos travaux croisés (Geneix-Rabault & Gomes 2021 & 2022 ; Geneix-Rabault & Wacalie 2022).

7 Pour Stéphanie Geneix-Rabault par exemple, cela représente aujourd'hui plus de 420 heures de données sonores, des centaines de berceuses et autres enfantines en (32) langues kanak, (7) langues mélanésiennes, (7) langues polynésiennes, (5) langues austro-asiatiques, (9) indo-européennes, (2) créoles (tayo, réunionnais) et (3) pidgins (Bislama, pidgin des îles Salomon et de Papouasie-Nouvelle-Guinée).

8 Une partie des éléments de ce chapitre provient de données collectées dans le cadre d'un programme de recherche pluridisciplinaire auquel les 3 [enseignant·e·s-chercheur·e·s](http://enseignant.es-chercheur.es) (<http://enseignant.es-chercheur.es>) participent : le programme « Indigenous Knowledge, Practices and Resilience in the Pacific » (SPAR-Pacific) Pacific Islands University Research Network Grant (Galy, dir. sc., UNC) se focalise sur l'impact de l'environnement et du contexte socio-économique sur les pratiques et connaissances autochtones (2020-2022).

9 Pour en savoir plus sur les langues kanak, cf. <http://www.sorosoro.org/les-langues-kanak/>.

10 Pour en savoir plus sur le drehu, cf. <http://lacito.vjf.cnrs.fr/pangloss/languages/Drehu.php/languages/Drehu.php>.

11 Littéralement 'chant pour endormir les enfants'.

12 Brève formule chantée, scandée, rythmée ou récitée pour accompagner principalement les jeux.

13 Entretien mené le 3 juillet 2022 au lieu-dit *Pah Waroie*, tribu de Kurin, Maré.

14 « Le mot *Tacaer(a)* peut se traduire par lieu/planter/chants (*ta* « lieu », *ca* « planter » et *era* « chant »). Le chant *Nyineuatro oniangehmae* dit explicitement *hnameneng hna era*, la maison où sont les chants, c'est-à-dire « où l'on instruit par les chants et les danses » (Dubois 1977 : 361 à 372).

15 Entretien mené le 30 juin 2022 au lieu-dit *Vanuatu*, Tribu de Mébuet, Maré.

16 *Alilini* a le sens de mettre à couvert ou sous la protection de... Les narrateurs évoquent souvent l'action de la poule - « a-lilini » (mettre à couvert) - lorsqu'il y a un danger qui survient. Ou encore quand les poussins cherchent à se regrouper sous ses ailes.

17 « Nengone » désigne l'île et ses habitants. « Si », en nengone, fait référence à la provenance d'un endroit.

18 Pour découvrir une autre version de cette berceuse, consulter le site de l'Académie des Langues Kanak (<https://www.alk.nc/langues/nengone/corpus/watapatine-berceuse>).

19 La gestuelle est une composante intégrante de l'interprétation d'une berceuse comme d'autres enfantines en drehu ou nengone : elle peut prendre la forme de balancements dans les bras, dans un manou de portage, de tapotements ou de caresses sur diverses parties du corps ou bien encore de gestes figuratifs qui illustrent ce que l'on chante.

20 Cette berceuse a fait l'objet d'exploitation pédagogique dans le cadre d'activités scolaires. Certaines ressources sont mises en ligne sur le site de la Direction de l'enseignement de la Nouvelle-Calédonie. Cf. [https://denc.gouv.nc/sites/default/files/documents/01\\_fiche\\_-\\_alo\\_zawe.pdf](https://denc.gouv.nc/sites/default/files/documents/01_fiche_-_alo_zawe.pdf) et <https://denc.gouv.nc/ressources-pedagogiques/ecole-elementaire-disciplines-enseignement/culture-humaniste/education-3>.

21 Cette berceuse a fait l'objet de plusieurs créations musicales et interprétations dans le cadre des projets pédagogiques. Elle a été interprétée en version chorale ([https://denc.gouv.nc/sites/default/files/videos/01-cia\\_c\\_ham\\_alo\\_zawe\\_v2\\_0.mp4](https://denc.gouv.nc/sites/default/files/videos/01-cia_c_ham_alo_zawe_v2_0.mp4)) ; elle a aussi été adaptée en danse (<https://www.youtube.com/watch?v=NxtMmNG5vkM>).

22 Audible au début (0'00-0'10) et en pont (2'20-2'30) de cette version remasterisée par Edou : <https://www.youtube.com/watch?v=tKjK6aNEshU>.

23 On retrouve des variantes de cette berceuse interprétée par divers groupes musicaux de kanak comme le groupe Mexem (<https://www.youtube.com/watch?v=vYrjphkeNm8>) ou celui de Edou (<https://www.youtube.com/watch?v=cPAYewqtRpU>).

24 Le mutisme « presque forcé » observé il y a encore quelques années chez les élèves kanak montre l'importance de l'introduction des berceuses dans les petites sections en classe de maternelle (Wadrawane 2022).

25 Il a voyagé sur des scènes nationales comme internationales, acteur de rencontres interculturelles par la pratique musicale.

26 Cf. les études précédentes de Geneix-Rabault 2008 ; Geneix-Rabault & Gomes 2022.

27 L'italique est de notre fait.

### **Français**

Notre contribution interdisciplinaire et collective, associe deux étudiant·e·s de langues et cultures océaniques inscrit·e·s en 3<sup>ème</sup> année à l'université de la Nouvelle-Calédonie. Elle se propose d'explorer quelques facettes de berceuses en langues kanak. Notre corpus d'analyse émane du répertoire *drehu* et *nengone* en particulier, qui fait partie du patrimoine linguistique des étudiant·e·s et enseignant·e·s-chercheur·e·s. Plus largement, nous le recueillons dans le cadre de nos recherches et de nos pratiques professionnelles en divers contextes. En croisant nos analyses linguistiques, ethnomusilinguistiques et sociodidactiques, notre proposition a pour objectif de décrire les inter-relations que l'on peut observer entre berceuses et langues minorées, mobilités et socialisation, revitalisations linguistiques et identitaires en contexte urbain.

### **English**

Our interdisciplinary and collective contribution associates two students of Oceanic languages and cultures enrolled in their third year at the University of New Caledonia. It proposes to explore some facets of lullabies in Kanak languages. Our corpus of analysis emanates from the Drehu and Nengone repertoire in particular, which is part of the linguistic heritage of students and teacher-researchers. More broadly, we have been collecting it in the context of our research and professional practices in various contexts. By crossing our linguistic, ethnomusilinguistic and sociodidactic analyses, our proposal aims to describe the interrelations that can be observed between lullabies and minority languages, mobilities and socialization, linguistic and identity revitalizations in an urban context.

---

### **Mots-clés**

berceuse, langues kanak, ethnomusilinguistique, transmission, mémoire, école

### **Keywords**

lullaby, Kanak languages, ethnomusilinguistic, transmission, memory, school

---

### **Stéphanie Geneix-Rabault**

Ethnomusilinguiste, MCF-HDR en sciences du langage et des arts (ERALO-UNC)

### **Fabrice Wacalie**

Ethnolinguiste, enseignant-chercheur au LIRE à l'INSPE-UNC

Ea Ea Pepe. Berceuses en langues kanak : des instruments de mises en voix de mémoires intimes en contexte plurilingue et pluriculturel (Nouvelle-Calédonie)

**Eddie Wayuone Wadrawane**

Sociodidacticien, enseignant-chercheur membre de l'équipe TROCA à l'INSPE-UNC

**Flavien Caihe**

Étudiant·e·s de 3<sup>o</sup> année en langues et cultures océaniques (LCO) Université de la Nouvelle-Calédonie, PCP3+R8M, Av. James Cook, Nouméa 98800, Nouvelle-Calédonie

**Elie Violette**

Étudiant·e·s de 3<sup>o</sup> année en langues et cultures océaniques (LCO) Université de la Nouvelle-Calédonie, PCP3+R8M, Av. James Cook, Nouméa 98800, Nouvelle-Calédonie



## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# “Ninna nanna che tu crepi”. Female Fears and Struggle in Italian Lullabies between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century

« *Ninna nanna che tu crepi* ». Peurs et luttes féminines dans les berceuses italiennes entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle

Article publié le 25 juin 2023.

**Valentina Avanzini**

🌐 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4110>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Valentina Avanzini, « “Ninna nanna che tu crepi”. Female Fears and Struggle in Italian Lullabies between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4110>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# “Ninna nanna che tu crepi”. Female Fears and Struggle in Italian Lullabies between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century

« *Ninna nanna che tu crepi* ». *Peurs et luttes féminines dans les berceuses italiennes entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Valentina Avanzini**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4110>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

---

### Introduction

1. Millions of Italian women are unknown: historical and social context
2. Methodology
  - 2.1. Written sources
  - 2.2. Oral sources
  - 2.3. Fairy tales
  - 2.4. Through men's eyes
3. Italian lullabies: counter narration and female agency
  - 3.1. Singing the grief: a few numbers
  - 3.2. Singing grief: a classification proposal
    - 3.2.1. Passive Laments: Complaints and fatigue derived from women's condition and the labours of childcare
    - 3.2.2. Passive lament: Insults to the husband
    - 3.2.3. Active lament: threats or death wishes for the child
    - 3.2.4. Active lament: Extramarital relationships
4. Lullabies vs fairy tales: the privilege of intimacy
5. Final considerations

---

Sleep, sleep,  
you're as beautiful as gold,  
my heart hurts

my breast hurts;  
my veins are dry  
dry of blood  
my son, I cannot cry.  
Traditional lullaby from  
Sardinia<sup>1</sup>

## Introduction

- 1 This paper aims to analyse textually the lullabies collected throughout the Italian territory and dated between the late 19<sup>th</sup> and late 20<sup>th</sup> centuries as an alternative to the narrative that considered women as angels of the hearth, whose main purpose in life consisted of achieving marriage and raising children (Parca 1959: 10, Willson 2011, Revelli 1985): an ideal deeply rooted in the geographic and political territory that we now call the Italian Republic, with differences among social strata, regions and historical periods. Many explicit oppositions to this view of the woman's body crossed the 20<sup>th</sup> century, rooted in intellectual awareness and political action<sup>2</sup>. However, the popular lullabies analysed here were not born of the programmatic intentions of Italian feminism but still expressed a deeply critical and inter-generational narrative that was generated and passed down among the women most affected by the patriarchal structure of society.
- 2 Nurtured by the protected environment of domestic walls, embedded in labour of care assigned almost exclusively to poor women, lullabies inhabit an intimate yet ambiguous space between wakefulness and sleep. In such a space, singing became an opportunity for women to express their voice, literally, through what Marina Warner defines as a way for “soothing [the singer] from daily routine burdens as much as communicating to another” (Warner 1998: 45). It has been claimed that this would be precisely the implicit function of cradle songs, hidden by the main aim of inducing the infant to sleep (Leydi 1977: 38; Bonnar 2014: 7). If we look closely at the meaning propagated by their text, lullabies thus become not only a place to vent fears and anxieties, but also a safe space to express dissatisfaction, weariness, and anger (Warner 1998; Gandini, Sambrotta 2002; De Angelis 2006). In cradle songs recorded and transcribed by ethnographers and musi-

cologists, we find death wishes for newborns, curses against husbands, regrets of motherhood, denunciations of the injustice of life's condition, and, more rarely, dreams of a different life.

- 3 This kind of narrative differs profoundly from the one proposed by, e.g., fairy tales, a form of storytelling related to a similarly domestic setting and partly related to lullabies by the function of fostering sleep. Intended for an audience capable of understanding the content conveyed, they often become the tool for propagating a patriarchal vision of society, where motherhood is always a gift from heaven, often longed for, and marriage is the best possible reward (Warner 2014; Bottigheimer 1987).
- 4 The following analysis of the texts and recordings will help contextualise this specific kind of lullaby in a precise historical and social climate and evaluate their extent. A comparison with the Italian fairy tales collected by Calvino in 1956 will allow the highlighting of the peculiarities of these lullabies as a form of female counter-narrative, emphasising its implications, potential, and limitations. Far from the idea of elevating these cradle songs to revolutionary anthems challenging the dominant social order, but rather viewing them as voices of a widespread dissent transmitted from generation to generation in the context of the labour of care, this research aims to consolidate the recognition of lullabies as a corpus of counter-narratives born and circulated within the female-dominated domestic space: a potentially expanding archive of practices on how to build a common, critical identity beyond the borders of the spaces entitled to public and political interaction, beyond the borders of the bodies entitled to create a common discourse.

## **1. Millions of Italian women are unknown: historical and social context**

- 5 “Millions of Italian women are unknown”– writes Gabriella Parca in the opening of her book *Le italiane si confessano* –“we speak the same language, obey the same laws, yet we know nothing about them” (Parca 1959: 10). The volume, published in 1959, is an anthology of

8,000 letters collected by the journalist from women’s magazines, whose “confession letters’ pages” are populated by the desires and fears of “factory and rural workers, seamstresses, students, secretaries and housewives” from southern to northern Italy (Parca 1959: 14). These women live in the Italian Republic, where they gained the right to vote and considerable emancipation (Willson 2011). Yet “despite the considerable differences in customs between north and south,” Parca draws a picture that reconfirms “an unquestionable national unity,” an image of women in which the idealisation of the bride and mother coexists with “a woman full of fears, often obsessed with the problems of sex, rich in impulses but inhibited by prejudices, generally dissatisfied with her own life, but unable to make the slightest attempt to change it.” If her youth revolves around marriage, amid expectations and irrational prejudices, the marital experience often proves to be a bitter disappointment, overwhelmed by obligations of domestic household management and anger toward the husband, who is not requested to bear the same burden (Parca 1959: 9–10).

- 6 In a more recent essay, Perry Willson attempts to profile women’s emancipation in Italy in the 20<sup>th</sup> century, outlining a situation similar to that recounted by Parca. Despite the huge social and political achievements in the last hundred years, the rapid modernisation of Italian society has proven unable to change many elements of the “tradition,” as Willson calls it, that affects women’s bodies and lives, still tied to a patriarchal vision of family where women have limited access to the public arena and are required to fulfil their nature in marriage, childbirth and domestic labour (Willson 2011: 335).
- 7 This condition, which sees women naturally linked to the domestic and family environment, is the background for this research, highlighting how precisely within this domestic and female-dominated space, inscribed within the work of care, it is possible to identify a narrative that undermines the dictates of this vision.
- 8 In an article published on *Nuovi Argomenti*<sup>3</sup> after his recording campaign in southern Italy, musicologist Alan Lomax claims: “Is it any wonder that the women of this land wail their children to sleep? The women bear the heaviest burden of pain in this Southern Italian world” (Cohen 2005: 159). In his debatable view of southern Italy’s so-

cial system, the act of singing lullabies becomes the only space to channel rages, fears and grief (Cohen 2005: 159).

- 9 In his analysis, there is an echo of the words of Federico Garcia Lorca (Ranisio 2016: 251), who in his text *Las nanas infantiles* (1928), poetically researches the origin of the *aguda tristeza* (deep sadness) that pervades Spanish cradle songs, tracing it back to their singers: “poor women burdened with children, a cross often too heavy for them to bear”<sup>4</sup>.
- 10 While Lomax’s idea of lullabies as a space for free female expression is reflected in the work of many scholars (Leydi 1977; Del Giudice 1988; Gandini, Sambrotta 2022; De Angelis 2006, Ranisio 2016), the differentiation proposed by the musicologist on the status of women between northern and southern Italy opens up a broader geographical question.
- 11 The regional differences which have existed and do exist in the history of the political and territorial entity we now call Italy are unquestionable<sup>5</sup>, especially if we consider the time frame covered by this research, whose oldest examples date back to the 1880s and the most recent to the 1980s, a period during which the Kingdom of Italy turns into a Republic and even peripheral country borders change<sup>6</sup>.
- 12 An extensive discussion of such differences exceeds this paper’s aims and length. For the purpose of this research, I will therefore consider the lullabies recorded and registered on the political and geographical Italian territory which have already been addressed as *Italian* lullabies in several studies (Leydi 1977; Del Giudice 1988; Gandini, Sambrotta 2002; Saffioti 2020). In particular, I will analyse lullabies’ ability to recount the grief of women’s condition, which, contrary to Lomax’s view, presents great similarities between southern and northern regions. I will show that these similarities reverberate in the lullabies coming from distant locations, which similarly and violently attack the absence of the husband/father or invoke the child’s death, so the exhausting job of rocking and soothing the infant will come to an end.
- 13 In the words of these lullabies, performed at great physical and temporal distances by women who lived in different worlds, it is possible to read what English musicologist Leslie Daiken, in his *The Lullaby Book* (1959) calls “singing inward,” that is, “the moment when, in a

song ostensibly *sung to her child*, a woman must necessarily inject restlessness and strenuous thoughts, right at the height of caring for the child she has given birth to” (Daiken 1959: 33; author’s italics), a way to “get a glimpse of the external tension and charades of life” (Daiken 1959: 33). The caregiver is then singing not only for the child, but also for herself, and for all the bodies that will inherit these female intergenerational narratives.

## 2. Methodology

- 14 The study of lullabies –considered in this case not as art songs but as anonymous compositions coming from popular tradition– implies some methodological difficulties that need to be addressed before proceeding.
- 15 In the first place, this research is based entirely on the lyrics of lullabies, supporting and deepening the theory that sees them as a place of venting and expressing disappointment to the female condition, thus considering the content as a conscious expression of anger, dissatisfaction, fatigue and fear (Leydi 1977; Del Giudice 1988; Gandini, Sambrotta 2002; Ranisio 2016; Saffioti 2020) – as Roberto Leydi and Michele L. Straniero called it: the “secondary or implicit” function of lullabies, compared to the “primary and explicit” aims to induce sleep in the child (Leydi 1977: 39, Saffioti 1981: 86). This research intends then to stress the importance of lullabies as a safe space for women’s free expression, analysing its extension in the Italian context and the different forms of counter-narratives that can be recognised in it.
- 16 The analysed lullabies, however, were meant to be performed: their existence and formulation are closely linked to the rhythmic structure of the song, which is part of an act of care. Many scholars have pointed out how the cadenced rhythm of the lullabies and the accompanying swaying of the body bring cradle songs closer to funeral laments, further emphasising the connection of lullabies with the desperate condition of women who sang them (Lomax 1956: 128; De Martino 1975: 112; De Simone 1977: 23). Despite recognizing the structural importance of rhythm and sound in cradle songs, however, the study of this component exceeds the limits of this research, while paving the way for further possible insights in the future.

- 17 The volatility of the object of study and the many variations introduced virtually by each performer (often illiterate, heiress of an oral tradition and singing by heart) have made it complex to identify a reference archive, not extracted from directly collected sources but from historical records and written reports by previous researchers.
- 18 The arguments presented in this paper are the result of archival research conducted on written and oral sources. While the extension of the research to the present day and the very nature of lullabies – transmitted orally and susceptible to constant change– does not make the results definitive, the extensively analysed sample covers the temporal and spatial range under consideration.

## 2.1. Written sources

- 19 An extensive work of comparison between the many collections of more or less local cradle songs was carried out by journalist and folklorist Tito Saffioti, editor of *Le Ninne Nanne Italiane*, a collection of 200 lullabies’ dialect texts with Italian translation, that represents the main written source of this text. In the introduction to the volume, Saffioti harshly attacks earlier researchers, who described lullabies as reassuring songs, expressions of an idyllic mother-child relationship, pointing out that “far from prying ears, the woman has a way to give vent to her sorrows and frustrations, something that in other, more socialised, singing occasions was not possible for her.” The scholar divides cradle songs into “convenient” and “functional” categories (Saffioti 2021: 17), including one named “echoes of women’s condition in cradle songs,” composed by 33 lullabies whose lyrics explicitly refer to women’s fatigue in managing the role of wife-mother and in performing reproductive work, as well as to their anger toward the husband, who does not experience the same conditions.
- 20 This research embraces the categorisation effort by Saffioti, but also proposes to broaden the criteria that describe a female counter-narrative.
- 21 What Saffioti categorises as “echoes of female condition” are references to the exhausting drudgery of housekeeping and care work (e.g. “The mother who made you is consumed”<sup>7</sup>) and to the anger at her husband (e.g. “My husband is sleeping in bed/I am here moving



the cradle [...] My husband is in the tavern/Always drinking and playing”<sup>8</sup>). For the purpose of this research, they will be called “passive lament”, a critique of the existing condition that does not propose alternative solutions.

- 22 An analysis of the social context in which these cradle songs originated and were passed down, however, allowed us to classify other motifs as counter-narrative to the canonical view of women and their role as mothers and wives.
- 23 In the introduction to *Le italiane si confessano* (1959), Gabriella Parca writes that, according to the stereotypical idea of Italian women, the ultimate imperative of girls is to find a husband and that, after marriage, they become “only mothers” often “too good” to the child (Parca 1959: 2). Consequently, I propose to consider as counter-narrative lullabies and also songs that lash out against this stereotype, depicting exhausted mothers who violently invoke death and illness, or sing about escape from marital relationships, with a more active attitude.
- 24 On the one hand, there are lullabies in which the singer wishes to be freed of her labour thanks to the death of the child (e.g. “Sleep, may you die/may the priests take you away”<sup>9</sup>). Saffioti classifies these lullabies as “Threats to the child. Sickness, death fear.” Threatening the child with violence or deprivation so he/she falls asleep is an attested mechanism of the lullaby (Del Giudice 1988; Gandini, Sambrotta 2002; Ranisio 2016; Saffioti 2020). In the examples that will be given, however, the invocation of the child’s death is not recalled as an incentive for sleep, but as a release for the mother.
- 25 On the other hand, I propose to consider as *counter-narrative* lullabies those describing the extramarital affairs of the singer, breaking the stereotype of fidelity to the husband (Parca 1959; Willson 2001). In these cases, the singer openly talks about her lover and even alludes to his actual paternity of the child. Saffioti classifies this kind of lullabies as *playful and various*.
- 26 Since both the death wishing and the extramarital themed lullabies describe situations that actively challenge the real one, I propose to classify them as “active lamentation.”

## 2.2. Oral sources

- 27 In addition to the valuable written archive created by Saffioti, an oral archive collected since 1948 by the National Center for Popular Music Studies, founded in collaboration with RAI, constitutes an important reference for this research. The Bibliomediateca of the National Academy of Santa Cecilia (which holds the collection, offering online and in situ consultation) describes the ethnomusicology archives as “precious recordings of Italian music of oral tradition, the result of the tireless work of Giorgio Nataletti, Diego Carpitella, Ernesto De Martino, Alan Lomax<sup>10</sup> and other scholars who passionately devoted themselves to the collection and study of these repertoires.”<sup>11</sup> The archive is available online and the collection is divided thematically, reporting the name of the person who made the recording, date and place.
- 28 The heterogeneity of the material, often performed in dialect, made realisation complex. A more comprehensive study of this type of source, linguistically, content-wise and –as mentioned above– musically, will be the subject of future development of this research.
- 29 Despite these difficulties, filtering the archive for “lullaby,” it was possible to identify 449 items. An initial approach to the archive allowed the study of 320 of these cradle songs from a content perspective. As for the written sources, the search focused on: explicit references to a condition of dissatisfaction and fatigue with the work of care (1); anger towards the husband (2); wishes for the death of the child (3); wishes for betrayal and escape from the marital condition (4).

## 2.3. Fairy tales

- 30 In the final part of the article, an attempt will be made to establish a comparison between lullabies and another form of storytelling, fairy tales. The latter are also addressed to a child audience (albeit older than that of lullabies and thus able to understand what is being told), and are often female storytelling with the function of putting children to sleep, although not as bindingly as the act of singing lullabies (Warner 2014). Following the studies of feminist scholars such as Marina Warner and Ruth Bottigheimer, who reread folk tales not as “primordial, intact vessels of peasants’ knowledge, but as an expres-

sion of collectors’ and authors’ values, both time-bound and class-bound” (Warner 2014: 133), I will attempt to establish a comparison between lullabies and Italian fairy tales, looking for the same explicit references to fatigue and rejection of care work, anger toward the husband, death wishes to the child and desires for extramarital affairs.

- 31 The reference archive is the collection of Italian fairy tales made by Italo Calvino in 1956, containing 200 tales from every Italian region translated from their respective dialects. Calvino was not the direct collector of the tales, but worked on pre-existing folklorist collections, comparing and selecting books of Italian fairy tales created by past folklorists and translating the tales into Italian. The translation was made with “scruples of accuracy and claims of documentations” as he himself states in the introduction to the volume (Calvino 1956: 19).

## 2.4. Through men’s eyes

- 32 In the introduction to his collection of fairy tales, Calvino emphasises the authorial peculiarities of the various folklorists’ collections he has worked on (despite defining their work as “scientific”), as well as the idiosyncrasies of his own translation (Calvino 1956: 15). His remarks open up an important reflection that must be addressed before proceeding with the analysis: the necessity to go through the filtering, choosing and translating done by musicologists, anthropologists and folklorists over the past century, and, even more, the acknowledgment that these scholars are mostly men. Although there is a significant number of recent publications by female scholars who have worked on Italian lullabies (to quote some of them: Del Giudice 1988; Gandini, Sambrotta 2002; Orazzo 2016; Ranisio 2016), the primary sources on which they are based were recorded and transcribed by men. On the other hand, most of the few examples of 20<sup>th</sup> century studies of lullabies carried out by women reinforce the “traditional” view of lullabies as songs evoking an idyllic bond between mother and child<sup>12</sup> (Paccassoni 1939: 83; Naselli 1948: 39).
- 33 In addition, the male scholars and researchers directly involved in lullaby recording campaigns report in their studies the difficulty of convincing women, even those who were gladly willing to perform

other kinds of songs, to perform lullabies (Leydi 1972: 203; Cohen 2005: 160). We cannot ignore the fact that these factors surely influenced the collection of lullabies that are the subject of this research, both qualitatively and quantitatively. However, a female-driven counter-narrative manages nevertheless to emerge from the recordings interrupted by embarrassed laughs and silences: the voices of women who transformed the intimacy of domestic space into a place to sing of their dissatisfaction with the world as they knew it, transmitting their vision, claims and desires from body to body, from generation to generation, until today.

### **3. Italian lullabies: counter narration and female agency**

- 34 The persistence in southern Italy of cultic-religious forms with a ritual function – strictly linked to rhythmic movements and music – capable of providing a relief for the most oppressed components of society has been extensively studied. In his *La terra del rimorso* (1961), Ernesto De Martino points out how the exorcism of the so-called "tarantate" is strongly linked to the need, mostly female, to give voice to frustration and desire for escape from an oppressive social role<sup>13</sup>.
- 35 This section aims to emphasise how the same liberating function can be found outside the cultic environment throughout the Italian territory – not only in the South – in the domestic and female-dominated dimension of home and care work, exploring the possibility of a form of everyday, intergenerational and communal resistance.
- 36 To do so, the following paragraphs will take an in-depth look at the contents of Italian lullabies recorded in the late 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries as a form of female counter-narrative of women's everyday life and self-perception in society, attempting to quantify the presence of this stream of lullabies amidst the immense and volatile variety of sleep invocations and then proceeding with the analysis of the aforementioned different contents.

### 3.1. Singing the grief: a few numbers

- 37 The existence of a very specific type of lullaby, used by singers to give space to their fears or disappointment, to vent their anger and frustration is recognised by a vast number of scholars. But how relevant is this typology compared to the huge variety of cradle songs, prayers to the Madonna and St. Nicholas, invocations of sleep and wishes for a happy life that compose the immense and varied heritage of Italian lullabies (Saffioti 2020: 15)?
- 38 As described above, the reference archive for this research is composed of 200 written lullabies and 320 recordings.
- 39 Within the archive of *Ninne nanne italiane* edited by Tito Saffioti, the recognition of “counter-narrative lullabies” has been facilitated by the previous categorisation by the scholar, whose chapter devoted to “echoes of women’s condition in cradle songs” matches the selection criteria mentioned above. The chapter consists of 33 transcriptions of texts out of 200 in total. To these it is necessary to add at least 5 texts categorised as “playful and various” (mentioning extramarital relationships) and 6 categorised as “threats to the child” (invoking death and illness on the child), for a total of 44 lullabies, 22% of the total. The approach to the oral archives presented some factual difficulties, due to the regional variants of the languages and the audio quality. Within the archive of the Bibliomediateca, it was possible to recognise 25 lullabies explicitly mentioning the contents listed above (about 8%).

### 3.2. Singing grief: a classification proposal

- 40 I have already mentioned that, taking into account the explicit content of the lullabies, the cradle songs will be divided into passive laments –1) complaints about women’s condition and childcare labour and 2) insults to the husband, whose condition is freer since he is exempted from domestic labour– and active laments –3) threats or death wishes for the child, often accompanied by a vision of a better life without motherhood and 4) the imagination of an escape from marriage and domestic life. However, it is clearly impossible to

identify fixed categories or to avoid spilling and overlapping between the different aspects of a theme that is always the same: the hiatus between life as one would like it (or a life that would be bearable) and life as it is.

### 3.2.1. Passive Laments: Complaints and fatigue derived from women’s condition and the labours of childcare

- 41 In the words of these cradle songs, we find exasperation and weariness for a fate that has not been chosen and to which there seems to be no alternative. In lullabies collected in Venice in the late 19<sup>th</sup> century, the mother compares herself to green wood slowly consumed, while singing:

Green wood never makes a flame  
Sleep my good, sleep my hope  
My hope, my hope from the cradle  
The mother who made you is consumed  
Mama is wearing out and wearing out  
As she sings to this child<sup>14</sup>.

- 42 The singer even wonders what is keeping her from committing suicide:

[...] The day never comes  
Oh who can keep me  
From killing myself?  
Help mama  
I can’t take it anymore!<sup>15</sup>

- 43 More commonly, many of the lullabies recorded all over Italy give rhythm to the song with the refrain “it takes so much patience”<sup>16</sup>, sometimes adding “this child finds no peace/I do not like this life”<sup>17</sup>.

- 44 However, we can consider this type of lamentation the least explicit and violent. They take into account issues related to a broader condition of poverty, and consider the harshness experienced by both parents: another of the most recurrent refrains in the recordings, “your

Mummy/Daddy suffers the moon”<sup>18</sup>, refers to the father and the mother with the same frequency.

### 3.2.2. Passive lament: Insults to the husband

- 45 In this type of lullaby, we find an explicit denunciation of the unfairness deriving from the marital relationship, the division of domestic labour and care work, a burden that falls exclusively on the mother. The father/husband is depicted as a slacker and often a drunkard, spending his time at the tavern and leaving to his wife the burden of childcare and housekeeping:

Sleep, son of a friar  
Go to the Mass your Daddy says  
In the Ghirlandena tavern  
Where he goes in the evening and in the morning<sup>19</sup>

- 46 Or:

Ninna su, ninna giù,  
Mama struggles and can't take it anymore.  
Papa eats sausages  
And Mama struggles with the kids  
Papa eats sausages  
And Mama struggles with the daughter  
Papa drinks wine from the barrel  
And Mama struggles with the son  
Papa eats at the tavern  
And Mama struggles anyway<sup>20</sup>.

- 47 The woman/wife, on the other hand, is condemned to her condition:

The one who sings is married,  
hear her in the voice that has dropped  
hear her in the voice and in the pain  
the married one has no more good<sup>21</sup>.

### 3.2.3. Active lament: threats or death wishes for the child

- 48 As already mentioned, this typology partly echoes an extremely common construction mechanism in lullabies, such as: ‘if you don’t sleep, something bad will happen to you’, threatening the child with extremely violent and physical menaces. E.g. a lullaby recorded in Isernia in 1978 sings: “sleep or I will kill you”<sup>22</sup>.
- 49 Focusing on a female counter-narrative, however, what has been looked for in the lullabies’ lyrics for this study is not this kind of threatening negotiation to induce sleep (recognisable by the structure *if you...I will, sleep or I will...*), but rather the very moment when the act of singing turns into an actual invocation of death upon the child, directly linked with the mother/singer’s liberation.
- 50 E.g. in a lullaby recorded in Modica, Sicily, dated at the end of the 19<sup>th</sup> century, the invocation of sleep turns into a surprisingly violent desire for helpless death for the child, culminating in the mother’s exclamation *my God, I wish I could be so lucky*:

Sleep, sleep of death,  
come to my house, I’ll wait,  
come to my house and let me rest  
Sleep, son, my pain,  
Old cloth and wet rope...  
The Bad Beast comes and takes him away  
Sleep son, my pain,  
Rocking you bothers me:  
violent inflammation and a small new coffin  
Sleep, pneumonia during the night!  
Deaf doctors and dead pharmacists!  
My god, I wish I could be so lucky<sup>23</sup>.

- 51 Another example, recorded in Tuscany and reported by Saffioti, seemingly evokes an explicit death spell on the child:

Sleep, may you die,  
may the priests take you away,  
may they take you to the cemetery,  
go to sleep, my sweet angel<sup>24</sup>.



- 52 The lullaby has been included in the authorial collection of Italian folk music, such as *La veglia* by Caterina Bueno (1996), a folklorist and researcher herself, who devoted her work to giving a new voice to traditional rhythms<sup>25</sup>. The singer performs a longer version of the cradle song, from which, before the death invocation for the child, the first lines underline the difficulties and fatigue of the mother (“What are you doing in this world? / I am doing what I can / with my child on me”)<sup>26</sup>.
- 53 As Marina Warner argues, the evocation of an actual fear (in this case of the child’s death in sleep) can be read as a defence and averting mechanism: say it out loud to make it go away (Warner 1998: 70). However, the striking opposition of the stereotype of the “too loving” Italian mother (Parca 1959: 9) and the sense of liberation explicitly linked with the child’s death and the end of the burden of the labour of care makes these lullabies relevant as a form of counter narration.

### 3.2.4. Active lament: Extramarital relationships

- 54 In opposition to the stereotype of the good, faithful wife (Parca 1959: 10), many lullabies describe –not without a hint of irony– extramarital relationship of woman who is singing. The lyrics propose no real alternative life, but rather escape from the marital condition through cheating. Despite the strongly Catholic moral Italian landscape (Willson 2011: 334) the man with whom the official husband is cheated on, very often ends up being a priest:

Nanna, la nanna, la nanna,  
the priest has your Mama,  
if you don’t believe it,  
go home and you’ll see it,  
if you can’t find him,  
he’s hiding under the bed,  
on the table there are still six coins,  
on the nightstand,  
there is still the beret,  
on the chimney hood,  
there is still the snuff box,  
in the drawer,

there is still the handkerchief,  
in the box  
there is still the cassock<sup>27</sup>.

- 55 Similarly, the friar going from house to house to collect the “alms” can turn into a lover:

Sleep, my dear  
The friar is coming to take the bread.  
Sleep, my dear,  
Your Daddy is on his way  
Dear friar, you have to go back now,  
So that my husband does not see you<sup>28</sup>.

- 56 Eventually, the paternity of the child is attributed to the friar himself:

Sleep, son of a friar,  
I'll tell you who's your Daddy:  
He is the priest of the Carità,  
Sleep sleepy<sup>29</sup>.

- 57 A similar betrayal motif appears several times in the analysed oral archive, in a famous Ligurian refrain. Here, the mother uses the lullaby as an expedient for communicating to the lover outside the door that the husband is at home and that the clandestine meeting must be postponed:

It was the wind that dropped the reed  
Baby go to sleep for Daddy wants to sleep  
I already understood everything you want to tell me  
I'll put the food here and come back Monday<sup>30</sup>.

- 58 From the lyrics given as examples, the marital contract –which according to Parca (1959) and Willson (2011) occupies an extremely important part in women's public aspirations and life– is unapologetically put aside. There is no mention of guilt or shame: the relationship with a lover does not carry the same burden, and the same anger that characterise the relationship with the husband, but this relationship represents a form of freedom that must be hidden to him.

## 4. Lullabies vs fairy tales: the privilege of intimacy

- 59 So far, the object of analysis has been a strand of lullabies conveying, from a female point of view, different forms of counter-narration. The exceptionality of this kind of storytelling becomes even more evident when we compare it to other forms of narration, related to a similar world of childhood and care, and still deeply different: fairy tales and folktales.
- 60 In fairy tales, the reflection of the dynamics that govern everyday life and its morality can lead to a fruitful comparison with the nocturnal and industrious world of lullabies, while taking into consideration the profound differences between the two forms of storytelling, in terms of content, form, function and, above all, placement or setting. If the lullaby is sung privately for an audience that does not understand—the babies— or that shares the position of the singer — other women — the fairy tale is intended for a more public setting, a sentient audience that fully understands the content, or can even be educated through it (Zipes 1988: 12). As already mentioned, this last part draws on the work of feminist scholars who studied fairy tales not as “intact vessels of peasant wisdom” (Warner 2014: 133), but as mirrors and echoes of the values shaping the world they inhabit.
- 61 Feminist criticism in the second half of the twentieth century devoted a considerable effort to deconstructing this aura of primordial knowledge and to revealing the social structure reiterated by fairy tales, to be considered “expressions of the collectors’ and authors’ values, which are both time-bound and class-bound” (Warner 2014: 133). Ruth Bottigheimer, e.g., in her *Grimm’s Bad Girls and Bold Boys* (1987), demonstrated how the strong educational aim and religious frame of the Grimm brothers, especially Wilhelm, brought them to actively modify the tales from the 1812 first edition to the last and complete edition in 1857, physically silencing the presence of women, cutting their voices and all the scenes considered immoral so that the female protagonists end up being either naïve girls or evil stepmothers<sup>31</sup>. The Grimms’ publishing project, as analysed by Bottigheimer, which would result in one of the most widely circulated and influen-

tial bestsellers in human history, extends and applies the idea of fairy tales as a moral instrument.

- 62 This final paragraph aims to look for the same educational filter in the collection of 200 folk tales edited by Italo Calvino, as well as to search for the same themes analysed in the lullabies (dissatisfaction with female labour of care, anger against the husband, death wishes for the child and extramarital relationships). Despite representing another form of filter, once again male, the work by Calvino was not characterised by the same morally invasive methods adopted by the Grimm brothers, but on the contrary tried merely to translate the work of other folklorists from regional language to “an Italian [language] that is never too personal and never too faded, rooted as much as possible in dialect” (Calvino 1956: 15)<sup>32</sup>.
- 63 As a result, female agency gains a much more meaningful space: female protagonists use their wits to solve complex situations, invent stratagems to get out of difficulties and achieve what they want.
- 64 Despite this, in the fast pace of the narratives, there is no space for the repetitive rhythm of laments about labour of care, or the burden of marriage and children as we can find explicitly in lullabies.
- 65 On the contrary, in more than half of the stories collected (122 out of 200), marriage continues to be the coveted happy ending, the best of all possible rewards. In about half of these 122 tales, moreover, the woman/promised wife (usually the daughter of a king) has no name or agency of her own: she merely appears in the last line, as a reward for the protagonist’s work. There is no trace of criticism of domestic labour and husband inactivity, nor the desire to find a way out of the marital condition through cheating.
- 66 A similar finding applies to the burden of motherhood, which is never explicitly mentioned in any of the 200 tales. The care or presence of little children occurs just 15 times, and only in the form of absence or desire: the woman (usually a queen) is unable to get pregnant and is willing to make deals even with evil characters to obtain an heir. While the lullabies seem to record an endless, very slow, exhausting time of caring –often nocturnal– time in fairy tale runs very fast, and has no way of considering the microscopic storytelling that constitutes the heart of the lullabies previously analysed.

67 This heart ends up being completely erased, and fairy tales help to reinforce the existing view of society and the role of women in it. In this gap between the two forms, we can see the difference between what actually ‘happens’ and what ‘is taught’, between the official narrative and what can be said when no one but those who share the condition of coercion and exploitation are listening. The domestic walls are the place within which this exploitation takes place, but they can also become the place where the condition of inequity is recognised and addressed, where women learn how to sing their dissent.

## 5. Final considerations

68 Starting from the assumption that cradle songs can be considered as a form of conscious narration, by analysing their lyrics, this paper aimed to identify, within the broad panorama of Italian lullabies collected between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, a specific corpus of contents, demonstrate its consistency, and analyse the variety of themes addressed. Finally, a comparison with another form of storytelling, the more public and ‘educational’ shape of folk and fairy tales, allowed us to highlight the exceptional nature of the lullaby’s narrative. Overall, this analysis has delineated a form of singing that is also an expression of dissent, linked to a specific socioeconomic condition and handed down from house to house, from body to body, in an attempt at resistance against fatigue and against fear. It has also underlined how these kinds of lullabies do not work as revolutionary hymns. In these lyrics, the fate of women is in any case to become a wife/mother/caregiver/domestic labourer. There is no real counter-proposal to this worldview, only a critique of it. Even the expressed desire of escape mostly revolves around a love relationship, although with another man, and nothing more.

69 Nevertheless, it remains the only space where this worldview is challenged, its naturalness creaking under the weight of impatience, anger, and grief. Lullabies remain a unique space of expression – thanks also to the exceptional nature of their origins, places, and the audience for which they are performed. This is a space of expression that in large part still needs to be investigated, expanding the chronological and physical boundaries through which rhythms and re-

frains are amplified, recognised, and reproduced to narrate a story that would otherwise remain silent.

---

## Bibliography

Beckwith, Marc (1987), “Italo Calvino and the Nature of Italian Folktales”, in *Italica*, Vol. 64, No. 2, p. 244-262.

Bonnar, Lisa, *Life and Lullabies. Exploring the Basis of Meaningfulness in Parents’ Lullaby Singing*, Oslo: Norges musikkhøgskole, 2014.

Bottigheimer, Ruth, *Grimm’s Bad Girls and Bold Boys*, Yale: Yale University Press, 1987.

Calvino, Italo, *Fiabe Italiane*, Milano: Einaudi editore, 1956.

Cixous, Hélène and Clément, Catherine, *The Newly Born Woman*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996

Cioni, Raffaello, *Il poema mugellano*, Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1973.

Cohen, Ronald, Ed., *Alan Lomax Selected Writings (1934-1997)*, New York, London: Routledge, 2005.

Daiken, Leslie, *The Lullaby Book*, London: Edmund Ward Publisher, 1959.

De Angelis, Barbara, “La ninna nanna e il valore della voce”, in Covato, Carmela, Ed., *Metamorfosi delle identità e modelli educativi. Per una storia delle pedagogie narrate*, Milano: Guerini Scientifica, 2006, p. 264-279.

De Martino, Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1975.

Gandini, Lella, Sambrotta, Simonetta, “Italian Nursery Rhymes: A Rich, Varied and Well-Used Landscape”, in *The Lion and the Unicorn*, John Hopkins University Press, Volume 26, No. 2, p. 203-222.

Lapucci, Carlo, *Il libro delle filastrocche*, Milano: Vallardi, 1987.

Leydi, Roberto, *Canti popolari italiani: testi e musiche*, Milano: Mondadori, 1977.

Lomax, Alan, “Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano nel quadro della musica popolare mondiale” in *Nuovi Argomenti*, Vol. 17-18, 1956, p. 110-135.

Malagrecà, Miguel, “Lottiamo Ancora: Reviewing One Hundred and Fifty Years of Italian Feminism”, in *Journal of International Women’s Studies*, Vol. 7, No. 4, May 2006, p. 69-89.

Naselli, Carmelina, *Saggio sulle ninnenanne siciliane*, Prampolini: Catania, 1948.

Orazio, Fiorella, “La culla che canta: funzione testuale e temi della ninna nanna”, in Guanti, Giovanni and Tortora, Daniela, Eds, *Ninna nanna: un canto senza fine*, Napoli: LoGisma, 2016, p. 39-56.

Paccassoni, Maria Teresa (April 1939), “Il sentimento della maternità nei canti del

popolo italiano”, in *Lares*, Vol. 10, No. 2, p. 83-101.

Parca, Gabriella, Ed, *Le Italiane si confessano*, Firenze: Parenti, 1959.

Pecere, Paolo, *Il dio che danza. Viaggi, trance, trasformazioni*, Milano: Notte-tempo, 2021

Plastino, Goffredo. *Alan Lomax, L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55)*, Milano: Il Saggiatore, 2008.

Raniso, Gianfranca (October 2016), “Immaginario e rappresentazioni simboliche nelle Ninne Nanne” in *Studi Nuovo Meridionalismo*, Year II, No. 3, p. 246-260.

Revelli, Nuto, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Torino: Einaudi, 1985.

Saffioti, Tito, Ed., *Ninne nanne italiane*, Nardò: Besa Muci Editore, 2020.

Saffioti, Tito, Ed., *Ninne Nanne. Condizione femminile paura e gioco verbale nella tradizione popolare*, Roma: L'asino d'oro, 1981.

Warner, Marina, *No Go The Bogey Man, Scaring, Lulling, and Making Mock*, New

York: Farrar Stratus and Giroux, 1998.

Warner, Marina, *Once Upon a Time. A short history of fairy tale*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

Willson, Perry, *Italiane. Biografia del Novecento*, transl. Paola Marangon, Roma: Laterza, 2011.

Zipes, Jack, “The Changing Function of the Fairy Tale” in *The Lion and the Unicorn*, Vol. 12, No. 2, December 1988, p. 7-31.

## Sitography

Lorca Federico Garcia, *Las Nanas Infantiles*, 1928: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.php>. Consulted 1 October, 2022.

Rai Teche - *Archives of Italian Folklore*: <https://www.teche.rai.it/archivio-del-folclore-italiano/>. Consulted 3 October, 2022.

Ethnomusicology Archive in the Bibliomediateca of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia: <http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/>. Consulted 3 October 2022.

---

1 “Annia annia, / bellu ses ke-ì s'oro, / mi nde dolet su coro / mi nde dolen sas tittas; / sas benas meas sun siccas / siccas de sambene / fizu non potu pranghere”.

2 Referring mainly to the so called “second feminist wave” that involved Italy and much of the Western world in the 1970s. The activity of politicians, intellectuals, artists and activists led to such fundamental steps as the regulation of abortion (1978) and legalisation of divorce (1970). These were conquests often previously pursued by the Italian “first feminist wave,” whose “social feminism” committed to the rescue of lower class women and to ob-

taining universal suffrage, which in Italy was established only in 1946, after the great setback to women’s emancipation during the fascist regime (Malagreca 2006).

3 Cultural journal directed by A. Moravia and A. Carrocci. Lomax published on issue 17/18, year 1956.

4 <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.php> Consulted 1 October 2022.

5 <https://www.treccani.it/enciclopedia/sulle-tracce-dell-identita-italiana-somiglianze-e-differenze-tra-le-regioni-%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/> Consulted 20 March 2023.

6 <https://www.treccani.it/enciclopedia/l-italia-la-repubblica-%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/> Consulted 20 March 2023.

7 Venezia –Dalmedico 188, p.169– in Saffioti 2020: 24.

8 Brianza 1940, in *Ibid.*, 67.

9 Valdelsa 1989, in *Ibid.*, 85.

10 The quoted scholars are among the main contributors to the archive with their recordings. In particular: Giorgio Nataletti (1907-1972), ethnomusicologist and founder and director of the National Study Center for Folk Music, among his works a collection of thirty Italian lullabies (1934). Diego Carpitella (1924 – 1994), anthropologist and ethnomusicologist, professor at the National Academia of Santa Cecilia, was the protagonist of extensive recording campaigns with the anthropologist Ernesto De Martino (1908-1965). Their work resulted in a significant number of publications, e.g. *La terra del rimorso* (1961). Carpitella was also the Italian musicologist who accompanied the North American folklorist and musician Alan Lomax – self-exiled in Europe due to McCarthyism – in his extensive campaign in Italy, well documented in Plastino, Goffredo: 2008.

11 [http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu\\_str=0\\_6\\_0&numDoc=162](http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_6_0&numDoc=162), Consulted 21 January 2023.

12 To better understand the “traditional” interpretation of lullabies, cfr. Cioni 1973 and Lapucci 1987.

13 “Tarantate” women were believed to suffer a spider bite capable of forcing their bodies in a sort of possession, typically during the summer. Thanks to a dancing exorcism and the protection of Saint Paul, they would eventually be freed, only to be possessed again the following summer. Be-



sides Ernesto De Martino's studies, for an in-depth look at the connection between *Tarantismo* and female liberation see Cixous, Hélène and Clément, Catherine, *The Newly Born Woman*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996 and the more recent Pecere, Paolo, *Il dio che danza. Viaggi, trance, trasformazioni*, Milano: Nottetempo, 2021.

14 "La legna verde non buta mai vampa: / dormi 'l mio ben, dormi la mia speranza. / Speranza mia, speranza mia de cuna: / la mama che t'ha fato se consuma. / La mama se consuma e se va consumando: / e a sto putelo la ghe va cantando" (Venezia –Dalmedico 188, p.169– in Saffioti 2020: 24).

15 "E co la nina / E co la nana / E co la nana / No se fa mai di. / Oh chi e tien, / che no me scana? / Aggiunto, mama / No posso più!" (Venice – Bernoni 1873, p 204– in *Ibid.*, 59).

16 "Che pazienza che ce vo". Among others: Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, R 24 O n. 29, Alan Lomax, 1954, Celle sul Rigo, S.Casciano dei Bagni (Siena), R. 136b n. 8, Diego Carpitella and Rudi Asuntini, 1972, Marcianise (Caserta).

17 "Questo bimbo non ha pace/questa vita non mi piace". Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia R. 33 n. 74, Diego Carpitella, 1956, Torre Alta, Gubbio (Perugia).

18 "To ma/pa patis la luna". Among others: Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, R 61 n. 27/28/46, Antonino Uccello, 1961 Seveso (Milano).

19 "Fa' la nana, fiol d'un fré, / va' a la mèssa che dis tu pè / a l'ustareja dla Ghirlandèna, / ch'u i va sera e matèna" (Brisighella, Ravenna –Pergoli, 1884 p. 215–, in Saffioti 2020: 27).

20 "Ninna su, ninna giù, / Mamma tribola un ne po' più. / Babbo mangia salsiccioli, / mamma tribola co' figliuoli. / Babbo mangia la salsiccia, / mamma tribola co' la citta. / Babbo beve il vin d'ittino / Mamma tribola co'iccitino. / Babbo mangia all'osteria / Mamma tribola tuttavia" (Siena – Corazzini 1877–, in *Ibid.*, 63 and R 92 A n. 74, Diego Carpitella, 1965, Lierna – Arezzo).

21 "Quèla che cànta l'è 'na màredàda / Sentìla n'èla òs la gh'è falcàda – ò / Sentìla n'èla ò e n'èle péne / La màredadàda nò la g'à piu béne – ò" (Brescia, 1972, in Saffioti 2020: 57).

22 "Ninna la nonna, ninna la nonna,/addormintiti mammà, ca si no ti mazzai" Fontesambuco di Agnone (Isernia) (Giancristofaro 1978, p. 31, in

*Ibid.*, 76).

23 “Fa la vo’: suonnu subbettu, / viniti a la ma casa ca v’aspiettu, / viniti prestu a ddàrmi rizzettu. / Fa la vo’ figgiu ma tacca, / drappicidduzzu viècciu e corda fracca!... / veni lu Bruttu Bbestia e si lu ‘nciacca. / Fa la vo’ figgiu, ri boia, / ca lu tanto nacàriti m’annoia: / punta ri sangu, e cascitedda nova / A la vo’...punta di notti!... / Miérici surdi e sbizziali muorti!... / Oh Ddiu, c’avissi aviri sta ‘rran sorti!... / A vo’ e ffa la vo’” (Modica –Guastella 1887, p. 23-24–, in *Ibid.*, 89).

24 “Fai la nanna, che tu crepi; / ti portassino via i preti, / ti portassino al Camposanto, / fa la nanna, angiole santo” (Valdelsa 1989 in *Ibid.*, 85).

25 <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/caterina-bueno/> Consulted 20 February 2023.

26 Dondo dondo, dondo dondo / icché tu fai a questo mondo? / Io lo faccio e’ ch’icché posso / con il mio bambino addosso. / Dirindina s’ha a fa’ le frittelle, / dirindina le s’hanno a fa’ belle. / Dirindina s’ha a fa’ le frittelle, / ci manca l’olio e la farina; / se ci manca la padella e’ si chiede alla vicina.

27 “Nanna, la nanna, la nanna, / l’arciprèute si tene la mamma, / si vui non lu creite / sciate a casa ca lu vidite / si vui non l’acchiate / sotto lu liette stai ammucciato / sopra lu tavline / l’ai rumase i sei carrini, / sopra la cullunette / l’ha rumase lu berretto, / sope la ciummunere / l’a rumase la tabacchera, / inta lu traturu / l’ha rumase lu maccaturo / inta lu cascione / l’ha rumase u zimmanone” (Grassano –Matera–, Recorded by Teresa Schiavone in 1953, in Saffioti 2020: 144).

28 Fa la nana, la mi’ coca / e’ vèn’ e’ frè’ a tö’ la pagnota / Fa’ la nana, la mi’ feia, / e’ tu’ bab’ l’è per la veia. / Fratezzen, mo turna infri’ / he non ti vegga lo mi’ mari’ Cotignola, Ravenna (Randi 1981, p. 237 in *Ibid.*, 158).

29 “Fa la nanna, fjòl d’un frè, / ch’at dirò chi è al to papè: / l’è al curèt dla Carità, / fa la nana indurmintè” (Cento, Ferrara –Borgatti 1968, p. 5– in *Ibid.*, 153).

30 “È stato il vento a far cader la canna / Bimbo fai la nanna che il babbo vuol dormir / Ho già capito tutto quello che mi vuoi dire / Appoggio qui il mangiare e torno lunedì”. Among others: Bibliomediateca dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, R. 92.A . 42, Diego Carpitella, Arezzo, 1965.

31 E.g. see the chapter dedicated to the transformations in Cinderella’s story over the different collection’s editions (Bottigheimer 1987: 51 - 70).

32 Calvino’s translation has been in any case showed to be not as neutral as the author claimed. See Beckwith, Marc (1987), “Italo Calvino and the Nature of Italian Folktales”, in *Italica*, Vol. 64, No. 2, 244-262.

---

### English

This paper aims to analyse textually the lullabies collected throughout the Italian territory and dated between the late 19<sup>th</sup> and late 20<sup>th</sup> centuries as a form of counter-narrative from the female point of view. Nurtured by the protected environment of domestic walls, embedded in the labour of care which was almost exclusively a duty of the poor class of women, lullabies inhabit an intimate yet ambiguous space between wakefulness and sleep, far from the educational and public context of other narrative forms. The content of a specific corpus of lullabies driving a female counter-narrative will be identified and analysed. The various themes included in the stream will be identified and illustrated. The analysis will help contextualise this specific kind of lullaby in a precise historical and sociological climate and evaluate their extent. A comparison with the Italian fairy tales collected by Calvino in 1956 will allow the highlighting of the peculiarities of the lullaby as a form of female counter-narrative, emphasizing its implications, potential, and limitations.

### Français

Cet article vise à analyser le contenu des berceuses collectées sur tout le territoire italien, datées entre la fin du XIX<sup>e</sup> et la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en guise de contre-narration du point de vue féminin. Produites dans l’espace domestique, partie intégrante du travail de soins réservé presque exclusivement aux femmes des classes pauvres, les berceuses habitent un espace à la fois intime et ambigu, loin du contexte éducatif et public d’autres formes narratives. Le contenu d’un courant spécifique des berceuses, véhiculant un contre-récit féminin, sera identifié et analysé. L’étude permettra de contextualiser ce type particulier de berceuses dans un climat historique et sociologique précis en évaluant leur portée. Enfin, les berceuses seront comparées aux contes de fées italiens recueillis par Calvino en 1956 afin de mettre en évidence les particularités de la berceuse en tant que forme de contre-narration féminine, en soulignant ses implications, son potentiel et ses limites.

---

### Mots-clés

berceuse, Italie, contre-narration, female agency, contes de fées

### Keywords

lullaby, Italy, counter-narration, female agency, fairy tales

“Ninna nanna che tu crepi”. Female Fears and Struggle in Italian Lullabies between the 19th and 20th Century

---

**Valentina Avanzini**

Chercheuse indépendante, Via Carlo Bazzi 49, Milano (MI) 21141, Italy

## ***Textes et contextes***

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

# Instrumental Lullabies and Nineteenth-Century Representations of Childhood, Girlhood, and Motherhood

*Berceuses instrumentales et représentations de l'enfance, de la jeunesse et de la maternité au XIX<sup>e</sup> siècle*

Article publié le 25 juin 2023.

**Matthew Roy**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4118>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Matthew Roy, « Instrumental Lullabies and Nineteenth-Century Representations of Childhood, Girlhood, and Motherhood », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4118>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# Instrumental Lullabies and Nineteenth-Century Representations of Childhood, Girlhood, and Motherhood

*Berceuses instrumentales et représentations de l'enfance, de la jeunesse et de la maternité au XIX<sup>e</sup> siècle*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Matthew Roy**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4118>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

- 
1. Socialization in Instrumental Lullabies
  2. Lullabies as Self-Regulation
  3. Mother Adjacent
  4. Putting Down Dolly
  5. Finding a “Point of Contact”
- Conclusion

- 
- 1 Speaking of music as an activity, as a verb, a ‘musicking’, music scholar Christopher Small contends that “the act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies” (Small 1998: 13). This theory is valuable for highlighting the historically and culturally contingent nature of musical acts, and lends specific insight in considering the genre of the lullaby. Lullabies, simultaneously “sleep songs” and “work songs” (Davis 2021: 63), embody and express significant relational connections, forging meanings between adult caregivers and infant care-receivers through interconnected and interdependent acts of musicking. Paradigmatically, lullabies take place within the constraints of domestic spaces and the unique conditions

of nocturnal time, with at least two participants taking part: generally, one adult – more often than not, a woman – and one child. Musical vocalizations; physical motions; ambient noises; and verbal, non-verbal, and pre-verbal utterances all take part in the aural musicking of lullabies. We may imagine the enormous variations involved in these acts: the adult singer's vocal quality, musical training, and level of exhaustion; the lyrics that express words of tenderness and joy, heartbreak and wrath, incantations against dangers, or memories of ancestors; and the participation of the child, whether somnolent and compliant or restive and full-throated. Regardless of these factors, a large majority of lullabies can be musically characterized by their overall soft dynamic level, gently rocking rhythms, and prosodic character redolent of what researchers term 'Motherese', "a sing-song, exaggerated vocal style adopted by mothers of neonates in all cultures" (Davies 2011: 383).<sup>1</sup> Taken together, the place, participants, and performance of lullabies offer a rich context for the establishment of important, if not complicated, human relationships between adults and children.

- 2 These associations and generic factors continue to play a central part in the meaning-making of lullabies even when they are recontextualized in different musical and social environments. During the nineteenth-century, lullabies reverberated in semi-private salons and concert halls, tenderly sung as solo art songs with piano accompaniment, as operatic arias, or as compositions for mixed-voice choirs.<sup>2</sup> Composers also created wordless lullabies that translated the vocal qualities of Motherese into instrumental idioms such as the rhapsodic virtuosity of piano and string compositions, sometimes with the dramatic support of full orchestras.<sup>3</sup> These acts of musicking significantly altered aspects of lullabies, even as they made use of its shared meanings and generic characteristics. Actual children were conspicuously absent from participating in these lullabies, which in general took place within decidedly adult-dominated and often male-oriented contexts in terms of performers, composers, critics, and audience members. The soporific effect of the music now served a largely metaphorical or narrative function, eliciting Romantic imagery of the idealized mother-child dyad. As Marina Warner writes, "It is the Romantic cradle song, with its rocking rhythm, its sentimental icon of mother and baby intimacy, and its sweet untroubled domest-

icity that on the whole dominates perception of the lullaby” (Warner 1998: 196). This sentimentalization and recontextualization largely served as a means by which adults participated in shared expressions of the sacralization of domesticity, the establishment of national identity, the consideration of folkloric antiquarianism, and the poetic contemplation of existence.

- 3 In this study I consider a further recontextualization of lullabies as themes in imaginative children’s music for piano.<sup>4</sup> Concurrent with the collection and marketing of lullabies as part of a burgeoning market in “children’s literature” (Davis, 2021: 76), this domestic genre returned lullabies to the home and to the participation of children, but altered the nature of that participation while reinforcing the ideology of sentimental Romantic childhood. Domestic spaces held deep ideological importance as sites of middle-class identity formation, in which rituals such as private music making played an important role. Adults participated mainly as both informal and formal teachers, and as the composers of published works, the latter an overwhelmingly male-dominated category, and children engaged with these expressions of adult authority through the physical presence of teachers as well as via the adult-mandated rules of musical literacy and correctness. These instrumental lullabies were no longer “sleep songs” in any literal sense, but decidedly “work songs” that required young children to develop musical skills, practice emotional sensitivity, and internalize appropriate social roles and norms.
- 4 Utilizing Maria Nikolajeva’s theory of aetonormativity, I argue that lullabies in this context function as expressions of adult hegemony over children, operating as a covert mechanism of socialization that held significant ramifications for the negotiation of gender and age boundaries. I begin by contextualizing this form of musicking, underscoring the social significance of domestic piano practice and performance, and explaining the ways in which imaginative children’s music thrived in this social niche and reflected social imagery through its multimodal characteristics. Although boys undoubtedly participated in piano playing, I focus on the impact of this musicalized socialization on girls, a perspective justified by the feminine gendering of private piano performance and the preponderance of young, female players during the long nineteenth century (Parakilas 2002: 121). Seen in this way, lullabies contributed to the establishment



and maintenance of social ideologies on childhood, girlhood, and motherhood. I analyze select compositions and consider the ways in which musical characteristics, textual descriptors, and visual illustrations combine to vividly communicate these social narratives and expectations. My selection does not prioritize works by canonical composers or famous works; rather I have chosen to emphasize the pervasiveness, longevity, and stability of these remarkably homogenous lullaby conventions for children by drawing examples from composers across the western world – France, Germany, Russia, and the United States – between the second half of the century to 1920. I organize my analyses based on the music’s depiction of model social relationships in which young pianists practiced feminine self-regulation, the positioning of the ‘good mother’ in relation to children and the home, and correct maternal behavior through a conflation of doll play and piano play. In the final section, I offer counterexamples of lullabies written by two female composers, arguing that they offer more empowered and fully human images within this tradition.

## 1. Socialization in Instrumental Lullabies

- 5 Lullabies in imaginative children’s music were made by adults for children, and as such, they reify the adult’s culturally contingent and ideologically laden conceptualizations of childhood, presenting actual children with both descriptive and prescriptive models of identity. Maria Nikolajeva developed the concept of ‘aetonormativity’ to theorize this power imbalance in children’s literature, arguing that because adults establish social norms, the adult definition of normativity and alterity “governs the way children’s literature has been patterned from its emergence until the present day” (Nikolajeva 2009: 16). She continues,

The child/adult power imbalance is most tangibly manifested in the relationship between the ostensibly adult narrative voice and the child focalizing character. In other words, the way the adult narrator narrates the child reveals the degree of alterity – yet degree only, since alterity is by definition inevitable in writing for children. Indeed, nowhere else are power structures as visible as in children’s

literature, the refined instrument used for centuries to educate, socialize and oppress a particular social group. (Nikolajeva 2009: 16)

- 6 What she says of children's literature is equally valid for children's music. Adults hierarchically confront and manage the alterity of children when they establish the criteria for children's musicking, in which the musical and the social intertwine. As Katherine Bergeron states, at the piano, students attuned themselves to a system of ordered values, learning to reproduce those values according to the laws of the discipline. This type of social control insists that "to play in tune, to uphold the canon, is ultimately to interiorize those values that would maintain, so to speak, social 'harmony'. Practice makes the scale – and evidently all of its players – perfect" (Bergeron 1992: 2-3). Aetonnormativity proves a potent tool for exploring the socializing pressures of imaginative children's music, by critically considering the ways in which adults frame children through the musicking of domestic piano practice, as well as the ways in which children are represented through music, text, and image.
- 7 The ability to own and play upon a keyboard instrument in the home had acted as a marker of social largesse, musical literacy, and feminine propriety since the eighteenth century. This was particularly true for young girls in the growing middle-classes for whom the highly gender-specific activity of piano playing functioned as the ideal instrument for them to hone and display chaste and virtuous behavior. These so-called 'feminine accomplishments' participated in the symbolic enactment of cultural boundaries that played across socio-economic, racial, gender, and age lines. The 'labor' of piano playing by middle-class, white girls differentiated them from the peasantry, urban poor, and minorities – whose physical labors were the results of economic necessity and compulsion – as well as from the nobility – whose labors were perceived as power-hungry, lascivious, and extravagant (Loesser 1954: 64). It also differed from the labors of business and commerce undertaken by adult men in the morally-questionable public sphere. Rather, young women were expected to perform their status in the comfort and safety of drawing rooms where they "played the piano in a gentle, sweet, and correct manner", utilizing the preponderance of method books, exercises, and sheet music deemed socially appropriate for such musicking (Byrd 2020: 441).

8 During the first half of the nineteenth century, the tradition of repetitive and mechanistic études were emblematic of the musical education of children (Deahl 2001: 28; Parakilas 2002: 115-119). However, with the emergence of imaginative children's music during the 1840s, they were provided with programmatic pieces specifically designed to encourage their innate creativity and sensitivity (Kok 2010: 269-270).<sup>5</sup> Robert Schumann (1810-1853) was a key figure in this development, with his *Kinderszenen* [Children's scenes] op. 15 (1838) and *Album für die Jugend* [Album for the young] op. 68 (1848) establishing important generic parameters for imaginative children's music worldwide.<sup>6</sup> Schumann espoused a holistic conception of music education for children, repeatedly denigrating what he saw as the wastefulness and mindlessness of tedious exercises and pedantic theory. As early as 1834 he insisted that such music was nothing more than "the faithful yet lifeless mirror that reflects truth silently, remaining dead, without an object to animate it" (Schumann 1834: 75).<sup>7</sup> Contrarily, he employed programmatic techniques to imbue his educational music for children with the inspiring spark of fantasy, characterizing his collection *Album für die Jugend* as a compendium of "forward-facing mirrors, premonitions, prospective states for the young".<sup>8</sup> In contrast to the "lifeless mirror" of études and theory, the "forward-facing mirrors" of imaginative children's music focalized children as artistic subjects as well as active performers. Musicalized images of childhood offered actual children models of behavior and allowed them to mature musically, emotionally, socially, and spiritually. Composers and publishers throughout the nineteenth century strategically developed a lexicon of child-appropriate themes to populate musical worlds that reflected domestic, fantastic, natural, and emotional scenes back upon young pianists (Kok 2008: 100; Eicker 1995: 53-56). Lullabies proved particularly popular within this context. Their simple and straightforward musical features – characterized by formal clarity (AA or ABA), synchronized combinations of tuneful melody (in the right hand) and rocking accompaniment (in the left hand), and overarching use of quiet dynamics – made them ideal pedagogical repertoire for beginning players. Additionally, the programmatic image of the lullaby with its associations with the musicking of mothers and children was considered both suitable for and relevant to the young. This image was largely expunged of its real-world complexities, frustrations, and anxieties, instead depicting a sentimental-

ized ideal that emphasized domestic peace and intimacy. This framing of the lullaby delineated a highly selective ‘forward-looking mirror’ for children, one that expressed the aetonormative and patriarchal values in which they were musicked.

9 For young, female pianists, the musicking of such lullabies engaged them in lessons of socialization that reiterated and reinforced two ideologies that were vitally important to nineteenth-century society: girlhood<sup>9</sup> and motherhood.<sup>10</sup> Carol Dyhouse connects the concept of adolescence to the nineteenth-century, stating that “as industrial society came to subject children and the young to ever longer periods of tutelage and formal schooling, the transition from childhood to a generally recognised [sic] adult status became more drawn out and complex” (Dyhouse 1981: 115). As a result, the myth of adolescent girlhood as a distinct cultural category received increased attention throughout the course of the century in artistic and public discourses. Beth Rodgers points out that girlhood represented a “difficult to define, ‘melting’ stage of life between childhood and womanhood”, an ambivalent and polysemous category that prompted and justified aetonormative responses in the form of adult guidance, encouragement, and warnings (Rodgers 2016: 1). In her analysis of the ubiquitousness of the so called “piano girls” of the nineteenth century, Ruth Solie borrows the concept of “girling” from feminist philosopher Judith Butler, a term which describes “a two-way process that marks girls’ lived experience of their culture’s values”. She continues, “On the one hand, girling is the social process that forms girls appropriate to the needs of the society they live in; on the other, it is their own enactment – or, in Butlerian terms, their performance – of girlhood” (Solie 2004: 86). Girling and musicking go hand in hand.

10 As Ivan Raykaff puts it: “A piano girl was supposed to become a piano woman, satisfied by marriage, motherhood, and the musical pursuits of proper domestic life in the patriarchal social order” (Raykaff 2014: 184). The amorphous boundary land of girlhood successfully traversed, women were expected to enter into the stability of a middle-class womanhood characterized by conjugal monogamy, maternal care, and home comforts. During the nineteenth century, motherhood was venerated as the ideal adult female identity, and served an important function in supporting the culture of domesticity. Mothers acted as the moral center of their households and held great re-

sponsibility for symbolically tending the symbolic sacred hearth of the home, ensuring its function as a peaceful respite for her husband and a sanctuary for the protection and proper development of her children. Success in this endeavor required women to aspire to idealized standards, acting the part of “The Angel in the House”, the embodiment of gentleness, love, purity, piety, submissiveness, and selflessness.<sup>11</sup> Childcare – which in the pre-Industrial Revolution era was often divided between mothers and fathers, as well as outsourced to extended family members, community members, and wet nurses (Thurer 1994: 166-167) – became the exclusive purview of mothers, who, it was argued, were naturally predisposed to the task (Thurer 1994: 210-211).<sup>12</sup> The ‘good mother’ always placed the needs of her children above her own, finding her life’s fulfillment in the sacred calling of her domestic duties. But as Sheri Thurer states, “by the Victorian era, the veneration of mothers had become a thinly veiled guise for their exploitation” (Thurer 1994: 205). The exalted status of “The Angel in the House” served to subjugate actual mothers by requiring them to live up to ultimately impossible standards of behavior, to gratefully find complete fulfillment in the unpaid marginality of the domestic sphere, and to shoulder alone the ever-increasing burden of child-rearing. The untroubled and idealized nature of instrumental lullabies avoided such social complexities, instead habituating young pianists to dominant social myths in which their roles as children, girls, and mothers required, above all, self-regulation.

## 2. Lullabies as Self-Regulation

- 11 The hammer mechanism of a piano made possible a wide spectrum of dynamic levels with the struck strings responding to the gentle and forceful pressure of a player’s fingers with soft and loud sounds. This direct correlation between instrument and performer made the piano an optimum vehicle for musical expressivity, making audible the player’s emotions. However, this also allowed the piano to function as a means of emotional socialization in that adults could quickly perceive timidity or violence in a child’s playing and administer correctives. In the case of instrumental lullabies, the correct execution of quiet dynamics acted as a form of musical supervision. Furthermore, as a ‘forward-looking mirrors’ depicting idealized scenes of motherhood, the lullaby’s quiet dynamics simultaneously trained young girls

in gentleness, selflessness, and self-restraint. No matter how much one might feel like ‘thumping’ the piano, one mustn’t wake the baby! French composer Renaud de Vilbac (1829-1884) offers a useful example in “Sommeil d’Enfant: Berceuse” [Child’s Sleep: Berceuse], the tenth piece from his publication *Échos de Jeunesse* [Echoes of Youth] (1879). A short introduction begins the piece, “Andantino” with a 6/8 time signature in F major, with short, upward-arching motives interrupted by a series of lone Cs – possibly indicative of a chiming clock signaling bedtime. Beginning with a *piano* dynamic level, the volume swells only momentarily, returning to *piano* for the A section, which features a simple melody marked “very much singable” [ben cantabile] over a rocking accompaniment. The B section follows, using material from the introduction and requiring the performer to swell the dynamics every measure. This heightening of the modest emotional expression of the piece leads to a climax where a brief shower of graceful sixteenth-notes crescendo in the upper register before diminishing and slowing to the silence of a fermata. Vilbac then begins anew with the opening A section melody, varying the repetition slightly with sixteenth-notes now energizing the B section into another climax. The piece concludes with a final A section, this time marked “a little more slowly” [un poco più lento] and “as gently as possible” [dolcissimo] before slowing to “Lento” and fading away into the delicacy of a “pianississimo” plagal cadence. This lullaby hinges upon the dichotomy between tranquility and virtuosity, musically and symbolically emphasizing the reigning in of emotional outbursts and musical superfluity. Although many girls achieved high levels of technical skills at the piano, the vast majority could not attain notoriety in the public sphere, a destiny open primarily to men (Parakilas 2002: 119); rather, girls were expected to frame their musicking as “strictly non-public and therefore un-virtuosic” (Cvejić 2016: 219), relegating themselves to a self-regulated, domestic future as selfless, lullaby-humming mothers.

**Figure 1. Illustration by Charles Henri Pille for “Berceuse” in *Vingt pièces enfantines* by Francis Thomé**



- 12 The use of illustrations provided imaginary children’s music with additional visual interest and invested them with a more vivid mirror of prospective social states. Each piece of *Vingt pièces enfantines* [Twenty children’s pieces] op. 58 (ca. 1883) by French composer Francis Thomé (1850-1909) are headed with half-page pen illustrations by renown French artist Charles Henri Pille (1844-1897) “Berceuse” [Lullaby], the seventh piece in the collection, features a depiction of a grown woman in a voluminous dress sitting in a chair beside a large, wooden bassinet with a half cover. (See Figure 1). A somnolent baby, lips parted and eyes closed, lays within the cradle, their head propped slightly by a large white pillow and a blanket tucked snugly around their torso. Looking down at the child, the woman’s right hand grasps the side of the bassinet and her mouth is slightly open, suggesting that she is in the midst of both rocking and singing. This visual depiction of correct maternal care is reflected and augmented in the music, which emphasizes quiet dynamics; a rhythmically simple melody marked “very well sung” [ben cantato], and an accom-

panying tapestry of descending arpeggios with the indication “as sweetly as possible and sustained” [dolcissimo e sostenuto]. Though the piece is not without its tensions – featuring affective, chromatic harmonic progressions and five indications to hold back the tempo – the performer must maintain decorum through predominantly quiet dynamics, fading away at the close into a “pianississimo” haze which brings this demure recital of future motherhood to a close.<sup>13</sup>

- 13 When composers and publishers included references to the lyrics of known lullabies either as titles, subtitles, or epigraphs, they further connected instrumental lullabies to the realities and myths of gendered domesticity. For young, female pianists, the interplay between poetry and music may very well have placed them even more ambiguously between two uneasy identities. On the one hand, the lyrics imbued wordless melodies with verbal signification, allowing girls to evoke the maternal voice and play the part of adult caregiver. But on the other hand, the aetnonormative, child-directed words of many lullabies were far from tender. Marina Warner states that “threats are interwoven into the games and songs and stories of the nursery itself” (Warner 1998: 33), and lullabies often offered adults outlets for taboo feelings. In *Aus der Kinderwelt* [From the child’s world] op. 74 (ca. 1886) by German composer Cornelius Gurlitt (1820–1901), “Schlummerliedchen” [Little lullaby], the collection’s fifth piece, includes two lines of poetry beneath the title: “Go to sleep, my dear child, / For the wind sings outside!”<sup>14</sup> These lines would have been widely recognized in German-speaking lands as the opening to “Im Winter” [In Winter], a Christmas-themed lullaby-poem by German poet Robert Reinick (1805–1852).<sup>15</sup> In the complete poem, four stanzas express the sentiments of an adult care-giver addressing a restless child with the imagery of anthropomorphized nature. The first two stanzas are translated below:

Go to sleep, my dear child,  
For the wind sings outside.  
It sings the whole world to rest,  
Covers the white beds.  
And it blows in the world’s face,  
Which does not move or stir,  
Does not reach one little hand



Go to sleep, my sweet child,  
For the wind paces outside.  
It taps on the window and looks inside,  
And hears a child crying,  
Then it scolds and hums and growls mightily,  
Straightaway fetches its bed of snow  
And piles it on the cradles,  
If the children will not lie still.<sup>16</sup>

- 14 The poetry intertwines the child's behavior with that of the wind, which acts as a natural and powerful corrective to disobedience, praising the stillness and sleep of the frozen earth, and threatening to punish the child's restlessness with an avalanche of snow. The wind acts the part of a stereotypical nursery bogey, allowing adults to obliquely express their frustration and conflicted feelings. As Maria Tatar writes, infants to whom lullabies like this were sung undoubtedly had no conscious understanding of the word's menace; "how older siblings or any other children within earshot react to the words is less easy to calculate, though one can only speculate on a range of responses from gleeful satisfaction to nervous anxiety" (Tatar 1992: 34). It can be assumed that many young pianists could clearly understand the threatening messages of the poem, and for them their actions as pianist has them simultaneously expressing the nurturing mother, the disobedient child, and the menacing wind. Gurlitt's music offers a subtle musicalization of this tension. Marked "Sanft wiegend" [Gently rocking], the piece utilizes two themes arranged in an AABABA form. The A sections betray tension, both harmonically, through the use of fully-diminished seventh chords, and rhythmically, through melodic syncopations, a musical antagonism that could speak to the agitation of the child or the howling of the wind, which itself stands in for the frustration of the adult. The dynamics throughout are marked *piano*, aside from a short crescendo that leads from each B section back into the quiet distress of the A sections. Contrarily, the B sections intone a more rhythmically regular melody set lower in the alto range, possibly representative of the voice of the "Angel of the House", that fictional and selfless mother who finds complete satisfaction in care-giving. It is also in the B sections that the accompaniment widens considerably and requires the pianist's left hand to traverse three octaves in as many measures, a

somewhat challenging task for small hands, especially when attempting to maintain the piece's gently rocking character. This music offers young girls the opportunity to confront complex social identities, musically enacting the laws of aetnormativity and feminine self-regulation on the road to motherhood.

### 3. Mother Adjacent

- 15 In some instances, the performance of both girlhood and motherhood were made implicit in the musicking of an instrumental lullaby through the physical presence of the mother as instructor and duet partner. Solie points out that

women's prescribed role as providers of music – and other emotional – sustenance for family and community entailed as well their responsibility to teach the skill to the next generation. The vast iconography of women at keyboards contains a substantial subset of pictures of this intergenerational transaction (Solie 2004: 100).

- 16 In the sixth edition (1870) of the pedagogical treatise *L'enfant pianiste* [The child pianist] by Russian pianist Matvei Ivanovich Bernard (1794–1871) he guarantees that by studiously practicing his collection of dances, airs, and operatic excerpts, children as young as six would attain a strong familiarization with the piano in as little as two years. Bernard maintains that all this progress ought to take place under the guidance and nurturance of the child pupils' own mothers. In the inner title page an elaborate dedication in Russian, French, and German reads: "Collection of little, easy pieces for piano written for the purpose of igniting the love of music in children, and *dedicated to good mothers who desire to teach their children the principles of music themselves*, by M. Bernard" (Bernard 1870: Preface Section, emphasis mine).<sup>17</sup>

Figure 2. Illustration by unknown artist for *L'enfant pianiste* by Matvei Ivanovich Bernard



- 17 These words surround an illustration of a boy and a girl in a curtained-draped playroom, the boy seated at an upright piano with *L'enfant pianiste* resting on the music rack and the girl standing to the side holding a doll, a significant framing of gender roles that, in the case of the girl, intermingles her musical and social educations. (See Figure 2). The mother, Bernard's co-teacher, is conspicuously absent from this illustration, yet her participation is vital to the success of the child's musical education. In a self-flattering preface Bernard directly enjoins mothers, "let playing the piano be a pleasure for the child, not a dry, scholastic exercise" (Bernard 1870: Preface Section).<sup>18</sup> There is an implication here that musical instruction should also be a pleasure for the mother, a form of emotional compensation as she is exempt from monetary remuneration.

- 18 Bernard begins the musical journey of mother and pupil with simple fare, such as the second piece, “Баюшки Баю<sup>19</sup> / Berceuse” [Lullaby], an eight-measure-long lullaby in miniature, indeed, a lullaby in its infancy. The piece consists of a simple four-measure melody that is repeated verbatim, while the left hand provides a rocking, drone-like accompaniment. Nevertheless, a six-year-old unaccustomed to the placement of the hands on the keyboard, the meaning of the lines and spaces of the treble clef, or the rhythmic values of half notes, quarter notes, and eighth notes would undoubtedly require instruction. Rather than guiding a child to sleep with a lullaby, here the ‘good mother’ plays a tacet part in Bernard’s pedagogical project through guiding her child through the rudiments of sheet music notation. This posits a system of social relationships in which the mother enacts her own maternal goodness through free and grateful musical labor, a lesson in gender norms and expectations as meaningful for a young girl as any piano instruction.
- 19 In addition to pieces for solo piano, imaginative children’s music included four-hand duets in which two players sit side by side – “Primo” on the right and “Secondo” on the left – and play the same piece together.<sup>20</sup> Musicking in this manner with such close proximity between the participating performers “expressed close familial unity”, writes Adrian Daub, and intensifies the possibility for relationship formation and socialization (Daub 2014: 35).<sup>21</sup> This is particularly true in the case of young, female pianists playing alongside their own mothers, an intimate activity in which a child and an adult sat on the same bench, read from the same book, and touched the same keyboard. Musically this configuration reifies the alterity of childhood and socially acceptable practices of assimilation and socialization by which that alterity be properly channeled. The composition *Le Maître et l’Élève* [The master and the student], op. 96 (1920) by Polish-Jewish born German composer Moritz Moszkowski (1854-1925) contains eight duets, and draws a sharp distinction between the skill levels of the performers. The master’s “Primo” part requires substantial technical skills to execute large chords, contrapuntal and rhythmic complexities, wide leaps and runs, as well as operating the sustain pedal, while the student’s “Secondo” part is restricted to five adjacent notes per hand, often written in parallel octaves. This pianistic disproportion underscores the aetnonormative difference between children and

adults, creating musical situations in which the child's part barely registers at a sonic level, buried beneath the dazzling display of the adult's. The performance of an instrumental lullaby in this context adds a further layer of significance in which potential mother and daughter duos practice feminine self-regulation side by side, providing a musicalized commentary upon domestic expectations and familial roles. In the sixth piece of this collection, "Berceuse" [Lullaby] the "Secondo" part is supremely simple, consisting entirely of a slowly moving bass line played by the right hand alone for the first two-thirds of the piece (sections A and B). At the return of the opening material (section A') the left hand joins, doubling the right at the octave. Minimal, placid, somnolent, this music has an innocent and artless quality, visually empty due to the abundance of rests, white half notes, and black quarter notes, and musically fragile as the strike of long-held notes fade away in the moderately slow "Andante" tempo. Whether or not this music would have been challenging or simplistic for young girls,<sup>22</sup> symbolically the "Secondo" part appears analogous to the idealized image of a sleeping baby, and it is from this vantage point that she would have been able to observe a musicalization of maternal duty and nurturance. The upper register of the keyboard is dominated by the mother's "Primo" part, which contains significant challenges including a legato melody, contrapuntal counter-melodies, passages of parallel thirds, chromatic harmonies, and syncopated arpeggios. From the first measure to the last there is hardly a moment when the mother's "Primo" part does not demand assiduous work as she produces a nearly continuous stream of visually and aurally busy sixteenth notes, each requiring careful phrasing and pedaling. After an initial theme in D major (section A), the mother's music shifts to B minor (section B) with a series of descending melodic fragments, returning to the opening material (section A') now with full and large chords in both hands joined by more streams of sixteenth-note filigree. The mother's music dominates the daughter's, even as it cradles it in a flurry of musical activity. Additionally, aside from two brief crescendos, Moszkowski requires that both players practice self-regulation and maintain a *piano* dynamic level. This task requires much more on the mother's part; her musical labor must be both intricate and quiet, graceful and unpretentious. This is particularly evident in the approach of the A' section where Moszkowski indicates

a decrescendo, avoiding and subverting any extroverted display of expressivity in favor of a *molto piano* rendition of the opening theme now enriched with fuller chords. Interpreted as a musicalized display of prospective motherhood, this coordinated quieting of the lullaby's dynamic possibilities offers girl pianists a demonstration of the skill required to perform motherhood.

## 4. Putting Down Dolly

20 Another widespread convention of imaginative children's music included instrumental lullabies that made references to doll and doll play.<sup>23</sup> If children gain aetnormative knowledge through observing the modeled behaviors of adults, then the activity of playing with dolls demonstrates the child's internalization of those social lessons and reveals the "reproduction of power" (Nikolajeva 2009: 22). While children have interacted with dolls from time immemorial, the nineteenth century witnessed the production and consumption of dolls in a new way. According with the advent of the concept of the "maternal instinct" at the end of the century (Tanaka 2019: 30), adults considered dolls socially useful in the performance of girlhood and the rehearsal of adult womanhood. Girls were expected to nurture their dolls by such rituals as "dressing and undressing, feeding, bathing, and putting their dolls to bed" (Formanek-Brunell 1998: 184). Yet often adult expectations were resisted by children who treated their dolls roughly through verbal and physical abuse, and dispatched them in order to act out doll funerals (Formanek-Brunell 1998: 20-23). It was not enough that children had dolls, but that they understood how to play with them in ways that mirrored socially accepted conventions of feminine care-taking. Doll lullabies equated correct piano playing with correct doll playing. This holds true for "Puppenwiegenlied" [Doll Lullaby], the third piece from Gurlitt's *Aus der Kinderwelt*, which dilutes the lullaby to its most basic, possibly most 'child-like' elements. Marked *Wiegend* [Rocking], the piece outlines simple harmonies in steady, left-hand arpeggios while the right plays an undemanding melody within a narrow range.<sup>24</sup> Gurlitt goes out of his way to eschew musical complications or tension, repeating the simple melody an up an octave with slight ornamentation in the second half of the piece and maintaining quietude throughout.

- 21 The musical, textual, and visual conventions of doll lullabies repeatedly depicted doll play as a child-exclusive activity, implying a lack of adult supervision.<sup>25</sup> This highlights the model behavior of the depicted children who know how to play correctly even without the presence of adult authority. However, adult authority is never absent from children's culture; rather, it exerts its socializing influence surreptitiously in it the structures of musical correctness and musicalized depictions of child behaviors. This is a fictional world in which, in the words of Jacqueline Rose, "the adult comes first (author, maker, giver) and the child comes after (reader, product, receiver), but... neither of them enter the space in between" (Rose 1984: 1-2). The hidden influence of the adult is evident in "Berceuse de la poupée" [The doll's lullaby], the final piece from *Scènes enfantines* [Children's scenes], op. 61 (ca. 1890) by the French pedagogue Théodore Lack (1846-1921). The title page of this composition features twelve framed vignettes, with the righthand panel one up from the bottom depicting a light-haired girl resting alone in a high-backed armchair (see Figure 3). Dark shadows surround her image and her left arm rests over the form of a doll lying in her lap. Lack's music adheres to lullaby standards, emphasizing simplicity – "Andantino semplice" tempo – and sweetness – using the term "dolce" three times – while the main melody opens with a repeated descending major third that coos and sighs in time with the arpeggiated accompaniment. Lack specifies his programmatic intentions through the use of in-score texts, words or phrases inserted above the musical staff meant to give narrative meaning to the music.<sup>26</sup> At the beginning of the piece, Lack writes "Yvonne puts her doll to sleep"<sup>27</sup>, giving the music an autobiographical intimacy by using the name of his own daughter. Girls playing this piece can imaginatively enter into the scene and its meanings with Yvonne as their musical avatar. At the end of the piece, Lack writes another in-score text that reads "The doll falls asleep and Yvonne too"<sup>28</sup>. At this point the melodic major third motif continues for several more measures before disappearing "calando" and "pianissimo".

Figure 3. Detail of *Scènes enfantines* title page by Théodore Lack

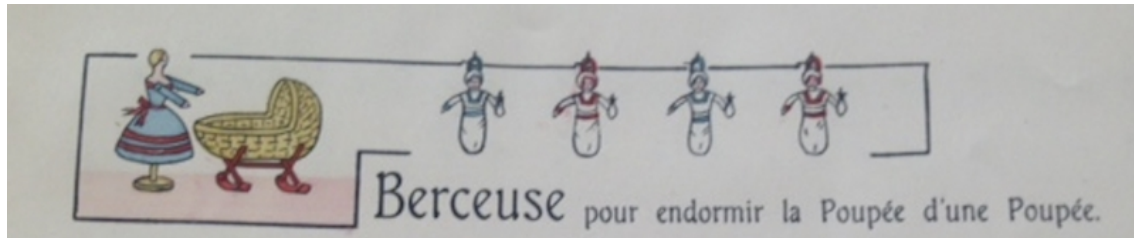


22      Returning to the cover page illustration with this ending in mind, we can now interpret the positioning of Yvonne's body as the posture of a sleeping child, eyes closed, head tilted slightly to the left, having succumbed to the soothing effects of her own lullaby play. With this final in-score text, Lack has shifted the piece significantly, yet almost imperceptibly, from a depiction of a child at play to one of a child at sleep. Yvonne had been exercising her creative agency over an inanimate plaything, but when she herself falls asleep, she becomes powerless, an inanimate plaything of an adult, who has placed her in the passive and static position of a doll. To what extent did the music ever truly express the voice of the child? Or does it rather ventriloquize the child in order to give voice to the hidden adult's aetionormative perspective on childhood?



23 This adult conflation of the child with the doll takes on the telescopic quality of a *mise en abyme* in the case of another piece by Lack, *Le Roman d'une poupée* op. 258 (1906), a remarkable work with words and music by Lack and illustrations by his actual daughter Yvonne.<sup>29</sup> Best understood as a “sheet music picture book”, it consists of twelve short piano pieces interspersed among a prose story about a marvelous world of living toys. From the beginning Lack ingratiates himself to his child consumers, promising to delight them with toy shop wonders, while Yvonne’s brightly-colored depictions of contemporary toys appear as headings at the beginning of each piece and are often integrated into the narration as drop caps. The story’s two main characters are Princess Myosotis, a wooden doll with a single dowel for legs, and Captain Sabre-au-Clair, a wooden soldier sitting astride a horse on wheels. The story tells of these two figures playing out an idealized courtship that transitions from the Captain serenading the Princess below her balcony and asking for her hand, to their sumptuous wedding and subsequent honeymoon on the shelf of Italian toys. “How time passes when one is happy!”<sup>30</sup> The Princess, now known as Madame Sabre-au-Clair enters into blissful motherhood in the tenth piece “Le Carillon du Baptême” [The baptism bells] with “the birth of a sweet little doll, their daughter, who came into the world saying ‘Papa, Mama.’”<sup>31</sup> The following page depicts a lullaby, entitled “Lullaby to put to sleep the doll of a doll” [Berceuse pour endormir la poupée d'une poupée], which Lack narrates: “After this long ceremony, Miss Sabre-au-Clair, somewhat tired, returns to her room, and her mother sings her to sleep with a lullaby in a sweet and tender voice.”<sup>32</sup> Yvonne’s illustration depicts the mother positioned in front of a wicker bassinet in which her daughter presumably sleeps nestled out of sight, her arms pointing forward in as near a gesture of embrace as her stiff, jointless arms are capable of. Spanning the page hang four additional doll babies, decorations or premonitions of future offspring (see Figure 4). Lack’s music presents a repetitive descending accompaniment supporting a “semplice” melody, digressing momentarily into a monophonic passage in small note heads to depict the infant’s inner world – “She dreams of her little papa”<sup>33</sup> – before recapitulating and ending “pianissimo”.

**Figure 4. Illustration by Yvonne Lack from “Berceuse pour endormir la poupée d’une poupée” from *Le Roman d’une poupée* by Théodore Lack**



24 This blissful scene of ideal childhood and motherhood – as well as girlhood for the potential female pianist – takes an unexpected and melodramatic turn into tragedy. A lengthy paragraph on the next page describes the valiant death of Captain Sabre-au-Clair as the hands of “a band of horrible cannibals”<sup>34</sup> who had stormed into the toy store. When she hears of the death of her husband, “Madame Sabre-au-Clair gives an earsplitting cry and falls backwards off the hight of the windowsill with her daughter in her arms onto the parquet floor where both of them break into a thousand pieces! O the fragility of human things!”<sup>35</sup> The composition ends in the pall of dark silhouettes and the mournful tones of a funeral march, fleeting quotes of the happy couple’s opening themes quashed by a final statement of the funerary *Dies Irae* chant. Girls who play faithfully through this story have been led through the wonders of a toy shop, learning proper ways of playing with dolls, of playing piano, and of performing their girlhood through “prospective states” of courtship, marriage, and devotion to family. The ‘forward-looking mirror’ of motherhood is characterized as happiness itself, providing the ‘good mother’ with fulfillment as she performs a lullaby after performing the social and religious ceremonies expected of her class and heritage. Despite this, the mother is ultimately and completely dependent upon her husband, whose demise causes her to die of grief, taking her baby girl with her, literally dashing to pieces any possibility of a future that did not conform to conjugal norms. It falls to the girl pianist to carry on, accompanying the grim funeral march with the proper pathos and gravity.

## 5. Finding a “Point of Contact”

- 25 The vast majority of imaginative children’s music compositions were written by adult men; women – let alone children – rarely contended with the patriarchal and aetnormative forces that shaped this musical canon. Despite this, the creation of original children’s music could offer women a socially acceptable creative outlet for several reasons. First, the generic marginality and simplicity of children’s music did not compete directly with more ‘serious’, masculine endeavors such as symphonies, counterpoint, and public virtuosity. Second, due to the “bottomless piano-girl market”, the transmission of musical skills at an amateur, domestic level was largely a female enterprise, providing women with some measure of authority as teachers (Solie 2004: 101).<sup>36</sup> Examples of imaginative children’s music written by women, therefore, give voice to the negotiation of female agency. Even while conforming to the limitations of patriarchy, these composers, their professions, and their compositions reveal the fissures in the veneer of male-dominated hegemony by adding complexity to the concept of what motherhood, girlhood, and childhood could be. In the case of instrumental lullabies, the lived experiences of female composers allowed them to complicate and subvert the angelic, Romantic ideal of maternal bliss, and to provide musical depictions that shed light on the complications, limitations, and celebrations of motherhood.
- 26 American composer Florence Newell Barbour (1866-1946) was born in Providence, Rhode Island and achieved some notoriety as a composer of works for piano, voice, chamber, and chorus. She gave birth to four children between 1892 and 1896, an experience that appears to have informed her depiction of an instrumental lullaby. The final piece from her collection *Holland Suite* (1912), is entitled “The Dutch Mother’s Goodnight: Lullaby”, which through its various components problematizes the iconography of the ‘good mother’.

**Figure 5. Illustration from “The Dutch Mother’s Goodnight: Lullaby” from *Holland Suite* by Florence Newell Barbour**



27 Each piece in Barbour’s collection included framed, ink-drawn illustrations at the top-left corner, and the picture for “Lullaby” is remarkable for depicting the complexity of the mother-child dyad in the domestic sphere, rather than adhering to sentimentalized idealizations. We see a simple domestic interior, a kitchen, judging by the dish cabinet to the right (see Figure 5), with a woven basket to the right, potentially containing folded linens. A mother sits on a low bench beneath a window, wearing a Dutch cap with turned up wings, a white apron, and wooden clog shoes. Before her is a young girl, a toddler wearing her own set of small clogs and white apron, her face turned towards the mother and away from a pillow-filled cradle. Mothering children is work, sometimes emotionally rewarding, but also emotionally and physically exhausting, a concept communicated by the mother’s worn expression combined with her rolled-up sleeves. Furthermore, mothering children is only a part of the maintenance of the domestic sphere, demonstrated in the kitchen’s double function as both nursery and laundry room. Lastly, the picture

speaks to the potential for struggle and frustration in the lullaby between care-giver and care-receiver; the toddler has turned her back on the cradle and her hands are pressed together in supplication. Unlike illustrations that show only blissful cuddling or compliantly slumbering infants, here the ritual of the lullaby has yet to start and the mother already seems exhausted; the pair seem about to start negotiations. Barbour's music confirms this by musicalizing their mutual attempts, interruptions, resolutions, and frustrations. What starts "Slowly and tenderly" in F major is frequently derailed by continuous dynamic swells – at times shifting from *piano* to *forte* and back within the space of four measures – and features an animated B section in D minor replete with syncopations, accents, ritardandos, and augmented sixth harmonies. The return of familiar material in the A' section maintains a turgid atmosphere, struggling through a *forte* passage marked *espressivo* before gradually settling to a cadence. An additional eight measures act as a coda, with the marking "Very slowly, the good night". Only now does the child seem ready to settle down to sleep, drifting away from *piano* to *pianissimo* and finally to the *pianississimo* release of a suspended cadence. By balancing musical tenderness and musical struggle, this depiction of mother's work resists the characterization that lullabies are decidedly quiet and peaceful affairs, offering young girls a fuller understanding of societal expectations and domestic duties.

- 28 My last example is by American composer Juliet Adams (1858-1951), who composed under the name Mrs. Crosby Adams. Entitled "A Voyage", it is a veritable constellation of musical possibilities and social depictions, a multifaceted 'forward-looking mirror' that reflects the composer's dynamic understanding of musical education, feminine creativity, and child agency. "A Voyage" abounds with intermedial richness, consisting of a title; an excerpted subtitle advocating the importance of singing; a four stanza lullaby poem with playful, nautical imagery by Dorothy Firman;<sup>37</sup> both duet and solo versions of the sheet music including the possibility of singing the words of Firman's poem to the instrumental melody, and a cover page illustrated silhouette of a young mother and a young boy playing enjoying a rocking chair. (See Figure 6 and Appendix 1). The superfluity of these elements and the possibilities of their interactions paint the musical education of children as a wildly dynamic and non-linear process.

Whatever girlhood and motherhood may be, whatever lullabies and piano playing symbolize, Adams explores them with such liveliness and diversity that they offer girls less a mirror and more a kaleidoscope which they can use to creatively interact with the world.

- 29 In her 1903 autobiography Adams posed the question “To what end is all this music study, this ceaseless procession of children and young people with music rolls going to and from their lessons?” (Adams 1903: 104). For her the answer lay in a definition of growth and maturation that went beyond images of feminine self-regulation, idealized mothering, and careful handling of dolls. For her, a “musician” contributes to the happiness of their home, their community, and their world. She lays heavy responsibility for this result upon adult music teachers, who needed to find a personalized, empathetic “point of contact” with every student, exercise enormous patience and tolerance, and cultivate the child’s inborn power towards self-expression (Adams 1903: 42). She writes,

Intellectual and moral culture are therefore indispensable to the teacher of music. For to know how to interest the pupil from the very first lesson; to know how to regulate the instructions to meet all circumstances and all varieties of disposition, making it his aim to awaken into consciousness the principle of art, which is surely implanted in the soul of the pupil; to be willing to exercise true patience, that patience which, working always, watches and waits for the results; to hold technical skill second to the artistic principle, notwithstanding the temptation which is constantly presented to make showy, brilliant performers, is surely no easy task, and one for which he can only be trained by careful thought, and study of character. (Adams 1903: 93)

- 30 Adams inverts expected aetnormative power dynamics when she insists that it falls upon the adult teacher’s shoulders to successfully teach music to children. For her, it is not enough to offer “prospective states”, but rather to engage in musicking while meet them as human beings in mutual and reciprocal growth. In this way Adams especially offers a new paradigm for how music functions as a socializing tool that has important ramifications for the definitions of childhood, girlhood, and motherhood in the nineteenth century and beyond.

Figure 6. Detail of *Four Duets for Two Beginners* title page by Mrs. Crosby Adams



## Conclusion

- 31 Subversive and complex pieces such as those by Barbour and Adams proved to be the rare minority for instrumental lullabies. For the most part this theme continued to be rendered through the same placid and respectable features as before, depicting the idealized images of childhood, girlhood, and motherhood that suited the aetonormative and patriarchal order. These musical characteristics remained largely unchanged even as instrumental lullabies continued to travel through space and time. Idealized motherhood thrived in the lullabies of the educational repertoires of the Soviet Union,<sup>38</sup> and continue to this day in contemporary method books in the United States.<sup>39</sup> Perhaps the longevity of this music attests to the continuation of unspoken social boundaries that order the definition of chil-

dren and women. It is worth considering Philippe Ariès' observation that "children form the most conservative of human societies" (Ariès 1962: 68), and by critically investigating the structures and roles of children's culture within adult culture that we can reconsider the usefulness of these outdated and coercive ideologies. Undoubtedly the lived experiences of girls interacting with these lullabies have engendered and will continue to produce a diversity of reactions, establishing a diversity of relational meanings; the analyses that I have posited and connections I have drawn between the musical and social meaning-making constitute only one possible interpretation. Yet perhaps the mere possibility that children's music could play such a part ought to be enough to make us think twice.

---

Adams, Crosby, *Four Duets for Two Beginners*, op. 13, Boston: Arthur P. Schmidt, 1906.

Adams, Juliette Graves, *Chapters from a Musical Life: A Short Autobiographical Narrative by Mrs. Crosby Adams*, Chicago: Crosby Adams, 1903.

Ariès, Philippe, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, trans. Robert Baldick, New York: Alfred A. Knopf, 1962.

Barbour, Florence Newell, *Holland Suite*, Boston: Arthur Schmidt, 1912.

Bernard, Matvei Ivanovich, *L'enfant pianiste*, ed. 6, Saint Petersburg: M. Bernard, 1870.

Bergeron, Katherine & Bohlman, Philip V., Eds., *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Byrd, Dana E., "Ebony and Ivory: Pianos, People, Property, and Freedom on the Plantation, 1861-1870", in: Gaskell, Ivan & Carter, Sarah Anne, Eds., *The Oxford*

*Handbook of History and Material Culture*, New York: Oxford University Press, 2020, p. 434-450.

Cvejić, Žarko, *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815- 1850*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Daub, Adrian, *Four-Handed Monsters: Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*, New York: Oxford University Press, 2014.

Davies, Stephen, "Cross-Cultural Musical Expressiveness: Theory and the Empirical Programme", in: Schellekens, Elisabeth & Goldie, Peter, Eds., *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, New York: Oxford University Press, 2011, p. 376-390.

Davis, Robert A., "Silence, Sound, and Sleep: The Experience of Lullabies", in: Druker, Elina, Sundmark, Björn, Warnqvist, Åsa, & Österlund, Mia, Eds., *Silence and Silencing in Children's Literature*, Stockholm: Makadam Publishers, 2021, p. 61-85.



- Draheim, Joachim, "Schumanns Kinderszenen op. 15 – Offene Fragen, neue Antworten, unbekanntes Materialien", in: Nauhaus, Gerd, Ed., *Schumann Studien*, vol. 5, Zwickau: Rat der Stadt Zwickau, Abteilung Kultur, 1996.
- Dyhouse, Carol, *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*, New York: Routledge, 1981.
- Eicker, Isabel, *Kinderstücke: An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*, Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1995.
- Formanek-Brunell, Miriam, *Made to Play House: Dolls and the Commercialization of American Girlhood, 1830-1930*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.
- Gurlitt, Cornelius, *Aus der Kinderwelt*, op. 74, London: Augener, ca. 1886.
- Kok, Roe-Min, "Family and Gender in Imaginative Children's Music", in: Iliano, Roberto & Sala, Luca, Eds., *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Bologna: UT Orpheus, 2010, p. 269-278.
- Kok, Roe-Min, "Negotiating Children's Music: New Evidence for Schumann's 'Charming' Late Style", in: *Acta Musicologica*, 80 / 1, 2008, p. 99-128.
- Lack, Théodore, *Le Roman d'une poupée*, op. 258, Paris: Alphonse Leduc, 1906.
- Lack, Théodore, *Scènes enfantines*, op. 61, St. Petersburg: W. Bessel & Cie., ca. 1890.
- Loesser, Arthur, *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York: Dover, 1954.
- Ludwig Leimbach, Karl, *Ausgewählte deutsche Dichtungen für Lehrer und Freunde der Litteratur [sic]*, vol. 1, Kassel: E. v. Mayer, 1884.
- Moszkowski, Moritz, *Le Maître et l'Élève*, op. 96, Paris: Enoch & Cie., 1920.
- Nikolajeva, Maria, "Theory, Post-Theory, and Aetonormative Theory", in: *Neohelicon*, 36, juin 2009, p. 13-24.
- Parakilas, James & al., *Piano Roles: A New History of the Piano*, New Haven: Yale University Press, 2002.
- Raykaff, Ivan, *Dreams of Love: Playing the Romantic Pianist*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Rodgers, Beth, *Adolescent Girlhood and Literary Culture at the Fin de Siècle: Daughters of Today*, New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Rose, Jacqueline, *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London: Macmillan Press, 1984.
- Schumann, Robert, *Album für die Jugend*, op. 68, München: G. Henle Verlag, 2007.
- Schumann, Robert, "Die Davidsbündler", in: *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, 1 / 19, 1834, p. 73-75.
- Schumann, Robert, *Kinderszenen op. 15*, München: G. Henle Verlag, 2007.
- Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Solie, Ruth A., *Music in Other Words: Victorian Conversations*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- Tanaka, Keiko, "Girls and Doll Playing as Portrayed in Children's Literature", in:

Barnett, Lynn A., Ed., *Play of Individuals and Societies*, Leiden: Brill, 2019, p. 29-38.

Tatar, Maria, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

Thomé, Francis, *Vingt pièces enfantines*, op. 58, Paris: Lemoine, ca. 1883.

Thurer, Sheri L, *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*, New York: Penguin Books, 1994.

Vilbac, Renaud de, *Échos de l'enfance*, Brunskick: Litolff, 1877.

Warner, Marina, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

---

## **Appendix 1: “A Voyage” from *Four Duets for Two Beginners* title page by Mrs. Crosby Adams (1906 : 6-7)**

**“A Voyage” from *Four Duets for Two Beginners* title page by Mrs. Crosby Adams  
(1906), page 6**

6

IV  
A Voyage.

MOTTO: Since singing is so good a thing  
I wish that all would learn to sing. *BALDWIN.*

The good ship Rocking-chair glides along,  
Sailing o'er Sleepy Seas;  
The kind old Sandman is captain's mate,  
Dear mother, the captain she.

The upper deck is on mother's lap,  
And a lullaby soft and low  
Is the only boat-horn one ever hears  
On Sleepy Sea, you know.

The port we are seeking is Slumber Town,  
Where dwell the people of Dreams,—  
Who flit on the silver shining sands  
Under the moon's clear beams.

The ship goes sailing along, along,  
The peaceful voyage is past;  
The harbor of Slumber Town comes to view,  
Our port is gained at last.

*DOROTHY FIRMAN.*

IN DUET FORM.

For left hand. Quietly with rocking motion.

The musical score is written in 6/8 time and consists of three systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system concludes the piece. The piano accompaniment features a steady, rocking motion in the left hand, with chords and single notes in the right hand. The vocal line is simple and melodic, with some triplets and rests. The key signature has one flat (B-flat).

448, 7043-6

**“A Voyage” from *Four Duets for Two Beginners* title page by Mrs. Crosby Adams  
(1906), page 7**

7

A Voyage.  
AS A PIANO SOLO.

A.P.S. 7043-6

---

1 For a cross cultural examination of lullabies see Simone Falk and Christine D. Tsang, “The Role and Functions of Infant Directed Singing in Early Development,” in *The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing, Volume I: Development*, Frank A. Russo, Beatriz Ilari, and Anabel J. Cohen, eds. (New York: Routledge, 2020), p. 179-189.

2 During the nineteenth century, the art song *Wiegenlied*, op. 49 no. 4 (1868) composed by Johannes Brahms (1833-1897) on lyrics collected in *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808) was particularly famous. For an exploration of lullabies as art songs, see Carissa Scroggins, “The Lullaby as Art Song: Engaging Repertoire For Study and Performance”, PhD diss. (University of Northern Colorado, 2021). Many sung art song lullabies found new avenues for expression as instrumental arrangements, such as the song *Clos ta*

*paupière* (1873) by Charles Gounod (1818-1893), which the composer arranged for both violin and cello with piano accompaniment.

3 Notable *Berceuses du concert* for piano include *Berceuse*, op. 57 (1843-1844) by Frédéric Chopin (1810-1849) and *Berceuse*, S174 (1854, 1862) by Franz Liszt (1811-1886). Both *Berceuse*, op. 16 (1878-1880) by Gabriel Fauré (1845-1924) and *Berceuse*, op. 20 (ca. 1914) by Eugène Ysaÿe (1858-1931) were written for solo violin accompanied by either piano or orchestra.

4 The term “imaginative children’s music” was coined by Roe-Min Kok to describe the ideological transformations of children’s music in the 1830s and 1840s. See Roe-Min Kok, “Family and Gender in Imaginative Children’s Music”, in *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, edited by Roberto Illiano and Luca Sala (Bologna: UT Orpheus, 2010), 269-278.

5 Even after the emergence of imaginative children’s music, the tradition of mechanistic exercises for children would endure, existing in tandem with other forms of musical pedagogy to this day. See Walter Ponce, *The Tyranny of Tradition in Piano Teaching: A Critical History from Clementi to the Present* (Jefferson: McFarland and Co., Inc.: 2019); Lia Laor, *Paradigm War: Lessons Learned from 19th Century Piano Pedagogy* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016); Alexander Stefaniak, *Schumann’s Virtuosity: Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany* (Bloomington: Indiana University Press, 2016); James Deaville, “A Star is Born? Czerny, Liszt, and the Pedagogy of Virtuosity”, in *Beyond the Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny*, ed. David Gramit (Rochester: University of Rochester Press, 2008): 52-66; and James Parakilas, et al., *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano* (New Haven: Yale University Press, 2001).

6 Schumann differentiated between *Kinderszenen*, which he understood as music about childhood, and *Album für die Jugend*, which he saw as music for children. See Bernhard R. Appel, “Actually, Taken Directly from Family Life: Robert Schumann’s *Album für die Jugend*”, trans. John Michael Cooper in *Schumann and His World*, ed. R. Larry Todd (Princeton: Princeton University Press, 1994), 182.

7 Unless noted, all translations are by the author.

8 Quoted in Joachim Draheim, “Klaviermusik: Werke für Klavier zu zwei Händen nach 1840”, in *Schumann Handbuch*, ed. Ulrich Tadday (Stuttgart: Metzler, 2006), 266. “...Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für jüngere”. See Bernhard R. Appel, “Actually, Taken Directly from Family Life:

Robert Schumann's *Album für die Jugend*", trans. John Michael Cooper in *Schumann and His World*, ed. R. Larry Todd (Princeton: Princeton University Press, 1994), 182.

9 Judith Butler's writings from the 1990s did much to inaugurate the study of girls and girlhood; see Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990) and Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993). Subsequent research in nineteenth-century girlhood are often focused on Britain; see Sally Mitchell, *The New Girl: Girls' Culture in England, 1880-1915* (New York: Columbia University Press, 1995); Sarah Bilston, *The Awkward Age in Women's Popular Fiction, 1850-1900: Girls and the Transition to Womanhood* (Oxford: Oxford University Press, 2004); Michelle J. Smith, *Empire in British Girls' Literature and Culture: Imperial Girls, 1880-1915* (New York: Palgrave Macmillan, 2011); Kristine Moruzi, *Constructing Girlhood through the Periodical Press, 1850-1915* (New York: Routledge, 2012); and Hilary Marland, *Health and Girlhood in Britain, 1874-1920* (New York: Palgrave Macmillan, 2013). For a study of German-American girl's literature, see Julie Pfeiffer, *Transforming Girls: The Work of Nineteenth-Century Adolescence* (Jackson: University Press of Mississippi, 2021).

10 The poet Adrienne Rich is foundational to motherhood studies primarily due to her monograph *Of Woman Born* (1976) in which she draws a distinction between the patriarchal institution of motherhood and the lived experience of mothers. See Adrienne Rich *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York: W.W. Norton, 1976). Influenced by this book, Andrea O'Reilly is credited with coining the term Motherhood Studies; has written voluminously on the topic; established Demeter Press to publish on mothering, reproduction, sexuality, and family; and is the general editor of the *Encyclopedia of Motherhood* (2010). See Andrea O'Reilly, *Mother Matters: Motherhood as Discourse and Practice* (Toronto: ARM Press, 2004); Andrea O'Reilly ed., *From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born* (Albany: State University of New York Press, 2004); and Andrea O'Reilly, et al., *Motherhood: Power and Oppression* (Toronto: Women's Press, 2005). For research on the intersections between motherhood and music see M. Joy Rose, "Mothers and Music", in *The Routledge Companion to Motherhood* (New York: Routledge, 2019); and M. Joy Rose, Lynda Ross, and Jennifer Hartmann, *Music of Motherhood: History, Healing, and Activism* (Bradford: Demeter Press, 2017).

11 Originally the title of a lengthy narrative poem (1854-1862) by English poet Coventry Patmore (1823-1896) poetically describing his first wife, Emily Augusta Andrews (1824-1862). For scholarly considerations of the impact of this image in literature and society, see: Elizabeth Langland, "Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Woman in the Victorian Novel", in *PMLA* 107, no. 2 (1992); Mary Poovey, *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England* (Chicago: University of Chicago Press, 1988); and Elizabeth Helsinger, Robin Lauterbach Sheets, and William Veeder, *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America 1817-1883* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

12 An important voice in the emergence of this new mother-discourse was Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) and his treatise *Émile or On Education* (1762) in which he argued against the practice of wet nursing and outlined a child-centered form of parenting requiring total attention from an early age. See E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (New York: Routledge, 1992), 20-21.

13 Thomé dedicated this individual piece to Jean-Henri Ravina (1818-1906), a virtuoso pianist who began his own musical studies with his mother Eugénie Ravina (1794-1877), a pianist and respected professor in Bordeaux.

14 "Schlaf ein, mein süßes Kind, / Da draussen singt der Wind" (Gurlitt 1886: 7).

15 The poem "Im Winter" was part of a quadriptych of lullabies for all four seasons. During his lifetime Reinick was known in Germany as the author of poems on domestic and antiquarian themes, as well as literary fairytales and a children's book entitled *ABC-Buch für kleine und große Kinder* (1845, 1847) with illustrations by Ludwig Richter (1803-1884) and songs by Ferdinand Hiller (1811-1885). Robert Schumann cultivated a relationship with him, collaborating on the libretto of the opera *Genoveva* and setting his poems as *Lieder*. After his death, his poems were set to music by such composers as Johannes Brahms (1833-1897) and Hugo Wolf (1860-1903). See Natasha Loges, *Brahms and His Poets: A Handbook* (Woodbridge: Boydell and Brewer, 2020), 326-333.

16 "Schlaf ein, mein liebes Kind, / da draußen singt der Wind. / Er singt die ganze Welt in Ruh, / Deckt die weißen Betten zu. / Und bläst er ihr auch ins Gesicht, / Sie rührt sich nicht und regt sich nicht. / Tut auch kein Händlein strecken / Aus ihren weißen Decken. / Schlaf ein, mein süßes Kind, / Da draußen geht der Wind. / Pocht an die Fenster und schaut

hinein, / Und hört er wo ein Kind noch schrein'n, / Da schilt und brummt und summt er sehr, / Holt gleich sein Bett voll Schnee daher / Und deckt es auf die Wiegen, / Wenn's Kind nicht still will liegen." (Ludwig Leimbach 1884: 416).

17 This work underwent multiple publications, the sixth edition appearing in 1870.

18 "Что игра на фортепиано должна быть для ребенка забавой, а не схоластическим занятием. / Que le jeu du piano soit un amusement pour l'enfant, et non une étude scolastique. / Dass das Clavierspiel dem Kinde eine Erheiterung, keineswegs aber ein trocknes Studium sei."

19 "Bayushki Bayu" translates as "lullaby" and also functions as a regularly occurring refrain in lullabies of both the folk and art variety.

20 Examples by well-known composers include *12 Klavierstücke für kleine und große Kinder*, op. 85 (1849) and *Kinderball*, op. 130 (1853) by Robert Schumann, and *Jeux d'enfants* (1871) by Georges Bizet (1838-1875).

21 While many compositions left the intended performers unspecified, in some cases composers and publishers took pains to indicate the proper players. French pianist Henri Jérôme Bertini (1798-1876) composed two collections entitled *Frère et sœur* [Brother and sister] (ca. 1841) and *Mère et fille* [Mother and daughter] (1846). Matvei Bernard's *L'enfant pianiste* concludes with three four-hand duets, the first two of which specify that the child plays "Primo" and the mother plays "Secondo" (Bernard 1870: 36-39).

22 Moszkowski dedicated all the pieces of *Le Maître et l'Élève* to Mademoiselle Diane de Rothschild (1907-1996), who was thirteen years old at the time of publication. It is unclear whether she may have ever played the pieces with her mother Gabrielle Régine 'Nelly' Rothschild (1886-1945) or with Moszkowski himself, who may have been her private piano teacher in Paris.

23 While the vast majority of doll-related pieces place them in a lullaby context, a minority make reference to other ways in which children interact with dolls, particularly dancing, but also baptisms, illness, brokenness, and funerals.

24 The appeal to infantile – even primal – simplicity is solidified by the appearance of two lines excerpted from the almost nonsensical children's folk song called "Wiegenlied" [Lullaby] collected in *Des Knaben Wunderhorn* (1808): "Susie, sweet Susie, what rustles in the straw?" ["use, liebe Suse, / Was russelt im Stroh?"] See Achim von Arnim and Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, Bd. 3 (Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1808) 336



and Heinz Rölleke, “Ein Kinderreim unterm Galgen”, in *Jahrbuch für Volksliedforschung* 25 (1980) 106-109.

25 Children are depicted playing with dolls both alone and in groups, in domestic settings as well as in nature.

26 In-score texts are often associated with the infantile modernism of Erik Satie (1866-1925); see Caroline Porter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World* (Woodbridge: The Boydell Press, 2016), 104. Notwithstanding they are broadly characteristic of programmatic music for keyboard since the development of printing in the seventeenth century.

27 “Yvonne endort sa poupée” (Lack 1890: 26).

28 “La poupée s’endort et Yvonne aussi” (Lack 1890: 27).

29 Yvonne Lack also appears as the illustrator in *Sonate pastorale* op. 253 (1906), published the same year. For speculation on the influence between *Le Roman d’une poupée* and *La boîte à joujoux: Ballet pour enfants* (1913) by Claude Debussy (1862-1918) and André Hellé (1871-1945), see “Inspirations Croisées: de Casse-Noisette à Petrouchka et du Roman d’une poupée à La Boîte à Joujoux,” *Les Amis d’André Hellé*, December 22, 2020, <https://amisdhelle.blogspot.com/2020/12/le-soldat-et-la-poupee.html>.

30 “Comme le temps passe vite quand on est heureux!” (Lack 1906: 18).

31 “La naissance d’une mignonne petite poupée, leur fille, qui vint au monde en disant ‘Papa, Maman’” (Lack 1906: 18).

32 “Après cette longue cérémonie, Mademoiselle Sabre-au-Clair, un peu fatiguée, rentre dans ses appartements, et sa mère lui chante, d’une voix douce et tendre, une berceuse pour l’endormir” (Lack 1906: 20).

33 “Elle rêve de son petit papa” (Lack 1906: 20).

34 “une bande d’horribles anthropophages” (Lack 1906: 21).

35 “Madame Sabre-au-Clair pousse un cri déchirant et tombe à la renverse du haut de sa vitrine, avec sa fille dans les bras, sur le parquet où elles se brisent toutes les deux en mille morceaux ! – Ô fragilité des choses humaines !” (Lack 1906: 21).

36 In Victorian England nearly half of musician-teachers of piano were women by 1891, up from 27% in 1851. See Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History* (Oxford: Clarendon Press, 1985), 235.

37 This poem first appeared in volume 13 (June 1903 to May 1904) of *The Mount Holyoke*, a newspaper published from June 1891 to June 1917 by students of Mount Holyoke College, a private, liberal arts, women's institution in Massachusetts. The author, Dorothy Firman, published several poems and short stories in this publication, and her name appears with "1906", indicating the year of her graduation, although little else is known of her.

38 Examples include "Колыбельная Песня" [Lullaby Song] from *24 Детские Пьесы для Фортепиано* [24 Children's Pieces for Piano] (1936) by Ukrainian composer Viktor Stepanovych Kosenko (1896-1938) and "Баюшки-баю" [Lullaby] from *Детский Уголок* [Children's Corner] (1948) by Ukrainian composer Konstantin Stepanovich Sorokin (1909-1998).

39 Several lullabies feature in the "sheet music picturebook" *Music for Little Mozart* series (1999-2013) by Christine H. Barden (birth date unknown), Gayle Kowalchyk (b. 1955), and E. L. Lancaster (b. 1948).

---

### English

Instrumental lullabies appeared in publications of imaginative children's music throughout the nineteenth century. Through music, titles, poetry, and illustrations these lullabies attracted young, middle-class pianists – particularly girls – and engaged them in modes of patriarchal and aetornormative socialization that sought to define and control childhood, girlhood, and motherhood.

### Français

Les berceuses instrumentales sont apparues dans les publications de musique imaginative pour enfants tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. À travers la musique, les titres, la poésie, et les illustrations, ces berceuses ont attiré de jeunes pianistes de la classe moyenne – en particulier des filles – et les ont engagées dans des modes de socialisation patriarcale et 'aetornormative' qui cherchaient à définir et à contrôler l'enfance, la jeunesse et la maternité.

---

### Mots-clés

berceuse, piano, XIXe siècle, socialisation, enfance, jeunesse féminine, maternité, aetornormativity

### Keywords

lullaby, piano, 19th-century, socialization, childhood, girlhood, motherhood, aetornormativity

Instrumental Lullabies and Nineteenth-Century Representations of Childhood, Girlhood, and Motherhood

---

**Matthew Roy**

Los Rios College, Sacramento, California, USA

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla)

*Generic Characterisation and Evolutionary History of the Flamenco Lullaby (with zarzuela tones and sound traces of Lorca and Falla)*

Article publié le 25 juin 2023.

**Guillermo Salinas Ayllón Francisco Javier Escobar Borrego**

 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4239>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Guillermo Salinas Ayllón Francisco Javier Escobar Borrego, « Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla) », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4239>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla)

*Generic Characterisation and Evolutionary History of the Flamenco Lullaby (with zarzuela tones and sound traces of Lorca and Falla)*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Guillermo Salinas Ayllón Francisco Javier Escobar Borrego**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4239>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

- 
1. Hacia una definición de la nana flamenca: estado de la cuestión y revisión crítica
  2. Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca: cronología
    - 2.1. Protohistoria: modelos fundacionales (1874-1955)
    - 2.2. Fronteras entre lo popular y lo culto, entre la oralidad y la escritura: representación de la nana en la zarzuela del siglo XX
    - 2.3. Manuel García Matos y la *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1955)
    - 2.4. Consolidación de la nana flamenca (1956-1978)
    - 2.5. Desarrollo de la nana flamenca (1979)
    - 2.6. Últimas tendencias: textos y contextos
- Conclusiones

---

1 Por su prístino origen arraigado en arquetipos del folklore universal, naturaleza genérica y acendrada función en la vida cotidiana, la nana, de un modo similar a otras modalidades como los cantos de laboreo, apenas ha venido teniendo cabida en los recitales de flamenco enmarcados en peñas y marcos performativos similares<sup>1</sup>. En este sentido, como tendremos la ocasión de comprobar en las páginas que si-

guen, su integración en el repertorio del flamenco, con presencia en grabaciones y escenarios por lo general destinados a las artes escénico-teatrales, resulta muy reciente. Tal coyuntura a nivel de génesis y proceso evolutivo fue así, entre otras razones, por el hecho de que se consideraba un estilo vinculado a raíces populares y folklóricas sin que el proceso de aflamencamiento hubiera calado todavía de pleno, según había sucedido con palos como el fandango, la malagueña o los estilos averdialaos. Sin embargo, era una cuestión de tiempo para que la nana gozara de una expresión de marcada impronta flamenca más allá de testimonios entre la voz musical y la palabra literaria integrados en zarzuelas y propuestas estéticas como las de Federico García Lorca o Manuel de Falla.

- 2 A la vista de lo expuesto en este pórtico contextual, abordaremos, por tanto, la paulatina forja de la nana flamenca en cuanto a naturaleza genérica y proceso evolutivo hasta cristalizar en un género que, en la actualidad, forma parte, por derecho propio, del elenco de estilos de tan singular manifestación artística. Para ello, organizaremos nuestro estudio analítico, en el plano estructural o de *dispositio*, en dos tiempos conforme, valga la metáfora, a un ritmo binario. La primera parte comprenderá un acercamiento a su definición, con su propia especificidad en el caso del flamenco, para desgranar, después, las etapas e hitos cardinales de la nana flamenca que hicieron posible, ya en su protohistoria, el paso de las señas de identidad folklórica a la interpretación con estilemas expresivos reconocibles en la estética de lo jondo. Adentrémonos, en primer lugar, en la definición técnica de nana atendiendo al estado de la cuestión, si bien desde una revisión crítica.

## **1. Hacia una definición de la nana flamenca: estado de la cuestión y revisión crítica**

- 3 Con el objeto de contextualizar debidamente nuestro objeto de estudio, resulta oportuno comenzar prestando atención al carácter etiológico de la 'nana'. Como pone de relieve el DRAE (2001 II: 1564), la nana o canción de cuna, en términos generales, se define como el «canto con el que se arrulla a los niños». Sin embargo, acercándonos

más a la caracterización genérica de la que podemos denominar nana flamenca, se ha venido señalando de manera específica, al decir de Blas Vega y Ríos Ruiz (1988 II: 535), que se trata de un

cante con coplas que presentan formas y metros variados, que se amoldan al balanceo de las cunas, aunque es frecuente la de cuatro versos, el primero y el tercero heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos. Aunque no es propiamente un cante flamenco, se suele incluir dentro de los cantes folclóricos afluencados de origen andaluz. Es un cante dulce y evocador de la infancia, sin excesivos adornos ni melismas y, aunque a veces se acompañan de la guitarra, en su medio natural (que es la madre meciendo al niño) no se acompaña [...].

- 4 Un ejemplo paradigmático de esta aseveración o aserto podría ser el de esta nana compilada por Felipe Pedrell en 1922, sobre la que volveremos:

**Fig. 1. Transcripción de *Nana IV*, de Felipe Pedrell (1922)**

Felipe Pedrell (1922)

A la na - na na - ni - ta na - ni - ta e - a

A la na - na na - ni - ta dor - mi - do que - da

Fuente: elaboración propia.

- 5 Ahora bien, la definición de nana brindada por Blas Vega y Ríos Ruiz es susceptible de ser matizada en tres aspectos medulares. El primero de ellos viene dado por la adaptación «al balanceo de las cunas», lo que conlleva inevitablemente la tendencia a un ritmo binario. Una excelente muestra de tal proceder estético lo proporciona esta nana compuesta por Manuel de Falla e inserta en sus *Siete canciones populares españolas* (1907-1914):

Fig. 2. Transcripción de *Nana*, de Manuel de Falla (1907-1914)

Manuel de Falla (1907-1914)

The image displays a musical score for the piece 'Nana' by Manuel de Falla. The score is written in 4/4 time and has a tempo marking of quarter note = 98. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a continuation of the piece with some rests and eighth notes. The fourth staff includes a triplet of eighth notes. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

Fuente: elaboración propia.

- 6 Y es que, si bien es cierto que un considerable número de nanas se prestan a esa acentuación materializada en compases binarios debido al balanceo de la mecedora, donde tradicionalmente la madre acunaba al niño, también se detectan ritmos ternarios, como evidencia la célebre «Nana de Sevilla», bajo la rúbrica autorial de Lorca y cantada por Encarnación López Júlvez, 'La Argentinita':



Fig. 3. Transcripción de *Nana de Sevilla*, de Federico García Lorca (1931)

Federico García Lorca (1931)

$\text{♩} = 150$

Es - te - ga - la - pa - gui - to no tie - ne ma - re A a A a  
Lo pa - rióu - na gi - ta - na loe - chóa la ca - lle

No tie - ne ma - re sí no tie - ne ma - re no  
Loe - chóa la ca - lle sí loe - chóa la ca - lle no

No tie - ne ma - re A a A a  
Loe - chóa la ca - lle

Fuente: elaboración propia.

- 7 El segundo aspecto susceptible de matización reside en el carácter «dulce y evocador de la infancia», habida cuenta de que, aunque es cierto que la mayoría de los textos que forman parte del acervo cultural de las nanas transmiten sentimientos y emociones ligados a la ternura y al cariño, en contraste, otros testimonios evocados por García Lorca aluden a temas bien distintos tales como la amarga desconsideración hacia el bebé e incluso la infidelidad de la mujer adúltera. Baste recordar los siguientes ejemplos que formaron parte del contenido de la conferencia que impartió en el Vassar College de Nueva York en 1930 bajo el título «Las nanas infantiles», con comentarios en calidad de injerencias aclaratorias del propio autor granadino (1984 I: 151-176) remozadas de cierta pátina y acento teatral:

#### NANA

Vete de aquí; tú no eres mi niño;  
tu madre es una gitana.  
Tu madre no está;  
no tienes cuna;  
eres pobre, como Nuestro Señor.

NANA DE ASTURIAS

(expresa el deseo de la mujer adúltera)<sup>2</sup>

El que está en la puerta  
que non entre agora,  
que está el padre en casa  
del neñu que llora.

Ea, mi neñín, agora non,  
Ea, mi neñín, que está el papón.

El que está en la puerta  
que vuelva mañana,  
que el padre del neñu  
está en la montaña.

Ea, mi neñín, agora non,  
Ea, mi neñín, que está el papón.

- 8 El tercer y último aspecto susceptible de revisión atañe a la afirmación que sostiene que la nana se erige como una modalidad genérica carente de melismas. Ciertamente es que, en su origen, la nana debía constar de escasas notas y adornos microtonales para poder cumplir su función esencial, esto es, dormir a un niño pequeño. De hecho, la monotonía radicada en una suerte de salmodia entre recitativo y el fraseo armónico-melódico, el *ostinato* rítmico y la desnuda sencillez esquemática de la melodía son cualidades musicales que invitan al sopor, al adormecimiento, a la tranquilidad, en fin, que propicia conciliar el sueño. Sin embargo, a medida que el género de la nana flamenca se va a ir consolidando en el imaginario de la estética flamenca, no siempre va a ser esta la constante principal. Tanto es así que grabaciones de artistas del fuste creativo de José Tejada Martín, ‘Pepe Marchena’, o, más reciente en el tiempo, de Manuel Moreno Maya, ‘El Pele’, aportan una visión diferente a la luz de la ingente cantidad de melismas, amplitud de tesitura y rango, e incluso intensidad expresiva en la interpretación de lo que viene a ser ya un cante, aunque con la huella sonora del arquetipo folclórico como hipotexto literario-musical al fondo. Aportamos, para que se pueda comprobar nuestra hipótesis, la transcripción circunscrita a la versión de ‘El Pele’:

Fig. 4. Transcripción de *Mi niña Gema*, de Manuel Moreno Maya, 'El Pele' (1995)

El Pele (1995)

**Ad libitum**

*f* La vi - da tra - joa mi Ge - ma

y con e - lla a - sua - le gri - a

Ay le doy gra - sias al sie - e lo

que que bue - na la a - suer - te mí - a  
rit. . . .

El vien - to me - sió tu cu - na

El vien - to me - sió tu cu - na a - y yel vien - to me - sió tu cu - na

Y can - ta - ron las es - tre - llas na - nas tan - goy bu - le - ri - a

pa que mi ni - ña dur - mie - ra pa que mi ni - ña dur - mie - ra

Fuente: elaboración propia.

- 9 En suma, a la vista de los ejemplos musicales aducidos, podemos llegar a la conclusión de que la visión meritoria de dos reconocidas autoridades en los estudios especializados del flamenco de la talla de Blas Vega y Ríos Ruiz responde, en consecuencia, a una definición tradicional de nana que se ha venido asentando en el flamenco, pero que, más allá del estado de la cuestión, requería una revisión crítica en aras de proponer nuevas perspectivas de estudio. A esta circunstancia cabe añadir que, desde la publicación de esta definición, numerosas han sido las variaciones interpretativas a nivel vocal, instrumental y estético-conceptual que ha experimentado la modalidad genérica de la nana flamenca hasta nuestros días, como veremos a continuación.

## 2. Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca: cronología

- 10 Como es sabido, el flamenco se erige como un arte poliédrico y versátil, sustentado fundamentalmente en el cante, el baile y la guitarra, presente en numerosas manifestaciones, dominios y disciplinas, así desde la poesía a las artes escénicas. Pero el flamenco es sobre todo música, dado que no podrían entenderse la escenografía o la fotografía vinculadas a lo jondo sin un baluarte sonoro que les permita abrigo e identidad estética. A este respecto, la nana flamenca ha tenido, como cualquier modalidad genérica jonda, una génesis primigenia y un desarrollo fraguado y consolidado en el tiempo.
- 11 Pues bien, sirviéndonos de diferentes fuentes consultadas en un considerable número de centros documentales<sup>3</sup>, el pormenorizado análisis de dicho contenido nos ha permitido establecer la siguiente cronología organizada en etapas e hitos fundamentales con el objeto de proponer una sucinta historia evolutiva de la nana flamenca atendiendo a su caracterización genérica:

Protohistoria: modelos fundacionales (1874-1955).

Fronteras entre lo popular y lo culto, entre la oralidad y la escritura: representación de la nana en la zarzuela del siglo XX.

Manuel García Matos y la *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1955).

Consolidación de la nana flamenca (1956-1978).

Desarrollo de la nana flamenca (1979).

Últimas tendencias: textos y contextos.

- 12 Comencemos por la primera de estas etapas.

### 2.1. Protohistoria: modelos fundacionales (1874-1955)

- 13 El compositor y pianista malagueño Eduardo Ocón incluyó, en 1874, una nana en *Cantos españoles: colección de aires nacionales y popula-*

res: canto y piano formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas. Es la siguiente:

**Fig. 5. Transcripción de Nana, de Eduardo Ocón (1874)**

Eduardo Ocón (1874)

$\text{♩} = 100$

Duer - me ni - ño chi - qui - to duer - me mi al - ma

Duér - me - te lu - ce - ri - to de la ma - ña - na.

Fuente: elaboración propia.

- 14 Como se evidencia en el ejemplo precedente, tomando como eje de referencia la tonalidad de Mi frigio con modulación hacia Mi mayor tras el segundo calderón, aunque carece de indicaciones de compás, resulta factible adaptarla a un compás binario. A nivel vocal, el ámbito no supera la octava mientras que la melodía circula por grados conjuntos con abundantes apoyaturas. En lo que atañe al plano literario, el texto responde a la estructura genérico-métrica de una copla de seguidilla, es decir, una estrofa de cuatro versos en la que el primero y el tercero son heptasílabos, con rima consonante, y el segundo y el cuarto son pentasílabos atendiendo a la rima asonante.
- 15 Y es que, durante este último tramo del siglo XIX, época en la que Ocón divulga sus obras, surgen en distintos países europeos las llamadas Sociedades Nacionales de Música con el objetivo de perpetuar las melodías y rasgos musicales de una región, teniendo lugar, al tiempo, el nacimiento de la musicología y el folklore como ciencias que venían a analizar las raíces estéticas de los pueblos. Sobre este particular, el canto flamenco, en un principio, no formaba parte del estudio de ninguna de estas disciplinas científicas, por lo que se hace necesario destacar la labor de compilación como tarea de campo y divulgación que desarrollaron dos autoridades y personalidades de la música española: Felipe Pedrell y Antonio Machado y Álvarez 'Demófilo' (Cruces 2020). De hecho, si cotejamos el incipit de las nanas de

Ocón y de Pedrell, se detectan tanto la similitud textual como la divergencia melódica<sup>4</sup>:

**Fig. 6. Transcripciones del íncipit de *Nana*, de Eduardo Ocón (1874) y *Nana I*, de Felipe Pedrell (1922)**

(6.a)

(6.b)

Fuente: elaboración propia.

- 16 En efecto, en 1881 vieron la luz editorial la compilación de cantos flamencos de Antonio Machado y un sabroso cancionero de coplas flamencas a cargo del poeta popular Manuel Balmaseda y González. También se crea en ese año la Sociedad Folk-Lore Andaluz, contando entre sus más socios honorarios con Williams J. Thoms, Giuseppe Pitre y Hugo Schuchardt. Sobre este último, por cierto, el intercambio de información entre Machado y el eminente erudito austriaco queda patente en «Analogía entre los cantares alpinos y andaluces», carta dirigida por el profesor de la Universidad de Graz a 'Demófilo', como se colige de *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre* en septiembre de 1882. En esta época, en concreto un año después, se funda *Folklore Español. Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, conformada por nueve volúmenes consagrados a temas tan diferentes, pero a la vez enriquecedores desde el punto de

vista étnico-cultural, como fiestas y costumbres andaluzas, folklore de Madrid, juegos infantiles de Extremadura, sobre maleficios y demonios, notas a propósito del mito del basilisco, apuntes dedicados a la topografía, cancionero popular gallego o cuentos populares de Extremadura.

- 17 Como resultado de este creciente interés por las costumbres y canciones populares, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, coincidiendo en paralelo con un ingente núcleo de artículos publicados en periódicos y revistas consagrados a tales materias de estudio, podemos considerar ya un círculo importante de autores españoles, especialmente sevillanos, inmersos en un abnegado y vocacional estudio de las tradiciones populares en virtud de métodos científicos. Nos referimos, entre otros preclaros nombres, a Joaquín Guichot y Parody, autor de *Oye un cantar de mi tierra: Canciones* (1923), con prólogo de los hermanos Álvarez Quintero. Se trata este, en particular, de un libro estructurado en cuatro bloques, a saber, «Canciones sevillanas», «Otras canciones andaluzas», «Canciones madrileñas», «Canciones diversas», con el objeto de transmitir al amplio público canciones populares de su época, citando, a la par, a los compositores de las mismas: Ruiz de Azagra, Modesto Romero, Font de Anta, Vivas, Rafael Calleja, Bertrán Reyna, Ricardo Yust, Federico Villarrazo, Espert Morera, Ortiz de Villajos, Orejón, Rodríguez Frutos, Pérez Moris, E. Manella, Vicente Romero, M. Pigem, José Luis Lloret, José Font y J. F. Pacheco. Junto a Guichot y Parody, cabe recordar otras preclaras figuras como los eruditos Alejandro Guichot y Sierra, su hijo, Juan Antonio de Torre Salvador, Siro García del Mazo, Rafael Álvarez Sánchez-Surga, Sergio Hernández de Soto, Luis Romero y Espinosa, Gonzalo Segovia y Ardizzone, Manuel Díaz Martín, Sales y Ferré, Jacobo Laborda López o Fernando Belmonte Clemente.
- 18 Por lo demás, esta creciente sensibilidad e inclinación por las melodías populares españolas no es sino una consecuencia lógica y natural de los movimientos de relieve que se estaban desarrollando por entonces en Europa durante los últimos compases del siglo XIX. En este sentido, frente a la posición hegemónica que ocupaban Francia, Italia y Alemania, no solo en el plano político-militar sino también en el artístico-musical, se erigen otros emporios musicales de relieve como Escandinavia, Rusia, Hungría y España. Es, por tanto, en este contexto histórico-cultural en el que, en 1882, precisamente en el

marco de esta órbita machadiana de recopilación de cantares tradicionales, se publica *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín (1882)*, en cuyo tomo I, sección 1ª, se incluyen cuatro nanas. Veamos el arranque de la primera:

Fig. 7. Transcripción de *Nana I*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

**Andante moderato**



Me - se, me - se, me - se. Te - ti - ta no me - re - ses;  
Yó que me me - sí. Te - ti - ta me - re - sí.

Fuente: elaboración propia.

- 19 En esta primera nana destaca, fundamentalmente, el compás binario, la tesitura reducida (Sol#-Re) y el seseo como fenómeno fonético en el texto, lo que nos lleva a pensar que ha sido registrada en algún lugar de las provincias de Sevilla o Córdoba, enclaves frecuentados por el bibliófilo, en los que, como sucede todavía hoy, el seseo resulta frecuente. De la segunda nana se distingue, en cambio, la escritura en compás binario de subdivisión ternaria, la tesitura aguda y la presencia de elementos textuales y formularios característicos de la nana, así «ea» y «duérmete, lucerito de la mañana»):

Fig. 8. Transcripción de *Nana II*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)



E - a la na - na. E - a la na - na.  
Duér-me-te lu - ce - ri - to. de la ma - ña. na.

Fuente: elaboración propia.



- 20 Pasando ya a la tercera de las nanas, llaman la atención tanto la escritura en compás de 6/8, nuevamente atendiendo a la tesitura aguda, como la incorporación en el texto de otro estilema recurrente en las nanas: «a la ro-ro». Veámoslo:

Fig. 9. Transcripción de *Nana III*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

A la ro-ro mi ni-ño mi ni-ño<sup>3</sup> duer-me  
con los o-jos a-bier-tos co-mo las lie-bres

Fuente: elaboración propia.

- 21 Por último, en la cuarta nana se detectan elementos comunes para con los testimonios anteriores como la escritura en 6/8 y la melodía mediante grados conjuntos. Sin embargo, estamos ante la primera nana en la que se producen varios cambios de tonalidad con un efecto contrastante: comienza en Si bemol Mayor, en el segundo pentagrama modula a Fa Mayor y, finalmente, en los compases de cierre del segundo pentagrama, tiene cabida una leve y sutil inflexión a Mi frigio para regresar al tono de Fa Mayor. No menos interés reviste, en calidad de elemento diferenciador y divergente, el carácter melismático, especialmente al concluir el primer pentagrama, y las numerosas apoyaturas identificables en el conjunto integral de la nana, como puede comprobarse:

Fig. 10. Transcripción de *Nana IV*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

Gi - ta - na, gi - ta - na, gi - ta - na gi - ta - ni - tay no

É - che - meus - ted un va - so Dea - gua - de - li - món

(É) - che - meus - ted un va - so Dea - gua de li - món

Fuente: elaboración propia.

- 22 Al calor de esta rica tradición, nos llega, a principios del siglo XX, la señera aportación de Manuel de Falla, quien compone, como hemos apuntado, una nana dentro del ciclo *Siete canciones populares españolas*. Fue, sin duda, el autor gaditano, aunque afincado en Granada, uno de los compositores relevantes de esta época y de la música española de todos los tiempos. Verdadero impulsor y *alma mater* del nacionalismo musical ibérico, su contribución a las canciones infantiles reside en una pieza titulada «Nana», la número cinco del *corpus* ya descrito, imitada con expresión aflamencada hasta la fecha con artistas como Elena Greandia en *Aflamenclass* (2016). Escritas durante la época parisina entre 1907 y 1914, especialmente prolífica en lo musical al contactar con Paul Dukas, Claude Debussy, Maurice Ravel e Ígor Stravinsky, están basadas en textos populares dedicados a Madame Ida Godebska. Se estrenaron en 1915 en el Ateneo de Madrid, encontrándose enmarcadas en un homenaje tributado al propio Falla y Joaquín Turina. Baste esta sucinta muestra que corresponde al inicio como pórtico de entrada:

Fig. 11. Transcripción de *Nana*, de Manuel de Falla (1907-1914)

Manuel de Falla (1907-1914)

♩ = 98

The image shows a musical score for the piece 'Nana' by Manuel de Falla. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking '♩ = 98'. The music is written in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The key signature has one sharp (F#). The score is presented in a clean, black-and-white format.

Fuente: elaboración propia.

- 23 El texto poético que acompaña al fraseo armónico-melódico reviste, como se ve, un eminente carácter popular:

Duérmete, niño, duerme.  
Duerme, mi alma,  
duérmete, lucerito  
de la mañana.  
Nanita, nana,  
nanita, nana,  
duérmete, lucerito  
de la mañana.

- 24 En otros términos, si se examina con atención la transcripción adjunta, la similitud y analogía con la nana recogida por Eduardo Ocón en 1874 resulta digna de mención habida cuenta de que ambos testimonios son prácticamente idénticos. Tanto es así que dicho cotejo de aliento comparatista viene a corroborar cómo la canción popular, o acaso el mismo *Cancionero* de Ocón, sirvió de inspiración al compositor gaditano.

- 25 Ahora bien, la música popular y otros aspectos relacionados con el folklore continuaban siendo objeto de estudio por parte de polímatas, bibliófilos y bibliógrafos de la época. De hecho, en 1910 sale a la luz editorial la *Colección de cantos populares anotados por Ignacio del Alcázar* en cinco volúmenes agrupados de forma similar al *Cancionero* mencionado de Rodríguez Marín. En tan magno proyecto, el erudito consigue compilar hasta un total de cuarenta y dos coplas de nanas, la mayoría de ellas originarias de la obra del autor precedente (Del Alcázar 1910 I: 1-16). Y casi dos décadas más tarde, concretamente en 1931, Federico García Lorca al piano registró junto a la voz de 'La Argentinita', como habíamos adelantado, la bien conocida «Nana de Sevilla», que dice:

Fig. 12. Transcripción de *Nana de Sevilla*, de Federico García Lorca (1931)

Federico García Lorca (1931)

$\text{♩} = 150$

Es - te - ga - la - pa - gui - to no tie - ne ma - re. A a. A a.  
Lo pa - rióu - na gi - ta - na loe - chóa la ca - lle.

No tie - ne ma - re sí. no tie - ne ma - re no.  
Loe - chóa la ca - lle sí. loe - chóa la ca - lle no.

No tie - ne ma - re. A a. A a.  
Loe - chóa la ca - lle.

Fuente: elaboración propia.

- 26 Resulta de interés, en primer lugar, el contenido y mensaje del texto poético, si se tiene en cuenta la conocida gitanofilia de Lorca por estos años, esto es, un galapaguito o niño pequeño fue parido por una gitana que, sin embargo, como contrapunto a su esperable amor de madre, decide abandonarlo en la calle, dejándolo expósito y a su suerte. En lo que atañe a los aspectos musicales, la escritura en compás de 3/8, bailable, viene a corroborar que no todas las nanas debían de obedecer al clásico balanceo de una mecedora y acoplarse así a la

escritura de un compás binario. Por último, y en claro paralelismo estilístico con la nana de Falla, los dos testimonios sustentan su eje vertebrador o axial en el modo frigio, desarrollándose la melodía gracias a grados conjuntos, en tanto que atesoran un marcado carácter melismático en lo que hace a los fragmentos de semicorcheas. El camino quedaba, en fin, asentado para la progresiva integración de dicha modalidad genérica en los tonos de zarzuela en las híbridas fronteras entre lo popular y lo culto, entre la tradición oral y la escritura con rúbrica de autor.

## **2.2. Fronteras entre lo popular y lo culto, entre la oralidad y la escritura: representación de la nana en la zarzuela del siglo XX**

- 27 Mientras que las nanas comenzaban a difundirse paulatinamente en cancioneros y músicos de la altura creativa de Falla y Lorca las interpretaban al piano, en paralelo, otros compositores del fuste estético de Gerónimo Giménez, José Serrano o Emigdio Mariani decidían incorporarlas a un género de raíces españolas: la zarzuela. El origen del término procede, como es sabido, de la representación escénico-performativa de obras que maridaban componentes de teatralidad y música en el Palacio de la Zarzuela, ubicado en Madrid, donde abundaban las zarzas, arbusto espinoso frecuente en ciertas zonas de la Península Ibérica. En sus inicios, este tipo de espectáculo se fue fraguando, de hecho, a efectos de protohistoria, en España, en el siglo XVII, gracias a la representación de obras de Lope de Vega como *La selva sin amor*, estrenada en 1627 con música de Bernardo Monanni y Filippo Piccinini, o Calderón de la Barca en *El Golfo de las sirenas* (1657), *Celos aún de aire matan* (1660) y *El laurel de Apolo* (1664), contando con compositores del aliento creativo de Juan Hidalgo (Cardona Castro 1983; Trabado Cabado 2002; Bonastre 2003; Molina Jiménez 2008; Caballero Fernández-Rufete 2008; Gascón 2017; Curto Hernández 2019). Paulatinamente, la zarzuela fue adquiriendo señas de identidad propias en paisaje y paisanaje españoles a raíz de la fuerte competencia que ejercieron la ópera italiana y la tonadilla escénica en el siglo XVIII, con recepción en esta modalidad genérica incluso del imaginario de dramaturgos áureos como el propio Calderón al hilo de

*El mayor monstruo del mundo* (Roldán Fidalgo 2018)<sup>5</sup>. En este marco contextual, se van incorporando, por tanto, de forma progresiva, elementos diferenciadores respecto a decorados alusivos a elementos de la naturaleza característicos de nuestro país, presencia de indumentaria típica en los personajes, refranes y usos populares que, más allá de implicaciones paremiológicas, trataban de buscar un espacio idóneo para atraer a su propio público.

28 En efecto, el costumbrismo y la progresiva hispanización del género fueron las notas predominantes en el siglo XIX hasta el punto de que la tendencia habitual se traducía en hallar melodías de corte muy lírico con las que pudieran identificarse y expresarse los personajes principales y músicas ambientales que generaran la aparición de coros, bailes, escenas populares y un considerable número de figurantes en el escenario. Sobre este particular, cabe enfatizar un notable predicamento de folklore regional que se manifestaba a las claras en la inserción de valsos, zapateados, polkas, sevillanas o pasodobles. Sin embargo, estas inclinaciones musicales van a mutar a principios del siglo XX debido a varios factores, entre estos, la reciente pérdida de las colonias españolas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, la irrupción y eclosión revolucionaria del cine y, claro está, la muerte de compositores relevantes como Federico Chueca, Ruperto Chapí o José Rogel. Se va perdiendo, en consecuencia, el gusto por lo mediterráneo y lo autóctono, al tiempo que comienzan a representarse temas picantes y escenas sicalípticas. Con todo, los compositores de la época incluyeron nanas en espectáculos de manifiesto calado artístico, si bien, debido a las diferencias argumentales de estos, tales testimonios literario-musicales no guardan paralelismos entre sí, sino que se adaptan a las características, necesidades y la intensidad específica que requerían los momentos escénicos recreados en dichas obras en las que se integraban.

29 Pues bien, tras analizar con detenimiento un considerable corpus zarzuelístico, podemos ofrecer datos de relieve que pasamos a desglosar seguidamente. A este respecto, en *La tempranica* (1900), del sevillano Gerónimo Giménez, se identifica una nana, con aire y sabor flamenco, que guarda una notoria similitud con una de las registradas por Rodríguez Marín, como evidencia el cotejo comparativo entre ambas fuentes literario-musicales<sup>6</sup>. Repárese que la acotación «con estilo flamenco» de la nana de Giménez resulta bien significativa

dado que el compositor deseaba que la cantante imprimiese ese carácter expresivo en su interpretación. Por lo demás, a nivel textual, los dos testimonios reflejan el estilema recurrente «como las liebres» y en sentido descendente:

**Fig. 13. Transcripciones de *Nana III*, de Francisco Rodríguez Marín (1882) y de *Nana*, de Gerónimo Giménez (1900)**

Francisco Rodríguez Marín (1882)

Gerónimo Giménez (1900)

**Moderato**  
(Con estilo flamenco)

Fuente: elaboración propia.

- 30 Y es que otra de las similitudes significativas en las nanas de zarzuelas respecto a las de la primera etapa viene a coincidir con una de las registradas por Rodríguez Marín, de manera que se integra en la zarzuela *La noche de Reyes* (1906), cuyo autor es el valenciano José Serrano. El marco teatral preciso en el que se ubica esta nana viene dado por el acto I, cuadro cuarto, escena IV, en el que el estado de ánimo de Lucía, protagonista de la obra y madre del niño al que le canta la nana, es de tristeza. El motivo reside en que acababa de re-

gresar a su casa tras haber cenado con su padre y su tía, pero no en compañía de su marido, Sabino, quien se encontraba disfrutando de un ritual de libertina jarana al tiempo que desatendía sus responsabilidades familiares. Bajo este clímax emocional y paisaje sonoro definido, la nana denota una tesitura aguda en tanto que comparte, en un fragmento, el mismo texto que una de las referidas nanas de Rodríguez Marín, como trasluce el contraste comparatista circunscrito a ambos testimonios literario-musicales:

**Fig. 14. Transcripciones de *Nana II*, de Francisco Rodríguez Marín (1882) y de *Nana de Lucía*, de José Serrano (1906)**

Francisco Rodríguez Marín (1882)

José Serrano (1906)

**Andantino**

Fuente: elaboración propia.

- 31 Por último, no menos interés atesora la nana identificable en la zarzuela en un acto *Soleares trianeras* (1930) del compositor sevillano Emigdio Mariani, si se atiende a varios conceptos de relieve como las circunstancias psicológicas que rodean a Soleá, la cantante que inter-



preta la nana. Ella se desenvuelve en el mundo en calidad de madre soltera mientras vuelca con esmero su sensibilidad extrema y dedicación en su hijo, que no es amado, en cambio, por su padre biológico. De otra parte, el tema musical, remozado de ternura expresiva hacia el bebé, incluye recurrentes alusiones a la figura de la gitana, que ya había aparecido en Lorca, a modo de ‘asustaniños’. Tal consideración merece también «la mora», como se deduce de los fragmentos de las nanas compiladas por Rodríguez Marín, Felipe Pedrell, Emigdio Mariani y García Lorca, que traemos a colación en orden cronológico para su mejor seguimiento a efectos de historia evolutiva:

**Fig. 15. Transcripciones de *Nana IV*, de Francisco Rodríguez Marín (1882); *Nana I*, de Felipe Pedrell (1922); fragmento de *Romanza*, de Emigdio Mariani (1930); y fragmento de *Nana de Sevilla*, de Federico García Lorca (1931)**

Francisco Rodríguez Marín (1882)

Felipe Pedrell (1922)

Emigdio Mariani (1930)

Federico García Lorca (1931)

Fuente: elaboración propia.

- 32 El progresivo auge de la modalidad genérica de la nana, sustentada sobre estilemas procedentes de la tradición oral y popular pero difundida a su vez bajo la rúbrica de autores de zarzuelas, dejaba ver la importancia de las compilaciones de fuentes en lo que atañe a su transmisión y divulgación. De hecho, esta granada cadena de testimonios difundidos en repertorios antológicos como los que venimos analizando auspiciaba, en fin, la ímproba y encomiable labor de un folclorista de excepción muy interesado, además, en el arte de lo jondo: Manuel García Matos y su *Magna Antología del Folklore Musical de España*. Pasemos a verlo.

### **2.3. Manuel García Matos y la Magna Antología del Folklore Musical de España (1955)**

- 33 La importante localización de nanas transmitidas en el imaginario colectivo por parte de los autores mencionados en la primera etapa tuvo, andando el tiempo, un baluarte fundamental en Manuel García Matos, cuya tarea de campo, forjada durante décadas, acabaría culminando en 1955. De hecho, en tal década de los cincuenta, este insigne folclorista recorrió la geografía española con el objeto de hallar «tesoros vivos musicales» con los que elaboró su *Magna Antología del Folklore Musical de España*, una serie de diecisiete elepés que posteriormente se reeditaron en diez discos compactos acompañados de un libro ilustrado. De esta obra monumental extraemos una nana registrada en la localidad malagueña de Alhaurín el Grande cantada, según entiende Matos, *ad libitum* o *a piacere*:

Fig. 16. Transcripción de *Nana*, de Manuel García Matos (1955)

Manuel García Matos (1955)

**Ad libitum**

Si mi ni-ño se dur-mie-ra loa-cos-ta-ri-aen la cu-na  
Es-te ni-ñoes más bo-ni-to que los rea-li-tos dea o-cho

**mp**

los pie-se-si-tos al sol más blan-qui-to que la le-che  
la ca-be-si-taen la lu-na y más tier-no queun biz-co-cho O

Fuente: elaboración propia.

- 34 Como se colige de la fuente, sobresale la expresión sencilla de la voz sin más exornos y ornatos que los propios que caracterizan una interpretación popular, por tanto, sin excesivos melismas o *portamenti*. La tesitura es corta, en concreto una quinta justa, predominando el carácter silábico salvo en los finales de los versos primero, tercero y cuarto en los que se realizan ligeros adornos. Llama, igualmente, la atención, a nivel analítico, la modulación tonal en un fragmento vocal tan breve, fenómeno ya explicado a propósito de la primera nana de Eduardo Ocón datada en 1874. En este caso, partimos de una tonalidad mayor, Mi Mayor, para acabar modulando a Si frigio, tal y como se afianza al final con la vocalización sobre la vocal 'o'.

## 2.4. Consolidación de la nana flamenca (1956-1978)

- 35 Pasando a la cuarta etapa, comprendida en el arco cronológico entre 1956 y 1978, nos adentramos en una fase crucial de la nana ya que va a ir adquiriendo una paulatina expresión de carácter flamenco hasta el punto de que se consolida un canon a efectos de modalidad genérica definida. Y es que, aunque por entonces la nana comenzaba a formar parte progresivamente de los testimonios sonoros en los primeros sellos discográficos, es en 1956 cuando surgen los registros, más allá

de las fronteras españolas, que mayor influencia acabarían teniendo en la comunidad e imaginario sonoro flamenco. Este hecho tiene lugar, en efecto, gracias a la esencial colaboración del país vecino, Francia, principal garante y estandarte de la difusión del arte jondo al contar con mayores avances tecnológicos que facilitaban, por ende, las grabaciones de las principales figuras flamencas de la época. Es allí, en París concretamente, donde Rafael Romero 'El Gallina', cantaor gitano oriundo de la localidad jienense de Andújar, brinda una serie de archivos fonográficos en *Grabaciones en París 1956-1959*, entre los que se encuentra esta nana de notoria difusión:

Fig. 17. Transcripción de *Nana*, de Rafael Romero 'El Gallina' (1956-1959)

Rafael Romero (1956-59)

**Poco rubato**

*f* Ay es-te ni-ño chi-qui-to no tie-ne cu na\_ *ff*

su pa-rees car\_ pin\_ te\_ ro\_ y leha-rá u\_ na 3 veces

*f* Na - na\_ Na\_ na

Ay duér-me - te lu\_ se - ri\_ to\_

o\_ de\_ e\_ e\_ la ma-ña\_ na *p*

Fuente: elaboración propia.

36 Como se evidencia en la transcripción, dicha nana arranca con un elemento expresivo genuinamente flamenco, el 'ayeo', o lo que es lo mismo, una breve vocalización sobre la sílaba «ay» que le permite al

cantaor afinar y templar, en un marco ritual, la voz en tanto que la sitúa en el rango tonal deseado a modo de técnica vocal preparatoria antes del inicio de la letra cantada. El ritmo es *ad libitum*, de carácter interno y marcado por las sucesivas respiraciones que realiza el cantaor al finalizar cada verso. La tonalidad corresponde a Do frigio, en virtud de una delicada y efímera modulación a su tono relativo mayor, o sea La bemol Mayor, rasgo habitual en las nanas anteriormente analizadas.

- 37 Por lo demás, la nana bajo la rúbrica interpretativa de ‘El Gallina’ es profundamente melismática, nota identitaria del cante flamenco. Ello obedece a que el artista iliturgitano grabó este tema literario-musical con el único acompañamiento de unos golpes de madera, que intentaban imitar el balanceo de una mecedora, y de unas palabras emitidas por una voz femenina que dirige a un bebé creando así una ambientación y paisaje sonoro propicios conforme a la naturaleza genérica de la nana, materializada ya en cante: «Duérmete, niño bonito, / duérmete, que viene el coco, / que se lleva a los niños / que duermen poco». El hecho de que un cantaor flamenco de la talla de Rafael Romero grabara la nana deja ver su intención y voluntad no solo de dejar registrado ese estilo sino también de elevarlo a una categoría estético-conceptual que podemos denominar ya, con propiedad y plena justicia, flamenco, alejándose, en consecuencia, del carácter popular y folklórico que lo originó en su prístina raíz.
- 38 Pues bien, poco después, en 1960, otro reconocido adalid de la época, Bernardo Álvarez Pérez, ‘Bernardo el de los Lobitos’, interpretó una deliciosa nana en la *Magna antología del cante flamenco, volumen II, Cantes autóctonos*, bajo el abrigo y égida de la reputada por entonces discográfica Hispavox, corroborando, de esta manera, la inclusión definitiva de dicho género como un cante flamenco a la altura de otras formas, estilos y palos esperables en el repertorio antológico al uso:

Fig. 18. Transcripción de *Nana*, de 'Bernardo el de los Lobitos' (1960)

Bernardo el de los Lobitos (1960)

*mf* A dor-mir va la ro-sa de los ro-sa les  
*f*  
a dor-mir va mi-ni-ño  
por-que yaes tar de Na-na na-na na-nay na-na  
*f*  
duér-me-te lu-se-ri  
to de la ma-ña na

Fuente: elaboración propia.

- 39 Según se puede comprobar en el cotejo de ambas fuentes, la estratégica modulación del modo mayor al frigio y el fraseo melódico son exactamente iguales en los dos casos, encontrándose la de 'Bernardo el de los Lobitos' a una distancia de una segunda menor inferior, es decir, medio tono más grave que la de Rafael Romero. Como contrapunto, entre estos testimonios sonoros existe una diferencia cardinal que estriba en el acompañamiento guitarrístico por parte de 'Perico el del Lunar', padre, como cálido arropo y respaldo de la voz de Bernardo, respondiendo al habitual arquetipo de cante flamenco acompañado por una guitarra a la manera de los tientos y las marianas.
- 40 Para cerrar esta terna o tríada flamenca de señeros artistas que incluyeron las nanas en sus grabaciones discográficas con un marcado sabor y aire flamenco, traemos a colación la aportación del granadino

Enrique Morente, quien, a la luz de su versión interpretativa en *Homenaje a Miguel Hernández* (1971), que pasaremos a analizar a continuación, sigue de manera visible la estela de estos modelos y paradigmas de referencia, entre otras cosas, por su cercanía respecto a la saga 'Perico el del Lunar', padre e hijo, tocaores con los que coincidió en el madrileño tablao Zambra:

Fig. 19. Transcripción de *Nanas de la cebolla*, de Enrique Morente (1971)

Enrique Morente (1971)

La ce-bo-lla es - car - cha se - rra -  
da y po - bre  
es - car - cha de tus di - as y de mis no - ches  
ham - brey se - bo - lla hie - lo ne - gro yes - car - cha gran - dey re - don - da  
En la cu - na del ham - bre mi ni - ñoes - ta - ba  
con san - gre de se - bo - lla sea - ma man - ta - ba

Fuente: elaboración propia.

- 41 En efecto, si se examina con sumo detalle la transcripción, el concepto estético-musical es básicamente el mismo que las dos nanas precedentes, en este caso a una distancia de una segunda menor inferior respecto de la de Bernardo. Sin embargo, las aportaciones principales de Morente fueron dos: de un lado, sustituir el texto popular de la nana por los aires de seguidilla «Nanas de la cebolla» de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), de Miguel Hernández, muy de su

agrado y también del de no menos reputados artistas flamencos como ‘Mayte Martín’, ‘Carmen Linares’ o ‘Manolo Sanlúcar’, y, de otro, el hecho de incluir una especie de estribillo final como *leitmotiv* o *ritornello* en la estructura métrica, medida y compás de tientos: «Hambre y cebolla, / hielo negro y escarcha / grande y redonda» (Hernández 1993: 216)<sup>7</sup>.

- 42 Esto es, sustentada en el rico imaginario creativo del poeta de Orihuela, esta nana contó con el acompañamiento a la guitarra de ‘Perico el del Lunar’, hijo, con una rítmica basada en los tientos, por tanto, a la manera del acompañamiento de su padre a ‘Bernardo el de los Lobitos’ en la *Antología del cante flamenco* bajo la dirección del propio ‘Perico el del Lunar’ y publicada en París en 1954, preludio y auspicio, en fin, de lo que ocurrirá en la siguiente etapa en la historia evolutiva de la nana flamenca: la interpretación de la nana desde un prisma de apertura rítmica atendiendo, para ello, a los parámetros métrico-melódicos de cantes canónicos como la soleá, los tangos o los jaleos, en armonía con versiones *ad libitum*<sup>8</sup>. Tales estandartes de excepción habían sido auspiciados, con anterioridad, por artistas como ‘Pepe Marchena’ en «Nanita duerme» (1943), con Paquito Simón, con puntos de encuentro respecto a estos testimonios analizados, o, desde otros conceptos interpretativos, Lola Flores, «Nana gitana» (1951), con partes alternas *a piacere*, pero también con aires rítmico-métricos de jaleo jerezano. Se estaba gestando, en suma, un camino de desarrollo y apertura paulatina para la nana flamenca.

## 2.5. Desarrollo de la nana flamenca (1979)

- 43 Una vez asentadas las bases constitutivas del género flamenco, van surgiendo, con el tiempo, nuevas versiones que enriquecen la caracterización y naturaleza de la nana. De hecho, si partíamos como piedra angular de una canción popular, interpretada en la mayoría de los casos sin ningún tipo de acompañamiento instrumental y con una duración escasa, no superior a un minuto, se abren horizontes de renovación gracias a un artista innovador y revolucionario del arte jondo a nivel de rítmica y afinación vocal: José Monge Cruz, ‘Camarón de la Isla’. En este sentido, el cantaor gaditano grabó, en dos ocasiones, el conocido poema de Federico García Lorca «Nana del caballo



grande», comprendido en *Bodas de sangre* (1933). El primer registro data de 1979, en el marco discográfico de *La leyenda del tiempo*, y está arropado de los teclados de Marinelli y el sitar hindú de Gualberto, acompañamiento instrumental prácticamente inusual en esta fecha, si bien tendría también cabida como respaldo de artistas como ‘Manuel Agujetas’ o Ricardo Miño.

- 44 Veamos, de entrada, el primer estadio interpretativo de ‘Camarón’, que viene siendo transmitido todavía hasta la actualidad en versiones en directo de 2021, de eminente sabor flamenco, como las de Israel Fernández o Antonio Reyes, este último acompañado de ‘Tomatito’, guitarrista habitual del cantaor de la Isla, o bien en otros contextos como el que ofrecen Juan Manuel Leiva, Manuel Ferrer, Samuel Ferrer y Marc Santaló, «Nanas», recitado con aire por seguriya para dar paso a la interpretación de «Nana del caballo grande» en *Poesía flamenca* (2018), ‘India Martínez’, con voluntad de aflamencamiento, aunque no se dedique al cante flamenco, en *Otras verdades* (2012), o, en el marco de la hibridación experimental, la banda sevillana ‘Derby Motoreta’s Burrito Kachimba’ en un single en vinilo de siete pulgadas (2019) a propósito de «La nana del caballo grande» y «Viejo mundo», con Rocío Márquez, tema al calor de la bulería comprendida también en *La leyenda del tiempo* a partir de versos de Omar Khayyam e impronta arreglística de ‘Kiko Veneno’:

Fig. 20. Transcripción de *Nana del caballo grande*, de José Monge Cruz, 'Camarón de la Isla' (1979)

Camarón (1979)

**Ad libitum**

Na - na ni - ño na - na del ca - ba - llo gran - de  
*mf* *f*

que no qui - soel a - gu - a que no qui - soel a - gua

*mf* E - a E e - a

*f* Duér - me - te cla - vel queel ca - ba - llo no quie - re be - ber

Duér - me - te ro - sal queel ca - ba - llo se po - nea llo - rar  
*mf*

Fuente: elaboración propia.

- 45 La segunda versión, en contraste, se produjo una década después, en este caso formando parte del disco *Soy gitano* (1989), con el acompañamiento de la London Philharmonic Orchestra, bajo la dirección del compositor Jesús Bola. Resulta llamativo, a este respecto, que, en ambas versiones, pese a que habían transcurrido diez años entre la primera versión y la segunda, 'Camarón' hubiese podido interpretar las mismas notas con precisa exactitud y afinación. La explicación reside en que, con vistas a la armonización y arreglos orquestales, Bola partió, en calidad de fuente primigenia, de una grabación del cantaor gaditano cuando estaba ensayando, en el estudio, el primer estadio interpretativo con el objeto de dejarlo registrado. Sin embargo, Bola advirtió, durante dicho proceso de trabajo artístico, la exquisita expresión vocal y afinación de esta versión, lo que le llevaría a servirse

de este archivo fonográfico como hipotexto de base para el resultado final<sup>9</sup>, que ha servido incluso de banda sonora para la película *Camarón* (2005) bajo la dirección de Jaime Chávarri y contando Óscar Jaenada con el papel protagonista:

Fig. 21. Transcripción de *Nana del caballo grande*, de José Monge Cruz, 'Camarón de la Isla' (1989)

**Ad libitum**

Na - na ni - ño na - na del ca - ba - llo gran - de  
*mf* *f*

que no qui - soel a - gu - a que no qui - soel a - gua

*mf* E a E e - a

Fuente: elaboración propia.

- 46 Se abría, en definitiva, una puerta esperanzadora hacia la posibilidad de aceptar por parte de la comunidad flamenca la experimentación armónico-métrica a partir del fraseo armónico-melódico de la nana flamenca de manera que, en esta etapa de diversificación y expansión de itinerarios creativos, se acabará normalizando la escucha de nanas ya al calor de estructuras métricas de tangos, soleares, seguriyas e incluso bulerías. Baste recordar, a modo de muestras representativas, grabaciones difundidas, ya con absoluta naturalidad en los años ochenta y noventa, incluso tras la muerte de sus intérpretes, mientras que antes resultaban casos aislados pese a su marcado sabor flamenco, como son «A la puerta llaman» (tangos) de 'Porrina de Badajoz' en *Antología del cante de Porrina de Badajoz* (1987), con huellas significativas por cierto en el concepto de tangos de 'Camarón' como deja ver «Detrás del tuyo se va» con la guitarra de 'Paco de Lucía' en *Al verte las flores lloran* (1969), o «Debajo del laurel verde» (soleá) del 'Niño de Barbate', con la misma sonanta y la de 'Ramón de Algeciras'

en *Arte flamenco*» (1994), que vendría a prefigurar *in nuce* otras hibridaciones afines aunque desde otros ideales expresivos, como sucederá, andando el tiempo, con *Madrugá flamenca*, «*Alas de seda (nana por soleá)*», *Momentos... entre noche y día* (2008). En los casos concretos de 'Porrina' y 'Niño de Barbate' estamos sustancialmente ante nanas, en lo que a la línea melódica se refiere, que responden al clásico arquetipo de ejecución de un cante acompañado de una guitarra flamenca con la opción percutiva de las palmas. Veamos, como cierre del presente apartado, sendos fragmentos extraídos de las dos fuentes referidas:

**Fig. 22. Transcripciones de *A la puerta llaman*, de 'Porrina de Badajoz' (1987) y *Debajo del laurel verde*, del 'Niño de Barbate' (1994)**

Porrinas de Badajoz (1987)

**Allegro**  $\text{♩} = 160$

Ya la puer-ta lla man no sé quién se rá  
*mf* *f*

Y el pa-pa del ni-ño en la ca-maes - tá ro  
*mp* *p*

ro ro ro. Que por a-lli a rri  
*mf*

Niño de Barbate (1994)

**Poco rubato**  $\text{♩} = 126$

En un tron-co ca - du co vie  
*mp* *f*

jo y sin ra - mas la tris - te tor-to li lla  
*mp*

se la - men ta ba E-co del tiem-po e co del  
*p* *mp* *f*

tiem - po la tris - te tor-to - li lla  
*mp*

Fuente: elaboración propia.

## 2.6. Últimas tendencias: textos y contextos

- 47 Tras la progresiva expansión y aceptación de posibilidades expresivas para la nana flamenca desde mediados del siglo XX, se intensifica, ya en el último tercio, la diversidad creativa siempre desde la tensión estética entre el respeto a los cánones tradicionales y la apertura a la experimentación, ejemplificada, como hemos visto, en la voz de ‘Camarón’. A este respecto, en la década de los noventa pudieron convivir ya, en armonía y concierto, testimonios del calado de Diego Carrasco, con ‘Remedios Amaya’, «Nana de colores» (1993), atendiendo a un palmario sentido rítmico, con las versiones de marcada jondura bajo la rúbrica interpretativa de Inés Bacán tanto en «Cansada marisma» (1995), en *De viva voz* con su hermano Pedro, como en «Nana de los luceros» en *Orobroy* (1997) de ‘Dorantes’ (Escobar 2020a: 41-42; Escobar 2020b). A estos registros fonográficos cabe añadir otros como los de Juan Montoya, «Nana flamenca», *Utrera tiene que tiene* (1996), o de nuevo, ‘Remedios Amaya’, en esta ocasión en «Nana» (1998), *a cappella* y al unísono respecto al llanto de un bebé de fondo, integrada en los actuales repositorios digitales como cierre de *Me voy contigo*, con la guitarra de Vicente Amigo, aunque no estuviera incluida en la edición del disco en 1997.
- 48 El nuevo siglo prolongaba, en definitiva, esta sensibilidad demostrada por la comunidad flamenca hacia la nana flamenca, como demuestran versiones tan diferentes como las de Estrella Morente «Nana», *Calle del aire* (2001), María ‘La Coneja’, «Nanas flamencas», en *Antología flamenca* (2002), con ‘Perico el del Lunar’, hijo, heredero de la tradición de su padre y de los cantaores canónicos analizados que acompañó, así ‘Bernardo el de los Lobitos’ o Rafael Romero, e incluso ‘Luis de Córdoba’, «Pa dormir a mi niña», *En primera persona* (2006). Estos temas irían abonando el terreno, más si cabe, para el cultivo de la modalidad según reflejan Encarna Anillo, «Lo guarda un ángel (nana)», en *Voz de agua, Voz de viento* (2015), con José Anillo, o Laura Vital, «La nana de Victoria», en *Tejiendo lunas* (2015).
- 49 En armonía con estas versiones de marcada impronta flamenca se desarrollan, en paralelo, otros itinerarios que tratan de aflamencar los estilemas de canción que atesoraba el género, con frecuencia con

la voluntad de distanciarse de los modelos canónicos de referencia, como sucede con 'Rosalia', «Nana» (Cap. 9: Concepción), *El mal querer* (2018), o María José Llergo, «Nana del Mediterráneo», *Sanación* (2020)<sup>10</sup>. A veces, incluso no se renuncia a la expresión flamenca, aunque sí a la actitud de cercanía respecto a los paradigmas analizados. Son los casos de Desi Márquez, «Nanita nana» (2018), interpretada a la guitarra por Rubén Márquez en *Semillas flamencas* por Corral del Gallo, de manera que el esperable fraseo armónico-melódico de la nana da paso al compás rítmico de tangos-rumba con alusiones motivicas a la nana en la letra, o de 'Jaime Candié', «A Santiago (nana flamenca)», con 'La Reina gitana' al piano, en *A mi Santiago* (2021). Y es que, en cierta medida, por su propia flexibilidad genérico-expresiva, la nana flamenca continúa permitiendo el desarrollo de sus estilemas hacia la modalidad de la canción melódica, aunque sustentada sobre una expresión jonda.

- 50 Es más, en calidad de expansión de fronteras respecto al cante y el toque, desde los primeros compases del siglo XXI, la sonoridad de la nana flamenca es llevada a la danza, tras la estela escenográfica de Salvador Távora desarrollada en la década de los ochenta del siglo XX, gracias a bailaoras de solera como 'Antonio el Pipa', Luisa Palicio, María Pagés o Jesús Carmona, entre otros nombres de excepción, ampliando así los registros artísticos de dicho género<sup>11</sup>. En este renovado marco de formalizaciones entre cante y baile para la creatividad estético-conceptual, por ejemplo, Miguel Poveda y Eva 'Yerbabuena' realizaron la interpretación del tema «Nana y café» en la película *Flamenco, flamenco* (2010), dirigida por Carlos Saura.
- 51 Asistimos, por tanto, en el cante a una progresiva reinterpretación, en calidad de reescritura o palimpsesto, de los modelos fundacionales de las primeras etapas al calor de diferentes textos y contextos hasta el punto de que artistas de la envergadura interpretativa de 'Mayte Martín', así su homenaje a Falla en diálogo sutil con Katia y Marielle Labèque en *De fuego y de agua* (2008), Rocío Márquez, en «Nana para Rocío» de *Claridad* (2012) o en su versión de la «Nana de Sevilla», bajo el recuerdo de Lorca y 'La Argentinita' en *Firmamento* (2017) con Proyecto Lorca<sup>12</sup>, o Miguel Poveda, siempre muy a la estela lorquiana como refleja *Enlorquecido* (2018), en «Nana de la cigüeña» de *Poemas del Exilio. Rafael Alberti* (2003), han aportado su propia visión estética al género de la nana flamenca, tomando como base, en determinados

casos, fuentes escritas en el siglo pasado. Un ejemplo de dicho proceder viene dado por la «Nana de los rosales» de ArteSano (2012), cantada por Poveda con el acompañamiento a la guitarra de José Quevedo ‘Bolita’ y de Jesús Guerrero más el surdo, semillas y ambientes como respaldo tímbrico-textural del percusionista Paquito González:

Fig. 23. Transcripción de *Nana de los rosales*, de Miguel Poveda (2012)

Miguel Poveda (2012)

*Poco rubato*  
A *mp*  
dor-mir va la ro... sa... de los ro-sa... les  
a dor-mir va mi ni... ño...  
*Ad libitum*  
por - que ya es tar - - de...  
Es - te ni-ño di - vi... no... lo ve-lem an...  
que los-ru-lla en sus bra - zos...  
co... mu u - na ma - dre...  
Es - te ni - ño chi - qui... to... no...  
tie - ne cu - na...  
*Ad libitum*  
su pa-dres car-pin-te - ro... y leña - rá u - na...  
*f*  
mi ni-ños-tá dur... mien - do... dor... mi - o se  
que... da... dor - mi... o se que... da...  
*Ad libitum*  
dor... mi - o se que... da...

Fuente: elaboración propia.

52 Como se puede comprobar, esta nana refleja un claro referente en las cantadas por ‘Bernardo el de los Lobitos’ y Rafael Romero, con Morante de fondo, a finales de la década de los cincuenta del siglo pasado. De hecho, el texto es prácticamente idéntico salvo tenues variantes en ciertos vocablos al tiempo que desprende en su origen una copla recogida por Rodríguez Marín en *Cantos populares españoles*, en concreto, coplas de cuna, extracto de la sección 1ª del tomo I de dicha obra, como hemos puesto de relieve. Y es que la herencia con-

creta de Bernardo había dejado, en particular, su huella en testimonios previos al de Poveda como el de ‘Curro Lucena’, en la nana y cante de trilla dedicados a su hijo Boli, mientras que le daba con cariño el biberón, en una grabación videográfica registrada en su domicilio familiar de Ronda el 28 de febrero de 1984<sup>13</sup>.

- 53 Por último, resulta de sumo interés destacar la importancia que tienen, en la creación de nuevos entornos y contextos estéticos para las nanas flamencas del siglo XXI, las falsetas o interludios instrumentales por parte de los tocaores, por lo general haciendo las veces de compositores, que ambientan, con brillante lucidez expresiva, tanto el paisaje sonoro de conjunto como el ritual introductorio y preparatorio del cante. Sobre este particular, el mismo año de la publicación de la nana de Poveda, veía la luz una nana entre flamenco y estética contemporánea en la que se recuperaba, como en la versión de ‘Curro Lucena’, aunque desde otros presupuestos estéticos, el concepto de volver a la intimidad familiar en el acto performativo habida cuenta de que la cantaora Eduarda Mendía, del mismo modo que cantaba una melodía para conciliar el sueño de su hijo, entonces niño, Paco Escobar, en esta ocasión se la cantaba a su nieta Marina a partir de una composición para voz y guitarra del propio tocaor sevillano, quien redactó estos versos a efectos de musicalización:

Rumores de la noche,  
no hagáis ruido,  
que mi niña Marina  
ya se ha dormido.  
Ea, la nana, ea, la ea;  
mi niña Marina  
dormida se queda.

Le media demandé n'existe pas. : [sound:escobar\_nana-bajo]

- 55 Este testimonio literario-musical, en el que la voz desnuda y *a cappella* entroncaba con la tradición de nanas precedente, se tituló «Nana bajo la luna. A mi hija Marina (Nana contemporánea)», en el ciclo *Claroscuro de Palimpsesto. Morente «in memoriam»* (2012). La segunda parte de la composición está ilustrada a nivel vocal por José Manuel Castillo al calor de una letra de José Cenizo Jiménez, en diálogo con la guitarra de Paco Escobar, la percusión de metales de Antonio Mo-



reno, de Proyecto Lorca, y la guitarra eléctrica de Benjamín Bazán<sup>14</sup>. Su arranque, con sabor y aire rítmico de seguiriya, es el siguiente:

**Fig. 24. Transcripción de un fragmento de *Nana bajo la luna. A mi hija Marina*, de Paco Escobar (2012)**



Fuente: elaboración propia.

- 56 La creación de esta composición de manifiesta pátina guitarrística no es, en efecto, un hecho aislado, sino que imbrica su discurso en una dilatada tradición que ha venido fraguándose en la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que se iba consolidando la modalidad de la nana flamenca como canto flamenco. Baste recordar a este respecto ejemplos tan paradigmáticos desde los años sesenta hasta la actualidad como los brindados por Carlos Montoya, «Nana del gitanito» (1961), 'Paco de Lucía' y Ricardo Modrego, a propósito de la lectura de «Nana de Sevilla» en *12 Canciones de García Lorca para guitarra* (1965), Pedro Soler, «Cuna de mimbre (nana flamenca)», *Festival Guitarras del mundo '98/'99* (2006), con los aires de 'Perico el del Lunar', padre e hijo, o Juan España, «Nana flamenca», *Ambient Music for Babies. Background Music with Flamenco Guitar* (2014), desde un prisma de calado tradicional. Sin embargo, también cabe destacar, en la búsqueda de otros horizontes conceptuales y sin tener ya tan en cuenta la historia evolutiva de la nana aquí descrita en aras de proponer sus propias composiciones, los temas de Juan Carlos Romero, «Mi Madre a mí me cantaba», con la voz de su madre Carmen, en *Agua encendida* (2010), Antonio Rey «Nana de mi Mara», con Estrella Morente, en *Colores del fuego* (2011), en una evocación por momentos de la *forma mentis* técnico-compositiva de Vicente Amigo, o 'Gaspar de Holanda', «Nana flamenca», *Quejíos* (2021), desde la *scordatura* de Si M modal

con resonancias de Gerardo Núñez, en el ámbito armónico en temas como su seguriya 'Remache', y, una vez más, de Vicente Amigo en el último acorde en Si M modal, empleado en obras como *Poeta*, siguiendo, en suma, la estela de 'Paco de Lucía'.

## Conclusiones

- 57 A la vista del análisis planteado, la nana tiene su germen prístino y originario en una canción popular que, en calidad de arquetipo arraigado en el imaginario colectivo, data de tiempos inmemoriales. En las presentes páginas hemos demostrado, al trasluz de los ejemplos literario-musicales aducidos, la necesidad de revisar críticamente la definición de nana para seguidamente arrojar luz sobre cómo se ha ido produciendo de manera paulatina el proceso de transformación de canto popular a cante flamenco. De hecho, no cabe duda de que, gracias al lenguaje musical empleado por compositores, escritores y folkloristas, con figuras de la creatividad de Lorca y Falla como telón de fondo, la nana pudo salir de la intimidad del hogar del que procedía a fin de quedar plasmada en una partitura o en un escenario como parte constitutiva de una zarzuela, según evidencia el imaginario conceptual de los sevillanos Giménez y Mariani, incluso con indicaciones al hilo de la expresión flamenca, o del valenciano Serrano. En este sentido, fue decisiva la terna artística formada por Rafael Romero, 'Bernardo el de los Lobitos' y Enrique Morente, a la zaga de estos dos modelos de referencia, ya que dieron el impulso definitivo a la hora de incluir la nana entre los estilos flamencos.
- 58 Finamente, con el auge de las nuevas tecnologías y la renovación expresiva del cante flamenco, con implicaciones discográficas de por medio, llevada a cabo por artistas como 'Camarón', la nana flamenca amplió sus horizontes a nivel de creatividad estética, pasando a ser interpretada tanto *ad libitum* o *a piacere* como bajo los parámetros musicales de formas genéricas, estilos o palos como la soleá, la seguriya, los tientos, los tangos o las bulerías. En este diálogo a nivel vocal e instrumental, ha venido gozando de un brillante auge la guitarra, en primer lugar, y, en un segundo plano, con no tan marcada presencia, el piano, desde el concepto de dúo respecto a la voz, si bien se están atendiendo con mayor frecuencia otros formatos como arreglos para música de cámara. Y es que el círculo finalmente acabó cerrándose,

como una partitura *da capo* mediante estructura en anillo, si bien con vigencia hasta la fecha gracias a las reinterpretaciones no solo circunscritas a los aportes estéticos de Lorca y Falla sino también al calor de Bernardo, Romero o Morente en artistas de nuestro tiempo, como los mencionados. Ellos han venido aportando hasta hoy, en suma, su visión e impronta personal del cante flamenco por nanas al trasluz de diferentes textos y contextos.

---

## Bibliografía

Alcántara Moral, Antonio, *Los cantos de laboreo de Torredelcampo*, Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla (Colección Flamenco), 2019.

Arredondo Pérez, Herminia & García Gallardo, Francisco José, «Cántame una nana. Música, género y cultura desde la etno/musicología y la educación musical», in: Moreno Sánchez, Emilia, Coord., *Orientaciones para una educación no sexista*, Oviedo: Septem Ediciones, 2010, p. 271-286.

Blas Vega, José & Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid: Editorial Cinterco, 1998.

Bonastre, Francesc, «Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo», in: *Celos aún de aire matan (1660)*. *Edad de Oro*, 22, 2003, p. 247-263.

Bridges, Christine, «La primera manifestación de la poesía femenina: la canción de cuna», in: *Letras femeninas*, 25 / 1-2, 1999, p. 107-114.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, «Del Buen Retiro al convento: itinerario

de un tono de la zarzuela *El laurel de Apolo*», in: Alonso González, Celsa; Gutiérrez González, Julia & Suárez Pajares, Javier, Coord., *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid: ICCMU, D.L., 2008, p. 75-100.

Cáceres Piñuel, María, *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*, Kassel: Reichenberger, 2018.

Cardona Castro, Ángeles, «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», in: García Lorenzo, Luciano, Coord., *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid: CSIC, II, 1983, p. 1077-1090.

Cruces, Cristina, «Antonio Machado y Álvarez 'Demófilo': ciencia del folclore y copla flamenca», in: Escobar Borrego, Francisco Javier & Gallardo Saborido, E. J., Eds., *Imaginario del flamenco: representación literaria, poética musical e historia cultural*, in: *Cultura, Lenguaje y Representación*, 24, 2020, p. 7-23.

Curto Hernández, María Victoria, «La trinidad artística del teatro cortesano

- de Calderón de la Barca: poesía, música y artes plásticas en *El Golfo de las sirenas*», in: Saura Clares, Alba & Guerrero, Isabel, Coord., *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2019, p. 66-76.
- Chiavone López, Verónica, «La canción de cuna como experiencia musical fundante de la identidad de un sujeto», Tesis de licenciatura, San Salvador: Universidad del Salvador, 2008.
- Del Alcázar, Ignacio, *Colección de cantos populares anotados por Ignacio del Alcázar*, Madrid: Editor Antonio Aleu, 1910.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, Madrid: Editorial Espasa, 22ª edición, 2001.
- Encabo Fernández, Enrique & Matía Polo, Inmaculada, Coords., *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*, Madrid: Dykinson, 2021.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Palimpsesto, música gráfica o la reescritura en las artes: flamenco conceptual en los albores del siglo XXI», in: Escobar, Paco & Castillo, José Manuel, *Palimpsesto. Morente «in memoriam»*, Sevilla: Universidad, Cátedra de Flamencología, Colección Flamenco y Universidad, IX, 2012, p. 4-23.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «De la performatividad a la Tesis performativa: técnica vocal, procesos de composición y creatividad estética en Rocío Márquez», in: Asociación Española D más I: Danza e Investigación & Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), Ed., *La investigación en danza*, Valencia: Ediciones Mahali, 2018, p. 25-34.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Entre la voz y la palabra: el color del sonido en la Tesis performativa de Rocío Márquez», in: *El canon. Revista de flamenco*, 5, 2019, p. 18-35.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán (con manuscritos autógrafos inéditos)», in: *Demófilo. Revista de Cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folklore andaluz)*, 50, 2020a, p. 23-79.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2020b), «Tone and mood. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales: diálogo analítico con Dorantes desde los estudios culturales», in: *La Musa y el Duende. Revista Internacional de Flamenco*, 25, 2020b, p. 57-97.
- García Lorca, Federico, *Conferencias*, Ed. Maurer, Christopher, Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- García Matos, Manuel, *Magna Antología del Folklore Musical de España*, Madrid: Hispavox, 1955.
- Gascón, Christopher D., «Musical Agency in Calderón's *El laurel de Apolo*», in: *Hispanófila*, 180, 2017, p. 3-20.
- González Sánchez, Carmen María, *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2016.
- González Sánchez, Germán, «La tonadilla escénica en el siglo XVIII», in: *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 8, 2010, p. 115-122.
- Guichot y Parody, Joaquín, *Oye un cantar de mi tierra: Canciones*, Pról. herma-

nos Álvarez Quintero, Sevilla: Editor Imprenta de hijos de G. Álvarez, 1923.

Hernández, Miguel, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Eds. Leopoldo de Luis & Urrutia, Jorge, Madrid: Cátedra, 1993.

Idogaya Molina, Anatilde, «Del arroyo a la calidez del sueño: las canciones de cuna y el mestizaje cultural en el área de Cuyo», in: *Huellas*, 6, 2008, p. 155-163.

Luna López, Inés María, *Flamenco y canción española*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección Flamenco, 2019.

Machado y Álvarez, Antonio; Montoto y Rautenstrauch, Luis; Guichot y Sierra, Alejandro; De Olavarría y Huarte, Eugenio; Hernández de Soto, Sergio, *Folklore Español. Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Sevilla: Editor Francisco Álvarez y C.<sup>a</sup>, 1883.

Luna Navarro, F. de Paula, 'Curro Luceña', «Nana y cante de trilla », 28 février 1984. Document électronique consultable à: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0Yh4N3T7I&t=137s>. Page consultée le 30 décembre 2021.

Martín-Ortega, Elisa & August-Zarebska, Agnieszka, «Poesía infantil sefardí: de la tradición oral a las canciones de cuna contemporáneas », in: *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, 16 / 2, 2017, p. 50-59.

Márquez Limón, Rocío, *La técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipología*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2017.

Masera, Mariana, «Las nanas: ¿una canción femenina?», in: *Disparidades*.

*Revista de Antropología*, 49 / 1, 1994, p. 199-219.

Molina Jiménez, María Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008.

Moreno Ríos, Amalia, *Gerónimo Jiménez: catalogación y estudio de su producción musical*, Tesis doctoral, Dir. Palenque, Marta & García Manzano, Julia Esther, Sevilla: Universidad, 2013.

Moreno Sáenz, Antonio, *Las percusiones del Flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2016.

Navarro Lalanda, Sara, «Tiranías y polcas en la tonadilla escénica: poesía, música y baile en los escenarios teatrales de la corte madrileña », in: *Revista de humanidades*, 41, 2020, p. 37-60.

Presas, Adela, «Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica », in: Álvarez Barrientos, Joaquín & Lolo Herranz, Begoña, Eds., *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: CSIC / Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 149-164.

Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla: Editor Francisco Álvarez y C.<sup>a</sup>, 1882.

Roldán Fidalgo, Cristina, «Del llanto a la risa: Recepción de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca en la tonadilla escénica », in: *Dieciocho. His-*

*panic Enlightenment*, 41 / 1, 2018, p. 7-22.

Romero Ferrer, Alberto, «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz », in: Álvarez Barrientos, Joaquín & Lolo Herranz, Begoña, Eds., *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: CSIC / Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 237-364.

Romero Ferrer, Alberto, «La tonadilla escénica o el casticismo músico-teatral de la Ilustración », in: *Revista de la Fundación Juan March*, 444, 2016, p. 2-8.

Salinas Ayllón, Guillermo, «La nana flamenca: una aproximación musical », in: Díaz-Báñez, José Miguel & Escobar Borrego, Francisco Javier, Eds., *Investigación y Flamenco*, Sevilla: Signatura Ediciones, 2011, p. 165-180.

Salinas Ayllón, Guillermo, *La nana flamenca como género literario-musical: analogías y divergencias entre sus formas interpretativas*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2015a.

Salinas Ayllón, Guillermo, «Tríada fundacional y renovadora en el proceso de transformación de la nana flamenca », in: Cenizo Jiménez, José & Gallardo-Saborido, Emilio J., Coord., «*Presumes que eres la ciencia* ». *Estudios sobre el flamenco*, Sevilla: Libros con Duende, 2015b, p. 204-219.

Schuchardt, Hugo, «Analogía entre los cantares alpinos y andaluces » (1882), in: *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre*, Ed. facs, Valladolid: Editorial Maxtor, 2008, p. 259-266.

Tejero Robledo, Eduardo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer », in: *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 2002, p. 211-232.

Trabado Cabado, José Manuel, «Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope de Vega al *Golfo de las sirenas* de Calderón», in: Ponce Cárdenas, Jesús & Colón Calderón, Isabel, Coord., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, p. 143-154.

---

1 En lo que atañe a la nana flamenca como género, véase Salinas Ayllón

(2011, 2015a, 2015b), mientras que, para los cantos de laboreo, con los que determinadas interpretaciones de las nanas comparten, en ocasiones, rasgos, sobre todo, si se examinan los cantos de trilla: Alcántara Moral (2019). Respecto a la naturaleza literario-musical, aspectos culturales y estilemas de la nana como arquetipo: Bridges (1999), Tejero Robledo (2002), Chiavone López (2008), Idogaya Molina (2008), Arredondo Pérez & García Gallardo (2010) y Martín-Ortega & August-Zarebska (2017). Este estudio se integra tanto en la línea de especialización Música y poesía del Grupo de Investigación Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones (HUM-233), bajo la dirección de M.<sup>a</sup> B. Molina Huete, como en el Proyecto I + D + i *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español (FLA/AMEX)*, dirigido por E. J. Gallardo Saborido, Junta de Andalucía, Ref. PY20\_01004.

2 La cursiva es de la cita original.

3 Agradecemos la atención recibida, con motivo de nuestras reiteradas consultas, al personal de la Biblioteca Nacional de España, el Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, el Centro de Documentación Musical de Andalucía y el Centro Andaluz del Flamenco.

4 La nana compilada por Pedrell se localiza en *Cancionero Musical Popular Español* y, según sus propias palabras, le fue transmitida por «D.<sup>a</sup> T. B.» en Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

5 Fundamental para la relevancia y pervivencia de la tonadilla escénica con culminación en compositores como Enrique Granados es la labor de José Subirá (Cáceres Piñuel: 2018); también: Romero Ferrer (2008, 2016), Presas (2008), González Sánchez (2010) y Navarro Lalanda (2020).

6 Sobre el pensamiento estético de este compositor: Moreno Ríos (2013).

7 La comunidad flamenca ha mostrado especial interés por la musicalización de *Cancionero y romancero de ausencias* a partir de otras composiciones como «El pez más viejo del río», «Llegó con tres heridas», «Déjame que me vaya», «El azahar de Murcia», «El sol, la rosa y el niño» o «Antes del odio». Para la recepción tanto de este libro como de *Poemas varios* (1933-1934), *El rayo que no cesa* (1934-1935), *Viento del pueblo* (1937) o *El hombre acecha* (1937-1939): González (2016).

8 Incluso, en ocasiones, intérpretes de reconocida trayectoria flamenca no atenderán al fraseo armónico-melódico de la nana ni tampoco a su tradición, pero sí, en cambio, acabarán empleando motivos temáticos relacionados con dicho género en el contexto métrico-rítmico de diferentes modali-

dades, como se identifica en «Vamos a cantarle la nana (Sevillanas)», de 'El Turronero' con la guitarra de Antonio Arenas, en concreto, en la primera de estas sevillanas que otorga título al tema. Tuvimos la ocasión de conversar con el artista, en calidad de informante, sobre esta cuestión.

9 Agradecemos al maestro Bola, siempre generoso y con magnífica disposición a la hora de contribuir a los avances en la investigación especializada en flamenco, que nos haya facilitado, en calidad de informante, su testimonio.

10 Para las hibridaciones entre flamenco, canción y copla a la luz de variados textos y contextos performativos: Luna López (2019), Encabo Fernández y Matía Polo (2021).

11 Preparamos un artículo, en fase avanzada, circunscrito a la presencia de la nana a nivel coreográfico.

12 Sobre los aspectos técnicos vocales implementados por esta cantaora, véanse: Márquez Limón (2017) y Escobar (2018, 2019). En lo que concierne al concepto estético de percusión en Proyecto Lorca: Moreno Sáenz (2016).

13 Puede visionarse en Youtube atendiendo a este hipervínculo: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0Yh4N3T7I&t=137s>.

14 Para la poética musical: Escobar (2012).

---

## Español

El presente artículo circunscribe su objeto de estudio a la caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca. Para ello, se atiende tanto a la definición de dicha modalidad literario-musical, con una revisión crítica respecto al estado de la cuestión, como a su paulatino proceso de transformación en estilo flamenco desde sus modelos fundacionales hasta nuestros días. Desde este prisma epistemológico, se ofrece, en fin, una cronología pormenorizada con el objeto de analizar su amplia diversidad temático-conceptual, ejemplificada mediante transcripciones musicales a partir de diferentes textos y contextos estéticos.

## English

This article circumscribes its object of study to the generic characterization and evolutionary history of the flamenco lullaby. To do this, attention is paid to both the definition of this literary-musical modality, with a critical review regarding the state of the matter, and its gradual process of transformation into flamenco style from its founding models to the present day. From this epistemological point of view, a detailed chronology is finally offered in



order to analyze its wide thematic-conceptual diversity, exemplified by musical transcriptions from different texts and aesthetic contexts.

### **Français**

Cet article circonscrit son objet d'étude à la caractérisation générique et à l'histoire évolutive de la berceuse dans le flamenco. Pour ce faire, une attention est portée à la fois à la définition de cette modalité littéraire et musicale, avec un examen critique de l'état de la question, et à son processus progressif de transformation en style flamenco depuis ses modèles fondateurs jusqu'à nos jours. De ce point de vue épistémologique, une chronologie détaillée est enfin proposée afin d'analyser sa grande diversité thématique et conceptuelle, illustrée par des transcriptions musicales de différents textes et contextes esthétiques.

---

### **Mots-clés**

berceuse du flamenco, tradition orale, culture populaire, folklore, musique et littérature, zarzuela, García Lorca (Federico), Falla (Manuel de)

### **Keywords**

flamenco lullaby, oral tradition, popular culture, folklore, music and literature, zarzuela, García Lorca (Federico), Falla (Manuel de)

### **Palabras claves**

nana flamenca, tradición oral, cultura popular, folclore, música y literatura, zarzuela, García Lorca (Federico), Falla (Manuel de)

---

### **Guillermo Salinas Ayllón**

Doctor en Flamenco por la Universidad de Sevilla, Consejería de Educación y Deporte de la Junta de Andalucía, C/ Juan Antonio de Vizarrón, s/n. Edificio Torretriana, 3ª planta. Isla de la Cartuja, 41092 Sevilla (España)

### **Francisco Javier Escobar Borrego**

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, C/ Palos de la Frontera, s/n, 41004 Sevilla (España)

## ***Textes et contextes***

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

# Danger or Shelter? Lullabies in the Music of Benjamin Britten

*Danger ou abri ? Les berceuses dans la musique de Benjamin Britten*

Article publié le 25 juin 2023.

**Marinu Leccia**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4183>

[Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Marinu Leccia, « Danger or Shelter? Lullabies in the Music of Benjamin Britten », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4183>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# Danger or Shelter? Lullabies in the Music of Benjamin Britten

*Danger ou abri ? Les berceuses dans la musique de Benjamin Britten*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Marinu Leccia**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4183>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

- 
1. Lullabies in times of war: Edith Britten and her sick child composer
  2. First lullabies for piano: aesthetics of a child-art
  3. "Cradle Song": discipline and mischief of the lullaby
  4. Toy soldiers: lullaby, fairyland and military in *A Midsummer Night's Dream*
  5. Lucretia and Miles: shadows by candlelight
  6. Uncanny dolls: Flora's lullaby in *The Turn of the Screw*
- Conclusion
- 

A child in the dark, seized by fear, reassures himself by singing. He walks and stops to the rhythm of his song. This one is like the outline of a stable and calm centre, stabilising and soothing, in the midst of chaos.

Deleuze & Guattari (1980: 382)<sup>1</sup>

1 Lullabies are central to the work of Benjamin Britten. From his first compositions as a child to his last operas, lullabies, and their lulling character at the boundaries of the dream and the threat, are a recur-

ring and ambiguous reference. In many Britten operas and songs, lullabies find a place in the double-faced nightly atmosphere, both soothing and menacing. In Britten's world, lullabies are often associated with an imminent disaster: Lucretia asleep before her rape; Billy Budd lulled by the sea before his execution; or Miles and Flora hypnotised by the presence of dangerous ghosts. To perform a lullaby on stage seems to be a paradox, for a lullaby is "originally, a vocal piece designed to lull a child to sleep with repeated formulae; less commonly, it can be used to soothe a fractious or sick child. [It] is usually (though not exclusively) sung solo by women and displays musical characteristics that are often archaic [...]" (Porter 2001). A lullaby is first of all a social interaction in music between two individuals. On one side is a performer (stereotypically a mother or a nurse), and on the other a listener (the child), and their relation has a magical aspect: the song, allied with rocking movements, puts the child into a state of sleep. The child goes through a semi-sleeping phase, a situation which fosters a half-dreamed imagination. Now, what happens when this social activity is transposed into the world of concert art; when the lullaby becomes an artistic object of its own? What happens to the social purpose of it, when projected on stage under the spotlights? In opera, in particular, what status does the lullaby genre have, especially when an actual scene of sleep is depicted? How, finally, do lullabies act like topics (and not just a genre), i.e. "musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one"? (Mirka 2014: 2). There are many identifiable 'lullabies' in Britten's music, as summarised in the non-exhaustive following list:

- 1924-25, *Lullaby in E*, juvenilia (Britten 1924a)
- 1925, *Lullaby in Eb*, juvenilia (Britten 1924b)
- 1934-35 *Suite for violin and piano* ('Lullaby')
- 1936 *Two Lullabies* for 2 pianos ('Lullaby' & 'Lullaby for a retired Colonel')
- 1938 *A Cradle Song: Sleep Beauty Bright* for soprano, contralto and piano
- 1941 *Paul Bunyan* ('Lullaby of Dream Shadow', in the original version, then removed)
- 1942 *A Ceremony of Carols* ('Lullaby')
- 1946 *The Rape of Lucretia* (Lucretia asleep)
- 1947-49 *A Charm of Lullabies* for voice and piano
- 1949 *The Little Sweep* (n.10 & 14)
- 1951 *Billy Budd* (Billy's last aria)

- 1954 *The Turn of the Screw* (Flora's song)
- 1960 *A Midsummer Night's Dream* (Fairies' choruses)

2 If the genre seems abundant in Britten's output, it is surprising to see no dedicated study to the subject (other than the scattered analytical comments I will refer to, along the following case studies). This article tries to bridge the gap and to question the implications and particularities of Britten's use of the lullaby. My approach is therefore semiotic and makes a central use of topic analysis. I focus on Britten's twists on the lullaby and its amalgam with other musical topics (what Robert Hatten would call "tropes", see Hatten 2004). Besides, these distortions and fusions are typical of a modernist hand, described by Daniel Albright as a constant "tinkering with the basic material of compositional technique" (Albright 2004: 10). Consequently, I will use the lullaby not just as a genre, but also as a semiotic item (i.e. a topic) which refers to the genre. This allows a better understanding of the semiotic mixes and tropes, as well as to contemplate the ambiguous relations between music and texts or scenic situations. What, then, are the stylistic traits of a lullaby? This article proposes three qualities, observed in the various Britten pieces analysed: (1) a rocking element (as in the French 'berceuse'); (2) a simple songful tune (as in the English 'lullaby'); and (3) a general lulling quietness. These qualities are found in many other places in Britten's work, even when not referred to as a 'lullaby', as in the *Nocturne*, op. 60, where lullaby motifs permeate the whole work, as it does in an opera like *A Midsummer Night's Dream*. This article investigates the transposition by Benjamin Britten of the lullaby genre into artistic compositions, and the potential evolutions it gives to its meaning. It will appear that Britten always plays with the topical qualities of the lullabies to create multifarious ambiguities: in *A Midsummer Night's Dream* with military sounds; in *The Rape of Lucretia* with an imminent scene of violence; in the *Turn of the Screw* with uncanny presences. This article also reveals that the lullaby is often allied by Britten with instrumental-exercise-like material, with all the conjunct and confronting meanings it creates. Britten's own childhood relation to lullaby is explored in an introductory investigation, followed by a new consideration of a material often ignored: Britten's childhood compositions. Then, through the analysis of different examples, I advocate that Benjamin

Britten is using the lullaby as an ambiguous safe place, a false protection, a denial of violence, and sometimes a form of danger itself.

## 1. Lullabies in times of war: Edith Britten and her sick child composer

- 3 “Benjamin Britten’s mother was ‘determined that he should be a great musician.’” Thus begins the first substantial and thorough biography of Benjamin Britten, written by Humphrey Carpenter in 1992. Carpenter posits Britten’s mother, Mrs. Edith Britten, as a stifling and dominant presence. Two anecdotes, often quoted in the subsequent body of publications and commentaries on Britten’s life, perpetuated the cliché. They come from the remarks of a childhood friend of Britten: Basil Reeve. The first anecdote is the story of the four Bs. The young Benjamin, according to his mother, should be the next composer after Bach, Beethoven and Brahms. The second anecdote takes a more symbolic and dubious twist: the voice of his partner, Peter Pears, appeared to be surprisingly similar to Edith’s own voice. Reeves, followed by Donald Mitchell or David Matthews, goes as far as linking the presence of a dominant mother to Britten’s sexual development (Mitchell 1991: 11-14 ; Matthews 2013: 6). To explain Britten’s homosexuality by the presence of a dominant mother now appears ridiculous. Moreover, the relationship between Britten and his mother might be romanticised and exaggerated, especially because the recollections of Mrs. Britten are mostly based on children memories (of Basil Reeve and of Beth Britten). The accumulated comments on her domineering attitude might be biased by the hackneyed trope of the genius’ mother. Some caution would be necessary on the matter. The ‘four Bs’ anecdote, for example, has to be understood in a family context where puns with initials seemed more than common:

In the household in which the young Britten grew up, the letter B was indeed significant. All four of the Britten siblings had initials of two Bs: Barbara Britten, Bobby Britten, Beth Britten and Benjamin Britten. In his early works, Britten occasionally used the pitch B to represent a person’s initial. [...] When writing *Billy Budd* (having just scrawled “BB” on the first page of the manuscript draft [...]) can he

really have failed to notice that his title character shared his own initials? (Cooke 2013: 122-3)

- 4 Another crucial element of Britten's childhood, which might give insight to the form taken by Mrs. Britten's care, is that Britten was a sick child. He almost died of pneumonia when three months old, and pneumonia, in the 1910s, was a particularly dangerous disease for young children (16.4% of child deaths between 1-4 years old in 1915 Britain).<sup>2</sup> From Edith Britten's point of view, the survival of her youngest son was constantly at stake. Ben was a child who had to be taken care of, which explains perhaps some of the overbearing motherly presence perceived by Ben's siblings and friends. Beth (Ben's sister) recalls: "The doctor told my father that he would never be able to lead a normal life, he must be treated with great care, cushioned from any sort of strain or effort" (Britten 1986: 30-31). Britten was a sick child. Fevers and various diseases would frequently follow him all along his life (Bridcut 2013: 151-154).

He did not sleep well, and Edith often had to sing him to sleep. It is almost impossible to exaggerate the importance of this archetypal maternal practice to Britten's psyche and to his later artistic development. [...] The image of sleep as a refuge is something that Britten returns to again and again in his music. (Matthews 2013: 3-4)

- 5 It is no wonder if the genre of the lullaby is used in profusion in all Britten's work when childhood is evoked, as it is so strongly linked to his first years as a sick child: "Britten's earliest musical memory was of [his mother] singing him to sleep" (Oliver 1996: 17). Next to his mother, Anny Walker, called 'Nanny', was another crucial character of the house to lull the children to sleep. But, sleeping, in the years to come, could instantly turn into nightmare, as during bombing raids on Lowestoft in the First World War:

We were all at home for the bombardment which happened in the early hours of April 26th 1916. We were all hustled down to the cellar, then Nanny marshalled the maids and shot upstairs to see what was going outside. Pop [Beth and Ben's dad] told us afterwards that he had trouble making her stay in the cellar. She would keep rushing upstairs and hanging out of the window to see the fun. (Britten 1986: 35).

- 6 This other recollection of Beth tells how traumatising the Britten family might have found these bombings from the coast of what was still called the ‘German Sea’. While their house was spared, one bomb came very close to them and fell “on the field opposite the house” (Britten 1986: 35). Nanny’s behaviour conveys at the same time a contrasting, paradoxical attitude to war: the excitement it creates, the impossibility to prevent oneself to go and see the bombs falling even against one’s safety, the thrilling sense of danger it expresses. Diseases, bombings, lulling voices, thundering naval attacks: these pains, sounds and noises, has to be taken into consideration has a soundscape particular to this very composer. Of course, no one can tell the actual link of causality between these sleeping experiences and the ambiguous shelter/danger status of Britten’s lullabies to come. But one may consider, in the entanglement of a lulling protection and a sense of danger or violence, at least a correlation and a noteworthy echo of Britten’s childhood.

## 2. First lullabies for piano: aesthetics of a child-art

- 7 Benjamin Britten in one of the rare composers to have left behind a vast archive, now preserved in the Britten Pears Arts in Aldeburgh, containing an impressive amount of juvenilia (around 300 hundred compositions). From this still underexplored treasure, one can assess “the child mind at work” (Walker 2008) and in particular Britten’s ease in style imitation.<sup>3</sup> Among the many sonatas, oratorios, symphonies and quartets written by Britten in his childhood are two lullabies, composed when he was eleven years old. The first is referenced as *Lullaby in E*, the second, *Lullaby in Eb*.



Fig. 1: "Lullaby in E", 1924 (Britten 1924a)

*Lullaby in E.*

Lul - a - by oh! Lu-lab-y oh sleep-y dearest one... and while thou

dearest I will wait oh Lu-lab-y oh Lu-lab-y... and while thou sleep-est.

© Britten Pears Arts ([brittenpearsarts.org](http://brittenpearsarts.org)). Reproduced by kind permission of the archives.

- 8 *Lullaby in E* (fig. 1) is a song for voice and piano. A rocking bass, a simple melody: the piece holds the characteristics of a lullaby. There is a Brahmsian taste to the writing. Indeed, at that stage, Brahms was one of Britten's favourites with Beethoven, but not for long.<sup>4</sup>

Fig. 2: “Lullaby in Eb”, 1924 (Britten 1924b)



© Britten Pears Arts ([brittenpearsarts.org](http://brittenpearsarts.org)). Reproduced with kind permission of the archives.

- 9 *Lullaby in Eb* (fig. 2) is for piano solo and shares the same features of lullaby writing. The music consists in the superposition of three lines, all rocking together, with the two upper ones presenting fragments of melody along the piece. Where the *Lullaby in E* presents some crossings and mistakes, here the score has been neatly copied out (fig. 1). The socio-musical communication between a lulling mother and a child is metamorphosed into an art piece composed by the child himself. These (almost-)neat manuscripts look as if they were about to be sent to the publisher. The child signed his name, and inscribed the dedication in a third-person account: “dedicated to his sister, Barbara” (fig. 2). Why does an eleven-year-old boy write a lullaby for his twenty-two-year-old sister? She had no child, but trained as a health visitor, which might have provoked the dedication. It is not impossible, but the third person phrasing hints more to an imitation of

the adult figure and posture of the composer. This is quite a paradox, for if Britten tried at eleven years old to step into adult clothes, he will revel in playing the child in his adult compositions. Then, if these lullabies are ‘great-composer’-like pieces (i.e., if they try to imitate Brahms piano pieces, and his lullaby style), they are above all training ones. Written as an exercise for an apprentice composer, they take place in the midst of an array of educational activities which cadence the days of our prep-school boy.

- 10 “Children’s compositions are always in danger of being condemned from one of two directions. If they resemble existing works, they can be dismissed as merely derivative; but if they fail to comply with the standards of the day, child composers are often assumed to be incompetent.” (Cooper, 2009: 45) Indeed, as Barry Cooper’s comments predict, Britten’s early juvenilia is often neglected for being too conservative, in comparison to the works he composed under the guidance of Frank Bridge, whom he met later in 1927. Child art, since the pedagogy of Franz Cizek, or the seminal study of Corrado Ricci, gave interest to more and more artists at the turn of the 20<sup>th</sup> century (Malvern 1995; Ricci 1887). Modernism, in particular, is inspired in great lengths by child imagination (Fineberg 1997; 1998). And at the centre of it is Picasso, who “not only depicted childhood, but attempted to transform it into an instrument of artistic production” (Spies 1994: 11). However, even in Picasso’s case, there is an inherent paradox in these child-art imitations: they imitate child art, whereas child art tries to imitate ‘great masters’:

Not even my very first drawings could have hung in a show of children’s art. They lacked the childish awkwardness, the naïve quality, almost completely... I passed the stage of these wonderful visions very quickly. At this young age I was drawing quite academically, so painstakingly and precisely that it horrifies me to think about it now... (quoted in Spies 1994: 19-20)

- 11 Britten’s case is parallel to Picasso’s: it is only when adult that his truly child-like artistry will be revealed. And in Britten’s paradoxical shift of aesthetic from childhood seriousness to child-inspired grown-up music, the lullaby takes a central and pivotal place.

### 3. “Cradle Song”: discipline and mischief of the lullaby

- 12 A *Charm of Lullabies* is a song cycle for mezzo-soprano and piano composed in 1947-9. The juxtaposition of different poems on the same subject is typical of Britten’s technique of text compilation. According to Kevin Salfen, this anthologising technique entails a reference to Britten’s childhood and classroom mindsets:

If one entertains John Bridcut’s proposals in *Britten’s Children* that the composer ‘never completed his schooldays’ [...] it becomes possible to understand the anthology’s importance in his creative life as an evergreen fascination with a genre central to his education. Framed thus, the anthology cycle becomes [...] an exploration and an explanation of the link between the young reader that Britten remembered and the adult composer he understood himself to be. More tangibly, the importance of various subgenres – gift book, reader, tome – for Britten’s anthology cycles situates these compositions in classrooms and in a bygone marketplace for poetry that the young composer physically inhabited. (Salfen 2014: 83)

- 13 Britten’s selection is in fact taken straight out of an existing poetical anthology of the genre published in 1930 and called *A Book of Lullabies* (Budd & Partridge 1930).

“Cradle Song” (William Blake)

Sleep, sleep, beauty bright,  
Dreaming in the joys of night;  
Sleep, sleep; in thy sleep  
Little **sorrows** sit and **weep**.

**Sweet babe**, in thy face  
Soft desires I can trace,  
Secret joys and secret smiles,  
Little pretty infant wiles.

As thy **softest limbs** I feel  
**Smiles** as of the morning steal

O'er thy cheek, and o'er thy breast  
Where thy little heart doth rest.

O the cunning wiles that creep  
In thy little heart asleep!  
When thy little heart doth wake,  
Then the **dreadful lightings** break.

From thy cheek & from thy eye  
O'er the youthful harvest nigh  
Infant wiles & infant smiles  
**Heaven** & Earth of peace beguiles.

- 14 The lexical field used in the poem reveals four main themes: the sleep (indicated in the text *in italics*), the softness of the child (**in bold**), his cunning aspect (underlined) as well as a sorrowful mood (**bold italics**). On top of it, different oppositions are at stake: asleep or awake; the night and the day; the light of the day and the lightness of the child's smile; the innocent and the mischievous. Central to those lexical fields and oppositions is the face of the child, and in particular his eyes and his smile. There is a certain amount of mischief in childhood which William Blake captures with subtlety in his *Songs of Innocence and Experience* from which "Cradle Song" had almost been part of.<sup>5</sup>

**Fig. 3: "Cradle Songs", A Charm of Lullabies. (a) five first bars. (b) two versions of the voice/r.h. relation (Britten on top, 'correction' under). (c) two version of the piano part (Britten on top, 'correction' under)**

**(3.a)** *Allegro tranquillo*

**(3.b)**

**(3.c)**

- 15 The beginning of the song (fig. 3a) presents the traditional aspects of the lullaby which have been mentioned above: a rocking element (left hand of the piano, with an oscillating bass line in Eb major); a 'simple' tune at the voice; a general quiet atmosphere ('pp', 'tranquillo'). However, the right hand displays a motif which pushes further the boundaries of the lullaby. It is made of sequential repetitions and five notes displacements. These repetitive patterns evoke Baroque-figure writing or, combined with the piano-playing gestural simplicity of the left-hand, to the piano exercise. Indeed, these sequences exemplify training-like elements. Firstly, in the repetition as a way of automatization and consolidation of a technique by imitation. Secondly, in the use of displacements on the keyboard as a way to adapt the difficulty practised to many fingering situations and explore the possibilities of the instrument (compare for example with Graham Griffiths' analysis of Stravinsky's neoclassicism in terms of piano fingering techniques, in Griffiths 2013). The beginning of the right hand motif is fragmented, repeated, automatized and cleared of all other form of complexity than the skill developed by the exercise. It looks simple because there is only one thing to master. It belongs to a variation-driven educational genre: the study. Moreover, this didactic exercise calls to mind a household atmosphere, made of dedicated practice and motherly attention. Then, what does it mean to have a piano exercise inserted in the middle of a lullaby? There is of course a common reference to childhood in the exercise and the lullaby. Conversely, the effort made during the piano practicing is in contrast with the general situation of falling asleep. Besides, if the child is playing exercises on the piano, hearing those during a lullaby implies that the child is perhaps playing himself the piano which is rocking him. Is there a nostalgia of childhood sounds associated consciously or subconsciously to the lullaby from an adult perspective? There is at least a paradoxical echo with the cunning aspect expressed in the text which does not match the bodily discipline and the seriousness implied by an educational situation. As it appears, the juxtaposition of this exercise-like motif in the middle of the lullaby, not only opens various possibilities of meanings between the lullaby and the piano exercises, but also presents unresolved contradictions. Nothing in the surrounding elements helps to elucidate this relation (some text, composer's indication, logical relation between topics). It seems that there is a play, not only with the genre of the lullaby, but with the kind of confusing

meaning and ambivalent situations the juxtaposition of different topics creates.

- 16 This confusion is reinforced by other kinds of dissonance which are emanating from some ‘mistakes’ of writing. Child-art has been evoked earlier on, as well as errors and crossing-outs in Britten’s child-composition sketches. In modern music, dissonance is a central aspect. However, if “Cradle Song” uses topics of music education and exercises, dissonances start to refer to ‘wrong’ notes because their topic is associated with trial-and-error practices. The concept of ‘wrong note’ is linked to Stravinsky’s neoclassical output (see for example Joseph N. Straus’ analyses, in Straus 1990, especially chapter 3). This notion, which cannot be conflated with a simple study of dissonance, emerges when recognisable styles or tropes are played with and distorted by composers. In Britten’s music, this notion is still almost unexplored, apart from a recent and insightful semiotic analysis by Nicholas McKay on Miles’ uncanny Mozart-like piano-playing scene in *The Turn of the Screw* (McKay 2020). If neo-classic situations allow one to consider these derivations, a piano-exercise topic, mixed with modernist dissonances, gives the same opportunity. “Cradle song” plays indeed with ‘erroneous’ relations between the three melodic lines. Firstly, the bass sounds like it is played the wrong way round, as if a child sight-read the notes correctly but confused the ascending gesture with a falling one. Fig. 3c juxtaposes two versions of the first bar of the piano: at the top, Britten’s ‘erroneous’ version is given; and under it a ‘correct’ version where the bass is inverted and gives traditional counterpoint relations (6 - 5 - 8 which could have been harmonised with a cadential fourth and sixth chord). Similarly, between the right hand of the piano and the melody, there are many dissonances of seconds. In fig. 3b, two versions are again presented: at the top, Britten’s one with the second dissonances between the two voices; and under it, a re-synchronised one which solves the dissonances. This last example shows equally the similarity between the piano exercise (r.h.) and the simple song of the lullaby (at the voice). As it appears, the two parts are in fact the same: the right hand anticipates the voice part and adorns it. There is a hidden canon between the piano-exercise of the child and the motherly tune. Moreover, the tune sung by the mezzo-soprano is derived from the child’s exercises. The exercise genre is metamorphosed into a lullaby,

casting doubt on the agencies at hand. It is not clear anymore which one of the mother or the child is lulling the other.

- 17 The simple presence of the exercise opens possibilities for an emphasis of the dichotomies and ambivalences of the text, of Blake's mischievous child with a cunning smile. There is a sweet dissonance, both melodic and topic, between the lulling voice of the mother and the assiduous child playing the piano with 'wrong' notes. It expresses a whole web of paradoxes, where Britten uses the domestic aspect of the lullaby and of the piano-exercise to merge two apparently divergent musical genres in one entity.

## 4. Toy soldiers: lullaby, fairyland and military in *A Midsummer Night's Dream*

- 18 Also compiled in the Budd and Patridge anthology of Lullabies Britten owned, is "You spotted snakes", from Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Budd & Patridge 1930: 52). The text is not included in *A Charm of Lullabies* but reappears in Britten's 1960 operatic version of Shakespeare's play. Britten's *A Midsummer Night's Dream* can easily be considered as a masterpiece of the lullaby genre. Themes, figures, rhythms, voice lines are constantly intertwined in rocking, lulling motifs, in a world of whimsical mirrors and magical inversion:

The symmetry of Act I is emphasized by [...] the enclosure of the entire act between two symmetrically corresponding arias sung by Tytania's fairy henchmen. The first of these ('Over hill, over dale') contains a scalic pattern which appropriately returns in inversion as the 'lullaby' refrain of the second ('You spotted snakes'). (Cooke 1999: 136-137)

- 19 I propose here to examine these two fairy choruses: "Over hill, over dale" which opens the opera, and "You spotted snakes" which accompanies Queen Tytania's bedtime ceremony.

**Fig 4:** (a) *A Midsummer Night's Dream*, "You spotted snakes", beginning. (b) *A Midsummer Night's Dream*, "You spotted snakes", lullaby of the middle section. (c) A



**Midsummer Night's Dream, "Over hill, over dale". (d) Five Waltzes (sic), n. 3 (1925)**

(4.a) FAIRIES  
*pp*  
 You spot-red snakes with dou-ble tongue. Thor-ny hedge - hogs be not seen,  
*ww.*  
*pp*  
 Str. col lg. and perc.

(4.b) ALL FAIRIES  
*gently*  $\text{♩} = 60$   
 lul - la - by, lul - la - by, lul - la - by, lul - la - by, lul - la - by, lul - la - by,  
*ppp*

(4.c) FAIRIES  
*f*  
 O - ver hill, o - ver dale, tho - rough bush, tho - rough briar, O - ver park, o - ver pale, tho - rough flood, tho - rough fire

(4.d) quietly  
*pp*  
*una corda*

© Copyright 1960 by Hawkes & Son (London) Ltd. International Copyright Secured. All right Reserved. © Copyright 1969 by Faber Music Ltd. London. Reproduced by kind permission of the publishers.

20 In “You spotted snakes” (fig. 4a), the music combines two opposing genres, the march and the lullaby, and in that way exposes the central paradox in Britten’s choice of depiction of Shakespeare’s fairies: both royal guards and magical creatures. Military trumpets with dactylic rhythms signal the heraldic character of the Queen’s guard. The false relation between D and D# gives a playful flavour. The tune sung by the fairies is like a trumpet call too. Besides, the text is unrealistically fragmented, expressing the rigidity and mechanical aspect of the boy soldiers. The tune is nothing but lyrical; in non-sequiturs, and deprived of its humanness. The sentence is suspended by silences (“Thorny hedge...hogs”) and the irregular meter breaks the fluidity of the rhythm. Moreover, the tune is constructed on a sequential melodic composition. The two first bars of fig. 4a are transposed strictly one tone lower on the two following ones. The motif then

carries on the rigid whole-tone sequence but is broken into an ascending version of the arpeggio, followed on mirrored motifs. This melodic construction evokes automatised and mechanism, at the boundaries of tonality. The lines seem to create 'mistaken' behaviours in accordance to what should be expected in F# Major. The orchestration focuses on wooden sounds with the use of woodblocks and strings *col legno*. Pseudo-human machineries, wooden puppets with military tones: the song seems to assimilate the fairy guards to toy-soldiers. The use of 'wrong notes' links here together the strangeness of the fairy-world (with Purcellian false relations as a way to create a sensation of otherness) and the toy-like aspect of the boys, behaving awkwardly like humans without feeling natural in the role. Why do the fairies suddenly behave like puppets? I see two possible meanings. Firstly, the fairies play at war, they play to be machine-like soldiers, wooden toys protecting the Queen. Secondly, it expresses how they pragmatically *are* puppets in the plot, for the sentinel will be enchanted by Oberon's magic and turned away from its duties, leaving the sleeping queen unattended and vulnerable.

- 21 The second part of "You spotted snakes" (fig. 4b) is the lullaby itself, the same one heard in "Over hill over dale" at the beginning of the opera (fig. 4c). The orchestration is also caught between a world of dreams (harps, celesta, triangle, etc.) and a world of earthly militarism (snare drums, trumpets and trombone, woodwinds). Here are found the fundamental elements of a lullaby. Firstly: the rocking at the bass between two chords (the result of the 12-tone organisation of the overture). Secondly: a simple melody, descending and ascending (similar to the vocal line in "Cradle Song"). However, Britten plays in fig. 4c with the soothing aspect of a lullaby: it is *forte* when it should be *piano*; it is slow but made agitated with the addition of tremolos and quavers. Calm and excited, this music is ambiguous towards the lullaby. The genre is enriched by topics of fantasy and fairy-ness (tremolos, whimsical orchestration, glissandi), but also by military topics (see the orchestration, see the strength of the dynamics of the chorus sung by the boys). This lullaby is extended in two directions which seem to be opposite: a fairy world and a military world. These worlds resonate with polysemy in the following verse: "we do *wander* everywhere" (my italics). 'Wandering' echoes ambivalently the clear and organised march of soldiers (the guards) and the meandering fairy ways,

bodiless and ethereal. Through the lullaby is expressed the topic contradiction of the boy fairies: the magical Queen's guards, serious and whimsical by turns. To sing their Queen asleep is their duty. These child-adults are commanded to perform lullabies, which inverts the stereotypical mother-child relation of the genre. The sheltering household is transformed into a toy-like military world. Indeed, Britten's playful attitude to the musical genre collapses once more different topics into one. He accommodates the genre of the lullaby in order to explore contradictory meanings of the scenic situation.

- 22 Even more strikingly, the melodic line of the 'lullaby' recalls a theme in the third of the 5 *Walzes* (sic) composed when Britten was 10 to 13 years old and published by Faber Music in 1970 (fig. 4d).<sup>6</sup> The two melodies (compare fig. 4b-c and 4d) have a lot in common: the rhythm, the melodic line, the rest at the beginning of the second phrase which shifts the tune; the parallel chords which harmonise the melody. Surprisingly, the lullaby was then a waltz. Similar rhythms (often triple metre), rocking elements (the rocked body of the child, and the swaying of the dancer), a tuneful aspect: Britten plays with the boundaries between the two genres. Moreover, the scalar aspect of both melodies also refers to the music-exercise and seems to be taken from a textbook. This didactic context fosters, as in "Cradle song", the pseudo 'wrong' notes present in the melody. Also, the phrase shift provoked by the crotchet rest sounds like the chorus entered too late (while cunningly giving the trebles time to breathe, cf. fig. 4b and 4c). It puts the text at odds with the metre (even if this one is fleeting) and gives wrong textual accentuations. This kind of shift in accentuation is used by Stravinsky in two of Britten's favourite pieces: *Symphony of the Psalms*, or *Oedipus Rex*.
- 23 Britten composed a lullaby enriched by fairy music on one side, and military sounds on the other. It appeared that the melody of this lullaby reuses (consciously or not) the characteristics of a waltz composed by Britten at eleven years old. This lullaby, in its characteristics and its behaviour (its 'mistakes'), has something which refers again to music education and exercise-like material. The analysis of topics in Britten's music shows refined combinations of intricate genres and references endlessly intertwined. This gives to the lullaby genre a symbolic complexity when considered in this web of connotations. The childlike, the military, the waltz, the fairyland, the 'wrong' notes:

all contribute to a rich and paradoxical hermeneutic potential of Britten's lullaby. To the childlike references to play is echoed another interpretational game between the composer and the audience.

## 5. Lucretia and Miles: shadows by candlelight

24 Dreams and scenes of sleep (and the lullabies musically associated) are also present in more sombre operas by Britten. This is the case with *The Rape of Lucretia*. Before the dreadful moment of Lucretia's rape by Prince Tarquinius, Britten creates a quiet, comforting atmosphere describing Lucretia to sleep, unaware of the upcoming danger. While Lucretia is still asleep, the lullaby is sung by the Female Chorus which, on the Greek model, comments on the action on stage but takes no part in it. This lullaby is an historical comment, with hindsight, on what happened, about which it is too late to do anything. It shares at the same time the will to warn Lucretia, but also the desire to let her sleep, ultimate denial of the violence of the rape conveyed by the lullaby itself. This is the first time Britten chooses the combination of an alto flute and a bass clarinet to describe a nocturnal atmosphere (the duo reappears in the night scene of *Albert Herring* or in the *Spring Symphony*, describing the 'windless nights of June' in Auden's poem in Part II). "Both instruments have a curiously hollow timbre (partly because we tend to hear them against the brighter norm of the standard instruments), and the muted horn used here shares something of the same drained quality." (Evans 1979: 126) Those two frail sounds only accentuate the fragility of the situation and Lucretia's vulnerability. The music is of an extreme simplicity (fig. 5a). Three rocking lines make a quiet swaying counterpoint. In this sense, it recalls the *Lullaby in Eb* Britten wrote for his sister as a child (cf. fig. 2). To the three-voice counterpoint, the Female chorus adds a fourth line, doubled by the pure sound of harp harmonics. The ensemble gives a C major impression (more pan-diatonic than a clear functional harmony). The loose aspect of this 'C major' erupts from the independent logics of the counterpoint lines. The upper line for example has a particularly frail aspect, with its simple oscillation made of three notes.

**Fig. 5: (a & b) *The Rape of Lucretia*, Lullaby, act 2 scene 1. (c) The ‘screw theme’. (d) *The Turn of the Screw*, ‘The Bedroom’. (e) *The Turn of the Screw*, ‘The Bedroom’, when the candle goes off.**

© Copyright 1946, 1947 by Hawkes & Son (London) Ltd. © Copyright 1955 Hawkes & Son (London) Ltd. Reproduced by kind permission of the publishers.

- 25 This elementary motive resonates with the simplicity of the candle which burns next to Lucretia’s bed. It works in small undulations, truncations, and inversions. Unfortunately, the apparent frailness hides a more threatening shadow; it is the tune on which Tarquinius will sing ‘wake up Lucretia’. “This leads into an agitated version of the lullaby, with Tarquinius transforming the sleepy alto flute tune into an urgent ‘wake up, wake up, Lucretia’ against which the Female Chorus contradicts him in its line from the lullaby.” (Howard 1969: 38) The simple tune is an urge to abandon sleep and dreams. It calls Lucretia to wake up in the midst of the terrors of reality. The lullaby becomes then more and more an ambivalent instrument of Tarquinius’ agency. Lucretia’s lullaby is his battlefield: “Only as he urges Lucretia to wake does his music make sinister advances to the lullaby genre, and the violence of the rape itself is anticipated by the way the lullaby’s music yields to that of Tarquinius’s arietta.” (Whittall 1999: 95-112).
- 26 Rehearsal 24 of the score manifests the paradox of Lucretia’s lullaby. Two characters sing Lucretia asleep. One is Tarquinius, about to rape

her, and telling her to “wake up” with the lullaby motif. The lullaby is at this point of the opera more agitated indeed, with repeated notes in the viola (fig 5b). The second exhortation comes from the Female Chorus, a ‘ghost’ which is exterior to the actual action and is present only by theatrical convention to explain to the audience what is happening on stage. But, even its exhortation seems contradictory: “No! sleep and outrace Tarquinius’ horse, and be with your Lord Collatinus”. It is at the same time an encouragement to stay asleep, and to wake up and run to her husband. A kind of denial seems to be present in the scene: the lullaby, the Female Chorus’ lulling tone, and her ambiguous entreaty, give the impression she wants to protect Lucretia of the imminent disaster by *not* warning her of the situation. Lucretia is trapped between those two ghosts, whose contrapuntal shadows are projected on her bedrooms’ walls by candlelight. For shadows only aim to destroy the light to find their own peace, as hinted by Tarquinius’ startling comment: “To wake Lucretia with a kiss / Would put Tarquinius asleep awhile”.

- 27 This situation recalls a scene from another opera by Britten, *The Turn of the Screw*. In the *Screw*, the ghostly presences of Mr. Quint and Miss Jessel haunt Bly manor and the two children, Miles and Flora. The Governess, newcomer and now in charge of the children’s upbringing, chooses to endorse a heroic posture when she discovers the existence of the ghosts. But, the story, as it goes on, casts suspicion on the Governess’s sanity and implies that the ghosts she sees might only reside in her own imagination, and out of her disturbing obsession on the children’s innocence. In ‘The Bedroom’, fourth scene of the second act, the Governess comes to question Miles in his own room at night. The children stay evasive, but the ghost Mr. Quint musically appears through the eerie sound of the glockenspiel to which he is associated.<sup>7</sup> As in Lucretia’s case, Miles’ bedroom is surrounded by two threatening presences: Quint and the Governess (and again, one is not noticed by the other).

When the duel – in Miles’ mind – between Quint and the Governess threatens to become intolerable, the candle goes out; the Governess sings, ‘O what is it?’ to her earlier ‘who is it?’ phrase, and Miles replies as assertively as he does at the end of Act I [...]: ‘Twas I who blew it, dear.’ (Howard 1969: 144)

- 28 As in Lucretia's sleeping scene, the candle acts as a symbolic element. Tarquinius, who has a strange poetical move before the rape (which is parallel to Mr. Quint, the ghost-poet),<sup>8</sup> focuses on the image of the candle to express his desire towards Lucretia: "Within this frail crucible of light / Like a chrysalis contained / Within its silk oblivion / [to candle:] How lucky is this little light, / It knows her nakedness, / And when it's extinguished / It envelops her as darkness, / Then lies with her at night." (Herbert 1989: 124)
- 29 The candle encapsulates many aspects of Lucretia's lullaby. Its slow and slight oscillations are rhetorically figured in the musical counterpoint. It is also the burning flame of Tarquinius' desire. The flame, in Tarquinius' lines, refers equivocally to Tarquinius and Lucretia at the same time. Indeed, the candle acts like a symbol of Lucretia's soul, whose life ends symbolically from the moment she is raped, from the moment Tarquinius cuts the candle with his knife. Even if it is Lucretia who finally kills herself, it is Tarquinius' knife which symbolically stabbed her that night. In Miles' case, those symbols are moreover confused, as it is unclear who blew the candle out. Miles claims to have done it. He self-interiorises the guilt: "Twas I who blew it" (sang on the music which accompanied the anti-climatic "I'm bad, aren't I?" of the end of Act I). When the candle is blown out, a *glissando* on the harp strikes as a gust of wind. This *glissando* is the same which accompanied earlier the sombre Yeats quotation sung by the ghosts, "the ceremony of innocence is drowned", again very ambiguous for it can mean either that innocence (Miles) is drowned (dead), or on the contrary that the ceremonial corruption of Miles has failed.
- 30 The symbolic goes even further, for it is the Governess' own candle which is blown out, the Gothic-story-like candle with which she came, the light Miles saw under his door, the desiring soul he himself might have blown out. The music which accompanies Miles' distress is made, as in Lucretia's case, of the contrapuntal shadows of an alto flute and a bass clarinet (fig. 5d) which convey a nocturnal a ghostly quality. The heterophonic duet between the two instruments is mostly made of fourth intervals. Yet, in *The Turn of the Screw*, the whole opera is constructed on the 'screw' theme, a dodecaphonic fourth interval succession (fig. 5c). All vocal lines of the *Screw* are polluted by the shape of the 'screw theme', all characters' utterances give

the impression they answer to those melodic threads like puppets, as analysed by Philip Rupprecht (2001: 170–171):

The Governess, the ghosts, and the children are all enveloped by the theme's characteristic shape, but the references are subliminal [...]. In such fleeting forms, the Screw theme, in and of itself, is not a menace. Its rising fourths and fifths are simply a saturating influence at all points in the drama.

- 31 The quiet and rocking atmosphere of this creeping duet is perhaps not enough to identify it fully as a lullaby. However, another motif, “Malo”, takes a lullaby quality in this scene. Miles sings his song “Malo”, a simple and swaying tune, as if he wanted to reassure himself in the dark. “Malo” was not a lullaby to start with, but acts like one in this new context. It was in act 1 a child-composition, a mnemonic song composed by Miles to memorise his Latin. In ‘The Bedroom’, this song (first a child-art genre), becomes a lullaby. The ease with which this metamorphose is operated can be explained by the song’s formal characteristics, already close to the ones of a lullaby: a simple melody, rocking figures, and quiet mode of utterance. The pragmatic shift implied by the context tropes “Malo” into a lullaby, a child’s bedtime song. This song appears in the orchestra, at the apex of tension, when the candle is out (fig. 5c). “Malo” is an ambiguous song itself, which plays on the meanings of the Latin word and makes of Miles a bad child and a victim at the same time. And yet, it is Miles’ own song which seems to be the only reassuring presence at that traumatising moment. But, did Miles really invented it, or is it from ghostly inspiration? Or, even more, is it an educational exercise inspired by the Governess, who says, after first hearing it in Act 1: “what a funny song, did I teach you that?”. As with the candle, “Malo”, as a lullaby, is a double-faced and untrustworthy element. It is at the same time a psychological reassurance and a smoke screen which diverts one’s intention from the danger to only weaken the victim even more by hiding the dangerous shadows. The candle tries perhaps to reveal the shadows hidden in those lulling arms. For it is only by candlelight that shadows appear.



## 6. Uncanny dolls: Flora's lullaby in *The Turn of the Screw*

- 32 There is another moment in *The Turn of the Screw* where Flora, Miles' sister, sings a lullaby to her doll. After being accompanied to the lake by the Governess, she now sits and sings. "Dolly must sleep wherever you choose" cues the Governess, with a melodic line still infused with screw-like fourth intervals, always creeping in the shadows, even of a calm and serene break by the lake. Flora takes the song over, on the same tune (fig. 7a).

Fig. 6: Flora's lullaby, *The Turn of the Screw*, Act 1 Scene 7. (a) first bars. (b) Britten's and "corrected" version of the orchestral comment

(6.a)

Flora  
 Dol-ly must sleep wher - e - ver I choose. To - day by the dead salt sea,  
 To-mor-row her wax - en lids may close on the plains of Mus - co - vy. And now...

Red.  
 pp

(6.b)

© Copyright 1955 Hawkes & Son (London) Ltd.

- 33 Is this an improvisation by Flora? Or a song that both her and the Governess know? Has it been taught by the Governess herself? As in Miles' song "Malo", the authorship of the song is doubtful. It is even more questioned when it is discovered that Miss Jessel (the second ghost of the story and mirror of the dreadful Mr. Quint) was probably

hidden in the lake the whole time of the song. Is Flora enchanted by Miss Jessel? Or perhaps does she sing out of fear, like Miles on his bed, to reassure herself?

- 34 As the candle was a central and ambiguous object which revealed many shadows around Lucretia and Miles, Flora's doll acts in a same polysemous way. It is the Winnicottian 'transitional object' (Winnicott 1953) which offers security and reassurance, object she paradoxically comforts herself through her lullaby, mimicking a mother's care. Besides, the doll symbolically reveals how much Flora is a doll herself in that situation, under the pressure of the adults and ghosts (the Governess and Miss Jessel). But, as always in the *Screw*, the reverse might also be true: when Flora lulls her doll, does she not lull the Governess herself out of the suspicion of the presence of Miss Jessel? At the same time, she can be perceived as mesmerising the audience with a beautiful song and presenting herself as an innocent creature. Or else, she could be conjuring the ghost through her malicious song. 'Who is the doll?' seems to be the fundamental question of the scene. It could be Flora, the Governess, Miss Jessel, or even the spectator.
- 35 The lullaby shares the traditional musical elements analysed in the previous pieces. As it can be observed in fig. 6a, a rocking figure is present in the orchestra, made clashing seconds and harmonic glittering sounds. This oscillation is ambivalent for it evokes at once the rocking of the doll and watery gestures. Moreover, the accompaniment of the song slowly metamorphoses into Miss Jessel's dreadful motif when the lullaby ends. This simple transition might imply a true correlation. Besides, as with the bedroom shadows, the omnipresence of the screw theme asks a central question, observed by Tzvetan Todorov: "[T]he secret in Jamesian narrative is precisely the existence of an essential secret, of something not named, of an absent and powerful force which set the whole present machinery of the narrative in motion." (quoted in Rupprecht 2001: 171) Moreover, secret keeping, according to Christopher Chowrimootoo, is like a game: "One might even think of the opera's formal patterns and connections as a kind of Gothic game – a Radcliffean secret, in which underlying meaning and logic is constantly toyed with, and just as constantly undermined." (Chowrimootoo 2018: 108). Mixed with the fourth-interval writing, the diatonic tone also evokes musical exercises for children.

Again, it resonates with the Jamesian atmosphere described by Philip Rupprecht (2001: 167):

In fashioning children's songs as naïve diatonic music that interacts with a far more complex-sounding orchestral backdrop, Britten finds an aural equivalent for the double-sidedness of Jamesian screens, curtains, and tapestries. We hear childhood simplicity, and we hear too a mendacious undertow that speaks of corruption.

- 36 The rocking accompaniment looks like it is an improvisation on the white keys of a keyboard. With its clusters, it reminds one of a child experimenting on their household piano. Which brings us back to the notion of 'wrong' note, once again central to the lullaby. These didactic 'errors' take on even more sinister undertones in a ghostly context. Something 'uncanny' is at play. The concept, first developed by Freud, expresses a sudden fear of the presence of a supernatural element, and a panicked challenge of the rationality of the world. The uncanny is a doubt, not a certainty. It is situated where an object is both familiar and alien, like the doll is to Flora. It develops in a world of ambiguities and ambivalences, with double-faced objects and polysemous symbols. For Freud, when fiction plays with the boundaries of the real and the supernatural, the uncanny finds a powerful place. And this scene, with its diatonic colours, pretends indeed to be realistic. Therefore, 'wrong' notes produce in *The Turn of the Screw* a startling and uncanny atmosphere, and the 4<sup>th</sup> intervals and the Screw-driven vocal utterances are central to it. They pervade also in the orchestral line. The following orchestral comment for example (fig. 6b) shows the uncanny effect of 'wrong notes' implied by 4<sup>th</sup> relations (Britten's 'wrong' version is above; a more traditional uncanny-free G major counterpoint is proposed at the bottom). Similarly, the introductory chord installs a disturbed G major, with added C, and summarises many topic ambiguities of this piece: the accompaniment of a lullaby, with watery references, written like a simple diatonic piece with uncanny undertones given by dissonances and 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> relations. In Lucretia's and Miles' case, the lullaby manifested itself as a protection while not being one (putting its *protégés* into danger). Similarly, the apparent innocence of Flora's games only accentuates a terrifying situation. The lullaby (like the lake) hides terrors which might emerge at any moment.

## Conclusion

37 The lullaby, connected in Britten's childhood to the intersection of motherly protection, trauma and violence, is observed in his later work in various ambiguous ways: confronting body discipline and state of sleep; as a polysemous uncanny channel; as a warning and denial. In Britten's works, the lullaby flirts with protection and danger as well as it distorts the mother-child stereotypical relation of the lullaby, blurred by adult-like children figures and childlike-adult ones. Britten himself relished in this double-faced aspect as he never stopped promoting his own child-adult identity, with the late publication of juvenilia or through his playful aesthetic. For, ultimately, Britten plays with music materials, topics, and meaning to put the listener in a state of uncertainty and insecurity. And he does so with a smile, both innocent and cruel.

*This article is deeply indebted to my DPhil supervisors Dr. Joanna Bullivant and Prof. Laura Tunbridge (University of Oxford), as well as Apolline Gouzi, Dylan Price and James R. Lucas for their patient proofreading. I am also extremely grateful to Nicholas Clark and Christopher Hilton, archivists at the Britten Pears Arts in Aldeburgh, for their tremendous help.*

---

Albright, Daniel, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Budd, F.E. & Partridge, Eric, Eds., *A Book of Lullabies, 1300-1900*, London: Scholaris Press [Britten Pears Arts, Britten's Library, Ref. 1-9300375, Loc. 8Aa1], 1930.

Bridcut, John, *Britten's Children*, London: Faber & Faber, 2006.

Bridcut, John, *Essential Britten*, London: Faber & Faber, 2013.

Britten, Benjamin, "Lullaby in E", in: [Juvenilia Notebook B8/5 (1924-1925)], Britten Pears Arts, Aldeburgh, 1924a.

Britten, Benjamin, "Lullaby in Eb", in: [Juvenilia Notebook B8/33 (1924-1925)], Britten Pears Arts, Aldeburgh, 1924b.

Britten, Beth, *My Brother Benjamin*, Bourne End: Kensal Press, 1986.

Carpenter, Humphrey, *Benjamin Britten: A Biography*, London: Faber & Faber, 1992.

"Causes of Deaths over 100 years", Office for National Statistics, United Kingdom, 18 septembre 2017. Document électronique consultable à: [www.ons.gov.uk](http://www.ons.gov.uk). Page consultée le 4 octobre 2022.

Chowrimootoo, Christopher, *Middlebrow Modernism: Britten's Operas and*

- the Great Divide, Oakland: California University Press, 2018.
- Cooke, Mervyn, "Britten and Shakespeare: A Midsummer Night's Dream", in: Cooke, Mervyn, Ed., *The Cambridge Companion of Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 129-146.
- Cooke, Mervyn, "Be Flat or Be Natural? Pitch Symbolism in Britten's Operas", in: Cooke, Mervyn, Ed., *Rethinking Britten*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 181-206.
- Cooper, Barry, *Child Composers and Their Works, A Historical Survey*, Lanham: The Scarecrow Press, 2009.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Evans, Peter, *The Music of Benjamin Britten*, London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1979.
- Fineberg, Jonathan, *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Fineberg, Jonathan, *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Griffiths, Graham, *Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Herbert, David, *The Operas of Benjamin Britten*, London: The Herbert Press, 1989.
- Howard, Patricia, *The Operas of Benjamin Britten*, London: Barrie & Rockliff, 1969.
- Howard, Patricia, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Kildea, Paul, Ed., *Britten on Music*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- McKay, Nicholas P., "Britten and Stravinsky's Neoclassical Operas: Sign, Signification, and Subjectivity", in: Esti Sheinberg & William P. Dougherty, Eds., *The Routledge Handbook of Music Signification*, 2020, p. 78-88.
- Mackenbach, J. P., *A History of Population Health: Rise and Fall of Disease in Europe*, Leiden: Brill, 2020.
- Malvern, S. B., "Inventing 'Child Art': Franz Cizek and Modernism", in: *The British Journal of Aesthetics*, 35 / 3, 1995, p. 262-272.
- Matthews, David, *Britten: Centenary Edition*, London: Haus Publishing Ltd, 2013.
- Mirka, Danuta, "Introduction", in: Mirka, Danuta, Ed., *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 1-57.
- Mitchell, Donald, "Introduction", in: Mitchell, Donald, et al., Ed., *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten, volume 1, 1923-39*, London: Faber & Faber, 1991, p. 1-67.
- Oliver, Michael, *Benjamin Britten*, New York: Phaidon, 1996.
- Porter, James, "Lullaby", in: *Grove Music Online*, 2001. Document électronique consultable à: <https://doi.org/10.1093/>

[gmo/9781561592630.article.17160](https://doi.org/10.1017/gmo/9781561592630.article.17160). Page consultée le 4 octobre 2022.

Ricci, Corrado, *L'arte dei bambini*, Bologna: Zanichelli, 1887.

Rupprecht, Philip, *Britten's Musical Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Salfen, Kevin, "Britten the Anthologist", in: *19<sup>th</sup>-Century Music*, 38 / 1, 2014, p. 79-112.

Spies, Werner, *Picasso's World of Children*, Munich: Prestel, 1994.

Walker, Lucy, "How a Child's Mind Works': Assessing the 'value' of Britten's Juvenilia", in: *Notes*, 64 / 4, 2008, p. 641-658.

Whittall, Arnold, "The Chamber Operas", in: Cooke, Mervyn, Ed., *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 95-112.

Winnicott, D. W., "Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study for the First Not-Me Possession", in: *International Journal of Psycho-Analysis*, 34, 1953, p. 89-97.

---

1 "Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos." (my translation).

2 "Causes of Deaths over 100 years", Office for National Statistics, United Kingdom, 18 September 2017 ([www.ons.gov.uk](http://www.ons.gov.uk)). Antisera were discovered in the 1920s (with limited effectiveness), sulphonamides in the 1930s and penicillin only in the early 1940s (Mackenbach, 2020: 177).

3 Beethoven and Mozart to start with, but also Victorian or Edwardian music he must have been familiar with: sung by his mother on the harp, heard during the choir rehearsals, enjoyed when walking past the brass band of brigadiers on the Lowestoft South Pier, or even, and perhaps most of all, through the pedagogical pieces for piano training he must have encountered as a child (the gramophone entered the Britten family only from 1930).

4 "Once I adored them. Between the ages of thirteen and sixteen I knew every note of Beethoven and Brahms. [...] But I think in a sense I never forgave them for having led me astray in my own particular musical thinking and natural inclinations." (Britten, quoted in Kildea, 2003: 228).

5 The song was intended as a mirrored contrast to the "Cradle Song" of *Songs of Innocence*, but was not part of the final publication. The poem can be found in Blake's notebooks and sketches. Besides, the same text has been

used by Britten in 1938 for a soprano, contralto and piano piece (*A Cradle Song: Sleep, Beauty Bright*).

6 Britten's misspelling has been kept by the publisher Faber Music, along with this comment by Britten "In 1925 came 10 Walztes, including a Petite Valse – it seems sad that my French spelling was better than my English. Several of them were written before that, and since the composer was a very ordinary little boy, they are all pretty juvenile (here was no Mozart, I fear). But perhaps they may be useful for the young or inexperienced to practise; certainly my publisher and I hope so." Here again, Britten seems proud of his childhood mistakes.

7 He first was accompanied by the celesta, but both instruments share the same ethereal sound, contrary to the low-pitched and earthly sounds of Miss Jessel (a clever inversion of gender expectations).

8 See the scene 'At Night' of the *Screw*, when Mr. Quint enchants Miles with the following mysterious metaphorical verses: "I'm all things strange and bold / The riderless horse, snorting, stamping on the hard sea sand / The hero highwayman plundering the land / I am King Midas with gold in his hands".

---

### English

Britten's playful aesthetic puts the child at the centre of many of his works. The lullaby is a genre which is therefore omnipresent. Through some case studies (*A Charm of Lullabies*, *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *A Midsummer Night's Dream*), this article considers the ways Britten tests the semiotic boundaries of the lullaby to create many ambiguous situations. With the transposition of a social and musical activity (to lull a child to sleep) on stage, Britten's work blurs the mother-child relation by many inversions, and in particular makes of the child an ambivalent adult-like figure. The lullaby becomes paradoxically a protection and a luring danger. The article also reconsiders Britten's own relation with his mother as well as it analyses the child-art and aesthetical implications of his juvenilia.

### Français

L'esthétique ludique de Britten place l'enfant au centre d'un grand nombre de ses œuvres. La berceuse est un genre qui est donc omniprésent. À travers quelques études de cas (*A Charm of Lullabies*, *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw*, *A Midsummer Night's Dream*), cet article examine la manière dont Britten joue à tester les frontières sémiotiques de la berceuse pour créer de nombreuses situations ambiguës. Avec la transposition sur scène d'une activité socio-musicale (endormir un enfant), l'œuvre de Britten

brouille la relation mère-enfant par de nombreuses inversions, et fait notamment de l'enfant une figure ambivalente de type adulte. La berceuse devient, de manière paradoxale, une protection et un danger attirant. L'article reconsidère également la relation de Britten avec sa mère et analyse l'art enfantin et les implications esthétiques de ses œuvres d'enfance.

---

**Mots-clés**

Britten (Benjamin), berceuse, œuvres de jeunesse, mère-enfant, topos

**Keywords**

Britten (Benjamin), lullaby, juvenilia, mother-child, topics

---

**Marinu Leccia**

DPhil candidate, University of Oxford, St Catherine's College, Manor Rd, OX1 3UJ, Oxford, UK



## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

# Assises de la berceuse : motifs et poétique du bercement chez Gérard Pesson

*Basis of lullabies: Gérard Pesson's Motifs and Poetics of Rocking*

Article publié le 25 juin 2023.

**Damien Bonnec**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4130>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Damien Bonnec, « Assises de la berceuse : motifs et poétique du bercement chez Gérard Pesson », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4130>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# Assises de la berceuse : motifs et poétique du bercement chez Gérard Pesson

*Basis of lullabies: Gérard Pesson's Motifs and Poetics of Rocking*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Damien Bonnac**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4130>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

- 
1. Une conjonction esthétique
  2. Berceuse : un geste, un mouvement
  3. Un chant sous l'instrument
  4. Un *topos* tu

---

1 Gérard Pesson a toujours manifesté un intérêt particulier pour des genres musicaux mineurs, délaissés par la production dite savante, telle que la chanson française. Les berceuses en sont (plus que jamais), elles qui ont acquis peu à peu une place à part chez le compositeur. Il faut sans doute rappeler que quinze numéros de son émission radiophonique (*Boudoir & autres*), diffusée par France musique entre 1986 et 2014, ont fait la part belle à ce genre. Ces « Assises générales de la berceuse », comme les nommait Pesson, ont ainsi contribué à cerner une pratique musicale plurielle qui dut devenir peu à peu un modèle stylistique pour ses propres œuvres. Car l'intérêt de Pesson pour les berceuses dépasse la seule curiosité d'écoute : la berceuse fait en effet partie des quelques *topoi* volontiers réutilisés au fil de ses musiques, soit que celle-ci est le cœur du propos (en témoignent les titres de quelques opus), soit que les caractéristiques de la berceuse se retraduisent, ici et là, au fil d'autres œuvres moins centrées sur cette affaire.

- 2 Il est toute une tradition des berceuses – tradition orale sans aucun doute, mais aussi tradition écrite. En effet, la berceuse a depuis longtemps suscité l'imagination des compositeurs et « son dialogue avec la musique savante a connu au dix-neuvième siècle un regain d'intensité » (Starobinsky 2002 : 155). Aux berceuses bien connues de Schubert et Brahms s'ajoutent les œuvres de Fauré, Ravel, Stravinsky et, plus récemment encore, Lachenmann – quatre compositeurs-clefs au sein du panthéon pessonien. Comme pour quelques-unes de ses aînées, la berceuse pessonienne perd son utilité première, celle d'endormir, s'écartant dans le même temps du strict cadre familial et de l'échange entre un parent (souvent la mère) et un enfant. Chez Pesson, la composition de berceuses s'articule à l'exigence d'une musique pure, d'une musique dégagée de toute fonction sociétale, valant pour elle-même. Malgré tout, la berceuse continue de traduire en musique une certaine part d'intimité, comme chez Ravel, pour lequel la berceuse a valeur d'hommage.
- 3 Si la berceuse intéresse ici, c'est d'abord parce qu'elle constitue un corpus<sup>1</sup> à part entière. Mais c'est aussi parce que la berceuse catalyse différentes tendances pessonniennes. La berceuse dit quelque chose de l'esthétique du compositeur : l'intimité du caractère, le rapport à l'enfance, le plaisir des ritournelles sont autant d'aspects que conjugue à elle seule toute berceuse. Il s'agit donc de relever dans ce texte les occurrences et les caractéristiques de la berceuse pessonienne, en replaçant le genre de la berceuse dans la poétique et la pratique du compositeur. En interrogeant ainsi la valeur symbolique et formelle que peut avoir la berceuse pour un compositeur français, cet article est une manière d'éclairer l'actualité des berceuses dans le champ du contemporain.

## 1. Une conjonction esthétique

- 4 Gérard Pesson est un compositeur qui a toujours été attaché aux matières évidées, aux gestes défectifs, à la façon dont la musique pouvait faire entendre un lointain (les timbres bruités qui définissent une part de son langage musical sont choisis à dessein). S'explique ainsi la poétique, presque protocolaire, du retrait et des nuances infimes qui caractérisent sa première manière où le compositeur n'hésitait pas à écrire une musique au bord du silence ; l'œuvre de Pesson a, dès ses

débuts, pris le ton de la confiance. À leur échelle, les formats choisis soulignent une telle sensibilité. Car même si les commandes ont toujours leur part d'aléa et leurs contraintes techniques et financières, force est de constater que Pesson a principalement écrit pour de petits effectifs (dits de musique de chambre) au détriment d'effectifs plus importants, comme l'orchestre. Et même lorsque des projets pour orchestre se sont imposés, les musiques écrites à cette occasion trahissent une écoute, une sensibilité puisée dans la musique chambriste. La berceuse est révélatrice d'une telle intimité ; elle la requiert – au risque, sinon, de réveiller celui qui s'endort. Elle implique une douceur, une tendresse, une proximité également, ne fut-elle que momentanée. Le goût de Pesson pour les berceuses (qu'il s'agisse d'en écouter ou d'en composer) s'inscrit donc d'abord dans cette manière de composer (avec) l'intime. Cependant, la teneur d'une telle intimité dépasse un peu plus encore ces quelques modalités d'écoute. Elle touche également à ce qui gouverne la raison d'être de la berceuse : l'attachement. Il faut en effet préciser que les berceuses composées par Pesson sont toujours des œuvres de circonstances. En tant que présents offerts, elles sont la marque d'une affection, d'une sympathie ou, dit avec plus de distance, d'un compagnonnage. Les berceuses sont alors une manière pour le compositeur de traduire en musique un lien personnel, quoique dépassé par l'abstraction même de la musique. Le paratexte est aussi prétexte.

- 5 Du fait de sa fonction d'origine – fonction psychoaffective, parfois problématique, de l'endormissement –, la berceuse est constitutive du monde de l'enfance. Et c'est peu dire que la musique de Gérard Pesson entretient avec cet âge un rapport étroit, bien que jamais exposé en tant que tel. C'est donc de manière souterraine (le non-dit a statut de langage chez Pesson) que l'enfance irrigue de part en part l'œuvre du compositeur. Le récréatif et son lot d'espiègleries, le plaisir qui est mis dans l'inconscience du jeu sont des réalités qui permettent à Pesson d'éviter une certaine lourdeur (lourdeur des cérémonies, d'une certaine forme de gravité et plus généralement des choses appuyées). Certains pourront y voir sans doute un trait français, une façon élégante de ne pas marquer les choses ; certains pourront même déceler, là encore, l'ombre de Ravel, dont le rapport à l'enfance est si prégnant (il suffit d'écouter *Ma mère l'Oye* ou *l'Enfant et les sortilèges* pour s'en assurer). Les partitions pessoiennes sont

souvent faites de jeux détournés, d'un certain pragmatisme aussi qui caractérise les premiers âges ; ce sont des partitions où les bibelots sont les signes de ces « enfantillages sublimés » (Pesson 2008) employés après Ravel et intégrés au cœur du langage pessonien. Non pas qu'elle soit un âge d'or pour chacun, mais l'enfance est, dans tous les cas, un âge de la fragilité, de l'élan non abouti. La composition de berceuses est une réponse à cette fragilité, elle en est le pansement. Aussi, l'enfance est un âge de la vie qui intéresse le compositeur du fait de la distance croissante qui se creuse entre le passé qu'elle symbolise et notre quotidien : l'enfance est le point de départ, la région originelle qui s'éloigne de nous à mesure que nous vieillissons. C'est donc l'extrémité d'une existence qui interroge notre présent tout en l'irriguant au moyen de notre mémoire. L'enfance est l'un des supports du souvenir, sa cause première. Il est ainsi possible de comprendre l'engouement des compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle pour les berceuses, eux qui furent pris dans la « nostalgie romantique des origines » (Starobinski 2002 : 142).

- 6 La berceuse se veut bien souvent sereine (même si, dans la tradition, il est des cas contraires, comme *Dodo fillette*, berceuse guadeloupéenne), sereine car sa fonction d'endormissement en dépend. Les berceuses de Pesson traduisent à leur tour cette délicatesse nécessaire (affirmée dans les paratextes), auxquelles s'ajoute surtout une lenteur qui contraste avec la vitesse d'ordinaire prise du compositeur. Mais malgré leur caractère, les berceuses pessonniennes ne sont pas des plus paisibles : le langage contemporain qui y est entendu, avec ses sons complexes, bruités, ses dissonances également et ses changements métriques, fait d'elles des musiques dans lesquelles transparaissent l'inquiétude, l'agitation intérieure de celui qui redoute le sommeil. En vérité, Pesson ne fait que retraduire en musique une part tue de ce qui constitue la berceuse, elle qui « semble acheminer l'enfant vers le détachement et la solitude, et non vers la liaison et la relation. » (Parrat-Dayan 1991 : 219)

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 régu-

lier, 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. (Vinson 2019 : 4)

- 7 Fort d'une telle analyse, il faut comprendre que la berceuse n'est pas une musique de pur confort mais un processus de réconfort qui répond à une gêne primordiale. Il semblerait que dans le même temps où la voix du parent est suggérée, Pesson ménage, à l'intérieur de ses berceuses, une place à l'inquiétude de l'enfant. Alors, à l'inverse de toute une tradition, la singularité des efforts pessoniens résiderait dans le fait d'intégrer et de mettre en scène l'anxiété de l'enfant, dépassant la seule position consolatrice du parent. Reste désormais à savoir à quel point, dans son effort d'abstraction, l'œuvre musicale se détache de cette fonction primitive, à quel point elle renvoie au temps de l'enfance et à son rapport avec le parent. D'emblée, il faut noter que les berceuses pessoniennes ne sont pas 'utilitaires' (je n'ai vu personne jouer l'une d'entre elles pour endormir son enfant). Elles échappent aussi au rituel du concert. Composer des berceuses reviendrait alors à dépasser la fonction première de ce genre musical pour en souligner une autre dimension, plus en phase avec l'esprit poétique du compositeur. D'ailleurs, chez Pesson, la berceuse quitte la relation verticale parent-enfant pour s'étendre vers une horizontalité neuve, purement amicale (plusieurs berceuses font hommage aux adultes). *Nuages du lexique (une berceuse pour Philippe Beck)*, par exemple, fut une œuvre composée en amont du colloque de 2013 tenu à Cerisy en l'honneur du poète. Le compositeur y communiqua (McKinley 2013 : 93) au sujet de la collaboration qui fut la leur pour l'écriture de l'opéra *Pastorale* (2006), Beck ayant participé au livret. Elena Andreyev interpréta la berceuse et Pesson profita de sa présence et des journées hommages pour offrir au dédicataire le manuscrit de la pièce.

## 2. Bercer : un geste, un mouvement

- 8 Ce qui frappe d'emblée, dans les berceuses pessoniennes, c'est la continuité du discours musical. Cela n'est pas synonyme d'ennui, cela

ne veut pas dire qu'une même idée est utilisée d'un bout à l'autre de la pièce – au contraire, le langage de Pesson étant aussi une pratique du fragment, les idées musicales s'y succèdent sous formes de micro-sections (format de la miniature oblige), plutôt autonomes, bien que traversées, il est vrai, par quelques motifs récurrents ou parents telle que l'oscillation. La continuité dont il est question ici, est plutôt affaire de fluence et renvoie à cette manière de toujours conduire une idée vers une autre, sans rupture manifeste, manière qui répond sans doute au problème de l'écriture pour soliste. Les silences peuvent en effet apparaître comme une donnée expressive problématique, difficile à habiter par un musicien sans induire un caractère trop éteint ou trop dramatique. Ces silences sont donc rares ou, lorsqu'ils existent, ne sont jamais longs. Cette « *continuité mélodique* » (Castérède 2001 : 21), identifiée par Castérède, serait une des fonctions de la berceuse (ce « passage de la présence à la séparation des corps. » (Vinson 2019 : 4)) Pour assurer une telle transition, la berceuse doit pouvoir venir souligner et suppléer la présence du parent et ainsi impliquer, selon ses propres moyens, un réconfort. Précisément, il est un aspect littéralement enveloppant de la berceuse qui serait, en musique, la transposition à peine métaphorique de l'étreinte physique : « la mère caresse et enveloppe son bébé du ton de sa voix » (Litvan 2011 : 56). En d'autres termes, le flot de la voix – ce que Anzieu nomme aussi le « *bain mélodique* » (Anzieu 1976 : 175) – vient border les limites de l'espace psycho-affectif de l'enfant. Par moments, dans *Nuages du lexique*, le compositeur met en œuvre un tel enveloppement. Cet 'autour' s'entend dans la manière dont la courbe musicale parcourt, par allers-retours, l'ensemble du registre. Le violoncelliste, balayant son ambitus, opère un enveloppement : il emplit « l'espace transitionnel » (Castérède 2002 : 48) du discours musical.

Fig. 1. Premières mesures de Nuages du lexique (une berceuse pour Philippe Beck)

- 9 Le ternaire a toujours été une division métrique privilégiée par Pesson. Par son entrain naturel, le ternaire s’est rapidement imposé comme l’un des moteurs de son invention, d’autant plus lorsqu’il est couplé à une vitesse rapide. Pourtant, dans les berceuses pesso-niennes, la division ternaire est abandonnée au profit d’une binarité, plus à même de signifier le bercement à l’œuvre. Car si la berceuse peut apparaître comme un langage universel, au moins dans sa veine rythmique, c’est du fait de son mouvement de balancier. En effet, la berceuse « s’accompagne en principe de balancements » (Boucheix 2017 : 36). Intrinsic à l’objet-berceau, mené de droite à gauche, ce mouvement de va-et-vient prolonge l’action des bras du parent, lui-même sans doute lié au balancier des jambes, rappelant à l’enfant sa vie *in utero*, lorsqu’il percevait les mouvements de marche de la mère. Ces oscillations, ces alternances peuvent-être aussi entendues comme la manifestation d’une dualité plus large : celle de la relation mère-enfant, comme le suggère Karen Bottge. « La relation dyadique entre la mère et l’enfant – et plus précisément entre la voix de la mère et l’enfant – crée l’opposition dialectique entre le sujet et l’objet, l’extérieur et l’intérieur, le conscient et le préconscient, la clôture et



le clôturé »<sup>2</sup>. Ce motif du balancement, c'est aussi un héritage d'un *topos* musical bien français : les compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (Massenet, Fauré, Debussy et Ravel en tête) ont très souvent utilisé des microstructures faites d'alternances binaires. Ce balancement peut être l'effet d'une simple courbe montante puis descendante, rappelant la manière d'un éventail (comme l'illustrent les premières mesures de la *Barque sur l'océan* de Ravel), mais le balancement harmonique (ou mouvement de pendule) est sans aucun doute la manière la plus commune de le mettre en œuvre à cette époque, comme celui qui se fait entendre au sein de la *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* (1922) du maître Ravel (Fig. 2 ; mesures 17 à 22), souligné par les sauts de registre.

Fig. 2. Maurice Ravel, *Berceuse sur nom de Gabriel Fauré* (mesures 14 à 38)



10 Pour le musicien, faire entendre ce balancier consiste bien souvent à répéter deux notes<sup>3</sup> (ou plus largement deux objets musicaux) dans

un souci d’alternance. La répétition est ainsi une dimension-clef du style des berceuse qui lui « permet de retrouver du “même” dans un espace où tout est empreint de différent » (Boucheix 2017 : 36). Cette alternance dessine une zone de partage, tout à fait paradoxale, entre le mobile et l’immobile, entre le mouvement et la permanence, qui rappelle l’allure des mobiles accrochés au-dessus du berceau, tournant sur eux-mêmes. En tant qu’articulation primordiale, ce mouvement de balancier s’illustre généralement chez Pesson par des alternances de tierces, même si les intervalles utilisés en oscillation vont de la seconde mineure à la septième (plus rarement la neuvième).

**Fig. 3. Premières mesures de la *Berceuse pour Gaspard***

Très régulier, comme une comptine ultra rêveuse (♩ / 56-58)

avec un peu de pédale

- 11 Toutefois, si la répétition est bien un facteur d’intelligibilité formelle et demeure pour Pesson un motif compositionnel de choix, le compositeur ne s’en satisfait pas pleinement. Si, dans le cadre des berceuses pessonniennes, l’oscillation apparaît en effet comme le maté-

riau principal de l'œuvre, ces oscillations ne sont pas jamais entendues de façon permanente. D'une part, chez Pesson, le nombre d'oscillation est toujours limité. Les motifs pendulaires ne sont généralement pas répétés tels quels plus de trois fois (comme pour ne pas lasser l'auditeur, à moins que cela soit une leçon d'Arnold Schoenberg pour lequel la répétition d'une proposition impliquait, à sa suite, une continuation de l'idée musicale). Ensuite, même au sein de ces 'trois fois maximum' (règle implicite), il s'agit d'éviter autant que faire se peut la répétition littérale, d'où le fait que l'oscillation soit, ici et là, accidentée, autrement dit : que l'oscillation soit mise en danger par un éclat qui vient en perturber l'expression. En conséquence, à bien analyser le corpus, il s'avère que l'alternance n'est souvent que passagère : après une redite, elle se dialectise et participe, ce faisant, à l'évolution de la forme musicale.

- 12 Les berceuses pessoniennes se fondent donc sur des structurations binaires. Leurs oscillations sont une manière d'insister, à un moment donné de la forme, sur l'aspect circulaire d'une telle alternance reconduite. Régressives, ces oscillations confèrent un caractère hypnotique qui, selon Alice Sterling Honig, serait le propre des berceuses (« Les mélodies et les rythmes apaisants sont presque hypnotiques. Des strophes calmes se répètent encore et encore avec une familiarité attachante et durable qui rassure et reconforte les enfants<sup>4</sup> »). Si ces phénomènes d'alternances binaires sont une réalité musicale de ces berceuses, elles engagent plus largement le statut de la répétition qui a valeur chez Gérard Pesson de moteur de l'invention. Les motifs répétés se font entendre sous la forme de petits modules et de rengaines, mais peuvent aussi prendre une autre ampleur lorsqu'ils sont mécanisés, parfois en roue libre sous la force conjointe de barres de reprise, accentuant la circularité à l'œuvre. Ce type de répétitions, alors dites localisées, font d'ailleurs partie intégrante du style pessonien, quantité d'opus le montrent dont la *Suite Pastorale*, et plus spécifiquement la *Chanson d'Hylias* et surtout : *Eden machine*.

### 3. Un chant sous l'instrument

- 13 La musique pessonienne est peut-être plus connue pour sa dimension instrumentale, dans laquelle le travail d'articulation et l'agencement de modes de jeux inhabituels s'imposent à l'écoute. Et pourtant,

depuis le début des années 1990, Pesson a régulièrement composé pour la voix dans des genres variés, allant du mélodrame à l'opéra. Gérard Pesson entretient avec la voix un rapport complexe. C'est un compositeur qui a une admiration certaine pour le chant lyrique, qu'il refuse cependant d'utiliser pour sa propre musique. Le compositeur préfère écrire une vocalité d'avant la technique, toute naturelle, qui refuse de faire entendre l'artifice du travail. Pesson a parfois rêvé d'entendre sa musique interprétée par une voix « juvénile, pure, sans l'attrait de la vocalité » (Pesson 2004 : 173). Cette voix humaine peut être transposée dans l'écriture instrumentale, devenant simple métaphore. Si la musique instrumentale de Gérard Pesson est bien souvent tributaire d'une exigence de construction, s'opérant par succession de modules où la mesure est comme garante d'une petite mécanique en devenir, il arrive au compositeur d'inclure dans ses compositions des lignes qui rappellent la voix. Les berceuses en sont un exemple. Jamais écrites pour la voix, puisque toujours instrumentales, elles laissent toutefois transparaître une vocalité, jusqu'à se présenter à l'auditeur comme l'instrumentation d'une « voix fragile-très-cassée-mais-claire » (Pesson 2004 : 177). Les berceuses oscillent donc entre deux modalités de composition : les modules et les bribes de mélodies, en sorte que l'action des boîtes à musique se superpose au souvenir de la voix maternelle.

- 14 Au sujet du type de vocalité employée, il faut prêter attention à la simplicité de l'énonciation musicale. Deux des berceuses pesso-niennes sont monodiques et rappellent, par leur économie, les moyens modestes du parent (chantant souvent *a cappella*). Elles sont par ailleurs écrites pour le violoncelle, un instrument souvent rapproché de la voix humaine en raison de sa tessiture et de la chaleur de son timbre. La voix qui se fait entendre dans ces deux berceuses pesso-niennes, est bien souvent celle du parent. Toutefois, dans certains passages, ces mêmes berceuses font également entendre des glissés, parfois tout juste effleurés engendrant alors des harmoniques (cf. Fig.1 ; mesures 9 et 10). Ce sont des moments de vocalises qui rappellent le babil des nourrissons, un chant qui n'est pas un cri, qui n'est pas redevable d'une violence et d'une déchirure donc, mais un jeu : la découverte d'un organe, l'exploration d'un ambitus – ce que Robert Owen nomme les « sons de plaisir » (Owens 2016 : 387). Et si ces inflexions sommaires se font sur le mode de la glissade vocalique, c'est

pour mieux faire entendre l'inarticulation à l'œuvre : elles vont d'une note à une autre, traçant des courbes qui se déploient sans l'articulation discrète de chacune des notes qu'elle traverse. Ces moments de babil sont la preuve que le parti de l'enfant est tout autant intégré que la voix du parent.

- 15 Il faut aussi observer le resserrement épisodique des oscillations qui se polarisent sur un intervalle, comme des voix rendues immobiles dans leur registre. Cela répond sans doute à cette « expressivité contenue » (Gauthier 2022 : 63) recherchée par le compositeur – une *contenance* qui entend contrer l'épanchement lyrique, la démonstration du superflu, mais qui renvoie également à la façon dont les motifs mélodiques sont volontiers *contenus* dans un même intervalle (à remarquer ici que, souligné par sa répétition, « l'intervalle musical constituerait la première formalisation de l'expérience sonore, de l'intervalle sonore de soi. » (Lecourt 1983 : 579)) C'est donc à un lyrisme renouvelé par l'intimité qu'invite la berceuse pessonienne, une véricité des affects qui s'oppose à une interprétation trop théâtrale.
- 16 Dans le même temps, Gérard Pesson est un musicien connu pour avoir, dans la lignée d'Helmut Lachenmann, instruit une déconstruction du 'beau son', du 'bien sonnante' et provoqué leur corollaire : le renversement de l'écoute. Pour mieux faire entendre la fragilité des sons, Pesson utilise des bruits de souffle qui, par la fragilité de leur émission, participent d'une exacerbation de l'attention de l'auditeur. Aussi, compositionnellement parlant, les souffles qu'utilisent volontiers les instruments à vent ont un prolongement dans les bruits blancs obtenus aux cordes : la paume de la main gauche entièrement posée sur les cordes, au niveau de la touche, permet à l'instrumentiste de bloquer toute production de hauteurs déterminées. En résulte un bruit de caresse ou un son comparable au « ccchhh » , ce son-consonne fricatif qui apaise (Sezici, Yigit 2018 et Karakoç, Türker 2014). De ce point de vue, il peut être dit, non sans détourner une proposition mallarméenne, que la musicalité de Gérard Pesson se fait *en remplaçant l'ancien souffle lyrique en une respiration perceptible*. Cette « respiration perceptible », c'est celle mise en œuvre au début de la première des *Quatre berceuses à bas voltage*, par un jeu complémentaire d'arsis et de thesis distribués entre les pupitres de cordes. Ce souffle, mis à nu en ce début et reconduit dans les berceuses pour violoncelle (cf. Fig. 4 ; les souffles sont notés par des têtes de notes

carrés et blanches), entend rendre compte de la respiration sous le chant, de cette respiration qui porte le chant. Mais si ce double mouvement respiratoire s'entend certes dans celui qui berce, il renvoie dans le même temps à la musique de l'enfant presque endormi, musique de son assoupissement.

Fig. 4. Premières mesures d'*Au printemps d'un détail*

**AU PRINTEMPS D'UN DÉTAIL** Gérard Pesson  
(une berceuse pour Vincent Nordon) (2011)

*pour violoncelle*

*calme et doux (ne pas hésiter à vibrer un peu pour faire vivre  
Très lent les apparitions des hauteurs)*

*♩/50-60 Flautando, dolce  
poco vibr.*

Vlc. *I/II* *1* *3* *Pos. nat. → Pont. Pos. nat.* *\* sul. ponticello*

Vlc. *6* *d'étaffer à effleurer + vibratissimo → Easto* *3* *Pos. nat. hauteur et souffle* *\* hautes approx.* *fz* *pp* *l. sub.* *III.*

*poco string*

Vlc. *11* *Easto* *poco vibr.* *5* *dolcissimo* *15* *fz* *pp*

Fig. 5. Respirations aux cordes au début de la première des 4 berceuses à bas volume

The musical score is for a 3/4 time signature with a tempo marking of ♩ = 80. It features five staves: Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The Violin parts (I and II) play a series of four chords, each marked with a breath mark (V) and a dynamic of *mp*. The Alto and Cello parts play a series of four chords, each marked with a breath mark (V) and a dynamic of *mf*. The Bass part plays a series of four chords, each marked with a breath mark (V) and a dynamic of *mf*. The score is divided into four measures, with the first measure containing the initial chords and the subsequent measures containing the remaining chords.

## 4. Un topos tu

- 17 De par ses caractéristiques tantôt décrites, la berceuse est un *topos* qui irrigue bien des partitions où sa présence n'est pas mentionnée par le paratexte. Ainsi, sans apparaître comme argument principal, les berceuses semblent influencer plus généralement sur la musique de Gérard Pesson. Avant d'en donner quelques exemples, il faut redire ici à quel point les marqueurs de la berceuse, évoqués plus haut, s'articulent avec finesse au langage de Pesson, interrogeant de ce fait la place de ce genre dans l'ensemble de l'œuvre pessonienne. C'est le problème d'une telle 'conjonction esthétique' qui dresse une frontière ambiguë entre la généralité d'un style et l'utilisation manifeste d'une topique ; c'est une réelle difficulté, pour l'exégète, de distinguer ce qui relève de l'un ou de l'autre. Pour rester dans la thématique de l'endormissement, il y a notamment au sein de l'opéra *Pastorale* (2006), et de la suite pour orchestre éponyme écrite en 2016, deux scènes de

sommeil (*Sommeil de Céladon* et *Sommeil d'Alexis*) qui évoquent, à leur façon, la topique de la berceuse. Le début du *Sommeil de Céladon*, par exemple, fait entendre une alternance de souffles exécutés par la moitié de l'orchestre qui rappellent à la fois le mouvement de va-et-vient de la berceuse, tout en évoquant la respiration cadencée du déjà-endormi. En outre, après cette introduction fondée sur la respiration, se retrouve le même procédé d'oscillations, peu à peu étendu à toutes les cordes en un contrepoint cumulatif fondé sur l'intervalle de seconde. Le caractère pendulaire et hypnotique des berceuses est manifeste. Le *Sommeil d'Alexis*, quant à lui plus concis, fait grand cas de l'usage des modules. Il faut y percevoir l'ombre des boîtes à musique, engagées instrumentalement par les onze serinettes requises par Pesson qui, dans leurs actions non coordonnées, ne sont pas sans évoquer les sifflements du dormeur.

- 18 Le mouvement de barcarolle qui tient davantage de la barque que de l'appel au sommeil est un *topos* germain de la berceuse, souvent invoqué par le compositeur (une section de *Mes béatitudes*, en est la preuve, ainsi que le motif enveloppant qui ouvre *Nebenstück*). Les moments-barcarolles révèlent en effet un même goût du balancement, fruit du flot qui guide la barque, avec lenteur. Les barcarolles jouent donc de ce même balancement qui est le propre des berceuses. Et la barque, comme le parent, porte l'individu. Prêter attention à ces mouvements de barcarolles, c'est également y déceler l'ombre de Chopin et de Fauré.
- 19 « Pour faire venir le sommeil à l'enfant, faut le bercer doucement d'un mouvement égal, et non point fort » écrivait Simon de Vallambert (Vallambert 1565 : 98) ; deux indications que respectent les berceuses pessoniennes : en démontre l'omniprésence des oscillations, évoquant directement le bercement, qui se lie chez Pesson à une intimité consubstantielle au genre même de la berceuse. Pourtant, tout en gardant ces marqueurs essentiels, la berceuse se réinvente chez Pesson. Ainsi, les berceuses pessoniennes semblent composer avec la position consolatrice du parent et l'inquiétude de l'enfant, entre une vocalité implicite et une dimension mécanique évoquant le manège des boîtes à musique, elles qui peuvent pallier le manque du parent, voire le suppléer. Ces apports opérés par Gérard Pesson semblent répondre, plus largement, au passage à l'écrit. Car si les berceuses s'enracinent en effet dans une pratique orale et populaire, le travail



même de l'écriture implique un traitement dialectique du matériau. C'est ce que Marie-Christine Vinson, s'appuyant elle-même sur Goody, nomme « la raison graphique » (Vinson 2019 : 8) (« 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. » (Vinson 2019 : 4)) La distance entre l'objet-berceuse et l'objet de la berceuse s'accroît, et dans cet écart se creuse la musique de Gérard Pesson, une musique nostalgique qui répond et retraduit à sa façon « l'inflexion des voix chères qui se sont tues » (énoncé verlainien).

---

Altmann de Litvan, Marina, « La valeur de la berceuse : l'organisation psychomotricité entre la mère et le bébé », in : Altmann de Litvan, Marina , Dir., *Berceuses. Jeux d'amour et de magie*, Toulouse : Érès, coll. 1001 bébés, 2011, p. 56.

Anzieu, Dider, « L'enveloppe sonore du Soi », in : *Nouvelle revue de psychanalyse*, 13, 1976, p. 161-180.

M. Bottge, Karen, « Brahms's "Wiegenlied" and the maternal voice », in : *19th-Century Music*, 28 / 3, 2005, p. 185-213.

Boucheix, Sophie, « Une musicothérapie de l'enveloppe : résonance entre enveloppe sonore, sensorielle et psychique en service de néonatalogie », in : *Revue française de musicothérapie*, 36, 2017. Document électronique consultable à : <https://hal-mines-paristech.archives-ouvertes.fr/hal-03429437/document>. Page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

Castérède, Marie-France, « L'enveloppe vocale », in : *Érès. Psychologie clinique et projective*, 7, 2001, p. 17-35.

Castérède, Marie-France, « La voix tendre », in : *Érès. Spirale*, 23, 2002,

p. 45-51.

Karakoç, Ayse & Türker, Funda, « Effects of white noise and holding on pain perception in newborns », in : *Pain Manag Nurs*, 15, 2014, p. 864-870.

Lecourt, Edith, « Le sonore et les limites du Moi », in : *Bulletin de psychologie*, 36 / 360, 1983, p. 577-582.

McKinley, Maxime, « L'élégiste de Gérard Pesson », *Circuit*, 23 / 3, p. 93. Document électronique consultable à : <https://www.erudit.org/en/journals/circuit/1900-v1-n1-circuit01088/1021522ar.pdf>. Page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

E. Owens, Robert, *Language development. An introduction*, London : Pearson, 2016.

Parrat-Dayana, Silvia, « Bébés, berceaux et berceuses : histoire du sommeil chez l'enfant », in : *Journal de pédiatrie et de puériculture*, 4, 1991, p. 219-228.

Pesson, Gérard, *Cran d'arrêt du beau temps*, Paris : Van Dieren Éditeur, 2004.

Pesson, Gérard, « Un compositeur n'est jamais né sous X. Entretien avec Gilles

Macassar », in *Télérama*, 4 octobre 2008, numéro 3064, p. 28.

Sezici, Emel & Yigit, Denis, « Comparison between swinging and playing of white noise among colicky babies : a paired randomized controlled trial », in : *Journal of Clinical Nursing*, 27, 2018, p. 593-600.

Starobinsky, Georges, « Brahms et la nostalgie de l'enfance. Volks-Kinderlieder, berceuses et Klaus-Groth-Lied », in : *Acta musicologica*, 74 / 2, 2002, p. 141-194.

Sterling Honig, Alice, « The Language of Lullabies », in : *Young Children*, 60 / 5, 2005, p. 30.

de Vallambert, Simon, *Cinq livres de la manière de nourrir et gouverner les enfants dès leur naissance*, Poitiers : Marnes & Bouchetz frères, 1565.

Vinson, Marie-Christine, « La berceuse, une oralité perdue ? », in : *Pratiques*, 183-184, 2019. Document électronique consultable à : <https://journals.openedition.org/pratiques/7458>. Page consultée le 1<sup>er</sup> décembre 2022.

---

1 Ce corpus comprend (pour les œuvres qui, par leurs titres, en certifient la collection) : 4 berceuses à bas voltage pour orchestre (1998), Berceuses à l'ourson (2009), Noir dormant (berceuse à bas voltage) (2012), Au Printemps d'un détail (une berceuse pour Vincent Nordon) (2012), Nuages du lexique (une berceuse pour Philippe Beck) (2013), Berceuse pour Gaspard (d'après Ondine de Ravel) (2015), Nembutal (une berceuse pour Jean Genêt) (2016).

2 « The dyadic relationship between mother and child – and, more specifically, between the mother's voice and child – creates the dialectical opposition between subject and object, exterior and interior, conscious and pre-conscious, enclosure and enclosed. » (Bootge 2005 : 187)

3 « Son rythme régulier est souvent construit sur deux notes alternatives qui reproduisent les oscillations du berceau et sont supposées favoriser l'endormissement. » (Vinson 2019 : 1)

4 « The soothing melodies and rhythms are almost hypnotic. Quiet stanzas repeat over and over with an endearing and enduring familiarity that reassures and comforts children. » (Sterling Honig 2005 : 30)

---

## Français

Le goût de Gérard Pesson (1958\*) pour les berceuses est loin d'être anecdotique. Il s'articule à tout un univers poétique où l'intime et le rapport à l'enfance ont toujours été prisés et recherchés. Outre ses émissions sur France musique, où les berceuses avaient une place à part, le compositeur est aussi

l'auteur de sept pièces de ce genre. L'étude de ce corpus met en évidence quelques universaux stylistiques (telle que l'oscillation) et déplace la question de la vocalité dans une écriture proprement instrumentale. Aussi, la berceuse pessonienne n'est pas que consolation, mais semble refléter, à l'intérieur même de la musique, l'inquiétude portée par celui qui s'endort. L'étude entend ouvrir la question du bercement pour faire de celui-ci un trait stylistique qui dépasse le strict cadre de la berceuse, jusqu'à faire de celle-ci l'un des *topoi* volontiers réutilisés par Gérard Pesson au fil de ses œuvres.

### **English**

The interest of Gérard Pesson (1958\*) for lullabies is far from being anecdotal. It is articulated in a whole poetic universe where intimacy and the relationship to childhood have always been prized and sought after. In addition to his broadcasts on France Musique, where lullabies had a special place, the composer is also the author of seven plays of this genre. The study of this corpus highlights some stylistic universals (such as oscillation) and displaces the question of vocality in a properly instrumental writing. Also, the Pessonian lullaby is not only consolation, but seems to reflect, within the music itself, the anxiety carried by the one who falls asleep. The study intends to open the question of rocking to make it a stylistic trait that goes beyond the strict framework of the lullaby, to the point of making it one of the *topoi* gladly reused by Gérard Pesson throughout his works.

---

### **Mots-clés**

Pesson (Gérard), intimité, voix, enveloppement, inquiétude

### **Keywords**

Pesson (Gérard), intimacy, voice, wrap, worry

---

### **Damien Bonnec**

Enseignant contractuel, CAPHI (EA 7463), Nantes université – Campus du tertre :  
Chemin de la Censive du Tertre 44 312 Nantes

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# Les berceuses latines de Giovanni Pontano (1426-1503)

*The Latin Lullabies of Giovanni Pontano (1426-1503)*

Article publié le 25 juin 2023.

**Aline Smeesters**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4138>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Aline Smeesters, « Les berceuses latines de Giovanni Pontano (1426-1503) », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4138>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# Les berceuses latines de Giovanni Pontano (1426-1503)

*The Latin Lullabies of Giovanni Pontano (1426-1503)*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Aline Smeesters**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4138>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

---

Introduction

1. Les berceuses comme textes poétiques latins de tradition classique
  - 1.1. Titre, mètre et langage
  - 1.2. L'intertexte classique et les rapprochements avec la poésie d'amour
  - 1.3. Des berceuses pour qui ?
2. Les berceuses comme représentations de la vie domestique
  - 2.1. Jeux de peur, de jalousie, de hiérarchie
  - 2.2. Le 'négatif' des traités pédagogiques du temps

Conclusion

---

## **Introduction**

- 1 Il sera question dans ces pages de berceuses en latin écrites durant le Quattrocento italien. Au Quattrocento, le latin était une langue parlée, dans les écoles et les universités, les académies savantes, les milieux ecclésiastiques et pontificaux – mais pas dans les foyers, pas par les mères, pas par les nourrices ni auprès des berceaux. Dans l'Antiquité, des femmes ont certainement chanté des berceuses en latin à des nourrissons – mais de ces berceuses latines antiques, aucun exemple ne nous est parvenu<sup>1</sup>. Au Quattrocento, les femmes chantaient assurément des berceuses dans les dialectes italiens – mais si

de nombreux recueils de berceuses traditionnelles italiennes sont rassemblés dès le 19<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, rares sont les textes que nous pouvons faire remonter avec certitude aussi loin dans le temps<sup>3</sup>. Alors, que sont donc ces berceuses latines du Quattrocento ?

- 2 Elles sont dues à un humaniste, Giovanni Pontano (Cerreto di Spoleto 1429 - Naples 1503)<sup>4</sup>, actif à Naples à la cour des Aragonais, membre et bientôt directeur de l'Académie napolitaine renommée en son nom « Accademia Pontaniana ». Pontano a laissé une œuvre immense, exclusivement en latin, couvrant de nombreux genres et de nombreux sujets, en prose comme en vers. Le latin pratiqué par Pontano, toujours profondément classique, se révèle aussi, dans de nombreux textes, remarquablement vivant et expressif, Pontano cherchant à la fois à retrouver le latin couramment parlé dans l'Antiquité, et à le rendre apte à refléter la vivacité des échanges vernaculaires quotidiens de son propre temps (dans un milieu lui-même marqué par le plurilinguisme, entre variété des vulgaires italiques, influences espagnoles et françaises)<sup>5</sup>. Les berceuses de Pontano sont incluses dans un recueil de poèmes *De amore coniugali* (au livre II, poèmes 8 à 19), recueil qui, de façon assez originale pour son temps, chante son amour pour sa femme légitime ainsi que sa vie de famille<sup>6</sup>. Liliana Monti Sabia (1999 : 31), qui a beaucoup étudié ce recueil, a établi leur lien étroit avec la vie familiale réelle de Pontano ; il est ainsi établi que les berceuses ont été composées entre 1469 et 1471, dans les deux premières années de vie de Lucio, le fils premier-né de Pontano<sup>7</sup>.
- 3 Au fil des douze berceuses (qui comptent en moyenne une quinzaine de vers – 8 pour la plus courte, 22 pour les plus longues), nous faisons connaissance avec tout le petit monde qui peuple alors le logis des Pontano : les deux parents (Pontano et son épouse Adriana Sassone) ; les trois filles aînées (Aurelia, Eugenia et Lucia Marzia) ; la nourrice à domicile, Lisa ; le bébé, Lucio ; et même deux chiens. Les berceuses encouragent l'enfant à dormir, mais aussi à bien prendre le sein, ou les deux à la fois. Les sous-titres en précisent les locuteurs : quatre (ou cinq) sont prononcées par la nourrice (I, II, III, IV, IX)<sup>8</sup>, six par la mère (V, VI, VII, VIII, X, XI) et une par le père (XII)<sup>9</sup>.
- 4 Un certain nombre de caractéristiques distinguent ces compositions des berceuses populaires traditionnelles : le genre de leur auteur (un homme), leur langue (le latin, langue savante), leur caractère litté-

raire, et enfin, dans une certaine mesure, leur contenu même. Marco Santagata (2007 : 126) a souligné qu'il s'agit de berceuses personnalisées et contextualisées, qui parlent à l'enfant de sa propre vie, ce qui en soi est relativement rare. Le corpus conservé de berceuses vernaculaires italiennes de la même époque est bien trop maigre pour en tirer une quelconque conclusion<sup>10</sup>. Mais une comparaison avec les corpus abondants de berceuses italiennes des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles<sup>11</sup>, pour anachronique qu'elle soit, peut nous permettre de mettre efficacement en évidence la spécificité des berceuses pontaniennes. Les berceuses populaires italiennes contiennent certes, comme les *Naeniae*, des appels au sommeil et des marques d'affection à l'enfant ; mais elles présentent aussi toute une série d'éléments totalement absents des berceuses de Pontano : des successions d'images oniriques, des suites de propos apparemment sans queue ni tête, des évocations de circonstances dramatiques (famine, guerre, violence), des expressions de nostalgie, de fatigue ou de dépit de la mère (avec une possible agressivité à l'encontre de son époux, voire de l'enfant lui-même)... En comparaison, les *Naeniae* apparaissent comme des berceuses à l'ambiance très positive et au discours très rationnel. Elles mettent en œuvre une série de moyens de persuasion ordonnés aux objectifs poursuivis (convaincre l'enfant de dormir et de manger), d'une manière conforme aux règles de la rhétorique classique (par le recours à des arguments, à des effets de style, l'appel aux émotions, l'adaptation du propos au public...). Certaines berceuses, très répétitives, présentent un caractère de mélodie incantatoire (c'est alors le jeu formel sur les rythmes et les sons qui est au centre du travail poétique), d'autres au contraire proposent des arguments tirés du quotidien, des taquineries, des jeux de rôle... Elles présentent alors un caractère presque théâtral, constituant autant de saynètes amusantes de la vie domestique, et de la vie du petit Lucio en particulier. Dans l'annexe 1, nous proposons une sélection de quatre berceuses illustrant ces deux tendances, avec une traduction française personnelle qui ne rend que très imparfaitement l'effet des originaux latins.

- 5 Les représentations de la vie familiale que les *Naeniae* proposent méritent d'être scrutées avec attention ; mais avant d'aborder ce point, il importe d'étudier ce corpus pour ce qu'il est au premier chef : une production littéraire inscrite dans la tradition poétique latine.

# 1. Les berceuses comme textes poétiques latins de tradition classique

- 6 Il s'agira donc dans un premier temps d'envisager le cycle de berceuses comme un objet littéraire, à la forme travaillée, appartenant au domaine fondamentalement érudit et référentiel qu'est la poésie latine humaniste. Avec ses berceuses poétiques latines, Pontano crée un genre, qui n'a pas d'antécédent antique conservé, et aura aussi très peu de postérité. Pontano lui trouve un titre, mais aussi un langage et un style appropriés, tout en récupérant un schéma métrique classique, celui du distique élégiaque.

## 1.1. Titre, mètre et langage

- 7 Le titre choisi, *Naeniae*, est original en ce qu'il ne répond pas aux usages poétiques latins, mais plutôt aux suggestions du vernaculaire italien (Smeesters 2005 : 152-156). En latin en effet, la '*naenia*' (ou '*nenia*') est le plus souvent un poème de deuil. Le sens premier du terme dans l'Antiquité est celui de 'plainte funèbre', qui a donné ensuite les acceptions de 'litanie', 'mélopée', 'incantation', puis, dans un registre différent mais avec un même caractère de musique lancinante aux paroles répétitives et peu intelligibles, celles de 'chanson enfantine' et 'berceuse'. Pontano peut donc bien se fonder sur des précédents classiques, mais son choix est certainement lié aussi et surtout à l'italien et à la panoplie de termes qui y est alors utilisée pour désigner les berceuses : '*nenia*', '*nanna*', '*ninna*', '*ninna-nanna*'. Le titre peut aussi être relié à un des mots italiens désignant la nourrice, '*nenia*' : c'est ce que suggère Jules César Scaliger dans ses *Poetices libri septem* en 1561 (édition Deitz I 1994 : 414-415). Scaliger, bien conscient de l'étymologie latine du terme, ajoute d'ailleurs que les nourrices sont ainsi nommées « à cause de leurs chansonnettes qui ressemblent aux chants des pleureuses »<sup>12</sup>.
- 8 Le cadre métrique adopté par Pontano est celui du distique élégiaque, qui impose un rythme que les anciens qualifiaient tantôt de caressant ('*blandus*'), tantôt de plaintif, et qui servait à toutes sortes d'usages mais tout particulièrement à la poésie d'amour et à la poésie



de deuil. Le maniement que Pontano fait ici du distique élégiaque, tout en s'inscrivant parfaitement dans la pratique antique et humaniste<sup>13</sup>, se signale par un travail remarquable effectué sur le rythme de l'hexamètre (celui des deux vers du distique qui offre le plus de possibilités de variations). D'une part, par le jeu sur les césures, Pontano donne à l'hexamètre une ligne rythmique bien reconnaissable et distincte de celle du pentamètre<sup>14</sup> ; d'autre part, par le jeu sur la répartition des syllabes longues et brèves dans les quatre premiers pieds de l'hexamètre, le poète introduit dans plus de la moitié des poèmes un motif rythmique récurrent, qui varie de berceuse à berceuse et contribue donc à les caractériser<sup>15</sup>.

- 9 À l'intérieur de ce cadre métrique classique, Pontano déploie une expérimentation verbale qui se fonde sur des traits langagiers eux aussi classiques mais qui, dans une telle ampleur, sont sans équivalent dans l'Antiquité – les deux traits principaux étant l'usage abondant de diminutifs et les figures basées sur la répétition.
- 10 En latin, les diminutifs se construisent par ajout du suffixe '-ulus' (et ses variantes : '-iculus', '-ellus', '-illus', '-olus'). Des poètes antiques comme Plaute et Catulle en avaient donné de nombreux exemples. Pontano reprend des diminutifs attestés dans l'Antiquité, et en invente d'autres sur le même modèle ; il utilise parfois plusieurs diminutifs alternatifs pour le même mot. Les formes diminutives concernent surtout : les prénoms ('Lucius' > 'Luciolus' ou 'Lucillus' ; 'Lisa' > 'Lisella' ou 'Lisula'), des mots-clés comme 'œil' ('oculus' > 'ocellus'), 'sommeil' ('somnus' > 'sommulus' ou 'sommniculus'), 'larme' ('lacrima' > 'lacrimula'), 'sein' ('mamma' > 'mamilla'), 'enfant' ('pupus' > 'pupulus' ou 'pupillus') ou 'berceuse' ('naenia' > 'naeniola') ; et enfin des adjectifs exprimant la douceur ('blandus' > 'blandulus', 'dulcis' > 'dulciculus' ; 'tener' > 'tenellus'), la petitesse ('parvus' > 'parvulus'), le charme ('bellus' > 'bellulus'), le chagrin ('miser' > 'misellus'), la fatigue ('languidus' > 'languidulus' ; 'lassus' > 'lassulus'), la méchanceté ('crudus' > 'crudulus' ; 'improbus' > 'improbulus'), ou encore le gonflement – des yeux pleins de larmes ou des seins pleins de lait ('turgidus' > 'turgidulus', ainsi que pour les seins : 'lacteus' > 'lacteolus')...
- 11 Les répétitions quant à elles jouent sur tous les niveaux de découpage du discours : les berceuses sont riches en répétitions de sons, de syllabes, de mots, de syntagmes, d'hémistiches et même de vers entiers.

On ne rencontre pas vraiment de refrains récurrents, mais plutôt des enchaînements de répétitions partielles qui incluent de petites modifications, entraînant la berceuse en avant comme une marée avec ses flux et ses reflux. La première berceuse en est un bon exemple : l'attaque du vers 1, « *Somme veni* », est reprise au début du vers 2 ; ce vers 2 (« *Somme veni, venias, blandule somme, veni* ») est ensuite intégralement repris au vers 4 ; l'expression « *blandule somme* » réapparaît au vers 5, avant d'être modifiée par l'ajout d'un suffixe diminutif au vers 6 (« *blandule somnicule* ») ; et ainsi de suite...

## 1.2. L'intertexte classique et les rapprochements avec la poésie d'amour

- 12 Le latin pratiqué par Pontano dans ce cycle a pu être décrit comme une langue intemporelle, sans détermination historique (Santagata 2007 : 128). Mais au-delà de son apparente simplicité enfantine, le texte des berceuses recèle également de nombreux passages parallèles, c'est-à-dire des expressions, syntagmes, hémistiches ou vers entiers empruntés, avec des modifications plus ou moins importantes, aux poètes de l'Antiquité classique. La présence d'un intertexte classique est un phénomène récurrent dans la poésie néo-latine, phénomène qui peut relever de différents processus (imitation consciente ou inconsciente, avec volonté ou non d'une reconnaissance de la source par le lecteur, et activation ou non du contexte de la source)<sup>16</sup>. En tout cas, pour les poètes néo-latins qui écrivent dans une langue seconde, ces passages parallèles sont autant de gages de bonne latinité (cela 'se dit bien comme cela' chez les bons poètes latins).
- 13 S'agissant des berceuses de Pontano, les passages parallèles sont surtout tirés de Catulle et des élégiaques d'amour latins (Tibulle, Propertius, Ovide). Ceux-ci figurent parmi les poètes favoris de Pontano et plusieurs manuscrits témoignent qu'il les a copiés, annotés, commentés au cours de sa vie (Monti Sabia 1999 : 52). Une partie de l'inspiration est également tirée des comiques Plaute et Térence, dont les comédies offrent une vaste réserve d'expressions familières et vivantes. Une variété d'autres auteurs sont également représentés, parmi lesquels je citerai seulement l'incontournable Virgile et le poète tardif Stace (Smeesters 2004 et 2005, passim)<sup>17</sup>. Quelques exemples de pas-

sages parallèles sont fournis en note aux textes latins reproduits dans l'annexe 1. Même si tous les passages parallèles ne sont pas forcément destinés à être identifiés comme tels, le nombre de passages inspirés de la poésie 'amoureuse' de l'Antiquité (qu'il s'agisse de l'élégie d'amour proprement dite ou d'œuvres relevant d'autres genres (comédie, épopée, épithalame...) qui mettent en scène des jeunes gens amoureux ou encore les dieux Vénus et Cupidon) donne en tout cas une coloration 'érotique' particulière aux berceuses. Cette coloration est renforcée par la forme métrique de l'élégie, mètre de prédilection des poètes d'amour de l'époque augustéenne.

- 14 Ce rapprochement formel n'est pas sans fondement thématique : les berceuses de Pontano sont des poèmes qui, comme les poèmes d'amour antiques, tournent autour de la persuasion (même s'il s'agit ici de persuader un enfant de dormir ou de boire, plutôt qu'une femme de céder aux avances de son prétendant), et autour du désir et de sa satisfaction (non plus le désir amoureux, mais le désir du sommeil, du sein, de l'affection de la nourrice et de la mère) ; enfin, les 'blanditiae', les 'ioci', les 'amplexus', les 'basia' (câlineries, jeux, étreintes, baisers) sont présents de part et d'autre, même s'ils revêtent un autre sens (Roman 2014 : xviii-xix)<sup>18</sup>. Pontano lui-même, dans son traité *Du langage (De sermone)*, attribue le 'sermo blandus' (langage caressant) aussi bien aux amoureux qu'aux nourrices, et le définit par sa subordination à des objectifs précis : calmer la colère ou la mauvaise humeur, convaincre l'autre de se livrer à une activité plaisante (Smeesters 2005 : 163)<sup>19</sup>.

### 1.3. Des berceuses pour qui ?

- 15 Andrzej Budzisz (1981 : 117) a mis en évidence les deux niveaux de lecture possible de ces textes : sur le plan qui va du sujet au destinataire lyrique, les *Naeniae* possèdent les traits de stylisation enfantine, de simplicité et de réalisme qui conviennent à un discours adressé à un jeune enfant ; mais sur le plan qui va de l'auteur au lecteur, nous sommes face à une réinterprétation de la tradition littéraire, qui confère de nouvelles fonctions et significations à des éléments traditionnels (métriques, thématiques, lexicaux) et en font un objet littéraire raffiné apte à satisfaire un lectorat érudit.

- 16 Que les berceuses aient été lues par des lecteurs latinistes adultes, l'histoire de la diffusion du texte ne laisse aucun doute à ce propos. Salvatore Monti (2010) a démontré que les berceuses latines ont très tôt quitté le petit cercle familial de Pontano pour être diffusées, sous forme manuscrite, dans les cercles plus larges de ses amis lettrés. Le texte des berceuses présente de ce fait de nombreuses variantes, dues à la fois aux accidents de copie et aux retouches apportées par l'auteur lui-même au fil du temps. Deux éditions vénitiennes réalisées à l'insu de l'auteur témoignent d'une ancienne version du texte, tandis que l'édition de référence qui reflète la dernière volonté du poète est l'édition de Naples, 1505 réalisée par Pietro Summonte (en tant qu'exécuteur testamentaire de Pontano). Le cycle a sans doute commencé par circuler de manière indépendante, avant d'être intégré au recueil *De amore coniugali* (au plus tard en 1496). Dans la version définitive de ce recueil, qui compte trois livres, le groupe des berceuses est rassemblé à la fin du second livre, où il constitue une entorse au déroulé chronologique des poèmes : Liliana Monti Sabia (1999 : 32) suppose que Pontano a voulu en faire le 'climax' du second livre, aussi bien en termes de valeur sentimentale que de valeur poétique.
- 17 Le cycle a été reconnu très vite comme un chef-d'œuvre par le lectorat humaniste de l'époque. En 1561, le poéticien Scaliger note à propos des berceuses de Pontano que « ce poète divin a si bien enfermé dans les bornes étroites de ces poèmes l'enjouement de son immense génie, qu'il n'a pas laissé de place à l'audace d'autrui »<sup>20</sup>. Si Pontano a tout de même fait quelques émules chez les auteurs néo-latins<sup>21</sup>, il semble en effet que son coup d'essai ait aussi été un coup de maître resté inégalé<sup>22</sup>.
- 18 Le premier plan énonciatif (celui qui va du « je » poétique au destinataire lyrique) est-il pour sa part purement fictif, ou le jeune Lucio a-t-il vraiment profité de ses berceuses ? La question mérite d'être posée, et la réponse n'est pas forcément négative. Ces textes, simples, répétitifs et rythmés, se prêtent assez bien au chantonnement<sup>23</sup>. Certes, la langue latine devait constituer un obstacle pour la mère et plus encore pour la nourrice, qui se tournaient sans doute naturellement vers des propos et des chants en langue vernaculaire. Mais le père lui-même a-t-il pu les performer ? Dans la douzième et dernière des berceuses, Pontano se met en tout cas en scène en train de chanter

auprès du berceau (ce qui indique déjà qu'il n'estimait pas cette posture indigne de son statut de 'pater familias').

- 19 Ce qui est frappant dans cette douzième berceuse (et uniquement dans celle-là), c'est la séquence '*nae naenia*' aux vers 5, 7, 9 et 13<sup>24</sup>, dans laquelle le premier terme, tout en pouvant éventuellement être interprété comme un adverbe affirmatif, redouble en tout cas formellement la première syllabe du mot qui suit, créant une forme de bégaiement sur le terme '*naenia*'. Les choix de ponctuation de la plupart des éditeurs modernes (qui impriment « *nae... naenia* »)<sup>25</sup> soulignent cet effet de bégaiement. Celui-ci peut être compris de deux façons : soit il suggère que le père ralentit régulièrement son débit de parole, pensant que l'enfant dort, avant d'être détrompé et de reprendre le fil de sa berceuse (Santagata 2007 : 126) ; soit (et c'est cette seconde interprétation que je favoriserai ici) elle mime la tendance des adultes à redoubler les syllabes quand ils parlent à de petits enfants (cf. en français 'joujou'). Le phénomène lexical s'inscrirait donc dans la recherche de stylisation enfantine qui parcourt l'ensemble du cycle, et pourrait être la transposition littéraire savante du langage familial pratiqué par les membres du foyer auprès du bébé.
- 20 Mais pourquoi, dans le cycle de berceuses, seul le père est-il représenté en plein bégaiement ? Dans les traités pédagogiques contemporains, ces pratiques sont plutôt associées au langage des mères et des nourrices (nous en verrons un exemple ci-dessous, chez Maffeo Vegio). Cette habitude féminine était censée être dictée par le souci de faciliter l'apprentissage de la parole chez les jeunes enfants<sup>26</sup> – même si, nous le verrons aussi, l'efficacité de la méthode suscitait de sérieux doutes chez les humanistes. Si l'on considère que, dans la douzième berceuse, le code linguistique (c'est-à-dire l'usage du latin) est signifiant, le bégaiement devient tout sauf anodin : la scène qui nous est mise sous les yeux peut alors être interprétée comme celle d'un père en train de récupérer des pratiques de nourrice pour apprendre à son fils ses premiers mots latins – en répétant et découpant le mot '*naenia*', avant de s'assurer qu'il l'a bien retenu (le refrain scande en effet : « *nota tibi est naenia* », « (re)connais-tu la chanson » ?).
- 21 Parmi les motivations qui ont entraîné Pontano à composer les berceuses, faut-il faire figurer l'espoir d'une familiarisation précoce de

son fils avec la langue latine – un espoir qui aurait pu le pousser à prononcer effectivement ses textes devant l'enfant au berceau (Smeesters 2008 : 219-220) ? L'hypothèse reste bien sûr invérifiable, mais le fait que Pontano n'ait écrit de berceuses latines que pour son fils (et pas pour ses filles, qui ne reçoivent que, bien plus tard dans leur vie, des épithalames<sup>27</sup>) peut la renforcer : ce premier garçon était l'héritier, non seulement de son nom, mais aussi de son érudition dans le domaine des 'studia humanitatis', un cursus de formation qui restait alors, dans l'immense majorité des cas, réservé aux garçons.

## 2. Les berceuses comme représentations de la vie domestique

- 22 Après m'être intéressée aux berceuses en tant que textes (marqués par une langue, un style, un public, des fonctions...), j'aimerais m'attarder un peu sur les scènes familiales dont elles se font le véhicule. Jusqu'à leur entrée dans l'âge de raison, les enfants de cette époque étaient entièrement remis entre les mains des femmes, et c'est bien un monde féminin qui est ici représenté ; deux femmes (la mère et la nourrice) sont à la fois les personnages et les locutrices de la plupart des scènes.
- 23 Comme je l'ai déjà dit, il est certain que les berceuses ont été composées lorsque le fils de Pontano était au berceau, et qu'il y avait donc un nourrisson dans son foyer. Les scènes des *Naeniae* indiquent visiblement que, si la famille avait fait appel à une nourrice, celle-ci vivait avec l'enfant sous le même toit que les deux parents et les sœurs aînées : Pontano avait donc mille occasions d'observer les soins donnés à son fils. Il est ainsi tentant de considérer les *Naeniae* comme un reflet largement fidèle de la vie familiale du poète. C'est un fait déjà souligné par la recherche récente que la littérature latine de cette époque ouvre, paradoxalement, des perspectives beaucoup plus nombreuses et réalistes sur la vie quotidienne, ses joies et ses peines, que ne le font ses sœurs en langues modernes : peut-être parce que la langue latine n'a plus rien à prouver, que son usage même donne une stylisation et une noblesse aux sujets les plus triviaux, alors que les auteurs d'expression vernaculaire sont tout entiers tendus dans le désir d'ennoblir leur langue et de lui construire une littérature de

haut vol (Santagata 2007 : 130). Mais il faut évidemment demeurer conscient aussi que les scènes des *Naeniae* ne sont pas des instantanés de scènes domestiques, mais des représentations filtrées à différents niveaux : même en supposant que chaque scène des berceuses ait été inspirée par une scène réelle (ce qui est loin d'être assuré), il n'en resterait pas moins que les *Naeniae* nous présentent une sélection de scènes, telles qu'observées (en sa présence donc) et interprétées par le père de famille, avant d'être reconstruites en des textes littéraires qui instaurent, nous l'avons vu, un jeu raffiné avec la tradition classique.

## 2.1. Jeux de peur, de jalousie, de hiérarchie

- 24 Tout le propos des *Naeniae* se centre autour du petit Lucio, enfant adulé dont la satisfaction des besoins est au cœur de l'attention de tous. Les personnages de mère et de nourrice mis en scène par Pontano se montrent inventifs dans la mise au point de stratégies destinées à convaincre l'enfant de dormir et/ou de s'alimenter. Les berceuses concernées par ces astuces éducatives (III, IV, VI, VII, IX, IX) sont généralement qualifiées de '*nugatoriae*' ou '*iocosae*' ('badines', 'taquines'), et/ou leur sous-titre précise que mère et nourrice '*iocantur*' ou '*ludunt*' ('jouent', 'plaisantent').
- 25 Parmi les stratégies traditionnellement déployées par les femmes pour endormir les enfants, figurent les menaces de croquemitaines. L'ogre, ou plutôt l'Orco, fait son apparition dans la septième berceuse, « *nugatoria* » selon le titre (voir le texte en annexe). Pontano y mêle la fable populaire avec l'érudition classique, donnant à son ogre un attribut (les ailes noires) typique de la personnification de la Mort dans l'Antiquité. Il retisse ainsi les liens entre l'Orco italien et l'Orcus latin (nom des Enfers et de leur dieu) (Smeesters 2004 : 106-107 ; Smeesters 2008 : 227-228).
- 26 Dans la plupart des berceuses 'badines', mère et nourrice encouragent l'enfant à téter à travers des jeux de rôle où la nourrice devient le centre d'une rivalité, d'autres enfants risquant d'accaparer les seins convoités. M. Korenjak (2016 : 178) envisage que Lucio ait réellement eu un '*Milchbruder*' (frère de lait). Si la chose n'est pas entièrement

impossible, les titres et la formulation des berceuses concernées laissent plutôt penser à un jeu entre la nourrice et Lucio.

- 27 Dès la troisième berceuse (« *blanditoria et iocosa* »), la nourrice négocie un partage de ses deux seins entre Lucio et elle-même, avant de lui céder les deux tout en l'avertissant de se hâter d'en profiter, « de peur qu'un méchant ne les emmène » (v. 11-12 : « *ne quis malus illas / auferat* »). Le thème du rival se précise dans la quatrième berceuse, « *nugatoria* » (voir annexe) : la nourrice fait planer le risque qu'elle puisse vouloir réserver ses seins à un certain Antinoüs<sup>28</sup>. Le prénom choisi est révélateur en ce qu'il renvoie dans la tradition classique à des personnages célèbres d'amoureux (le plus assidu des prétendants de Pénélope et le jeune favori de l'empereur Hadrien) ; le poème est en outre parcouru par un intertexte qui renvoie à la poésie de thème amoureux des poètes Catulle, Tibulle et Stace (Smeesters 2004 : 110-111). Dans la sixième berceuse (sous-titre : « *mater ludit* »), la mère participe au jeu : elle prétend voir arriver un intrus (« *puer malus*») et enjoint à la nourrice de cacher ses seins pour les réserver au petit Lucio, encouragé à prendre le sein sans traîner. Dans la neuvième berceuse (« *iocosa* »), la nourrice vante les qualités de Lucio par rapport à d'autres enfants moins beaux et moins sages (Eunomius, Titius), et le montre dormant accroché à sa nourrice de peur que quelqu'un ne la lui prenne. Nespoulos (1972 : 106), en évoquant ces 'taquineries', y voit à la fois un certain réalisme, des traits pétrarquistes et une impudeur rabelaisienne. Sur la base à la fois du propos et de l'intertexte, on peut parler aussi d'une forme d'érotisation des rapports entre l'enfant et la nourrice, qui peut être choquante aujourd'hui mais ne l'était sans doute pas à l'époque.
- 28 Dans les berceuses qui viennent d'être évoquées, mère et nourrice apparaissent complices dans leurs stratégies pour encourager l'enfant à bien se nourrir. Dans la onzième, badine elle aussi, la complicité relie cette fois la nourrice et le bébé, qui font tous deux mine de ne plus vouloir l'un de l'autre, en présence de la mère qui d'abord s'étonne, puis se met en colère, avant de constater que tous deux simulent et de les sermonner... Le sous-titre de la berceuse indique « *mater nugatur* » (« la mère plaisante »), ce qui laisse entendre qu'elle n'est pas dupe et rentre dans leur jeu dès le début. Malgré ce caractère ludique, cette berceuse, dans les paroles de colère qu'elle prête à la mère, laisse transparaître de manière assez crue le rapport



hiérarchique qui devait bel et bien exister entre maîtresse et servante, et donnait le droit à la première de donner des ordres à la seconde, de la licencier si elle ne donnait pas satisfaction, et sans doute aussi de lui infliger des sévices physiques : la mère encourage d'abord l'enfant à prendre ce qui lui revient et à se venger en mordillant les seins de sa nourrice, en frappant sa poitrine, en arrachant ses cheveux (*'scindere comas'*, c'est ce que Briséis craint que lui fasse l'épouse d'Achille si elle devient sa servante dans les *Héroïdes* d'Ovide<sup>29</sup>) ; elle appelle la nourrice *'improba serva'* ('esclave/servante malhonnête') et lui laisse entendre qu'elle n'échappera pas à ses mains ; dans les deux derniers vers, quand elle fait mine de les sermonner tous deux, elle menace l'enfant de le priver du sein, et la nourrice de la priver de l'enfant. Dans la huitième berceuse, c'est sans connotation ludique que la mère appelle impatiemment la nourrice et la morigène de son retard à venir nourrir le petit Lucio qui pleure (vers 1-2 : « *Quid, lenta, moraris? En age, quid cessas?* » ; « Pourquoi traînes-tu, lambine ? Allons, qu'attends-tu ? »).

- 29 Les stratégies de persuasion mises en place à l'égard de l'enfant (persuasion au sommeil, à l'alimentation) sont ainsi fondées sur des jeux, des badineries autant que sur des affects intenses (peur, désir, jalousie, colère...) qui contaminent également les relations mère-nourrice.

## 2.2. Le 'négatif' des traités pédagogiques du temps

- 30 Comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer (Smeesters 2008), un certain nombre de convergences peuvent être mises en évidence entre les scènes familiales des *Naeniae* et ce que les traités pédagogiques du Quattrocento nous disent de l'attitude et des procédés éducatifs traditionnellement adoptés par les femmes envers les jeunes enfants (par exemple les câlineries, le langage infantilisé, le recours à des croquemitaines...). Il est frappant que, alors que les pédagogues se montrent généralement extrêmement critiques envers les procédés éducatifs des femmes, et envers le fait même de recourir à une nourrice<sup>30</sup>, Pontano tout au contraire affiche une insouciance amusée face à ces types de comportements féminins : il prend visiblement plaisir à les dépeindre, sans s'inquiéter explicitement d'autres enjeux éducatifs que le bon sommeil et la bonne alimentation de son bébé.

Pontano ne semble pas dénoncer, mais plutôt considérer avec un tendre amusement ces 'scènes de bonnes femmes' qu'il se plaît ailleurs aussi à représenter<sup>31</sup>.

- 31 Le traité *De l'éducation des enfants* de l'humaniste Maffeo Vegio (1407-1458) est intéressant en ce que les conseils qu'il donne pour l'éducation des nourrissons sont presque exactement l'inverse des attitudes illustrées par les *Naeniae* de Pontano, dont il constitue en quelque sorte le 'négatif'. Il vaut la peine d'en citer ici de larges extraits :

Il faudra veiller en outre (Platon donne déjà ce conseil aux nourrices) qu'elles ne racontent pas aux enfants des fables de vieilles femmes, indécentes ou stupides : en effet, les âmes humaines sont façonnées par les mots de la même façon que les corps le sont par les mains. Que les enfants n'entendent pas non plus, comme cela arrive trop souvent, des balbutiements ineptes remplis de mots tronqués. On veillera aussi à ne pas laisser les femmes, chez qui cette habitude est très fréquente, remplacer, dans cet esprit de câlineries enfantines, les prénoms très honnêtes que les enfants ont reçus par des diminutifs ou des noms inventés, enveloppés de je ne sais quel parfum féminin. Le risque est que quand les enfants auront grandi, on continue de les appeler de ces mêmes noms, comme nous en voyons des exemples autour de nous. [...] <sup>32</sup>

[*Caput XI*] De même, il ne faut pas terrifier les enfants avec des noms de monstres affreux, de revenants ou de fantômes, tels que les femmes ont l'habitude de les inventer, et une fois qu'elles les ont inventés, bien souvent d'y croire stupidement, pour ne pas que les enfants, devenus grands, restent affectés de ces terreurs dont ils auront été imprégnés dans leurs jeunes années. Qu'on ne leur parle pas des striges qui, selon une opinion récemment répandue dans le peuple, prennent la forme de chats pour tuer les bébés ; [...] qu'on ne leur parle pas de l'Ogre qui dévore les gens, ni de Silvanus qui vit au sommet des toits [...] ni d'autres monstres semblables. Je me souviens en avoir été moi-même à ce point terrifié que, jusque tard dans l'adolescence, je peinais à me débarrasser de cette terreur dont j'avais été pénétré dès mon plus jeune âge. Mais en lisant les poètes, il m'est apparu clairement qu'il s'agissait de noms antiques et élégants, que des femmes stupides et incultes avaient repris en les corrompant et en les déformant, et je m'en suis étonné en souriant » <sup>33</sup> (Ed. M. Walburg Fanning 1933 : 30-32 (=liber I, cap. X-XI), traduction personnelle).

- 32 Pontano paraît lui aussi avoir constaté en souriant la déformation populaire de l'Orcus antique, dont son poème relie, comme nous l'avons vu, les deux traditions. Mais le poète ne partage visiblement pas les craintes de Vegio par rapport à l'impact psychologique désastreux de tels récits : pour sa part, Pontano ne semble pas voir d'inconvénient à ce que ce croquemitaine brandi par son épouse assure des nuits silencieuses à la maisonnée...
- 33 Nous observons donc, de part et d'autre, des scènes quasiment identiques, mais qui sont amèrement critiquées chez Vegio, alors qu'elles sont racontées sans jugement négatif chez Pontano. Dans un certain sens, cette convergence vient appuyer la réalité sociale de certains comportements (histoires d'ogres, *babytalk...*), comportements que l'on rencontre d'ailleurs dans la plupart des cultures et à la plupart des époques. D'un autre côté, l'attention que les deux auteurs portent à ces scènes et la manière similaire dont ils les décrivent précise aussi les contours d'un ensemble de représentations partagées (mais avec des jugements de valeur variables) par une certaine classe d'hommes cultivés de cette époque au sujet de ce qui pouvait se vivre et se dire dans la sphère partagée par les femmes et les jeunes enfants.

## Conclusion

- 34 Derrière leur apparente simplicité, les berceuses néo-latines de Pontano se révèlent être un objet complexe. En termes de production, nous savons qu'elles ont été composées pendant la petite enfance du fils du poète ; mais en termes de réception, la seule certitude que nous ayons est qu'elles ont été lues et appréciées par un public adulte, masculin et érudit. Le travail formel que Pontano effectue sur la langue latine peut être compris comme une tentative pour rendre cette langue savante accessible à un jeune enfant (par des termes simples et souvent répétés, des diminutifs qui lui donnent une couleur tendre) ; il n'en reste pas moins que le résultat est truffé de subtiles références érudites à la grande littérature classique. Quant aux scènes de vie familiale auxquelles les berceuses nous donnent d'assister, elles puisent probablement à des sources diverses : l'expérience personnelle de Pontano ; les représentations partagées de son époque et de son milieu ; et enfin un ensemble de scènes littéraires tirées des poètes et dramaturges antiques, qui faisaient intervenir

non des mères, des nourrices et des enfants, mais bien plutôt des jeunes gens amoureux, des maîtresses et des servantes.

---

## 1. Sources primaires

Alberti, Leon Battista, *I primi tre libri della famiglia*, Ed. Pellegrini, Francesco Carlo & Spongano, Raffaele, Florence : Sansoni, 1946.

Catulle, *Poésies*, Ed. Lafaye, Georges, Paris : Les Belles Lettres, 1932.

Erasme, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter educandis*, Ed. Margolin, Jean-Claude, Genève : Droz, 1966.

Horace, *Satires*, Ed. Villeneuve, François, Paris : Les Belles Lettres, 1932.

Martial, *Epigrammes. Tome 1 (livres I-VII)*, Ed. Izaac, H.J., Paris : Les Belles Lettres, 1930.

Ovide, *Les métamorphoses. Tome III (XI-XV)*, Ed. Lafaye, Georges, Paris : Les Belles Lettres, 1930.

Ovide, *Les Amours*, Ed. Bornecque, Henri, Paris : Les Belles Lettres, 1968.

Palmieri, Matteo, *Vita Civile*, Ed. Belloini, Gino, Florence : Sansoni, 1982.

Plaute. *Tome IV. Menaechmi – Mercator – Miles gloriosus*, Ed. Ernout, Alfred, Paris : Les Belles Lettres, 1963.

Pontano, Giovanni [Ioannes Iovianus Pontanus], *Liber amorum primus [...]*, Ed. Summontius, Petrus, Naples : Sigismundus Mayr Alemanus, 1505.

Pontano, Giovanni [Ioannes Iovianus Pontanus], *Amorum libri duo, eiusdem de amore coniugali libri tres [...]*, Florence : Giunta, 1514.

Pontano, Giovanni, *Carmina*, Ed. Soldati, Benedetto, Florence : Barbèra, 1902. Version électronique consultable à :

<http://mizar.unive.it/poetiditalia/public/indici/autori/idautori/166>. Page consultée le 18 octobre 2022.

Pontano, Giovanni, *Carmina : Ecloghe, elegie, liriche*, Ed. Oeschger, Johannes, Laterza : Bari, 1948.

Pontano, Giovanni, *De Sermone*, Ed. Lupi, Sergio & Riscato, Antonio, Lugano : Thesaurus Mundi, 1954.

Pontano, Giovanni, *De Sermone*, Ed. Bistagne, Florence, Paris : Champion, 2008.

Pontano, Giovanni, *On married love. Eridanus*, Trad. Roman, Luke, Cambridge : Harvard University Press, 2014.

Scaliger, Julius Caesar, *Poetices libri septem*, Ed. Deitz, Luc & Vogt-Spira, Gregor, 6 tomes, Stuttgart : Frommann-Holzboog, 1994-2011.

Stace, *Silves. Tome 1 (livres I-III)*, Ed. Frère, Henri, Trad. Izaac, H.J., Paris : Les Belles Lettres, 1944.

Térence. *Tome II. Heautontimoroumenos – Phormion*, Ed. Marouzeau, Jules, Paris : Les Belles Lettres, 1964.

*Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Ed. Ponchont, Max, Paris : Les

Belles Lettres, 1931.

Tifernate, Gregorio [Gregorius Tifer-nus], *Opuscula*, Venise : Bernardinus Venetus, 1498.

Vegio, Maffeo, *De educatione liberorum et eorum claris moribus libri 6*, Ed. Walburg Fanning, Maria, Washington DC : The Catholic University of America, 1933.

Virgile, *Enéide. Livres I-VI*, Ed. Goelzer, Henri, Trad. Bellesort, André, Paris : Les Belles Lettres, 1948.

## 2. Littérature se- condaire

Arnaldi, Francesco e.a., *Poeti Latini del Quattrocento*, Milano : Ricciardi, 1964.

Bistagne, Florence, « Mauvais usages de la parole : flatteurs et querelleurs dans le *De sermone* de Pontano », in : *Studi Umanistici Piceni*, 20, 2000, p. 196-203.

Bistagne, Florence, « Les créations verbales dans le *De sermone* de Giovanni Pontano », in : *Studi Umanistici Piceni*, 25, 2005, p. 225-229.

Bistagne, Florence, « Le plurilinguisme, objet d'histoire ? Le royaume de Naples et Giovanni Pontano. Etude de cas linguistique », in : *Ecrire l'histoire*, 19, 2019, p. 117-125.

Budzisz, Andrzej, « Swiat dziecka i swiat poezji w kolysankach (*Naeniae*) G.G. Pontano », in : *Roczniki Humanistyczne*, 29 / 3, 1981, p. 109-117.

Charlet, Jean-Louis, *Métrie latine humaniste : des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève : Droz, 2020.

Ehlers, Widu-Wolfgang, « Liebes-, Lebens-, Ehepartner. Pontanos 'Amores coniugales' », in : *Mittellateinisches Jahrbuch*, 35 / 1, 2000, p. 81-99.

Figliuolo, Bruno, « Giovanni Pontano », in : *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Rome : Istituto della enciclopedia italiana, 2015, p. 729-740.

Garin, Eugenio, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Florence : Giuntine-Sansoni, 1958.

Del Giudice, Luisa, « Ninna-nanna-nonsense ? Fears, Dreams and Falling in the Italian Lullaby », in : *Oral Tradition*, 3 / 3, 1988, p. 270-293.

Holtz, Louis, « Giovanni Gioviano Pontano (1429-1503) », in : Nativel, Colette, Ed., *Centuriae Latinae II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières. A la mémoire de Marie-Madeleine de la Garanderie*, Genève : Droz, 2006, p. 701-712.

Korenjak, Martin, *Geschichte der Neulateinsichen Literatur*, Munich : Beck, 2016.

Laurens, Pierre & Balavoine, Claudie, *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, vol. 1, Leyde : Brill, 1975.

Laurens, Pierre, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2004.

Mazzoni, Guido, « Sull'antica cantilena 'Ninna nanna li miei begli fanti' », in : *Studi medievali*, NS, II, 1929, p. 409-416.

Monti, Salvatore, « Contributi alla storia del testo delle *Naeniae* », in : *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli*, 12, 1969-70, p. 147-218 (reparu dans : Monti Sabia,

Liliana & Monti, Salvatore, *Studi su Giovanni Pontano*, Ed. Germano, Giuseppe, vol. I, Messina : Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2010, p. 621-652).

Monti Sabia, Liliana, « Un canzoniere per una moglie : realtà e poesia nel *De amore coniugali* di Giovanni Pontano », in : Cortanzaro, Giuseppe & Santucci, Francesco, Ed., *Poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti del convegno internazionale Assisi, 15-17 maggio*, Assise : Accademia Properziana del Subasio, 1999, p. 23-65.

Monti Sabia, Liliana, « Tre momenti nella poesia elegiaca di Giovanni Pontano », in : Cardini, Roberto & Coppini, Donatella, Ed., *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Florence : Polistampa, 2009, p. 321-397.

Nassichuk, John, « Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano », in : Galand, Perrine & Nassichuk, John, Ed., *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève : Droz, 2011, p. 37-58.

Nespoulos, Pierre, « L'expression des sentiments familiaux dans la poésie de Giovanni Pontano », in : *Pallas*, 19, 1972, p. 97-117.

Paccassoni, Maria Teresa, « Il sentimento della maternità nei canti del popolo italiano », in : *Lares*, 10 / 2, 1939, p. 83-101.

Sacré, Dirk, « Poematia Gasparis Murtolae (ca. 1570-1624) Iohannem Iovianum Pontanum qui est imitatus », in : *Melissa*, 130, 2006, p. 8-9 et 131, 2006, p. 9-10.

Santagata, Marco, *La letteratura nei secoli della tradizione. Dalla « chanson de Roland » a Foscolo*, Rome-Bari : Laterza, 2007.

Smeesters, Aline, « Les berceuses latines de Pontano et leurs sources antiques », in : *Humanistica Lovaniensia*, 53, 2004, p. 93-114.

Smeesters, Aline, « Les berceuses latines de G.G. Pontano (1429-1503) », in : *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 83, 2005, p. 149-166.

Smeesters, Aline, « Les *Naeniae* de Pontano et la réflexion pédagogique du Quattrocento », in : Galand-Hallyn, Perrine & Levy, Carlos, Ed., *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 215-231.

Stracciali, Alfredo & Ferrari, Severine, *Ninne-nanne, cantilene e giuochi fanciulleschi uditi in Firenze con l'aggiunta di alcune ninne-nanne tratte da manoscritti*, Florence : Carnesecchi, 1886.

Thurn, Nikolaus, *Drei neapolitanische Humanisten über die Liebe : Antonius Panormita – Hermaphroditus, Ioannes Pontanus – De amore coniugali, Michael Marullus – Hymni naturales*, St Katharinen : Scripta Mercaturae, 2002.

Wolff, Etienne, « Contes et formes orales dans la Rome antique », in : Tramson, Jacques, Ed., *Du livre au jeu : points de vue sur la culture de jeunesse. Mélanges pour Jean Perrot*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 47-53.

## Annexe 1

Echantillon de quatre berceuses. Le texte latin se fonde sur Monti 2010 (la ponctuation étant librement adaptée) ; la traduction est personnelle.

### ***Naenia prima ad somnum provocandum***

- 1 Somne, veni <sup>a</sup>: tibi Luciolus blanditur ocellis.  
Somne, veni, venias, blandule somne, veni.  
Luciolus tibi dulce canit, somne, optime somne.  
Somne, veni, venias, blandule somne, veni.
- 5 Luciolus vocat in thalamos te, blandule somne,  
Somnule dulcicule, blandule somnicule.  
Ad cunas te Luciolus vocat: huc age <sup>b</sup>, somne,  
Somne, veni ad cunas, somne, age, somne, veni.  
Accubitum te Luciolus vocat: eia age, somne,
- 10 Eia age, somne, veni, noctis amice, veni.  
Luciolus te ad pulvinum vocat, instat ocellis.  
Somne, veni, venias, eia age, somne, veni.  
Luciolus te in complexum vocat, innuit ipse,  
Innuit: en venias, en modo, somne, veni.
- 15 Venisti, bone somne, boni pater alme soporis,  
Qui curas hominum corporaque aegra levas <sup>c</sup>.

### **Première berceuse pour provoquer le sommeil**

- 1 Viens, sommeil : le petit Lucio te fait les yeux doux.  
Viens, sommeil, viens donc ; viens, dodo tout doux !  
Le petit Lucio chantonne pour toi, sommeil, très cher sommeil.  
Viens, sommeil, viens donc ; viens, dodo tout doux !
- 5 Le petit Lucio t'appelle dans sa chambre, oui, toi, dodo tout doux :  
Petit dodo si tendre, si doux petit dodo.  
Le petit Lucio t'appelle dans son berceau : allons, sommeil,  
Sommeil, viens au berceau ; allons, dodo, viens !  
Le petit Lucio t'invite dans son lit : eh bien, sommeil,
- 10 Viens ; allons, dodo, viens, toi le copain de la nuit.  
Le petit Lucio t'appelle sur son coussin, il te fait de grands yeux :  
Viens, sommeil, viens donc ; allons, dodo, viens !

Le petit Lucio t'appelle dans ses bras, il te fait des signes :

Il te fait signe : viens, maintenant, dodo, viens !

- 15 Ah, tu es venu, brave sommeil, père du repos bienfaisant,  
Toi qui soulages les soucis et les fatigues des hommes.

**Naenia quarta nugatoria. Nutrix iocatur**

- 1 Ora quis, aut quis labra mihi linguamque momordit?  
Lucius improbulus, Lucius ille malus.  
Quis collum mammasque meas pectusque momordit?  
Lucius ille malus, Lucius improbulus.
- 5 Ne posthac, ne tange, puer! Cui basia servo  
Labraque? Cui linguam hanc? Antinoo, Antinoo!  
Cui pectus, mollemque sinum<sup>d</sup>, tenerasque papillas<sup>e</sup>,  
Amplexusque meos? Antinoo, Antinoo!  
Antinoe o formose, veni: tibi brachia pando;
- 10 Quamprimum in nostros, blande, recurre sinus<sup>f</sup>.  
En mammas, en lacteolas, formose, papillas,  
En cape delicias tinnula plectra tuas.  
Sed quisnam nostra puer hic cervice pependit<sup>g</sup>?  
Mentior, an certe est Lucius improbulus?
- 15 Implicuit collo simul et simul oscula sumpsit<sup>h</sup>,  
Improbulus non iam, sed probus ipse puer.

**Quatrième berceuse badine. La nourrice plaisante**

- 1 Qui m'a mordillé la bouche, les lèvres et la langue ?  
C'est le vilain Lucio, le méchant Lucio.  
Qui m'a mordillé le cou, les seins et la poitrine ?  
C'est le méchant Lucio, le vilain Lucio.
- 5 C'est fini, ne me touche plus ! Mes bisous et mes lèvres, je les garde  
Pour qui ? Et ma langue ? Pour Antinoüs, pour Antinoüs !  
Et pour qui ma poitrine, mes bras tout doux, mes tendres seins  
Et mes câlins ? Pour Antinoüs, pour Antinoüs !  
Viens ici, mon bel Antinoüs : je t'ouvre les bras :
- 10 Viens vite contre moi pour me câliner.  
Voilà mes seins, mon beau, voilà mes tétons pleins de lait !  
Prends aussi le petit hochet que tu aimes tant.  
Mais... qui est ce petit garçon pendu à mon cou ?  
Je rêve ? Ou est-ce vraiment le vilain Lucio ?
- 15 Il s'est accroché à mon cou et m'a pris des bisous,  
Et ce n'est plus un méchant, mais un gentil petit garçon.



**Naenia septima nugatoria ad inducendum soporem. Mater loquitur**

- 1 *Fuscula nox, Orcus quoque fuscus: aspice ut alis*  
*Per noctem volitet fuscus ille nigris<sup>i</sup>.*  
*Hic vigiles captat pueros vigilesque puellas.*  
*Nate, oculos cohibe, ne capiare vigil!*
- 5 *Hic captat seu quas sensit vagire puellas,*  
*Seu pueros. Voces comprime, nate, tuas!*  
*Ecce volat, nigraque caput caligine densat,*  
*Et quaerit natum fuscus ille meum,*  
*Ore fremit, dentemque ferus iam dente lacessit,*
- 10 *Ipsa vorat querulos pervigilesque vorat,*  
*Et niger est, nigrisque comis nigroque galero.*  
*Tu puerum clauso, Lisa, reconde sinu,*  
*Luciolum tege, Lisa. Feros quos pandit hiatus,*  
*Quasque aperit fauces, ut quatit usque caput!*
- 15 *Me miseram, an ferulas gestat quoque? Parce, quiescit*  
*Lucius, et sunt qui rus abiisse putent<sup>j</sup>;*  
*Rura meus Lucillus habet, nil ipse molestus,*  
*Nec vigilat noctu conqueriturve die.*  
*Ne saevi, hirsutas manus tibi comprime, saeve<sup>k</sup>:*
- 20 *Et tacet, et dormit Lucius ipse meus,*  
*Et matri blanditur, et oscula dulcia figit<sup>l</sup>,*  
*Bellaque cum bella verba sorore canit.*

**Septième berceuse, badine, pour faire venir le sommeil. C'est la mère qui parle**

- 1 *La nuit est toute noire, et l'ogre aussi est tout noir : regarde*  
*Comme il vole dans la nuit, tout noir, avec ses ailes sombres.*  
*Il attrape les petits garçons et les petites filles qui sont réveillés...*  
*Mon chéri, ferme les yeux, essaie de ne pas te faire prendre !*
- 5 *Il attrape les petites filles qu'il entend pleurer,*  
*Et aussi les petits garçons. Tais-toi vite, mon chéri !*  
*Le voilà qui vole, sa tête enfoncée dans un nuage sombre,*  
*Et il cherche mon petit chéri, l'ogre tout noir !*  
*Sa bouche gronde, il grince sauvagement des dents :*
- 10 *Ceux qui pleurent, il les dévore, ceux qui ne dorment pas, il les dévore aussi,*  
*Et il est noir, avec des cheveux noirs et même un chapeau noir.*  
*Toi Lisa, cache le petit dans tes bras,*  
*Cache bien le petit Lucio, Lisa ! Ah, comme il ouvre une gueule sauvage,*  
*Comme il a un grand gosier, comme il secoue la tête !*
- 15 *Misère, que vois-je, il a aussi une baguette ? Pitié ! Lucio ne fait pas de bruit,*

Il y en a même qui croient qu'il est parti à la campagne.  
Voilà, mon petit Lucio est à la campagne ! Il n'embête personne,  
Il ne reste pas éveillé pendant la nuit, il ne pleure pas pendant la journée.  
Calme-toi, sauvage, garde chez toi tes mains hirsutes :

- 20 Mon petit Lucio ne fait pas de bruit, il dort comme il faut,  
Et il fait des câlins à sa maman, il lui donne des bisous tout doux,  
Et il chante de jolies chansons avec sa jolie grande sœur.

**Naenia duodecima. Pater nato blanditur**

- 1 *Pupe meus, pupille meus, complectere matrem,*  
*Inque tuos propera, pupule care, sinus.*  
*Pupe bone, en cape, care, tuas, mi pupule, mammas,*  
*Pupule belle meus, bellule pupe meus.*
- 5 *Suge; canam tibi naeniolam. Nae... naenia nonne*  
*Nota tibi, nate, est naenia naeniola?*  
*Pupe meus, pupille meus, nae... naenia nonne*  
*Nota tibi, nate, est naenia naeniola?*  
*Belle meus, mellite meus, nae... naenia nonne*
- 10 *Nota tibi, nate, est naenia naeniola?*  
*Somniculus tibi iam lassus obrepit ocellis<sup>m</sup>,*  
*Dum tibi, nate, placet naenia nota nimis.*  
*Pupe meus, dormisce meus; nae... naenia, nostro*  
*Da noctem nato, naenia, somniferam.*

**Douzième berceuse. Le père cajole son enfant**

- 1 Mon petit, mon pitchoun à moi, embrasse ta maman,  
Jette-toi, cher petiot, dans ces bras tout à toi.  
Prends le sein, mon bon petit, mon chéri, mon petiot,  
Mon petiot joli, mon joliot petit,
- 5 Tête et je te chanterai ta petite chanson. Ta chan-, ta chanson,  
La reconnais-tu, mon fils, ta chanson, ta chansonnette ?  
Mon petit, mon pitchoun à moi, voilà ta chan-, ta chanson :  
La reconnais-tu, mon fils, ta chanson, ta chansonnette ?  
Mon joli, mon tout en miel, voilà ta chan-, ta chanson :
- 10 La reconnais-tu, mon fils, ta chanson, ta chansonnette ?  
Un petit dodo s'est déjà glissé dans tes yeux fatigués :  
Ah, elle te plaît, mon fils, oui, tu la connais, ta chanson !  
Mon petit, endors-toi : et toi, la chan-, la chanson,

Donne à notre enfant, chanson, une nuit de sommeil.

- a.** Cf. Martial, *Epigrammes*, I, 71, 4 (le poète boit à la santé de ses amies absentes) : « *Et quia nulla venit, tu, mihi, Somne, veni* » (traduction Izaac 1930 : « Et puisque aucune ne vient, viens du moins toi, Sommeil ! »)
- b.** Cf. Tibulle, *Elégies*, II, 5, 2 (appel à Phébus Apollon, le dieu inspirateur) : « *Huc age cum cithara carminibusque veni* » (traduction Ponchont 1931 : « Viens donc à nous avec ta lyre et tes vers »).
- c.** Cf. Ovide, *Métamorphoses*, XI, 623-625 (Iris s'adresse au dieu Sommeil) : « *Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / Pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / Fessa ministeriis mulces reparasque labori* » (traduction Lafaye 1930 : « Sommeil, repos de la nature, Sommeil, de tous les dieux le plus doux, ô paix de l'âme, toi qui mets en fuite les soucis, toi qui soulages les corps épuisés par de durs travaux et répare leurs forces pour de nouvelles tâches... »).
- d.** Cf. Tibulle, *Elégies*, I, 8, 30 (évocation d'un amant âgé, offrant des présents à sa jeune amie) : « *Ut foveat molli frigida membra sinu* » (traduction Ponchont 1931 : « pour réchauffer contre un tendre sein ses membres refroidis »).
- e.** Cf. Catulle, *Poèmes*, 61 (épithalame), 104-105 : « [*non*] *a tuis teneris volet / secubare papillis* » (traduction Lafaye 1932 : « [jamais ton époux] ne voudra reposer loin de tes seins délicats »).
- f.** Cf. Pseudo-Tibulle, *Elégies*, IV, 3, 24 (une jeune femme à son amant) : « *Et celer in nostros ipse recurre sinus* » (traduction Ponchont 1931 : « et reviens vite te jeter dans mes bras »).
- g.** Cf. Stace, *Silves*, I, 2 (épithalame), 103-104 (Cupidon et sa mère Vénus) : « *Finierat ; tenera matris cervice pependit / blandus...* » (traduction Izaac 1944 : « Il avait fini ; il se suspendit, avec des caresses, au cou gracieux de sa mère... »)
- h.** Cf. Tibulle, *Elégies*, I, 4, 55-56 (conseils de Priape pour conquérir un jeune garçon) : « *rapta dabit primo, post afferet ipse roganti, / post etiam collo se implicuisse velit* » (traduction Ponchont 1931 : « il laissera d'abord prendre [des baisers], après il les accordera de lui-même à tes prières, et après c'est lui qui voudrait s'enlacer à ton cou »).
- i.** Cf. Horace, *Satires*, II, 1, 58 : « *seu mors atris circumvolat alis* » (traduction Villeneuve 1932 : « soit que les noires ailes de la mort m'environnent déjà de leur vol »).
- j.** Cf. par exemple Plaute, *Mercator*, 803-804 : « *Non est domi. / Rus abiisse aibant* » (traduction Ernoux 1963 : « il n'est pas chez lui : on m'a dit qu'il était allé à la campagne »).
- k.** Cfr Térence, *Heautontimoroumenos*, 590 : « *Tu pol istas posthac comprimito manus!* » (traduction Marouzeau 1964 : « Et toi, par Pollux, retiens ta main dorénavant »).
- l.** Cf. Virgile, *Enéide*, I, 687 (Cupidon est invité à se rapprocher de Didon sous les traits du jeune Iule) : « *Cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet* » (traduction Bellesort 1948 : « lorsqu'elle t'embrassera et te couvrira de doux baisers »).
- m.** Cf. Ovide, *Amours*, III, 5, 1 : « *Nox erat et somnus lassos submisit ocellos* » (traduction Bornecque 1968 : « Il était nuit et le sommeil avait fermé mes paupières fatiguées »).

## Annexe 2 : motifs rythmiques dans les *Naeniae*

La liste ci-dessous reprend les cas dans lesquels une même répartition des dactyles (pieds composés d'une syllabe longue et de deux syllabes brèves ; ici : D) et des spondées (pieds composés de deux syllabes longues ; ici : S) aux quatre premiers pieds de l'hexamètre s'observe, dans une même berceuse, au moins quatre fois au total, ou au moins trois fois de suite, ou dans plus de la moitié des hexamètres.

*Naenia* 1 : le schéma DDDS apparaît trois fois (sur un total de huit hexamètres), dans les hexamètres 1, 2 et 3.

*Naenia* 4 : le schéma SSDS apparaît quatre fois (sur un total de huit hexamètres), dans les hexamètres 2, 3 et 6, 7.

*Naenia* 5 : le schéma DSDS apparaît trois fois (sur un total de cinq hexamètres), dans les hexamètres 1, 2 et 5.

*Naenia* 6 : le schéma DDDS apparaît trois fois (sur un total de quatre hexamètres), dans les hexamètres 1, 2 et 3.

*Naenia* 7 : le schéma DSDS apparaît quatre fois (sur un total de onze hexamètres), dans les hexamètres 4, 5, 6 et 9.

*Naenia* 8 : le schéma DSDS apparaît quatre fois (sur un total de six hexamètres), dans les hexamètres 1, 2, 3 et 6.

*Naenia* 10 : le schéma DDDD apparaît quatre fois (sur un total de onze hexamètres), dans les hexamètres 2, 3, 9 et 11.

*Naenia* 12 : le schéma DSDS apparaît quatre fois (sur un total de sept hexamètres), dans les hexamètres 1, 4, 5 et 7.

---

1 Pour une tentative de reconstitution du répertoire des 'contes de nourrice' dans l'Antiquité, voir Wolff 2003.

2 Des bibliographies étendues sont fournies notamment par Paccassoni 1939 et Del Giudice 1988.

3 Signalons un texte de berceuse italienne, « *Ninna nanna li miei begli fanti* » transmise dans le commentaire de Benvenuto da Imola (14<sup>e</sup> siècle) à la Divine Comédie de Dante (voir Mazzoni 1929). Une autre berceuse tirée d'un manuscrit du 17<sup>e</sup> siècle (cod. Riccard. 2641, fol. 141, incipit « Figlio, dormi ») est imprimée dans Stracciali-Ferrari 1886 : 21-22.

4 Pour des synthèses bio-bibliographiques récentes sur cet auteur, voir notamment Holtz 2006 et Figliulo 2015.

5 Voir Bistagne 2005 et 2019.

6 Sur le recueil *De amore coniugali*, on pourra consulter notamment Monti Sabbia 1999, Ehlers 2000 et Nassichuk 2011. Une édition en ligne du recueil (basée sur l'édition de Soldati 1902) est disponible sur le site *Poeti d'Italia in*

*lingua latina* (<http://mizar.unive.it/poetiditalia/public/testo/testo?codice=PONTANO%7Camo2%7C008>). Une édition récente du recueil avec traduction anglaise est fournie par Luke Roman en 2014. Une étude approfondie de la tradition textuelle des douze berceuses, accompagnée d'une édition critique, est procurée par Monti 1969-70 (rééd. 2010). On trouvera des traductions italiennes et allemandes des berceuses chez Arnaldi 1964 (texte latin et traduction italienne par Liliana Monti Sabia) et Thurn 2002. Pour des traductions partielles en français, voir Nespoulos 1972 : 106-107 (berceuses 3 et 5) ; Laurens 1975 : 136-139 (berceuses 1, 6, 7 et 10) ; Laurens 2004 : 120-123 (berceuses 1, 6 et 10).

7 La démonstration repose sur une édition des *Opuscula* du poète Gregorio Tifernate (Venise, 1498) qui inclut les *Naeniae* de Pontano, copiées d'un manuscrit plus ancien où elles portaient le titre de « Ioviani Pontani poetae Umbri Naeniae » ; or le qualificatif d'« Umber » (Ombrien) n'est plus affiché par Pontano après 1471, date à laquelle il reçoit de Ferrante I la citoyenneté napolitaine (Monti Sabia 1999 : 31).

8 La première berceuse n'est attribuée à la nourrice que dans certains témoins textuels (un manuscrit et deux éditions anciennes) : Monti 2010 : 641.

9 Ehlers 2000 : 94, note 55 propose un tableau récapitulatif de la structure du recueil.

10 Voir la note 3.

11 Del Giudice 1988 fournit un utile aperçu des thèmes et motifs récurrents de ce corpus.

12 « *Iovianus Pontanus neniae vocem traduxit ad nutricias cantilenas, propterea quod vulgus nostras bellas, aliis locis in Italia nutrices nenas dicunt – ut opinor, a cantiuunculis quae sint similes cantibus praeficarum* ». Traduction : « Giovanni Pontano a appliqué le mot 'nenia' aux chansonnettes de nourrices, parce que chez nous on appelle populairement les nourrices 'bella', et en d'autres endroits d'Italie 'nena' – en raison, à mon avis, de leurs chansonnettes qui ressemblent aux chants des pleureuses ».

13 Sur la métrique humaniste, voir Charlet 2020.

14 L'hexamètre peut présenter des césures à trois endroits différents : après le troisième, le cinquième et/ou le septième demi-pied (césures dites trihémimère, penthémimère et hephthémimère) ; le pentamètre par contre a par convention une césure penthémimère. Les poètes élégiaques antiques comme humanistes ont tendance à favoriser la césure penthémimère dans l'hexamètre élégiaque – le corpus élégiaque de Pontano faisant exception

par sa recherche de variété (Charlet 2020 : 117, 142). Dans les *Naeniae* par contre, on trouve une majorité très significative d'hexamètres combinant la trihémimère et l'hephthémimère (52 hexamètres sur 89, soit 58%, et 68 sur 89, soit 76%, si on inclut les triples césures) ; certaines berceuses, comme la première, la quatrième et la douzième, présentent des césures de type TH ou TPH à tous les hexamètres.

15 Voir l'annexe 2.

16 Liliana Monti Sabia (2009 : 331-332) parle de passages « suggérés par la mémoire poétique » de Pontano, à la suite d'un « processus d'appropriation intime ». Elle insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un jeu d'imitation à partir de la source antique, mais bien plutôt de concordances de situations qui permettent au poète de fondre le souvenir littéraire avec sa réalité présente.

17 Liliana Monti Sabia (1999 : 53-54) constate la présence sur l'ensemble du recueil *De amore coniugali* d'un intertexte tiré surtout des élégiaques latins, mais aussi de Virgile et de Stace (plus rarement d'Horace et de Lucrèce). Elle estime pourtant que les *Naeniae* sont « svincolate da ogni rapporto con gli auctores » (« déconnectées de tout rapport avec les auteurs classiques ») (1999 : 64).

18 Luke Roman remarque aussi que la procréation et la descendance étaient par contre des sujets délibérément et systématiquement bannis de l'élégie d'amour antique.

19 Voir Pontano, *De Sermone*, liber I, cap. XI, éd. Lupi-Risicato, 1954 : 16 ; id., éd. Bistagne, 2008 : 91-92 (où 'blandus' est traduit par 'flatteur'). Sur ce texte, voir aussi Bistagne 2000.

20 « *Cuius carminis angustiis divinus ille vir ita clausit lasciviam immensi sui ingenii, ut aliorum excluserit audaciam* » (édition Deitz I 1994 : 414-415).

21 Il faut signaler les imitations de l'Italien Murtola (ca. 1570-1624 ; quelques exemples chez Sacré 2006), mais qui se perdent dans d'infinies variations, excessivement répétitives, sur les motifs pontaniens.

22 L'existence éventuelle d'autres émules notables de Pontano reste toutefois à explorer : la poésie néo-latine est un vaste domaine qui compte encore de nombreuses 'terrae incognitae'. Lors du congrès de l'*International Association for Neo-Latin Studies* qui s'est tenu à Vienne en 2015, Eléonore Villalba a par exemple présenté une communication (restée inédite) intitulée « La fortune des *Naeniae* de Giovanni Pontano chez les poètes néo-latins espagnols au XVI<sup>e</sup> siècle ».

23 Marco Santagata (2007 : 126) les imagine lui aussi chantonnées en situation : ce sont des textes « che dobbiamo immaginare cantati a bassa voce, anzi, 'canticchiati' ('*mater canticat*)...finché il piccolo non si addormenta » (« que nous devons imaginer chantés à voix basse, et même 'chantonnés' ('la mère chantonne')... jusqu'à ce que le petit s'endorme »).

24 Dans les manuscrits et les éditions de la fin du xv<sup>e</sup> et du début du xvi<sup>e</sup> siècles, on trouve tantôt '*ne nenia*', tantôt '*ne naenia*', tantôt '*nae naenia*', ce qui relève d'un flottement courant à cette époque entre les graphies de la voyelle longue 'e' et de la diphtongue 'ae' (cf. Tifernate 1498 ('*ne nenia*'), Pontano 1505 ('*nae naenia*'), Pontano 1514 (deux fois '*ne naenia*', deux fois '*nae naenia*') et l'apparat critique de Monti 1969-70).

25 C'est le cas dans les éditions de Soldati (1902), Oeschger (1948), Monti Sabia (chez Arnaldi 1964, avec la traduction « *ninna ninnananna* ») et Roman (2014, avec la traduction : « lully lullaby »). Monti 1969-70 par contre n'introduit pas de points de suspension.

26 Erasme, une soixantaine d'années plus tard (en 1529), se fera encore l'écho de cette conception populaire dans son *De pueris statim ac liberaliter instituendis* : « *Quomodo docent primum infantem humanas sonare voces? Blaesa lingua sermonem ad puerilem balbutiem accommodant* » (traduction Margolin 1966 : 443 (509c) : « Comment apprend-on au bébé pour la première fois à émettre des sons humains ? D'une langue zézayante, on accommode son parler au balbutiement de l'enfant »). Margolin (note 694, p. 568) signale la contradiction avec les propos développés par le même Erasme au début de son traité.

27 C'est le cas en tout cas pour les deux aînées, Aurelia et Eugenia (*De amore coniugali*, III, 3 et 4). La troisième, Lucia, morte dans l'adolescence, est pleurée dans un 'tombeau' poétique (*Tumuli*, II, 2).

28 Roman 2014 : 348 note qu'Antinoüs est ici un prénom inventé pour un enfant imaginaire.

29 Ovide, *Héroïdes*, III, 79. Roman 2014 : 348 (note 62) renvoie pour sa part à la description des violences commises envers leur maîtresse par les amants jeunes et fougueux, dans l'*Art d'Aimer* d'Ovide (III, 567-570) : enfoncer la porte, griffer les joues, déchirer la tunique ('*scindere tunicas*'), arracher des cheveux ('*raptus capillus*').

30 Le recours à une nourrice est critiqué par exemple dans le *De re uxoria* de Francesco Barbaro, dans le *De educatione liberorum* de Maffeo Vegio, (éd. Garin 1958 : 140-141, 172-173), dans les *Libri della Famiglia* de Leon Battista

Alberti (éd. Pellegrini 1946 : 53), ou encore dans la *Vita civile* de Matteo Palmieri (éd. Belloni 1982 : 17-20).

31 Notamment dans son églogue 6, *Quinquennius*, qui met en scène un enfant de cinq ans (voir Smeesters 2008).

32 « *Cavendum praeterea erit id quod et Plato nutrices admonuit, ne eis turpes aut inanes anilesque fabellae narrentur, quod quemadmodum manibus corpora, ita et sermonibus animi humani formentur; ne etiam, quod frequentius fit, dimidiatorum verborum ineptissimas quasdam murmurationes audiant. In quo curam quoque adhibebunt ne, qui mos est creberrimus feminarum, sinant per huiusmodi blanditiunculas vel quae eis honestissima nomina indiderunt diminui, vel alia quae nescio quid feminine magis redolent innovari – ne succrescente aetate eisdem quoque, quod fieri videmus, perpetuo nominibus appellentur. [...] »*

33 « [Caput XI] *Non sunt item deterrendi pueri monstruosissimis vel lemurum vel larvatarum formarum quibusdam nominibus, quae a feminis confingi, confictaque saepius stultissimo errore credi, solent, ne quo tenelli male imbuti fuerint, cum ad firmiores annos pervenerint, male etiam terrore semper afficiantur. Non sunt nominandae illis striges, quas recens opinio vulgi sub felium specie infantes necare perhibet [...] Non nomenclant illis Orcum homines vorantem, non Silvanum summa aedium tecta incolentem [...] non alia hisce similia, quibus et me recolo adeo deterreri solitum, ut ad multos usque adolescentiae annos vix a me terrorem illum ab unguiculis iam vehementer imbibitum evellere potuerim. Quotiens vero dum poetas legerem, antiqua ea atque elegantia, sed immutatis paucis litteris corrupta nomina perspicue intelligens ab ineptissimis imperitissimisque feminis ita retenta esse, non sine risu admiratus fui. »*

a Cf. Martial, *Epigrammes*, I, 71, 4 (le poète boit à la santé de ses amies absentes) : « *Et quia nulla venit, tu, mihi, Somne, veni* » (traduction Izaac 1930 : « Et puisque aucune ne vient, viens du moins toi, Sommeil ! »

b Cf. Tibulle, *Elégies*, II, 5, 2 (appel à Phébus Apollon, le dieu inspirateur) : « *Huc age cum cithara carminibusque veni* » (traduction Ponchont 1931 : « Viens donc à nous avec ta lyre et tes vers »).

c Cf. Ovide, *Métamorphoses*, XI, 623-625 (Iris s'adresse au dieu Sommeil) : « *Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / Pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / Fessa ministeriis mulces reparasque labori* » (traduction Lafaye 1930 : « Sommeil, repos de la nature, Sommeil, de tous les dieux le plus doux, ô paix de l'âme, toi qui mets en fuite les soucis, toi qui



souleges les corps épuisés par de durs travaux et répare leurs forces pour de nouvelles tâches... »).

d Cf. Tibulle, *Elégies*, I, 8, 30 (évocation d'un amant âgé, offrant des présents à sa jeune amie) : « *Ut foveat molli frigida membra sinu* » (traduction Ponchont 1931 : « pour réchauffer contre un tendre sein ses membres refroidis »).

e Cf. Catulle, *Poèmes*, 61 (épithalame), 104-105 : « *[non] a tuis teneris volet / secubare papillis* » (traduction Lafaye 1932 : « [jamais ton époux] ne voudra reposer loin de tes seins délicats »).

f Cf. Pseudo-Tibulle, *Elégies*, IV, 3, 24 (une jeune femme à son amant) : « *Et celer in nostros ipse recurrit sinus* » (traduction Ponchont 1931 : « et reviens vite te jeter dans mes bras »).

g Cf. Stace, *Silves*, I, 2 (épithalame), 103-104 (Cupidon et sa mère Vénus) : « *Finierat ; tenera matris cervice pependit / blandus...* » (traduction Izaak 1944 : « Il avait fini ; il se suspendit, avec des caresses, au cou gracieux de sa mère... »)

h Cf. Tibulle, *Elégies*, I, 4, 55-56 (conseils de Priape pour conquérir un jeune garçon) : « *rapta dabit primo, post afferet ipse roganti, / post etiam collo se implicuisse velit* » (traduction Ponchont 1931 : « il laissera d'abord prendre [des baisers], après il les accordera de lui-même à tes prières, et après c'est lui qui voudrait s'enlacer à ton cou »).

i Cf. Horace, *Satires*, II, 1, 58 : « *seu mors atris circumvolat alis* » (traduction Villeneuve 1932 : « soit que les noires ailes de la mort m'entourent déjà de leur vol »).

j Cf. par exemple Plaute, *Mercator*, 803-804 : « *Non est domi. / Rus abiisse aibant* » (traduction Ernoux 1963 : « il n'est pas chez lui : on m'a dit qu'il était allé à la campagne »).

k Cfr Térence, *Heautontimoroumenos*, 590 : « *Tu pol istas posthac compri-mito manus!* » (traduction Marouzeau 1964 : « Et toi, par Pollux, retiens ta main dorénavant »).

l Cf. Virgile, *Enéide*, I, 687 (Cupidon est invité à se rapprocher de Didon sous les traits du jeune Iule) : « *Cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet* » (traduction Bellesort 1948 : « lorsqu'elle t'embrassera et te couvrira de doux baisers »).

m Cf. Ovide, *Amours*, III, 5, 1 : « *Nox erat et somnus lassos submitit ocellos* » (traduction Bornecque 1968 : « Il était nuit et le sommeil avait fermé mes

paupières fatiguées »).

---

### Français

L'œuvre du poète néo-latin Giovanni Pontano (Cerreto di Spoleto 1426 - Naples 1503) contient une série de douze berceuses latines (intitulées *Naeniae*) adressées à son propre fils au berceau et composées dans les années 1469-1471. Entièrement consacrées à l'allaitement et à l'endormissement du bébé (Lucio), elles font intervenir différents personnages qui gravitent autour de celui-ci (principalement sa mère et sa nourrice) et transposent des scènes de sa vie quotidienne dans un langage poétique surtout inspiré, formellement, de la poésie d'amour antique ; leur relation avec la tradition des berceuses populaires italiennes reste difficile à documenter. Après une présentation générale de l'auteur et de l'œuvre, cet article se développera en deux temps, abordant d'abord les berceuses comme œuvres littéraires latines dans leur rapport avec la tradition poétique classique, pour ensuite étudier plus en profondeur les représentations de la vie familiale qu'elles proposent.

### English

The work of the neo-Latin poet Giovanni Pontano (Cerreto di Spoleto 1426 - Naples 1503) contains a series of twelve Latin lullabies (entitled *Naeniae*) addressed to his own cradled son and composed in the years 1469-1471. Entirely devoted to the nursing and sleeping of the baby (Lucio), they involve various characters who gravitate around him (mainly his mother and his nurse). The lullabies transpose scenes from the child's daily life in a poetic language formally inspired by ancient love poetry; their relationship with the tradition of Italian popular lullabies remains difficult to document. After a general presentation of the author and the work, the present article will develop in two stages, first addressing the lullabies as Latin literary works in their relationship with the classical poetic tradition, and then studying the representations of family life that the poems convey.

---

### Mots-clés

néo-latin, poésie classique, intertextualité, représentations collectives, vie familiale, Quattrocento

### Keywords

neo-latin, classical poetry, intertextuality, collective representations, domestic life, Quattrocento

**Aline Smeesters**

Chercheuse qualifiée du FNRS, centre GEMCA, UCLouvain ; adresse postale : 18,  
avenue de l'Espinette, B-1348 Louvain-la-Neuve, Belgique

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# *Antojo de palabras* para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura

*A Craving for Childhood Words: The Latin American Lullaby as a Poetic Flow of Denunciation and Tenderness*

Article publié le 25 juin 2023.

**Carola Vesely Avaria**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4152>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Carola Vesely Avaria, « *Antojo de palabras* para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4152>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# Antojo de palabras para la infancia: la canción de cuna latinoamericana como caudal poético de denuncia y ternura

*A Craving for Childhood Words: The Latin American Lullaby as a Poetic Flow of Denunciation and Tenderness*

## Textes et contextes

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Carola Vesely Avaria

 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4152>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

- 
1. La canción de cuna desde Hispanoamérica
  2. La nana de autor en lengua castellana
  3. García Lorca: cultura popular y voz femenina
  4. Gabriela Mistral: subalternidad e intermedialidad de la canción de cuna
  5. Marginalidades de la canción de cuna: infancia y mujer
  6. Trayectorias del espíritu trágico en las canciones de cuna hispanoamericanas
    - 6.1 Figuras del miedo
    - 6.2. Canción de cuna como resistencia
  7. Lecturas poscoloniales: trayectorias mapuche y afroantillana de la canción de cuna
  8. Ambigüedad originaria: el sentido de lo humano en el canto de arrullo

---

## 1. La canción de cuna desde Hispanoamérica

- 1 “Hierbecita temblorosa / asombrada de vivir, / no te sueltes de mi pecho, / ¡duérmete apegado a mí!”, cantó en versos Gabriela Mistral en esa obra única que es *Desolación* (1922), acunando la infancia que

siempre estuvo al centro de sus preocupaciones. Junto con ello, su prolífico trabajo de recuperación de la tradición cultural latinoamericana y la importancia que adquiere en su obra la figura de la mujer a partir de un pensamiento feminista muy recientemente puesto en valor por la crítica, conforman el nido desde el cual Gabriela Mistral identifica la relevancia de las canciones de cuna como género literario y musical históricamente marginado, tal como sus creadoras, tal como sus pequeños receptores. Así pues, el rito ancestral de hacer dormir a un niño sobrepasa el ámbito de lo privado para constituirse como parte fundacional del acervo cultural y político de los pueblos.

- 2 En tal sentido, la canción de cuna se posicionaría como un discurso producido desde los márgenes a partir de una intención de denuncia al sistema patriarcal, que pone en relieve la ambigüedad originaria de esta forma poética que se manifiesta en forma de susurro y ternura para dar cuenta de discursos tendientes a la reivindicación de las subalternidades asociadas al lugar de la mujer y de las infancias.
- 3 Transmitida de manera oral y de generación en generación, la canción de cuna integra palabra, música y cuerpo en un solo vaivén que se mueve al compás de la tierra, introduciendo al recién nacido en un universo simbólico que lo acompañará durante toda la vida. Actualizada en cada siesta y en cada noche, la nana es el “coloquio diurno y nocturno de la madre con su alma, con su hijo y con la Gea visible de día y audible de noche” (Mistral 1946: 184), como apunta Mistral en su “Colofón con cara de excusa”, perteneciente a la obra *Ternura* (1924), donde reflexiona acerca de las canciones de cuna y las rondas como géneros literarios para la infancia desde Latinoamérica. Al asociar la canción de cuna con este “coloquio”, la Premio Nobel chilena identifica el carácter dialógico de la experiencia y el alcance del vínculo que de ella nace: espiritual, corpóreo y ancestral. En esta ‘conversación’ sostenida por medio de diferentes lenguajes, arrulladora y bebé se leen mutuamente, construyendo sentidos a partir del cuerpo y de la voz: desplegada, ya sea en clave de ternura o de dolor, la canción de cuna se constituye como la primera experiencia poética en la vida de un ser humano.
- 4 Tomando como base los avances de la neuropsicología y la pedagogía, en sus trabajos sobre lectura y primera infancia, Yolanda Reyes (2012) reconoce el canto de arrorró como iniciación a la experiencia poética,

al tiempo que enfatiza el inestimable valor de la palabra en el comienzo de la vida, asumiendo a todo individuo como habitante de un territorio construido por símbolos y, por tanto, un “sujeto de lenguaje”: “Esa voluntad estética que nos impulsa a crear, recrear y expresar nuestras emociones, nuestros sueños y nuestras preguntas [...] en un lenguaje simbólico, es fundamental en el desarrollo infantil” (Reyes 2012: 16), propone Yolanda Reyes, identificando en la experiencia del lenguaje aquella potencialidad de leer el mundo, de hacer(se) preguntas, de narrarse a sí mismo. Considerando, además, que el niño se aproxima al mundo por medio del cuerpo, el sonido y el juego, la infancia se constituye como el territorio más propicio para el desarrollo y disfrute de la palabra poética como lenguaje originario. En tal sentido, no importará tanto el significado de las palabras como su sonido, su ritmo, su capacidad de envolver, acariciar y acompañar el desvelo nocturno.

## 2. La nana de autor en lengua castellana

- 5 Desde su profundo apego a las tradiciones, Mistral realizó un importante trabajo de rescate de las nanas latinoamericanas, a partir del cual creó su propio repertorio compuesto por treinta y cuatro poemas correspondientes a este género, en su afán de “galvanizarlo, ojalá, resucitarlo” (Mistral 1946: 184). Junto con Gabriela Mistral, grandes poetas de la lengua castellana han desarrollado las así llamadas ‘nanas de autor-a’, destacando muy especialmente la prolífica producción de la uruguaya Juana de Ibarbourou entre cuya prolífica producción posmodernista podemos encontrar “Las canciones de Natacha” (“Duérmete Natacha / para que la luna / se ponga contenta / y te dé aceitunas.”) (1953: 242). Estas versiones actualizadas de la canción de cuna tradicional, articuladas ahora desde voces consagradas, oficializan el ingreso la nana al territorio de la Poesía – con mayúscula – y es entonces que comienzan a surgir arrullos creados por varones. Desde la vereda latinoamericana, aparecen composiciones como “Canción de cuna para despertar a un negrito”, de Nicolás Guillén (1958), así como los trabajos desarrollados por el argentino Javier Villafañe, mientras Federico García Lorca, José Hierro o Miguel Hernández en sus inolvidables *Nanas de la cebolla* (1939/1958) hacen lo

propio desde España. Cabe destacar en este punto que, a excepción del trabajo de Mistral e Ibarbourou, estos textos no fueron escritos pensando en la infancia como grupo destinatario principal, aun cuando bien puedan ser disfrutados por niños y niñas.

- 6 Avanzado ya el siglo XX encontramos nanas de autor que recuperan el sustrato de la canción de cuna en lo que respecta a la infancia como grupo destinatario. Así, poetas de la talla de Gloria Fuertes en España, María Elena Walsh en Argentina y María de la Luz Uribe en Chile, instauran la nana de autor en la literatura infantil y juvenil castellana, siguiendo la ruta de Mistral e Ibarbourou, y abriendo el camino a expresiones contemporáneas del género.

Arrurrú mi niña, mi niño arrurú  
que el olivo crece como creces tú.

Le dije a mi guagua arrurrú mi niña  
debajo del poncho te tengo una piña.

Le dije a mi niño arrurrú mi sol  
te traigo del mar un gran caracol.

Arrurrú mi niña, mi niño arrurú  
que el olivo crece como creces tú.

Miré a mis dos niños durmiendo en la cuna  
le di a cada uno una negra aceituna.

Cuando las comieron los cuescos tomé  
y en la tierra abierta juntos los planté.

Arrurrú mi niña, mi niño arrurú  
que el olivo crece como creces tú  
(María de la Luz Uribe, 1979)

- 7 Insertas, pues, en la tradición de las canciones de cuna, estas creaciones actualizan la tradición desde voces autorales que imprimen nuevos alcances estéticos al género, aunque Mistral, autora fundamental de nanas para la infancia, seguirá entendiendo la canción de cuna popular como “la más verídica” (1946: 184), reconociendo en ella



la decisiva presencia de la tradición española ahora anclada en el repertorio latinoamericano que la impregna de nuevos imaginarios.

### 3. García Lorca: cultura popular y voz femenina

- 8 Por su parte, desde la vereda del rescate de la tradición poética popular española, son conocidos los valiosos trabajos que desarrolló Federico García Lorca impulsado por su espíritu de aproximarse a la realidad del pueblo, identificando ahí la savia de la poesía en su estado más puro y trascendente. En 1928, el granadino pronunció en la Residencia de Estudiantes de Madrid su conferencia “Las nanas infantiles”, en la que expone sus motivaciones para adentrarse en la producción lírica popular española: “[...] he querido bajar a la ribera de los juncos. [...] A la salida de las aldeas, donde el tigre se come a los niños. [...] he huido de todos mis amigos y me voy con aquel muchacho que se come la fruta verde y mira cómo las hormigas devoran al pájaro aplastado por el automóvil” (García Lorca: 117). Junto con su rescate del romance y del cante jondo, el poeta andaluz prestó atención a otras formas poéticas populares, marcadas siempre por la voz de esos actores que, a menudo, quedan fuera de la historia oficial y, en consecuencia, del canon. En esa dirección, García Lorca pone en valor el mundo de la mujer y de la infancia por medio del estudio de las nanas, con el afán de “saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país” (1949: 120).
- 9 Tal como apunta el investigador español Pedro Cerrillo, a quien debemos parte importantísima de los estudios realizados hasta ahora sobre la literatura escrita para niños y niñas en España e Hispanoamérica,

[...] la *nana* o *canción de cuna* es un tipo de canción popular que se ha transmitido oralmente de generación en generación, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño. La nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños y que tiene como finalidad esencial que el niño concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa (2007: 318; el uso de la itálica es de la cita original).

- 10 En la ya referida conferencia de 1928, Lorca reproduce diferentes nanas recopiladas en su recorrido por la España profunda, identificando los tópicos centrales que las caracterizan y proponiendo una lectura de las mismas que vinculan la expresión de ternura y la presencia de lo trágico. Así describe el autor granadino el momento en que experimentó por primera vez esa particular fusión de pulsiones que marca la esencia de las canciones de cuna:

Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una andaluza guapa, alegre sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre (García Lorca 1949: 118).

## 4. Gabriela Mistral: subalternidad e intermedialidad de la canción de cuna

- 11 Ese espíritu trágico visualizado por Lorca en las canciones de cuna es identificado asimismo por Bernardo Subercaseaux (1976) al estudiar las nanas mistralianas, cuya pulsión trágica estaría vinculada al espiritualismo “en su doble vertiente de expiación dolorosa y e integración utópica” (1976: 212), que marca la obra de la premio Nobel chilena. Así, como forma poética de transmisión oral, las nanas no solo constituyen la primera aproximación al lenguaje y a la poesía que experimenta un ser humano, sino que, además, son aprendidas en la más tierna infancia para ser replicadas de forma espontánea generación tras generación, configurándose como relatos vivos, de origen inmemorial y presente hasta nuestros días como un crisol de voces, tiempos, lenguas y culturas.
- 12 Sobre el origen de las nanas, dice Mistral:

Las primeras Evas comenzaron a mecer a secas, en solo sus rodillas: luego se dieron cuenta de que el vaivén adormece menos que cuando va subrayado por un rumor. Este rumor ha debido ser el primero el run-run de los labios cerrados, tan parecido al correr del agua. Y de pronto le vino a la madre un antojo de palabras. Un ansia de frase, y hablas para el niño y para ella a la vez (1946: 184).

- 13 La bellísima expresión “antojo de palabras” marca la intención no solo comunicativa, sino estética que genera la chispa creadora de la mujer poeta, que viene arrullando a la especie humana desde su nacimiento. En la misma línea, aventura Carme Riera:

[E]s posible que los orígenes de las nanas, de procedencia multicultural y multilingüística, sean casi tan remotos como los de la humanidad y no es difícil imaginar, hace miles de millones de años, a cualquiera de nuestras antepasadas, en una cueva o en un palafito, en cuclillas o de pie, meciendo a su niño, acompañado de ligero rumor de algunos sonidos, seguramente onomatopéyicos, tras descubrir que vaivén y rumor surten juntos un efecto mayor para convocar el sueño (2009: x).

- 14 A partir de lo anterior podemos identificar el carácter intermedial de las canciones de cuna, entendiendo la intermedialidad como “[...] aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre los medios”<sup>1</sup> (Rajewsky 2005: 46). De este modo, los atributos intermediales del género radican en la imprescindible combinación de lenguajes que lo articulan, como son el cuerpo en movimiento, la voz, la música y el texto.
- 15 Las canciones de cuna, transmitidas de forma oral y entonadas desde siempre al interior del espacio doméstico en la voz de mujeres, madres, cuidadoras, nodrizas o, como preferimos llamarlas, arrulladoras, constituyen el relato vivo de una memoria que, al no estar mediada por la cultura escrita y al fluir por cauces ajenos a la institucionalidad, permite un espacio de autonomía y libertad discursivas que hacen de estas composiciones valiosas fuentes de saber popular. Al respecto, tanto Mistral como García Lorca reparan en la naturaleza de las enunciatoras, definidas desde su condición subalterna. Dice Lorca: “Son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana

de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país (1949: 122).”

- 16 Esta mirada que apunta a la pobreza y la extracción popular de las arrulladoras se complementa con la lectura de género que propone Mistral al identificar la condición subalterna de la mujer creadora de canciones de cuna en la invisibilización histórica de este rol:

La mujer, aunque sea la que más canta en este mundo, no aparece en la Historia de la Música como creadora y casi se le ve muda. Me ha intrigado el enorme vacío de la femineidad en el orbe musical, nuestra esterilidad para lanzar ritmos, ordenarlos y dar a luz la canción, ser vivo, ser nacido (1946: 183).

## 5. Marginalidades de la canción de cuna: infancia y mujer

- 17 De este modo, al abordar las canciones de cuna nos adentramos en un género silenciado a raíz de su vínculo con la condición de mujer de sus creadoras, lo que, unido al factor de clase propuesto por Lorca, configura a este como un tipo de relato que opera desde los márgenes. Es ahí donde radica una de sus principales riquezas, junto con aquella principal y fundacional, que es la de acompañar, arrullar, proteger y abrazar con la voz y la piel a los hijos que nacen. En este mismo contexto resulta necesario reconocer el carácter marginal de la propia literatura infantil, entendida tradicionalmente como un género ‘menor’, tal como plantea Díaz Röner desde una perspectiva actual de los estudios literarios de la literatura infantil:

[...] las frecuentes vacilaciones entre literatura ‘menor’, centrada en el tamaño del receptor y sus precarias competencias de vida y de lenguaje, y literatura ‘mayor’, han tenido como resultado, sin duda, una actitud desvalorizadora acerca de los textos de la llamada ‘literatura infantil’ (2000: 513-514).

- 18 De ahí el imperativo de desarrollar aproximaciones críticas a la literatura escrita para niños, como aporte de incalculable valor a los estudios literarios y culturales, en tanto que reivindicación de un campo históricamente marginado junto con la infancia y la mujer. Tanto en

España como en Latinoamérica, esta particularidad se refleja en el carácter testimonial, de sustrato popular y en clave oral de las nanas, en lo referido a las condiciones de vida a las que están sometidos los grupos más desfavorecidos de las culturas en que estas creaciones nacen y se transmiten. Una lectura de las canciones de cuna desde este enfoque, siguiendo a Laura Rafaela García en sus conceptualizaciones sobre las colecciones de literaturas para la infancia, “[...] se ajusta a la naturaleza fragmentaria del campo de las memorias para dar cuenta de las heridas del pasado, sus interferencias y fracturas como también de las formas de crear nuevos sentidos del pasado” (2015: 190). La precariedad de las condiciones de vida de las mujeres-autoras de las canciones de cuna es percibido por Lorca, quien escribe:

No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida (1949: 122).

- 19 En esta misma línea, Mistral visualiza el carácter trágico de las nanas en relación con la noche y su “macabra ambigüedad”, al decir de Chirinos (2016) -aun cuando este autor se refiere exclusivamente a construcciones elaboradas por poetas varones-, apuntando a la crudeza del estado de vigilia:

Los que han velado enfermos, o han pernoctado en el campo, a la intemperie, conocen la espera de marido o hermano, todos los que saben de vela, de vigilia, me entienden lo que digo de la noche en cuanto a criatura viva y a persona múltiple. La noche es legión, como dicen del Demonio y el Evangelio y los santos del yermo (Mistral 1946: 184).

- 20 Así, los imaginarios transmitidos a los-as niños-as recién nacidos-as por medio de estas composiciones expresan aquella realidad que va infundiendo el dramatismo a su mundo, parafraseando a Lorca.

Duérmete, niño mío,  
que tu madre no está en casa;

que se la llevó la Virgen.  
de compañera a su casa.  
(Nana española recogida por García Lorca, 1949)

## 6. Trayectorias del espíritu trágico en las canciones de cuna hispanoamericanas

- 21 A partir de las propuestas de Lorca, Mistral y otros investigadores que han seguido su senda, podemos establecer diferentes trayectorias que adquiere ese sentido de lo trágico en los textos de las canciones de cuna. La ausencia de la madre, la aparición de figuras para inducir el miedo del niño, la presencia de una cotidianeidad marcada por la pobreza o la violencia, la elaboración de un mundo exterior amenazante en contraposición con un mundo interior conformado por la díada niño-arrulladora y, en general, la construcción de atmósferas nocturnas donde se abrazan sueño y muerte.
- 22 Para efectos de este trabajo, pondremos el foco en la presencia de dos trayectorias principales de la nana tanto en Latinoamérica como en España, relacionadas, primero, con la presencia de personajes destinados a provocar el miedo en el receptor y, posteriormente, con las atmósferas amenazantes propias del contexto histórico cultural en que surgen y circulan estas producciones.

### 6.1 Figuras del miedo

- 23 Una de las trayectorias fundamentales de la nana hispanoamericana dice relación con la utilización de diferentes figuras tradicionales para asustar al niño-a y así inducir el sueño, estrategia que se constituye como uno de los motivos más recurrentes de estas construcciones. El Cuco ha espantado – y lo sigue haciendo – a innumerables generaciones de niños-as chilenos-as, al igual que el zorro en la cultura mapuche, el coyote en Nicaragua, la loba en México o el Coco en España. Este tipo de nanas que invocan no solo el sueño, sino el terror de los pequeños son, al decir de Pedro Cerrillo, “las que más vivas se conservan, tanto en España como en Hispanoamérica” (2007: 326).

Duérmete, niño mío,  
que viene el coco,  
y se lleva a los niños  
que duermen poco.  
(Nana española recogida por Cerrillo, 2007)

Dormite, niñoito,  
cabeza de ayote;  
si no te dormís,  
te come el coyote.  
(Nana nicaragüense recogida por Cerrillo, 2007)

- 24 El pueblo mapuche, con una larga tradición de canciones de cuna que han sido escasamente registradas en Chile y a las que tenemos acceso mayoritariamente a través de investigaciones realizadas en Argentina, también forma parte de esta trayectoria que induce el sueño a través del arrullo, el apego y el espíritu trágico traspasado a través del miedo. En este caso, son los zorros las entidades que cumplen este rol:

Gumayta puñén may, gumayta puñén may  
kupage guru may, kupage guru may  
xa pita puñén may, xa pita puñén may  
amutugué guru may, xa pita puñén may  
amutugué guru may  
kupaytá guru may, amutugué guru may  
umutugué puñén may, xa pita puñén may,  
xa pita puñén may, xa pita puñén may...<sup>23</sup>  
(Nana mapuche recogida y difundida por Beatriz Pichi Malen, 2000)

- 25 Esta canción tradicional, popularizada por la cantante argentina de origen mapuche Beatriz Pichi Malen bajo el título de “Canción para dormir a un niño mapuche”, constituye uno de los escasos ejemplos de cantos de arrullo mapuche conocidos fuera del espacio íntimo de esta cultura, en consonancia con una tendencia generalizada de esta forma poética tendiente a un paulatino olvido. De ello nos alerta la investigadora argentina Marisa Malvestitti (1998) en uno de los valiosos estudios de campo realizados con el fin de recopilar la tradición de las canciones de cuna mapuche, en una labor plenamente mistraliana y lorquiana.

- 26 En este punto, se hace evidente la urgencia de realizar investigaciones que se hagan cargo de la enorme riqueza cultural representada por los cantos de arrullo mapuche, pueblo históricamente subordinado a prácticas colonizadoras que hoy siguen acusando fuertes tensiones irresueltas. La condición subalterna de la arrulladora y creadora de nanas adquiere aquí especial fuerza y actualidad, aspecto en el que Lorca nos vuelve a interpelar llamándonos a “bajar a la ribera de los juncos. [...] A la salida de las aldeas, donde el tigre se come a los niños” – y bien sabemos qué forma adquiere aquí ese tigre, figura de una colonización que sobrepasa ya los cinco siglos – para encontrar ahí las voces corales de la memoria que resiste, la fuerza de la tradición hecha sangre y testimonio poético a través de la canción de cuna.

## 6.2. Canción de cuna como resistencia

- 27 La nana, como creación *de* las mujeres y *para* los-as niños-as, constituye una forma poética marginal por esencia, portadora de discursos que se levantan como susurro – que no grito – de protesta contra las condiciones de precariedad y explotación a las que ha estado históricamente expuesta la arrulladora. Lorca recoge del Principado de Asturias una nana creada en una noche de lluvia mientras la madre “mece al niño con una herida en los pies, con una herida que tiñe de sangre las cruelísimas maromas de los barcos” (1949: 135-136):

Todos los trabajos son  
para las pobres muyeres,  
aguardando por las noches  
que los maridos vinieren.  
Unos veníen borrachos,  
otros veníen alegres;  
otros decíen: “Muchachos,  
vamos matar las muyeres”.  
Ellos piden de cenar,  
ellas que darles no tienen.  
“¿Qué ficiste los dos riales?  
Muyer, ¡qué gobierno tienes!”  
(Nana asturiana recogida por García Lorca, 1949)



- 28 Denuncia explícita de la incalculable carga que recae sobre los hombros de la mujer en contextos de dominación patriarcal, este canto de arroró es solo muestra de una amplia tradición que daría cuenta de su función catártica, como desarrolla Eduardo Tejero (2002):

[...] ese tiempo mágico y la absoluta confidencialidad en muchas ocasiones ha devenido en confesión y catarsis para tanta mujer secularmente agobiada, explotada, maltratada, malmaridada y marginada. Confidentes, sí, para la protesta y hasta el atrevimiento socialmente heterodoxo. Es el lado oscuro que acertó a enfocar García Lorca (1949: 218).

- 29 Ese “lado oscuro” al que se refiere Tejero a partir de Lorca, que no es sino el espíritu trágico presente en las nanas de la tradición latinoamericana y española que hemos venido desarrollando, se materializa en tres cantos que hemos seleccionado como parte final de este escrito: uno procedente de la zona de Castilla, recogido por Lorca; otro de origen mapuche, al que tenemos acceso gracias al trabajo de campo realizado en Argentina por Marisa Malvestitti; y, finalmente, un canto perteneciente a la tradición antillana y difundido extensamente por todo el territorio latinoamericano. Pese a tratarse de culturas tan diversas, sorprende la fortísima presencia del tópico de denuncia a las condiciones de explotación a las que está sometida la arrulladora-creadora, dando cuenta así de una línea que trasciende geografías y tiempos.

Duérmete, mi niño,  
que tengo que hacer,  
lavarte la ropa,  
ponerme a coser.  
(Nana española recogida por García Lorca, 1949)

- 30 Esta nana, rescatada de los campos salmantinos, reproduce la voz trágica de la mujer agobiada por cargas laborales inabordables y presenta estrechos vínculos con parte importante de la tradición ancestral latinoamericana.

## 7. Lecturas poscoloniales: trayectorias mapuche y afroantillana de la canción de cuna

- 31 En conversaciones con mujeres pertenecientes a comunidades mapuche del territorio argentino, Marisa Malvestitti se encuentra con un canto que sigue la misma senda vislumbrada en la nana salmantina anteriormente citada. Envuelta esta vez por el verdor del sur latinoamericano, la canción de cuna que reproducimos a continuación revela una voz desesperada por dormir al pequeño ante la urgencia de la madre por trabajar, esta vez, en el campo, con los animales, en una jornada que se evidencia larga y agotadora:

Umutunge tañi pũnem  
inche tripan tati  
kampu mu amuan  
che umautunge tañi pũnem  
Ñgürrü küpaio küpaio ngürrü  
eimi umautunge  
ngümalange ngümange  
inche amuan ufiya mu  
fekünuafin  
wüñokenomean  
umautunge  
achawell achawell küpaiotati<sup>4</sup>.

- 32 En este canto se reúnen los dos elementos que hemos identificado como característicos del espíritu trágico de las nanas en una lectura a partir de los planteamientos de García Lorca: por un lado, la invocación de seres (en este caso los zorros, tal como vimos antes en la nana de Beatriz Pichi Malen), cuyo objetivo es inducir el miedo al niño-a y, de este modo, ofrecer en los brazos de la madre y en el sueño un refugio ante la amenaza; y, por otro, un testimonio de la realidad de la madre trabajadora que debe compaginar el cuidado de los-as niños-as y pesadas cargas laborales, ya sea en el hogar o en el campo.

- 33 En este sentido y para finalizar, no podemos dejar de mencionar la canción de cuna que ha marcado la infancia de incontables generaciones de niños-as latinoamericanos-as, de origen centroamericano y, posteriormente, arribada al sur del continente en la voz del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, quien abre a su vez la puerta a innumerables versiones de diferentes músicos del área. “Duerme negrito” es, pues, una pieza fundamental del cancionero latinoamericano y, muy probablemente, la canción de cuna más cantada por las arrulladoras del continente.

Duerme, duerme negrito,  
que tu mama está en el campo,  
negrito.

Duerme, duerme negrito,  
que tu mama está en el campo,  
negrito.

Te va a traer codornices para ti,  
te va a traer muchas cosas para ti,  
te va a traer carne de cerdo para ti,  
te va a traer muchas cosas para ti.

Y si negro no se duerme  
viene el diablo blanco  
y ¡saz! le come la patita  
yakapumba yakapumba  
apumba yakapumba yakapumba yakapumba.

Duerme, duerme negrito,  
que tu mama está en el campo,  
negrito.

Duerme, duerme negrito,  
que tu mama está en el campo,  
negrito.

Trabajando,  
trabajando duramente.  
Trabajando, sí,  
trabajando y no le pagan.

Trabajando, sí,  
trabajando y no le pagan.  
Trabajando, sí,  
trabajando y va cosiendo.  
Trabajando, sí,  
trabajando y va de luto.  
Trabajando, sí,  
pal negrito chiquitito.  
Trabajando, sí.  
No le pagan, sí.  
Duramente, sí.  
Va cosiendo, sí.  
Va de luto, sí.

- 34 El tono de denuncia de este canto resulta evidente. La condición subalterna de la arrulladora está atravesada por la variante étnica, de clase y de género, y hace presente con fuerza inusitada aquel espíritu trágico que Mistral y Lorca percibieron en las nanas populares. La explotación laboral, el trabajo sin paga, la carga que lleva la mujer de criar a los-as niños-as y de garantizar, al mismo tiempo, su sustento, la presencia de una figura amenazante – que, en este caso, no es el Cuco, sino el hombre blanco –, así como la explicitación de la dureza de la vida, todo se entreteje con la dulce melodía del arrullo en su expresión de afecto y cuidado. “Duerme negrito” se constituye, pues, como pieza fundamental a la hora de aproximarnos al universo poético de las canciones de cuna, trayectoria lírica ancestral que atraviesa el tiempo de manera soterrada, llevando consigo la voz coral de una genealogía femenina tan inaudible en el espacio público como resistente en el rumor continuo de cada noche y de cada niño-a de la Historia.
- 35 Es necesario en este punto atender al interesante fenómeno de rescate de la tradición de las canciones de cuna que se está experimentando en Chile gracias al trabajo de la autora e ilustradora Paloma Valdivia, quien publica en 2012 su versión ilustrada de *Duerme negrito* en un álbum lírico que actualiza este canto convertido en patrimonio cultural latinoamericano. Hoy, diez años más tarde, la misma autora lleva a cabo una brillante exposición titulada *Canción de cuna*<sup>5</sup>, que reúne una selección de cantos de arrullo ilustrados por ella y cantados por diferentes figuras relevantes de la música chilena y argentina,

incluida la cantautora Charo Cofré, figura fundamental de la canción para niños-as durante los años 70 en Chile.

## 8. Ambigüedad originaria: el sentido de lo humano en el canto de arrullo

- 36 “¿Cómo [se] ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad?” (García Lorca 1949: 122), se pregunta Lorca en su conferencia de 1928. Entendida como la primera experiencia poética de un ser humano, la canción de cuna es también, al decir de Antonio Gómez Yebra, “la primera huella de humanidad en su alma recién nacida” (Romero Yebra 2000). Así pues, lejos de la intención de edulcorar los imaginarios transmitidos a niños y niñas, como se hace cada más frecuentemente en la literatura actual destinada a la infancia, el canto de arrullo es una expresión integral, transparente y honesta del sentido vital.
- 37 Tal como aquella literatura infantil que trasciende el uso de diminutivos e imaginarios simplistas para reconocer la validez de la infancia lectora y su derecho a la Literatura (con mayúsculas otra vez), en su abrazo de ternura y dolor la nana tradicional, reivindica el valor de sus destinatarios por medio de su ambigüedad esencial. Desde esta perspectiva, la nana se constituye como testimonio vivo de lo humano en toda su complejidad, envolviendo al recién nacido en un rito bautismal para conjurar el miedo por medio de elementos que aúnan vaivén, música, abrazo y palabras. La voz ancestral de la arrulladora dialoga con el/la niño-a, que pasa a formar parte de esta creación coral, iniciando así su camino en la construcción de sentidos para leer, crear y recrear los contrasentidos del mundo al que llega: inmenso como el abrazo que arrulla a la vez que protege de los zorros, inabarcable como la vida y aquello que está más acá y más allá de ella. “Salimos del vientre de la madre para caer al vientre de la lengua”, dice Evelio Cabrejo (*Cátedra Libre* 2007) mientras, en este instante, en algún lugar del mundo cae un niño en el profundo sueño al compás de una canción de cuna.

## Bibliografía

Cabrejo, Evelio, «Entrar en la lengua. Entrar en la cultura», entrevista de Claudia Mantilla, in: *Cátedra Libre*, 11, 2007. Document électronique consultable à: <http://claumantilla.blogspot.com/2014/04/entrar-en-la-lengua-entra-en-la.html>. Page consultée le 12 janvier 2002.

Cerrillo, Pedro, «Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica», in: *Revista de Literaturas Populares*, VII / 2, 2007, p. 318-339.

Chirinos, Eduardo, «La insistencia del espectro en 'Canción de cuna' de David Rosenmann-Taub y 'My Son' de Mark Strand», in: *Abrir en prosa, nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Madrid: Visor, 2016, p. 117-132.

Díaz Rönner, María Adelia, «Literatura infantil de 'menor' a 'mayor'», in: Jitrik, Noe, Ed., *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 511-531.

García Lorca, Federico (1928), «Las canciones de cuna españolas», in: *Poeta en Nueva York: Conferencias. Prosas variadas*: Madrid: Losada, 1949, p. 117-139.

García, Laura Rafaela, «Lo monstruoso en la literatura argentina para niños. Colección de lecturas para contar la violencia política», in: *Telar*, 13 / 14, 2015, p. 187-201.

Guillén, Nicolás, *La paloma de vuelo popular*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

Hernández, Miguel (1939), *Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941)*, Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1958.

Ibarbourou, Juana de (1953), «Las canciones de Natacha», in: *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1968, p. 127-130.

Malvestitti, Marisa, «Canciones de cuna mapuches», in: *Lengua y Literatura Mapuche*, 8, 1998, p. 115-129.

Mistral, Gabriela, «Colofón con cara de excusa», in: *Ternura*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, p. 183-187.

Mistral, Gabriela, *Desolación*, Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1922.

Pichi Malen, Beatriz, *Plata. Canciones de origen mapuche*, Buenos Aires: Acqua Records, CD (Álbum), 2000.

Rajewsky, Irina, «Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality», in: *Intermedialités*, 6 / 46, 2005, p. 43-60.

Reyes, Yolanda, «Lectura, poética y política en la primera infancia», in: *Revista Había una vez*, 6, 2012, p. 16-19.

Riera, Carme, Ed., *El gran libro de las nanas*, Barcelona: El Aleph, 2009.

Romero Yebra, Ana María, *Ronda de nanas*, Málaga: CEDMA, 2000.

Salomone, Claudia, «Acunando la memoria», in: *Memoria Académica II Jornadas de Literatura para Niños y su Enseñanza*, Ensenada (Argentina), 2016. Document électronique consultable à: [www.memo-ria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_](http://www.memo-ria.fahce.unlp.edu.ar/trab_)

[eventos/ev.9353/ev.9353.pdf](#). Page consultée le 8 juin 2002.

Subercaseaux, Bernardo, «Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna», in: *Cuadernos Americanos*, 205 / 2, 1976, p. 208-225.

Tejero, Eduardo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», in: *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 2002, p. 211-232.

Uribe, María de la Luz, *Cuenta que te cuento*, Barcelona: Juventud, 1979.

Valdivia, Paloma, *Duerme negrito*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Viereck, Roberto, «De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual», in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39.1, 2014, p. 123-146.

---

1 “[...] those configurations which have to do with a crossing of borders between media”. La traducción es mía.

2 “Lloran los niños, lloran los niños / vinieron los zorros, vinieron los zorros / tuvieron miedo / váyanse zorros, váyanse / los niños tuvieron miedo / duerme, niño, duerme / el zorro ya se va”. Traducción libre de Claudia Salomone (2016).

3 Para efectos de este trabajo, hemos priorizado la transcripción de los textos mapuche en lengua original. Conscientes de las tensiones que subyacen a todo trabajo traductológico, en el caso puntual de estas canciones de cuna en lengua mapuche o mapudungún nos encontramos con aspectos de índole cultural y estético que complejizan la labor de traducción. Al respecto, es necesario tener en consideración la dimensión estética de todo texto poético, más allá de sus dimensiones literales, así como atender al sustrato oral de la lengua mapuche, asunto que traslada el acto de la traducción a un aspecto de códigos y no solo de lenguas. Asimismo, es menester considerar la dimensión político cultural de la apropiación que subyace a todo acto traductológico que, en este caso, debe ser problematizada desde una perspectiva de ejercicio colonial. Para mayor información, ver Viereck Salinas, Roberto. “De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 39.1 (2014) pp. 123-146.

4 “Duerme hijo mío / yo salgo / al campo iré. / Duerme hijo mío / el zorro viene, viene el zorro. / Duerme / no llores, no llores. / Yo voy con las ovejas / voy a hacer eso. / No vuelvo enseguida. / Duerme / el gallo viene”. Transcripción y traducción de Marisa Malvestitti, 1998.

5 La exposición *Canción de cuna* se llevó a cabo entre diciembre de 2021 y septiembre de 2022 en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, en Santiago de Chile, e incluye, entre otras, las canciones “Duerme negrito”, “Arrurú” (de la poeta chilena María de la Luz Uribe, musicalizada por Charo Cofré e incluida en el disco *Tolín tolín tolán*, de 1972), “Pajarito que cantas” y “Mira niñita” (del mítico grupo chileno Los Jaivas).

---

### **Español**

Este artículo explora la tradición de la canción de cuna hispanoamericana desde su raíz oral hasta algunas versiones contemporáneas, poniendo su énfasis en las reflexiones sobre el género emanadas de dos grandes poetas de lengua castellana que recopilaron y pensaron esta tradición: la chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y el español Federico García Lorca (1898-1936). A partir de los postulados de ambos autores, este trabajo pone atención en las principales trayectorias de la canción de cuna en Hispanoamérica, tomando como eje su carácter popular, su espíritu trágico, su voz lírica femenina, la infancia como grupo receptor, así como el tono de protesta y reivindicación por parte de la creadora-arrulladora. En este recorrido se incorporan canciones de cuna de la cultura mapuche y de la tradición afroantillana, enriqueciendo así el corpus de la nana latinoamericana y ampliando sus alcances culturales.

### **English**

This article explores the Hispanic-American lullaby tradition from its oral roots to some contemporary versions, based on reflections by two great Spanish-language poets who compiled and thought about this tradition: the Chilean Gabriela Mistral (1889-1957) and the Spanish Federico García Lorca (1898-1936). From the assumptions of both authors, this work focusses on the main trajectories of Hispanic-American lullaby, considering its popular character, its tragic spirit, its female lyrical voice, childhood as a target group, as well as the tone of protest and vindication by the female creator-luller. Lullabies from Mapuche and the Afro-Caribbean cultures are also incorporated into this path, thus enriching the corpus of Latin American lullabies and expanding their cultural scope.

### **Français**

Cet article explore la tradition des berceuses hispano-américaines depuis ses origines orales jusqu'à quelques mises à jour contemporaines, soulignant les réflexions sur le genre émanant de deux grands poètes de langue espagnole qui ont compilé et pensé cette tradition : la chilienne Gabriela Mistral et l'espagnol Federico García Lorca. À partir des postulats des deux auteurs, ce travail s'intéresse aux principales trajectoires de la berceuse hispano-américaine, prenant comme axe son caractère populaire, son esprit tra-



gique, sa voix lyrique féminine, l'enfance comme groupe récepteur, ainsi que le ton de la protestation et de revendication de la créatrice-berceuse. Sur ce circuit sont incorporées des berceuses de la culture mapuche et de la tradition afro-antillaise, enrichissant ainsi le corpus des berceuses latino-américaines et élargissant leur portée culturelle.

---

**Mots-clés**

poésie, enfance, berceuse, littérature d'Amérique latine, culture mapuche, Mistral (Gabriela)

**Keywords**

poetry, childhood, lullaby, Latin American literature, Mapuche culture, Mistral (Gabriela)

**Palabras claves**

poesía, infancia, canciones de cuna, literatura hispanoamericana, cultura mapuche, Mistral (Gabriela)

---

**Carola Vesely Avaria**

Profesora Adjunta, Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Av. Libertador Bernardo O'Higgins 3363. Estación Central, Santiago de Chile

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# La potentialité subversive de la berceuse : « Duerme negrito », « Canción de cuna para dormir a un negrito », et « Canción de cuna para despertar a un negrito »

*The Subversive Potential of the Lullaby: 'Duerme negrito', 'Canción de cuna para dormir a un negrito', and 'Canción de cuna para despertar a un negrito'*

Article publié le 25 juin 2023.

**Zoé Saunier**

 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4168>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Zoé Saunier, « La potentialité subversive de la berceuse : « Duerme negrito », « Canción de cuna para dormir a un negrito », et « Canción de cuna para despertar a un negrito » », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4168>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# La potentialité subversive de la berceuse : « Duerme negrito », « Canción de cuna para dormir a un negrito », et « Canción de cuna para despertar a un negrito »

*The Subversive Potential of the Lullaby: 'Duerme negrito', 'Canción de cuna para dormir a un negrito', and 'Canción de cuna para despertar a un negrito'*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

**18-1 | 2023**

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Zoé Saunier**

 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4168>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

- 
1. Chanter l'asservissement : la mémoire traumatique au prisme de la berceuse
    - 1.1. Qu'est-ce qu'une berceuse ?
    - 1.2. L'esclavage et l'exploitation des peuples afro-américains
    - 1.3. Trois berceuses latino-américaines
  2. Subversion du modèle de la berceuse-type
    - 2.1. Une menace bien particulière
    - 2.2. Des promesses qui n'en sont pas
    - 2.3. Entre la douce invitation au sommeil et le brutal appel au réveil
  3. La berceuse, un instrument de lutte contre l'ordre établi
    - 3.1. Dénoncer l'exploitation du peuple afro-latino-américain
    - 3.2. 'Dors et tais-toi' : quand l'injonction au sommeil devient intimation à la soumission
    - 3.3. Le chant comme exhortation à la révolte et affirmation d'une identité noire latino-américaine
- Conclusion

---

1 Il y a maintenant un an, alors que nous interrogeons la représentation de la figure de l'enfant noir dans les berceuses des mondes hispa-

niques, nous avons eu l'occasion d'examiner un corpus d'une dizaine de textes mettant en scène cette figure de l'enfant noir (Saunier 2022 : 52-65). Parmi ceux-ci, trois constituaient un sous-groupe fort intéressant, dans lequel l'enfant se faisait le représentant d'une communauté afro-latino-américaine opprimée par le système esclavagiste et son héritage socio-économique. Le présent travail prend donc comme point de départ ces trois berceuses, en tentant de démontrer leur potentialité subversive. Par 'potentialité subversive', nous nous référons à la possibilité pour la berceuse de renverser les modèles établis, et ce d'un double point de vue : tout d'abord, vis-à-vis des caractéristiques propres à la berceuse traditionnelle – que nous appellerons, pour plus de commodité, 'berceuse-type' – ; ensuite, vis-à-vis des modèles sociétaux dans lesquels naissent et évoluent nos trois textes. En d'autres termes, nous nous demanderons dans quelle mesure la subversion des codes propres à la berceuse permet ici de remettre en question l'ordre socio-économique et politique dans lequel sont pris les différents acteurs énonciatifs de ces textes (énonciateurs et récepteurs textuels, mais également énonciateurs et récepteurs réels).

## **1. Chanter l'asservissement : la mémoire traumatique au prisme de la berceuse**

- 2 Les trois textes que nous avons retenus pour cette étude s'emparent tous, d'une manière ou d'une autre, de la possibilité offerte par la berceuse de perpétuer la mémoire afro-américaine d'un passé traumatique marqué par de longs siècles d'esclavage et de discrimination.

### **1.1. Qu'est-ce qu'une berceuse ?**

- 3 La berceuse est en effet un objet musical, social et littéraire particulier, de par sa fonction potentiellement cathartique. Dans l'intimité permise par la berceuse, l'adulte peut laisser libre cours à ses doutes et se plaindre de ses malheurs sans autre témoin que l'enfant qu'il berce, souvent trop petit pour comprendre les paroles de ce qui est chanté. Il devient alors le deuxième destinataire de la berceuse – le premier étant l'enfant. Ce type de berceuses, dans lesquelles le chan-

teur se sert de l'enfant comme d'un confident à qui il communique, de manière cathartique, ses propres sentiments, émotions et préoccupations, a un nom : c'est ce que la chercheuse Leslie Daiken appelle, dans son œuvre *The lullaby book*, les 'singing inwards lullabies' (Di Marco de Grossi 2018 : 51). La puissance de représentation de la berceuse permet aussi à l'énonciateur de configurer, grâce aux mots, une vision du monde très particulière, pour la retransmettre ensuite à l'enfant. Cette vision du monde est le fruit à la fois de son expérience personnelle et, surtout, des valeurs et des traditions de la communauté culturelle à laquelle il appartient. Le chanteur peut ainsi jouer avec les topiques et les thèmes traditionnels qu'il connaît, en les reformulant, en les adaptant, en les mélangeant avec des éléments originaires d'autres cultures, ou même en les subvertissant.

- 4 Cependant, la fonction principale de la berceuse, comme chacun sait, est autre : calmer et endormir le petit enfant. Ce contexte d'énonciation particulier – un énonciateur généralement adulte (Pedro Cerrillo 2007 : 323) chantant pour un récepteur enfant dans le but de l'apaiser et de l'endormir – conditionne la forme de ce que nous appellerons la 'berceuse-type'. Pour atteindre son objectif premier, celle-ci obéit en effet à un ensemble de caractéristiques formelles qui la rendent reconnaissable : généralement brève, elle présente une structure répétitive qui, combinée au mouvement régulier du balancement, génère une certaine monotonie qui facilite le sommeil ; on y retrouve ainsi fréquemment une certaine circularité (lorsqu'elle a un refrain, par exemple), des parallélismes, et des répétitions de tous types (répétition de sons, de mots ou de phrases mélodiques entières). D'un point de vue musical, le rythme, souvent régulier, est primordial pour accentuer cette impression de monotonie (Garcés Ventura 2017 : 57). Quant au langage utilisé, il est simple, naturel, et est dominé par un ton affectueux et familier, que l'on remarque grâce à l'abondance de diminutifs et d'onomatopées.
- 5 Une bonne partie du contenu thématique des berceuses est elle aussi liée à cette fonction d'endormissement<sup>1</sup> : ces thèmes sont la manifestation de diverses stratégies qui se déploient dans les berceuses pour atteindre cet objectif (le sommeil du bébé). L'une de ces stratégies est l'invitation au sommeil, soit en invoquant directement le sommeil comme un être personnifié, soit en convoquant d'autres figures (comme les figures spirituelles et divines), soit en demandant à l'en-

fant de s'endormir ; dans tous les cas, le chanteur peut faire montre de tendresse, mais aussi d'impatience ou même de colère. Une autre tactique est le système dialectique de menace-récompense : la berceuse peut opposer à des menaces extérieures (via des avertissements et des personnages terrifiants, par exemple) l'amour et la protection maternels (ce rôle protecteur peut aussi être joué par les figures spirituelles) ainsi que des promesses de récompenses dans le cas où l'enfant s'endormirait. Parmi les manifestations d'amour et de tendresse qui apparaissent alors, on retrouve les louanges qui font l'éloge des qualités (surtout physiques) du bébé. Les belles images (qui peuvent mettre en scène des personnages merveilleux, des animaux, des éléments naturels, etc.) et les histoires sont également associées au monde de l'enfant, bien qu'elles ne soient pas directement reliées au sommeil : en effet, ces thèmes peuvent se révéler très attractifs pour l'imagination enfantine (Martín-Ortega et August-Zarebska 2017 : 51).

- 6 Cependant, certains des thèmes qui apparaissent dans les berceuses sont, eux, plutôt associés à la figure de l'énonciateur de la berceuse, et au rôle cathartique de celle-ci. Ces thèmes peuvent être aussi bien positifs que négatifs, puisqu'ils expriment les sentiments et les émotions de l'adulte qui les chante. Parmi les thèmes positifs, nous pouvons par exemple trouver des expectatives optimistes ou merveilleuses liées au futur de l'enfant ou du propre chanteur. Les thèmes plus sombres peuvent évoquer une difficile situation matérielle (pauvreté, famine, surcharge de travail), politique, ou personnelle (absence de la figure paternelle, solitude ou mort de la mère). Les descriptions des activités quotidiennes du chanteur sont également fréquentes, soit de manière neutre, soit de manière négative (pour s'en plaindre), soit de manière positive, car de telles descriptions tranquilisent l'enfant, elles sont une manière d'affirmer que la situation est normale et qu'il peut s'endormir sans crainte (dans ce cas, c'est un thème qui est également lié aux stratégies mentionnées ci-dessus et utilisées pour l'endormir). Enfin, les berceuses contiennent généralement des thèmes qui sont l'expression d'une tradition culturelle particulière : il s'agit de figures, d'images, ou d'activités spécifiques, de certains lieux ou objets, de personnages typiques propres à la culture en question.

## 1.2. L'esclavage et l'exploitation des peuples afro-américains

- 7 Les trois textes de notre corpus, tout en participant du modèle de la berceuse-type, s'inscrivent dans un contexte socio-économique particulier : celui de la longue exploitation dont furent victimes les populations noires latino-américaines depuis l'expérience esclavagiste qui eut lieu entre le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècles. Pendant cette période, un grand nombre de personnes originaires d'Afrique sont déplacées de force vers le continent américain, pour y être exploitées dans les plantations des colonies européennes – c'est le commerce triangulaire. Pendant quatre siècles, les esclaves et leurs descendants (souvent issus du métissage, et plus particulièrement des viols perpétrés par leurs propriétaires) se voient contraints de s'adapter à un nouvel environnement culturel, géographique et social, marqué par des relations brutales de domination et d'asservissement. Face à ce déchaînement de violences physiques et symboliques, ils développent au cours du temps plusieurs moyens de résistance, dont font partie les chants, danses et autres manifestations culturelles. Ces dernières sont alors pour les populations noires d'Amérique latine des éléments d'auto-affirmation, voire de rébellion. Les rassemblements festifs et les danses qui les accompagnent, qu'ils soient clandestins ou autorisés par le maître de la plantation, leur offrent en effet des espaces de socialisation lors desquels elles peuvent s'affirmer en tant qu'êtres humains et en tant que communauté. De plus, ces événements permettent la survie de certaines danses et coutumes africaines (comme les cérémonies vaudous ou les danses religieuses Yoruba), que les esclaves réinventent parfois à partir de leurs souvenirs ou de ce qu'ils imaginent de l'Afrique. Cette récréation est pour eux un moyen de réaffirmer une certaine africanité, qu'ils opposent au monde du Blanc européen. Cette forme de résistance culturelle et identitaire est ainsi à l'origine d'une toute nouvelle culture, née du métissage des traditions des différentes ethnies africaines et de certains éléments culturels européens, dans un contexte social et géographique spécifique. La première de nos berceuses, « Duerme negrito », est une des manifestations de cette nouvelle culture latino-américaine – et plus particulièrement caribéenne. Ce chant traditionnel, transmis de généra-

tion en génération, maintient vif le souvenir douloureux de la vie des esclaves dans les plantations, qu'il met en scène.

- 8 Quant aux deux poèmes qui complètent notre corpus, « Canción de cuna para dormir a un negrito » (d'Ildefonso Pereda Valdès) et « Canción de cuna para despertar a un negrito » (de Nicolás Guillén), leur composition plus tardive, postérieure à la période esclavagiste (l'esclavage est aboli en 1842 en Uruguay, pays d'origine de Pereda Valdès, et en 1886 à Cuba, patrie natale de Guillén), offrent un autre regard sur la douloureuse histoire des peuples afro-latino-américains. Ainsi, « Canción de cuna para dormir a un negrito » fait mention de l'esclavage comme d'un passé révolu, du moins pour l'enfant auquel s'adresse la voix lyrique. Cependant, nous constaterons dans cette berceuse la présence de certains éléments allant dans le sens d'une poursuite de la discrimination blanche et ce, malgré l'émancipation des anciens esclaves. De fait, dans les jeunes républiques américaines qui voient le jour dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'abolition progressive de l'esclavage fait de tous les anciens esclaves des individus libres, mais ne met pas totalement fin à l'exploitation et à la marginalisation des populations noires. En effet, dès les années 1880, la plupart des nouveaux pays d'Amérique latine adoptent un modèle oligarchique, qui exclut de la vie politique une large part de la population (Contente 2021), notamment grâce à des systèmes de suffrage censitaire qui restreignent les droits politiques des non-propriétaires (Michel 2020 : 272-285). De plus, la politique de ces gouvernements oligarchiques obéit aux impératifs capitalistes des nombreuses néo-plantations qui s'implantent alors dans la région (comme l'entreprise nord-américaine « United Fruit Company » – 1899-1970 –, dont les activités dans les Caraïbes et en Amérique centrale ne se limitent pas à la production et au commerce de produits agricoles, puisqu'elle s'immisce également dans la vie politique des territoires sur lesquels elle est présente (au travers de la corruption, mais aussi de manière plus directe et brutale : élimination de gouvernements, imposition de dictatures, etc).
- 9 Cette forme de néocolonialisme<sup>2</sup> est particulièrement visible à Cuba. Cette île est en effet sous la domination effective des États-Unis depuis 1898, date officielle de son indépendance vis-à-vis de la couronne espagnole. Cette domination se traduit tout d'abord par une occupation militaire qui se prolonge jusqu'en 1902, puis par la ratifi-



cation de l'amendement Platt (1901-1934), qui autorise le gouvernement nord-américain à intervenir dans la politique du pays afin de défendre les intérêts des États-Unis. De plus, l'économie cubaine devient entièrement dépendante des entreprises nord-américaines, notamment en raison des investissements massifs de celles-ci dans le développement d'une monoculture sucrière moderne (Contente 2021). Ces pratiques sont combattues à plusieurs reprises par certains habitants de l'île, jusqu'à ce que la Révolution cubaine de 1953-1959, menée par Fidel Castro et Ernesto Che Guevara, mette fin aux relations entre Cuba et les États-Unis par l'instauration d'un gouvernement cubain révolutionnaire, l'approbation d'une nouvelle constitution, et la nationalisation de certains secteurs économiques. Le poème de Nicolás Guillén, qui met en scène l'insubordination du peuple afro-américain sous la forme violente de la mort de son 'maître' (dont l'identité nous reste à définir), est publié dans ce contexte révolutionnaire. C'est pourquoi il peut faire l'objet d'une double lecture : si la référence à la période esclavagiste y est assez explicite, il est en effet fort probable que cette berceuse ait été également inspirée par la situation sociopolitique de Cuba, alors en pleine ébullition.

### 1.3. Trois berceuses latino-américaines

10 Les trois textes que nous avons retenus sont donc autant de témoignages de l'expérience esclavagiste et post-esclavagiste dont furent victimes les populations noires latino-américaines. Le premier, « Duerme negrito », est un chant traditionnel anonyme appartenant au folklore afro-caribéen, et dont il est difficile voire impossible de retracer la généalogie exacte (mais il est probable qu'il ait été composé pendant la période esclavagiste entre le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècles, ou juste après) :

Duerme, duerme, negrito,	Dors, dors, petit noir,
que tu mamá está en el campo,	Car ta maman est au champ,
negrito.	Petit noir.

Duerme, duerme, negrito,	Dors, dors, petit noir,
que tu mamá está en el campo,	Car ta maman est au champ,
negrito.	Petit noir.

Te va a traer codornices para ti,	Elle va apporter des cailles pour toi,
te va a traer muchas cosas para ti,	Elle va apporter beaucoup de choses pour toi
te va a traer carne de cerdo para ti,	Elle va apporter de la viande de porc pour toi
te va a traer muchas cosas para ti.	Elle va apporter beaucoup de choses pour toi
Y si el negro no se duerme,	Et si le noir ne s'endort pas,
viene el diablo blanco	Le diable blanc vient
y ¡zas! le come la patita,	Et croc ! il lui mange sa petite patte.
yacapumba, yacapumba, acapumba...	Yacapumba, yacapumba, acapumba...
Trabajando, trabajando duramente.	Travaillant, travaillant durement.
Trabajando, sí	Travaillant, oui
Trabajando y no le pagan.	Travaillant sans être payée.
Trabajando, sí	Travaillant, oui
Trabajando y va tosiendo.	Travaillant et toussant,
Trabajando, sí	Travaillant, oui
Trabajando y va de luto.	Travaillant et en deuil.
Trabajando, sí	Travaillant, oui
Para el negro chiquitito.	Pour le tout petit noir.
Trabajando, sí	Travaillant, oui
Para el negro chiquitito.	Pour le tout petit noir.
Trabajando, sí	Travaillant, oui
No le pagan, sí.	Sans être payée, oui.
Duramente, sí.	Durement, oui.
Va tosiendo, sí.	En toussant, oui.
Va de luto, sí.	En deuil, oui.

(Villamuza 2004 : 34-35)

- 11 La deuxième de nos berceuses, « Canción de cuna para dormir a un negrito », est un poème de l'écrivain uruguayen Ildefonso Pereda Valdés (1899-1996), publié en 1936 dans son *Antología de la poesía negra americana* :

Ninghe, ninghe, ninghe,	Ninghe, ninghe, ninghe <sup>a</sup> ,
tan chiquito, el negrito	Il est si petit, le petit noir
que no quiere dormir.	Qui ne veut pas dormir.
Cabeza de coco,	Tête de coco,
grano de café,	Grain de café,
con lindas motitas,	Avec de jolies petites taches de rousseur,
con ojos grandotes	Avec de grands yeux

La potentialité subversive de la berceuse : « Duerme negrito », « Canción de cuna para dormir a un negrito », et « Canción de cuna para despertar a un negrito »

como dos ventanas	comme deux fenêtres
que miran al mar.	Qui regardent la mer.
Cierra los ojitos,	Ferme tes petits yeux,
negrito asustado,	Petit noir effrayé,
el mandinga blanco	Le diable blanc
te puede comer.	Peut te manger.
¡Ya no eres esclavo!	Tu n'es plus esclave !
Y si duermes mucho	Et si tu dors longtemps
el señor de casa	Le maître de maison
promete comprar	Promet de t'acheter
traje con botones	Un costume avec des boutons
para ser un <i>groom</i> .	Pour être un <i>groom</i> .
<i>Ninghe, ninghe, ninghe,</i>	<i>Ninghe, ninghe, ninghe,</i>
duérmete negrito,	Endors-toi petit noir,
cabeza de coco,	Tête de coco,
grano de café.	Grain de café.

(Riera 2010 : 66-67)

a. « Ninghe » est un mot congolais utilisé pour endormir les enfants (Henderson 2013 : 57). Tous les termes en italique sont issus du texte original.

12 Enfin, la « Canción de cuna para despertar a un negrito » est un poème de l'écrivain cubain Nicolás Guillén (1902-1989) qui fut publié en 1958 dans le recueil *La paloma de vuelo popular* :

*Dórmite, mi nengre,*  
*mi'nengre bonito...*

E. Ballagas

Una paloma	Une colombe
cantando pasa:	Passe en chantant :
¡Upa, mi negro,	Debout, mon noir,
que el sol abrasa!	Car le soleil est brûlant !
Ya nadie duerme,	Plus personne ne dort,
ni está en su casa;	Ni ne reste dans sa maison ;
ni el cocodrilo	Ni le crocodile
ni la yaguaza,	Ni le canard sauvage,
ni la culebra,	Ni la couleuvre,
ni la torcaza...	Ni le pigeon...
Coco, cacao,	Coco, cacao,

cacho, cachaza,	Bananes, tafia, <sup>a</sup>
¡upa, mi negro,	Debout, mon noir,
que el sol abrasa!	Car le soleil est brûlant !
Negrazo, venga	Viens, mon noir,
con su negraza.	Avec ta noire <sup>b</sup> .
¡Aire con aire,	Souffle contre souffle,
que el sol abrasa!	Car le soleil est brûlant !
Mire la gente,	Regarde les gens,
llamando pasa;	Ils passent en appelant ;
gente en la calle,	Des gens dans la rue,
gente en la plaza;	Des gens sur la place ;
ya nadie queda	Il n'y a plus personne
que esté en su casa...	Qui soit dans sa maison...
Coco, cacao,	Coco, cacao,
cacho, cachaza,	Bananes, tafia,
¡upa, mi negro,	Debout, mon noir,
que el sol abrasa!	Car le soleil est brûlant !
Negrón, negrito,	Grand noir <sup>c</sup> , petit noir,
ciruela y pasa,	Prune et raisin sec,
salga y despierte,	Sors et réveille-toi,
que el sol abrasa;	Car le soleil est brûlant ;
diga despierto	Dis, une fois levé,
lo que le pasa...	Ce qu'il t'arrive...
¡Que muera el amo,	Que le maître meure,
muera en la brasa!	Qu'il meure dans la braise !
Ya nadie duerme,	Plus personne ne dort,
ni está en su casa:	Ni ne reste dans sa maison :
Coco, cacao,	Coco, cacao,
cacho, cachaza,	Bananes, tafia,
¡upa, mi negro,	Debout, mon noir,
que el sol abrasa!	Car le soleil est brûlant !

(Villamuza 2004 : 38-39)

a. Le terme « cacho » a plusieurs acceptions, mais la plus adéquate nous semble être celle de « régime de bananes » – il n'a ce sens que dans la région de l'Argentine, du Paraguay et de l'Uruguay (« Cacho », dans *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014). Quant au terme « cachaza », il peut désigner le tafia, une eau-de-vie issue de la canne à sucre (« Cachaza », dans *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014). À noter que dans le poème en espagnol, ces termes sont avant tout choisis pour le jeu sonore qu'ils créent, et qui n'est pas (ou difficilement) reproductible en français.

b. Le suffixe espagnol « -azo » peut avoir une valeur augmentative, péjorative, exagérative, ou affective ; il nous semble que c'est cette dernière valeur qui convient ici (« -Azo, za », dans *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014).

c. Le suffixe espagnol « -ón » a une valeur augmentative, intensive et expressive. Il peut également être péjoratif, mais nous ne pensons pas que ce soit le cas ici (« -Ón, na », dans *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014).

## 2. Subversion du modèle de la berceuse-type

- 13 Dès le titre, « Duerme negrito », « Canción de cuna para dormir a un negrito », et « Canción de cuna para despertar a un negrito » se revendiquent tous trois comme appartenant pleinement au genre de la berceuse. Cependant, s'il est indéniable que ces trois textes partagent effectivement un certain nombre de caractéristiques formelles et thématiques propres à la berceuse-type, nous pouvons constater que ces mêmes propriétés y sont régulièrement manipulées, altérées, voire subverties, allant jusqu'à questionner la fonction même de la berceuse (qui, pour rappel, a d'abord un rôle d'endormissement, et est destinée en premier lieu à l'enfant).

### 2.1. Une menace bien particulière

- 14 Parmi les techniques d'endormissement utilisées dans la berceuse-type, l'une des plus répandues est le système dialectique de menace-récompense : menacer l'enfant insomniaque tout en lui faisant miroiter une récompense dans le cas où il s'endormirait. Les menaces mises en avant dans le premier mouvement de ce système font généralement écho à des peurs universelles, comme celle de la correction physique ou la crainte d'être emporté – et éventuellement dévoré – par un être terrifiant (surnaturel ou non). C'est ainsi que les deux premiers textes de notre corpus, « Duerme negrito » et « Canción de cuna para dormir a un negrito », mettent en scène le terrible person-

nage du 'diable blanc'. Or, il s'agit là d'une figure hautement subversive, et ce à plus d'un titre.

- 15 L'expression 'diable blanc' fait d'abord écho, de manière inversée, à la représentation que les Occidentaux médiévaux se faisaient des démons, traditionnellement incarnés par des hommes noirs. La tradition biblique associe en effet la couleur noire à la fois au deuil et au péché, en opposition avec la couleur blanche, qui symbolise la lumière et la pureté. Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater que, dans les mentalités européennes du Moyen Âge, les personnes ayant la peau noire soient 'contaminées' par cette symbolique négative, et associées elles aussi aux ténèbres (Devisse 1979 : 37-38) et aux démons tentateurs. Ainsi, le 'diable blanc' de nos berceuses représente une subversion non seulement de l'iconographie démoniaque traditionnelle, mais également des valeurs habituellement attachées aux couleurs noire et blanche dans la culture européenne. L'adjectif « blanc »<sup>3</sup> rattaché au diable (être malfaisant par excellence) acquiert ici une connotation clairement péjorative, remplie de menace, alors que traditionnellement c'est plutôt le noir qui est utilisé dans les berceuses pour effrayer les enfants, comme dans cette « Nana del coco » (Solana Pérez 2007 : 18) :

Coco, coco  
de cara negra,  
noche de luna,  
no asustes a mi niña,  
que está en la cuna.

Coco, coco,  
de cara negra,  
negro carbón,  
lávate la cara  
con agua y jabón.

Coco, coco,  
de cara limpia,  
ancha sonrisa,  
juega al corro  
con estas niñas.

Coco, coco<sup>a</sup>  
Au visage noir,  
Nuit de pleine lune,  
N'effraie pas ma fille,  
Qui est dans son berceau.

Coco, coco,  
Au visage noir,  
Noir charbon,  
Lave ton visage  
Avec de l'eau et du savon.

Coco, coco,  
Au visage propre,  
Au large sourire,  
Fais une ronde  
Avec ces petites filles.

a. Le coco est un personnage de fiction utilisé dans la tradition hispanique pour effrayer les enfants. Il est l'équivalent du croque-mitaine de la tradition française.

- 16 D'autre part, grâce à l'utilisation de l'expression 'diable blanc', le rapport entre Noirs et démons, présenté comme évident par la tradition biblique, est ici complètement renversé, faisant de l'homme blanc, et non de l'homme noir, un véritable diable. À ce titre, la façon dont le vocable « mandingue »<sup>4</sup> est utilisé dans la « Canción de cuna para dormir a un negrito » témoigne d'une re-sémantisation très intéressante : ce terme, qui à l'origine se réfère au peuple Mandingue, un groupe ethnique d'Afrique de l'Ouest (donc des personnes à la peau noire), est aujourd'hui l'un des surnoms du diable en Argentine (Santos Morillo 2011 : 40), après avoir probablement été introduit dans le Río de la Plata par les trafiquants d'esclaves à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. L'apparition d'un « mandingue blanc »<sup>5</sup>, qui aurait été un oxymore il y a quelques siècles, est donc une expression rendue possible par le rapprochement du terme 'mandingue' et de la figure du diable. Elle est également révélatrice d'une certaine réalité sociale : la menace démoniaque présente dans nos deux textes est, de fait, l'indice d'une relation socio-économique inégale entre les hommes blancs et les hommes noirs, les premiers exerçant leur domination sur les seconds. Les menaces de dévoration présentes dans « Duerme negrito » (« Et si le noir ne s'endort pas / Le diable blanc vient / Et croc ! il lui mange sa petite patte »<sup>6</sup>) et dans « Canción de cuna para dormir a un negrito » (« Ferme tes petits yeux, / Petit noir effrayé, / Le diable blanc / Peut te manger »)<sup>7</sup> sont des allusions à une relation violente, voire cannibale, entre deux groupes humains – les hommes blancs et les hommes noirs –, dans un système socio-économique basé sur des rapports de domination et d'exploitation.
- 17 Nous pourrions ainsi considérer que la menace, couramment utilisée dans les berceuses pour effrayer l'enfant et l'inciter au sommeil, fait ici l'objet d'une sorte d'instrumentalisation visant à mettre en exergue le statut social de l'enfant, et à travers lui de toute la communauté afro-américaine (en particulier la communauté esclave), pour qui l'homme blanc, violent et cruel, constitue une menace réelle. La menace, ici, ne se limite pas à une simple technique d'endormissement : il s'agit d'un avertissement réel qui va au-delà de la fonction soporifique de la berceuse, en adressant aux adultes un message aux implications sociales et politiques très fortes. Il en va de même pour les nombreuses récompenses promises dans les berceuses, supposées encourager l'enfant à s'endormir paisiblement.

## 2.2. Des promesses qui n'en sont pas

- 18 Le second volet du système dialectique de menace-récompense, dont le but initial est de calmer l'enfant en lui donnant matière à rêver, porte généralement sur la nourriture – la récompense la plus répandue dans les berceuses. Mais, dans « Duerme negrito », les cadeaux alimentaires promis à l'enfant au début du chant (« [Ta mère] va apporter des cailles pour toi, / Elle va apporter beaucoup de choses pour toi, / Elle va apporter de la viande de porc pour toi, / Elle va apporter beaucoup de choses pour toi »)<sup>8</sup> ont un goût particulièrement amer : en effet, le récepteur adulte comprend que ces denrées seront en réalité impossibles à obtenir, compte tenu de la situation économique précaire de la mère de l'enfant, dont il est question dans la suite de la chanson. Dans son article « Duerme, duerme, Negrita », Jorge Bello souligne ainsi le fait que ces promesses – tant dans « Duerme negrito » que dans une autre berceuse similaire, « Drume negrita » – sous-entendent un certain manque de nourriture et trahissent la misère dans laquelle l'entourage de l'enfant semble plongé. Il écrit ainsi :

Toutes deux [« Duerme negrito » et « Drume negrita »] ont comme point commun le fait de promettre des aliments, ici une sapote et là des fruits frais et des cailles, comme si l'enfant se voyait obligé de s'endormir le ventre vide. [...] Les aliments que la nourrice promet à l'enfant ne semblent pas être pour lui, qui ne pourrait pas les manger puisqu'il est trop petit pour cela, mais pour elle. Ils sont alors plutôt le désir de la nourrice, qui a faim, qui mangerait avec plaisir une sapote bien colorée, des fruits frais, des cailles [...]. Cela me fait penser que toutes ces promesses d'un monde meilleur, où il y a de nombreuses et bonnes choses à manger, où les berceaux ont des grelots et un baldaquin, où la mère rentre tôt du travail, sont des promesses, hélas, d'un monde que la nourrice sait bien qu'il n'existe pas<sup>9</sup>.

- 19 Un autre exemple de récompense décevante, cette fois sans rapport avec la nourriture, est le costume de 'groom' promis à l'enfant de la « Canción de cuna para dormir a un negrito » : là encore, il s'agit d'un faux cadeau, qui reflète cette fois la situation de dépendance de l'enfant vis-à-vis du « maître de maison »<sup>10</sup>. En tant que futur 'groom', le jeune garçon, dont on nous dit pourtant qu'il n'est « plus esclave »<sup>11</sup>



est en effet destiné à continuer à travailler pour cet homme, à le servir. De plus, l'utilisation du verbe « acheter »<sup>17</sup> suggère une certaine dépendance économique, tout à fait normale entre un petit enfant et son père, mais plus pernicieuse si elle concerne deux personnes adultes – or ce costume est bien un 'cadeau' destiné à l'enfant une fois qu'il sera devenu adulte, ou du moins en mesure de travailler. En somme, ce costume de 'groom' symbolise une forme d'ascension sociale relative, d'une part puisqu'elle dépend du bon vouloir du maître de maison (c'est lui qui décidera de l'acheter ou non), et d'autre part parce qu'elle maintient l'enfant en position de subordination vis-à-vis de son ancien propriétaire (il ne fait que passer du statut d'esclave à celui de domestique).

- 20 Dans ces deux exemples, les promesses faites dans la berceuse subvertissent en quelque sorte leur fonction initiale de consolation et d'apaisement, pour souligner au contraire la dureté de la situation socio-économique de laquelle est victime l'enfant. Une des raisons de cette apparente cruauté réside dans le caractère polyphonique de la berceuse, qui permet de s'adresser non seulement à l'enfant, mais également aux adultes de son entourage. Le troisième texte de notre corpus, « Canción de cuna para despertar a un negrito », est une démonstration parfaite de cette manipulation des codes de la berceuse à destination d'un public adulte et familier de ces codes.

### **2.3. Entre la douce invitation au sommeil et le brutal appel au réveil**

- 21 Le poème de Nicolás Guillén semble en effet aller plus loin que nos deux autres textes dans la subversion du modèle de la berceuse-type, en nous proposant une 'berceuse' dont la finalité va à l'encontre du fondement même de cette dernière. Si « Duerme negrito » et « Canción de cuna para dormir a un negrito » s'attachent, comme nous l'avons vu, à détourner certaines caractéristiques de la berceuse (comme le principe du système dialectique de menace-récompense), ils conservent cependant la finalité première de celle-ci, à savoir endormir l'enfant : l'évocation du sommeil y est bien présente, que ce soit dans leur titre (« Dors, petit Noir »<sup>13</sup>, « Berceuse pour endormir un petit Noir »<sup>14</sup>) ou dans l'usage des impératifs « dors »<sup>15</sup> et « endors-toi »<sup>16</sup>. Cette invitation au sommeil peut certes être perçue

comme cruelle, dès lors que l'on s'intéresse aux significations profondes de certaines paroles (comme les promesses déçues que nous avons détaillées), mais cette cruauté n'apparaît pas lors d'une première lecture, ou en tout cas est atténuée par la présence d'un certain nombre de démonstrations d'amour et de tendresse (compliments faits à l'enfant, comme dans « Canción de cuna para dormir a un negrito », dans laquelle on loue ses « jolies petites taches de rousseur »<sup>17</sup> ; ou encore diminutifs qui apparaissent comme des marques d'affection<sup>18</sup>), qui permettent à l'enfant de plonger dans le sommeil avec une certaine douceur.

- 22 Pas d'invitation au sommeil, en revanche, dans la « Canción de cuna para despertar a un negrito », qui se présente comme un chant de réveil et non comme un chant d'endormissement : c'est une « berceuse pour réveiller un petit noir »<sup>19</sup> – expression a priori contradictoire, si l'on considère la fonction première de la berceuse. La traditionnelle invitation au sommeil est ici remplacée par un appel au réveil : « Debout, mon Noir »<sup>20</sup>, « Sors et réveille-toi »<sup>21</sup>. Dans ce contexte, la caractéristique formelle principale de la berceuse, à savoir son caractère répétitif, prend une tout autre dimension. Originellement mise en avant dans le but de créer un rythme de balancier, monotone et régulier, propice à la somnolence, la répétition fonctionne ici au contraire comme un stimulant qui vient dynamiser le texte, en marquer le rythme à la manière d'un tambour. Ces formes répétitives et rythmiques sont les suivantes : d'une part, nous pouvons considérer que les vers « Coco, cacao, / Bananes, tafia, / Debout, mon noir, / Car le soleil est brûlant ! »<sup>22</sup> constituent une sorte de refrain, répété à trois reprises au cours du chant – sans compter les vers 3 et 4 où l'expression « Debout, mon noir, / Car le soleil est brûlant ! »<sup>23</sup> est annoncée une première fois, ni les vers 18 et 32 où l'expression « Car le soleil est brûlant »<sup>24</sup> apparaît détachée du refrain. On retrouve d'ailleurs dans les deux premiers vers de ce refrain (nous nous référons ici à la langue originale) un jeu d'assonances (en 'a' et en 'o') et d'allitération (en 'c', un son plutôt virulent qui marque le texte de façon très accentuée). D'autre part, l'expression « Plus personne ne dort, / Ni ne reste dans sa maison »<sup>25</sup> est également répétée à deux reprises (voire trois, si l'on prend en compte la variante « Il n'y a plus personne / Qui soit dans sa maison »<sup>26</sup>). Enfin, cette berceuse contient deux parallélismes : le premier concerne l'énumération des

vers 7 à 10, avec l'anaphore « ni », et le deuxième concerne les vers « Des gens dans la rue, / Des gens sur la place »<sup>27</sup>.

- 23 Si de telles formes itératives sont également présentes dans les deux autres berceuses de notre corpus<sup>28</sup>, l'impression donnée n'est cependant pas la même : là où le texte de Guillén, au rythme très marqué, provoque chez le lecteur (et plus encore chez l'auditeur) une certaine sensation de vivacité, voire de violence, « Duerme negrito » et « Canción de cuna para dormir a un negrito » semblent plutôt mettre en avant une certaine circularité, plus douce et monotone, donc plus propice au sommeil.
- 24 Avec ce dernier exemple, nous voyons bien comment la manipulation des caractéristiques propres à la berceuse-type (telles que la répétition ou le système de menace-récompense) souligne la dimension plurielle des fonctionnalités réelles de la berceuse, qui ne se limitent pas à l'endormissement de l'enfant. Dans le cas qui nous occupe, ce jeu avec les codes de la berceuse n'est pas gratuit : il participe à mettre en évidence des relations de pouvoir inégales entre différents groupes humains, et appelle à subvertir le modèle sociétal qui sous-tend ces relations de pouvoir.

### **3. La berceuse, un instrument de lutte contre l'ordre établi**

- 25 L'un des points communs entre nos trois textes est leur inscription au sein d'une communauté politique, économique et socioculturelle particulière : celle des peuples afro-latino-américains, dont l'histoire collective est marquée par l'exploitation et les discriminations esclavagistes puis néocoloniales mises en place par les élites blanches à partir du <sup>xvi</sup>e siècle.

#### **3.1. Dénoncer l'exploitation du peuple afro-latino-américain**

- 26 Si la berceuse est avant tout un chant de l'intime, elle s'inscrit également dans une vision collective du monde et des sociétés dans lesquelles elle naît et évolue. Ainsi, l'« enfant noir »<sup>29</sup> de nos trois textes latino-américains n'est pas seulement une figure individualisée du ré-

cepteur du chant : il est aussi, dans ce cas précis, le représentant de toute une communauté, victime d'un système social oppressif que la berceuse s'attache à dénoncer.

- 27 Pour ce faire, « Duerme negrito » s'appuie sur le modèle de la 'singing inward lullaby', qui lui permet de s'attarder plus longuement sur le sort des adultes qui entourent l'enfant que sur ce dernier. De fait, seule la première partie de cette berceuse est pleinement consacrée au processus d'endormissement de l'enfant, et l'on y retrouve déjà certaines allusions à son statut social (comme nous l'avons vu avec les exemples de la figure du diable blanc et des promesses liées à la nourriture). La suite du chant est en effet dédiée aux activités diurnes de la mère de l'enfant – qui s'érige en véritable représentante du peuple afro-caribéen –, et dresse un tableau relativement sombre de l'exploitation dont elle est victime. Le gérondif « travaillant »<sup>30</sup>, répété onze fois, suffit à résumer ces activités : la mère – le peuple esclave – travaille, encore et encore, sans interruption, probablement exploitée par ce même « diable blanc »<sup>31</sup> qui effraie tant son enfant. Sa condition servile est ainsi mise en évidence par la répétition du verbe « travailler », qui insiste sur son labeur. De plus, les conditions de son travail sont décrites comme particulièrement pénibles : la mère travaille dur (« travaillant durement »<sup>32</sup>), sans aucune rémunération (« travaillant sans être payée »<sup>33</sup>, donc exploitée, soumise à l'esclavage), vulnérable à la maladie (« travaillant et toussant »<sup>34</sup>) et à la mort (« travaillant et en deuil »<sup>35</sup>). Tous ces aspects (pénibilité, exploitation, maladie et deuil) sont répétés deux fois : la répétition (inhérente au genre de la berceuse) sert ainsi à renforcer la dénonciation qui est à l'œuvre dans ce texte, en insistant sur la précarité des conditions de vie du personnage. Bien que l'identité de celui (ou ceux) qui exploite la mère n'est à aucun moment précisé, le rapprochement avec le « diable blanc »<sup>36</sup> cité précédemment s'impose de manière assez logique. « Duerme negrito » se présente donc comme un chant de dénonciation, plus que comme un chant de révolte ou de lutte : en effet, aucune solution n'est proposée dans cette berceuse, qui se contente de décrire le quotidien des esclaves afro-caribéens sur un ton qui peut aussi bien être celui de la résignation que celui, au contraire, de l'indignation – premier pas vers la rébellion.

- 28 Le texte suivant, « Canción de cuna para dormir a un negrito », propose lui aussi un état des lieux de la situation socio-économique du

peuple afro-caribéen, mais dans un cadre légèrement différent. En effet, alors que les personnages de « Duerme negrito » sont clairement situés dans un contexte esclavagiste, l'enfant du poème d'Ildefonso Pereda Valdès se voit rassuré quant à son propre statut social, puisque la voix qui le berce lui annonce – ou lui rappelle – la fin de son esclavage : « Tu n'es plus esclave ! »<sup>37</sup>. Pour expliquer les raisons de cette libération, plusieurs hypothèses sont envisageables. Il est possible d'adhérer à celle d'Alice Henderson, qui suppose que l'enfant serait le fruit du métissage, issu d'une relation illégitime entre un propriétaire d'esclaves et une de ses servantes : cette hypothèse s'appuie principalement sur l'allusion aux « jolies petites taches de rousseur »<sup>38</sup> de l'enfant, plutôt rares chez les populations d'origine africaine, ainsi que sur les vers 7 à 9 (« Avec de grands yeux » / « Comme deux fenêtres » / « Qui regardent la mer »<sup>39</sup>), qui suggèrent que les yeux de l'enfant semblent refléter la mer, et donc sont bleus – ou du moins, clairs (Henderson 2013 : 58). Dans ce cas, la scène décrite correspondrait à une situation antérieure à 1842, date officielle de l'abolition de l'esclavage en Uruguay, le pays d'origine de l'auteur : l'enfant, en tant que fils du « maître de maison »<sup>40</sup>, serait ainsi un affranchi, un 'libre de couleur' libéré certes de son statut d'esclave, mais pas du racisme auquel il resterait assujéti :

[Ses caractéristiques physiques] pourraient, cependant, indiquer que l'enfant est d'origine mixte (un métis). Cela place la caractérisation du « maître de maison » dans un contexte différent. Alors que le poème progresse, le lecteur apprend que l'enfant n'est « plus un esclave », mais qu'il dépend du « maître de maison » pour que celui-ci lui achète un costume pour devenir un groom. Cela indique que le « maître de maison », que l'on suppose être un propriétaire d'esclaves blanc européen, est le père du bébé. [...] Dans les sociétés coloniales espagnoles, avoir « du sang blanc » dotait automatiquement les Blancs des privilèges liés à une citoyenneté complète. Les mulâtres, suivants dans la hiérarchie, pouvait obtenir des droits civiques s'ils prouvaient qu'ils possédaient un petit pourcentage de sang blanc. Le sang-mêlé de l'enfant le libère d'une longue vie d'esclavage, bien que sa couleur de peau le contraigne évidemment au racisme.<sup>41</sup>

29 Cependant, si cette thèse a le mérite de mettre en avant la probable origine métisse de l'enfant et de proposer une explication plausible

remment hâtives que rien ne vient ni confirmer ni infirmer : en particulier, l'identité des parents de l'enfant, que la chercheuse suppose être une esclave victime des violences sexuelles de son propriétaire, alors que le texte ne fournit aucune indication explicite en ce sens. La seconde hypothèse serait de situer la scène après l'abolition de l'esclavage en Uruguay, c'est-à-dire après 1842. Dans ce cas, l'enfant métis du texte représenterait le peuple afro-uruguayen (voire plus largement le peuple afro-américain) qui, bien que n'étant plus esclave, reste assujéti à la domination blanche. De fait, lors de la publication de ce poème en 1936, l'Uruguay est l'un des rares pays d'Amérique latine dans lequel les Afro-descendants jouissent officiellement de l'entière de leurs droits civiques et politiques, sans aucune forme de racisme institutionnel ; cependant, cette apparente égalité de traitement masque la réalité des discriminations dont est quotidiennement victime la population afro-uruguayenne – à l'école, au travail, pour l'accès au logement et aux loisirs, etc. (Reid Andrew 2011 : 21) –, ainsi que son invisibilisation de la part des pouvoirs publiques. Ces derniers se réjouissent alors des effets de l'immigration massive de travailleurs européens, qui contribue au blanchiment de la société, et ne cessent de minimiser l'importance numérique et culturelle des Afro-Uruguayens. Pereda Valdés, l'auteur de notre poème, fait partie d'un mouvement intellectuel qui réagit précisément contre ce processus de blanchiment des nations latino-américaines, et cherche à réhabiliter le rôle des Afro-descendants dans la construction de ces sociétés<sup>47</sup>. Dans cette perspective, le « maître de maison »<sup>43</sup> de notre berceuse n'est plus le propriétaire d'esclaves, mais plutôt l'élite blanche qui domine l'économie et la politique du pays, voire le capitaliste nord-américain : il n'est en effet pas impossible que ce poème se réfère à la domination impérialiste états-unienne dont sont alors victimes la plupart des pays latino-américains, et qui les maintient dans une situation de dépendance économique.

30 Dans tous les cas, la relation de pouvoir qui existait entre le maître de maison (représentant de la communauté blanche, qu'il s'agisse des propriétaires d'esclaves antérieurs à 1842, de l'élite uruguayenne des années 1930, ou bien des capitalistes nord-américains du début du xx<sup>e</sup> siècle) et l'enfant noir (représentant de la communauté métisse et/ou afro-américaine) n'a pas fondamentalement disparue : elle continue, mais sous une forme différente de celle de l'esclavage. En

témoigne le costume de 'groom'<sup>44</sup> dont nous avons analysé la symbolique socio-économique plus haut dans cet article. « Canción de cuna para dormir a un negrito » se pose ainsi comme un constat de la dépendance du peuple afro-américain vis-à-vis du système socio-économique dominé par les élites blanches, et ce malgré l'émancipation physique des anciens esclaves.

### 3.2. 'Dors et tais-toi' : quand l'injonction au sommeil devient intimation à la soumission

31 Dans un chant comme dans l'autre, ce constat accusateur d'une injustice socio-économique s'accompagne d'une subtile subversion des valeurs positives habituellement attribuées au sommeil. Celui-ci, qui dans la berceuse-type est présenté comme un refuge, un état de douceur et de consolation qui permet à l'enfant d'ignorer les malheurs de son entourage, devient ici néfaste, voire mortifère. Tant dans « Duerme negrito » que dans « Canción de cuna para dormir a un negrito », il est en effet demandé à l'enfant de se taire, de s'endormir sans bruit sous peine d'être puni ; or, si l'on considère que cet enfant représente la communauté afro-américaine en général, l'incitation au sommeil se transforme alors en intimation à la soumission. Ainsi, la promesse de l'achat d'un costume de 'groom' dans « Canción de cuna para dormir a un negrito », en échange de la tranquillité de l'enfant (« Et si tu dors longtemps / Le maître de maison / Promet de t'acheter / Un costume avec des boutons / Pour être un *groom* »<sup>45</sup>) peut être interprétée comme une tentative d'achat de sa docilité. En revanche, l'enfant qui refuserait de s'endormir, donc de se montrer docile, se verrait puni et dévoré par le « diable blanc » (« Ferme tes petits yeux, / Petit noir effrayé, / Le diable blanc / Peut te manger »<sup>46</sup>). L'homme blanc s'érige ainsi en gardien de l'ordre établi, en diable tout-puissant s'arrogeant le droit de châtier les dissidents au système.

32 Ce rapport pervers entre sommeil et soumission est encore plus visible dans les vers 11 à 13 de « Duerme negrito » (« Et si le noir ne s'endort pas, / Le diable blanc vient / Et croc ! il lui mange sa petite patte »<sup>47</sup>), dans lesquels la voix lyrique demande au « noir »<sup>48</sup> (c'est-à-dire à l'enfant noir, mais aussi au peuple noir en général, à l'esclave),

de manière métaphorique, de 's'endormir', c'est-à-dire d'être sage, docile et silencieux. Dans le cas contraire, il serait puni par le maître de la plantation – le 'diable blanc' – : l'expression « il lui mange sa petite patte »<sup>49</sup> peut en effet être une référence à une punition fréquemment imposée aux esclaves marrons (c'est-à-dire les esclaves en fuite, ayant refusé de se soumettre, de 's'endormir') lorsqu'ils étaient repris, et qui constituait à leur couper le jarret. Ce chant serait ainsi une sorte de mise en garde, à double titre : d'abord, parce qu'il avertit l'enfant du danger réel que constitue pour lui l'homme blanc et lui enseigne que le silence et la soumission sont pour lui le meilleur moyen d'échapper à ses coups ; ensuite, parce qu'en lui insufflant dès sa naissance cette peur du châtement, il contribue à tuer dans l'œuf toute velléité de rébellion contre la domination blanche. Dans ce cas, la berceuse pourrait être considérée comme une arme de persuasion utilisée pour conditionner le futur esclave et le forcer à se faire une raison quant à sa condition.

- 33 Dans cet optique, le sommeil se fait donc mortifère, la soumission et l'acceptation de l'ordre établi allant de pair avec la maltraitance. De là naît la nécessité de réveiller le peuple et de le sortir du silence, deux fonctions apparemment contraires à celles de la berceuse-type, mais auxquelles nos trois textes s'emploient pourtant. « Duerme negrito » s'empare ainsi de la possibilité offerte par la 'singing inward lullaby' de faire entendre les voix opprimées du peuple afro-américain, tandis que le poème de Nicolás Guillén s'évertue à réveiller son auditoire, au sens propre comme au figuré.

### **3.3. Le chant comme exhortation à la révolte et affirmation d'une identité noire latino-américaine**

- 34 Si le sommeil semble lié à la soumission, l'idée de réveil est, elle, étroitement associée à celle de révolte. Dans « Canción de cuna para despertar a un negrito », l'énonciateur lyrique cherche donc à réveiller le peuple afro-américain (incarné par le « petit noir »<sup>50</sup>) esclave, dans le but non seulement de dénoncer sa servitude, mais également de mettre fin à sa docilité, de faire basculer la situation en sa faveur. Cette incitation au réveil est constante, et passe par l'utilisation de l'impératif : « Debout, mon noir »<sup>51</sup> (répété à plusieurs re-



prises), « Sors et réveille-toi »<sup>52</sup>. La citation liminaire, « *Dórmite, mi nengre, / mi'nengre bonito... / E. Ballagas* », est une référence au poème « Para dormir a un negrito » d'Emilio Ballagas, et peut être comprise de la manière suivante : après le temps du sommeil (et donc de la soumission), dont il est question dans la berceuse de Ballagas, est venu le temps du réveil, du passage à l'action. Cette berceuse, comme nous allons le voir, constitue ainsi un véritable appel révolutionnaire, un cri de révolte contre la situation misérable du peuple afro-cubain. Cette dimension révolutionnaire n'est guère surprenante de la part d'un poète comme Nicolás Guillén, un militant très engagé dans la cause révolutionnaire et communiste. Il est d'ailleurs possible que la « Canción de cuna para despertar a un negrito » établisse un parallèle entre la situation des anciens esclaves antillais et celle des Cubains contemporains de l'auteur. Ce poème a en effet été publié en 1958, au moment de la révolution cubaine que Guillén soutient activement, et dont l'objectif premier était de libérer l'île du joug capitaliste nord-américain : en incitant 'le petit noir' à se réveiller et à se révolter contre « le maître »<sup>53</sup>, notre berceuse est donc peut-être un moyen de s'adresser au peuple afro-cubain des années 1950-1960 et de l'exhorter à la lutte contre l'impérialisme états-unien. L'appellation « negrito », qui désigne à l'origine un enfant – le destinataire textuel de la berceuse –, acquiert donc une signification particulière dans ce poème : au-delà de l'enfant, c'est à l'ensemble de ce peuple afro-cubain que l'énonciateur lyrique semble s'adresser, en utilisant le diminutif (« negrito », mais aussi « negrón » et « negrazo ») comme une marque d'affection, proche de la camaraderie. D'autre part, l'assimilation de ce peuple à la figure d'un enfant peut également être un moyen de rappeler l'infantilisation dont le peuple afro-américain est victime de la part des Blancs.

- 35 L'appel à la révolte que constitue notre berceuse peut être divisé en trois étapes, la première d'entre elles étant l'union. Le poème s'ouvre sur l'image d'une colombe – oiseau symbolisant la paix et la liberté – qui, par son chant, tente de réveiller le Noir (« Une colombe / Passe en chantant : / Debout, mon noir, / Car le soleil est brûlant ! »<sup>54</sup>). Elle l'invite ainsi à prendre exemple sur les autres êtres de son entourage (« le crocodile », « le canard sauvage », « la couleuvre », « le pigeon »<sup>55</sup>), qui tous sont réveillés – ils ne dorment plus, ne sont donc plus soumis – et qui, surtout, ont quitté leur « maison » (« Plus per-

sonne ne dort, / Ni ne reste dans sa maison »<sup>56</sup>). Cette maison symbolise l'ordre établi, dans lequel chacun reste docilement, 'à sa place', isolé des autres membres de la communauté. La première chose à faire pour les esclaves est donc de briser cet isolement, de sortir de chez eux afin de se retrouver. La colombe continue donc son chant en appelant le peuple à se réunir (« Viens, mon noir, / Avec ta noire, / Souffle contre souffle, / Car le soleil est brûlant ! / Regarde les gens, / Ils passent en appelant ; / Des gens dans la rue, / Des gens sur la place »<sup>57</sup>), que ce soit dans la rue ou bien sur la place, deux espaces de socialisation où le peuple peut communiquer, échanger, et ainsi prendre conscience de sa situation. La deuxième étape est donc de rendre à l'esclave sa liberté d'expression, pour qu'il puisse justement échanger avec ses camarades et verbaliser ses désirs. Ici, le poème joue avec l'horizon d'attente du récepteur : alors que la berceuse-type, qui est explicitement mise en avant dans la citation intertextuelle qui ouvre le texte, a pour but d'endormir et de calmer l'enfant, et donc de le réduire au silence (dans le poème de Ballagas, par exemple, on menace l'enfant pour qu'il se taise), la « Canción de cuna para despertar a un negrito » incite au contraire le Noir à sortir de son mutisme et à exprimer ce qu'il a sur le cœur. L'énonciateur lyrique lui demande ainsi : « Dis, une fois levé, / Ce qu'il t'arrive »<sup>58</sup>. Le fait de mettre des mots sur sa situation, sur 'ce qu'il lui arrive', permet ainsi à l'esclave de prendre conscience de ses conditions de vie, et d'identifier la cause de ses malheurs. En réponse à la demande de l'énonciateur, il formule alors le souhait suivant : « Que le maître meure, / Qu'il meure dans la braise ! »<sup>59</sup>.

- 36 Ainsi est énoncée la nécessité de la révolte, qui constitue la troisième et dernière étape du processus de soulèvement. « Le maître »<sup>60</sup> dont il est question ici fait évidemment référence au véritable maître de l'esclave, l'homme de chair et d'os responsable de la situation du destinataire lyrique. Mais c'est probablement également une métonymie qui désigne le système esclavagiste en général : désirer la mort du maître, c'est espérer la mort du système qui rend possible – voire nécessaire – la figure d'un tel maître. De plus, notons que celui-ci doit périr « dans la braise »<sup>61</sup>, ce qui fait écho aux vers du refrain : « Debout, mon noir, / Car le soleil est brûlant ! »<sup>62</sup>, scandé et crié (nous remarquons en effet les points d'exclamation) tout au long du poème afin de lui donner plus de force. Le soleil brûlant symbolise ici le ré-

veil, la prise de conscience qui entraîne la révolte : après avoir illuminé les esclaves et leur avoir révélé l'injustice dont ils étaient victimes, il se transforme en feu vengeur et justicier, qui de plus rappelle aux Occidentaux aussi bien les flammes de l'Enfer que celles du Jugement dernier. Son importance justifie donc la répétition du refrain (« Debout, mon noir, / Car le soleil est brûlant ! »<sup>63</sup>), qui porte en lui le message révolutionnaire. Quant à ce que l'on pourrait qualifier de second refrain (« Coco, cacao, / Bananes, tafia »<sup>64</sup>), il contribue lui aussi à dynamiser le texte et à lui donner du rythme, à la manière d'un tambour – l'instrument de révolte par excellence : cet instrument non-verbal de communication, omniprésent dans la musique africaine et symbole de cette culture, était même parfois interdit de présence dans certaines plantations, de peur que son rythme n'inspire aux esclaves des idées de rébellion (Entiope 1996 : 162-166).

- 37 Ce refrain très cadencé pourrait d'ailleurs être considéré comme un élément hérité de la musique africaine. En effet, Josep Pujol i Coll fait remarquer dans sa thèse *Els vilancets 'de negre' al segle XVII* que les dramaturges espagnols du XVII<sup>e</sup> siècle inséraient dans leurs textes des interjections très rythmées afin d'imiter la voix africaine (Pujol i Coll 2015 : 128). Cette pratique, alors considérée comme une exagération grossière destinée à instiller une touche d'exotisme à ces œuvres théâtrales – et prêtant généralement à rire –, serait pourtant un écho de procédés réellement utilisés dans les chants africains, tout comme la répétition, observée et exagérée par les missionnaires européens (Pujol i Coll 2015 : 130). L'ethnologue et anthropologue Fernando Ortiz, cité dans cette thèse, souligne d'ailleurs le fait que de nombreux vocables africains qui étaient à l'origine le nom de certains tambours, danses, ou musiques, comme « cumbancha », « changüü », « fandango », « guateque », « zarabanda », « jelengue », « zafacoca », « sambeque », « tángana », « tajona », « timbeque », ou « titingó », finirent par acquérir dans la bouche des Européens et de leurs descendants un sens péjoratif, synonyme de débauche bruyante et désordonnée (Pujol i Coll 2015 : 130). Dans notre berceuse, ces réminiscences de la musique africaine sont utilisées au contraire pour affirmer une identité culturelle propre. L'expression onomatopéique « yacapumba, yacapumba, acapumba » de « Duerme negrito » (Villamuza 2004 : 35) contribue elle aussi à cette recreation d'une certaine afri-

canité, qui transforme en élément de fierté ce qui était autrefois objet de moqueries.

## Conclusion

- 38 Tout au long de cet article, nous avons pu observer la dimension subversive de nos trois textes, à différents niveaux. La fonction d'endormissement de la berceuse, qui est pourtant l'élément le plus constitutif du genre, est ainsi entièrement renversée dans la « Canción de cuna para despertar a un negrito ». Les techniques liées à cette fonction d'endormissement, qu'elles soient thématiques (invitation au sommeil, dialectique menace-récompense) ou formelles (usage de la répétition) sont elles aussi subverties dans les trois berceuses « Canción de cuna para despertar a un negrito », « Canción de cuna para dormir a un negrito », et « Duerme negrito » : nous avons vu ainsi comment l'association entre assoupissement et soumission pervertissait les rapports de la chanson au sommeil, et comment les menaces et récompenses utilisées dans ces trois textes étaient en réalité des outils de dénonciation de la situation sociale de l'enfant afro-latino-américain et de son entourage. De même, la réitération, supposée créer une sensation de monotonie et donc d'endormissement, devient dans « Duerme negrito » et « Canción de cuna para despertar a un negrito » un vecteur non d'endormissement, mais de réveil, au sens propre comme au figuré. Enfin, le caractère polyphonique de la berceuse et la multiplicité des destinataires potentiels de celle-ci sont eux aussi mis à profit pour adresser aux adultes, et non aux enfants, des messages à caractère dénonciateur ou révolutionnaire.
- 39 Nous constatons donc que la berceuse en tant que genre est elle-même subvertie dans sa fonction initiale, dans le but de renverser l'ordre établi, ou du moins de le transformer. Cette observation nous amène à considérer le caractère performatif de la berceuse, c'est-à-dire la capacité de celle-ci à agir sur le réel. L'impact de la berceuse sur son environnement est en effet non négligeable : à échelle individuelle, elle influe à la fois sur le comportement du récepteur (puisqu'elle vise à l'endormir ou, plus exceptionnellement, à le réveiller) et sur sa vision du monde (elle prétend ainsi parfois transformer les mentalités des adultes qui l'émettent ou la reçoivent). Mais elle a également un rôle à jouer au niveau collectif, car elle peut porter en elle

des valeurs qui, si elles sont suffisamment partagées, peuvent provoquer des prises de conscience générales et ainsi agir directement sur le monde sociétal et politique.

---

Bello, Jorge, « Duerme, duerme, Negrita », in : *Uno*, 9 juillet 2013, p. 19.

Cerrillo Torremocha, Pedro César, « Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica », in : *Revista de literaturas populares*, 7 / 2, juillet 2007, p. 318-339.

Contente, Claudia, *Historia moderna y contemporánea de América Latina*, cours de grado, Barcelone : Universitat Pompeu Fabra, troisième semestre 2020-2021.

Devisse, Jean, *Des premiers siècles chrétiens aux « Grandes Découvertes »*, Fribourg : Office du Livre, 1979.

Di Marco de Grossi, Marina, « “Cuando yo era niña”: desplazamientos enunciativos en la canción de cuna de una cristiana cautiva », in : *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 7, 2018, p. 46-65.

*Diccionario de la Real Academia Española*. Document électronique consultable à : <https://dle.rae.es/>. Page consultée le 6 mars 2022.

Entiope, Gabriel, *Nègres, danse et résistance – La Caraïbe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : L'Harmattan, 1996.

Garcés Ventura, Vicent, *La cançó de bressol. Concepte de gènere i classificació de variants. Anàlisi formal i temàtica*, thèse de doctorat, Valence : Universitat de València, Universitat Rovira i Virgili, 2017.

Henderson, Alice, *Identity in Cinco Canciones Negras (1945) by Xavier Montsalvatge*, thèse de doctorat, Floride : Florida State University, 2013.

Martín-Ortega, Elisa & August-Zarebska, Agnieszka, « Poesía infantil sefardí: de la tradición oral a las canciones de cuna contemporáneas », in : *Ocnos, Revista de Estudios sobre lectura*, 16 / 2, 2017, p. 50-59.

Michel, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc – Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris : Éditions du Seuil, 2020.

Pujol i Coll, Josep, *Els vilancets « de negre » al segle XVII*, thèse de doctorat, Barcelone : Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Reid Andrew, George, *Negritud en la nación blanca : une historia de Afro-Uruguay, 1830-2010*, Montevideo : Librería Linardi y Risso, 2011.

Riera, Carme, *El pequeño libro de las Nanans*, Barcelone : Grup Editorial 62, S.L.U. El Aleph Editores, 2010.

Santos Morillo, Antonio, « Caracterización del negro en la literatura española del XVI », in : *Lemir*, 15, 2011, p. 23-46.

Saunier, Zoé, *La figure de l'enfant noir dans les berceuses des mondes hispaniques*, mémoire de master 2, Lyon : ENS de Lyon, 2022.

Solana Perez, Lucía, « Nana del Coco », in : *¿Que viene el Coco !* (catalogue illustré de l'exposition), Málaga : Ámbito Cultural de El Corte Inglés, du 28 décembre 2007 au 23 janvier 2008, p. 18. Document électronique consultable à : <http://webnueva.luciasolana.es/wordpress/wp-content/uploads/2016/06/2005.-20-Diciembre.¿Que-viene-el-coco-en-Toledo.jpg>. Page consultée le 7 avril 2022.

Sterling Honig, Alice, « The Language of Lullabies », in : *Young Children*, 2000, p. 22-28.

*Trésor de la langue Française Informatisé*, 1994. Document électronique consultable à : [atilf.atilf.fr/tlf.htm](http://atilf.atilf.fr/tlf.htm). Page consultée le 14 novembre 2022.

Villamuza, Noemí (ill.), *Libro de nanas*, Valence : Media Vaca, 2004.

---

1 Sur le contenu thématique des berceuses, voir les classifications effectuées par Alice Sterling Honig (2000 : 22-28) ou par Vicent Garcés Ventura (2017 : 265).

2 L'emprise de ces entreprises états-uniennes sur les nouvelles républiques latino-américaines relève en effet du néocolonialisme, dans la mesure où elle constitue une « forme nouvelle du colonialisme, consistant notamment en la domination économique d'un pays dont l'indépendance est récente » (« Néo-colonialisme », dans *Trésor de la Langue Française Informatisé*, 1994). D'autre part, certains de ces pays, comme Cuba, sont également victimes de l'impérialisme nord-américain, c'est-à-dire de sa « tendance [en tant qu'État] à mettre d'autres États sous sa dépendance politique, économique, culturelle » (« Impérialisme », dans *Trésor de la Langue Française Informatisé*, 1994). En Amérique Latine, cet impérialisme sert avant tout les intérêts économiques capitaliste des États-Unis, et prend de nombreuses formes : domination économique, interventions militaires, imposition de gouvernements dictatoriaux...

3 « blanco » (Villamuz, 2004 : 35 ; Riera 2010 : 66).

4 « mandinga » (Riera 2010 : 66).

5 « mandinga blanco » (Riera 2010 : 66) : c'est nous qui soulignons.

6 « Y si el negro no se duerme, / viene el diablo blanco / y ¡zas! le come la patita » (Villamuza 2004 : 35), traduction Zoé Saunier et Anne Cayuela.

7 « Cierra los ojitos, / negrito asustado, / el mandinga blanco / te puede comer » (Riera 2010 : 66).

8 « Te va a traer codornices para ti, / te va a traer muchas cosas para ti, / te va a traer carne de cerdo para ti, / te va a traer muchas cosas para ti » (Villamuza 2004 : 34).

9 « Ambas coinciden en prometer alimentos, aquí un mamey y allá fruta fresca y codornices, como si el niño se viera obligado a dormirse con hambre. [...] Los alimentos que la niñera le promete al niño no parecen ser para él, que no los podría comer por ser demasiado pequeño, sino para ella. Entonces son más bien el deseo de la niñera, que tiene hambre, que con gusto comería un mamey bien colorado, fruta fresca, codornices [...]. Me hace pensar que todas estas promesas de un mundo mejor, donde hay mucho y muy rico para comer, donde las cunas tienen cascabeles y capitel, donde la madre vuelve temprano del trabajo, son promesas, ¡ay!, de un mundo que ya sabe la niñera que no existe. » (Bello 2013).

10 « El señor de casa » (Riera 2010 : 66).

11 « Ya no eres esclavo » (Riera 2010 : 66).

17 « comprar » (Riera 2010 : 66).

13 « *Duerme negrito* » (Villamuza 2004 : 34). C'est nous qui soulignons.

14 « Canción de cuna *para dormir* a un negrito » (Riera 2010 : 66). C'est nous qui soulignons.

15 « *Duerme* » (Villamuza 2004 : 34).

16 « *Duérmete* » (Riera 2010 : 67).

17 « lindas motitas » (Riera 2010 : 66).

18 Le suffixe espagnol « -ito » a une valeur diminutive et affective (« -ito, ta », dans *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014). Il est présent par exemple dans les termes « chiquitito » (« tout petit ») et « negrito » (« petit noir »). Ces diminutifs se retrouvent également dans la « Canción de cuna para despertar a un negrito » (ainsi, les expressions « negrito », « negrazo », « negrón » sont tous des diminutifs), mais l'effet tendre et apaisant qu'ils pourraient procurer y est rapidement contrebalancé par d'autres éléments, comme nous allons le voir.

19 « Canción de cuna *para despertar* a un negrito » (Villamuza 2004 : 38). C'est nous qui soulignons.

20 « upa, mi negro » (Villamuza 2004 : 38-39).

21 « salga y despierte » (Villamuza 2004 : 39).

22 « Coco, cacao, / cacho, cachaza, / ¡ upa, mi negro, / que el sol abraza ! » (Villamuza 2004 : 39).

23 « ¡ upa, mi negro, / que el sol abraza ! » (Villamuza 2004 : 38).

24 « que el sol abraza » (Villamuza 2004 : 39).

25 « Ya nadie duerme, / ni está en su casa » (Villamuza 2004 : 38-39).

26 « ya nadie queda / que este en su casa » (Villamuza 2004 : 39).

27 « gente en la calle / gente en la plaza ». (Villamuza 2004 : 39).

28 « Duerme negrito » est construit sur trois types de parallélismes : le premier se trouve aux vers 7 à 10, qui tous commencent par la formule anaphorique « Elle va t'apporter [...] » (« Te va a traer [...] ») ; le deuxième se trouve aux vers 15 à 22, où le vers « Travaillant, oui » (« Trabajando sí ») est répété continuellement, alternant avec d'autres vers commençant tous par la formule anaphorique « Travaillant et [...] » (« Trabajando y [...] ») ; enfin, le troisième se trouve aux vers 26 à 30, qui se construisent tous sur le modèle suivant : « [élément déjà présent dans la deuxième partie du chant], oui » (« [...] sí »). En plus de ces parallélismes, nous pouvons remarquer que certains vers sont répétés deux fois : c'est le cas des trois premiers vers, ainsi que des vers « Elle va apporter beaucoup de choses pour toi » (« Te va a traer muchas cosas para ti ») et « Pour le tout petit noir » (« Para el negro chiquitito »). Pour finir, l'expression onomatopéique « yacapumba, yacapumba, acapumba » consiste en une répétition d'un même mot (légèrement modifié la troisième fois). Dans le cas du poème « Canción de cuna para dormir a un negrito », la répétition se retrouve essentiellement à travers les vers « *Ninghe, ninghe, ninghe* » et « Tête de coco / Grain de café » (« Cabeza de coco / grano de café »), répétés au début et à la fin du texte, ce qui donne à l'ensemble une impression de circularité.

29 « negrito » : le terme, dans une société où la couleur de peau est un marqueur social et culturel très important, n'est pas anodin.

30 « trabajando » (Villamuza 2004 : 35).

31 « diablo blanco » (Villamuza 2004 : 35).

32 « trabajando duramente » (Villamuza 2004 : 35).

33 « trabajando y no le pagan » (Villamuza 2004 : 35).

34 « trabajando y va tosiendo » (Villamuza 2004 : 35).

35 « trabajando y va de luto » (Villamuza 2004 : 35).



36 « diablo blanco » (Villamuza 2004 : 35).

37 « ¡Ya no eres esclavo! » (Riera 2010 : 66).

38 « lindas motitas » (Riera 2010 : 66).

39 « con ojos grandotes / como dos ventanas / que miran al mar » (Riera 2010 : 66).

40 « el señor de casa » (Riera 2010 : 66).

41 « They could, however, indicate that the child is of mixed descent (*un mestizo*). This puts the characterization of the “master of the house” into a different context. As the poem progresses, the reader learns that the child is “no longer a slave,” but he must rely on the “master of the house” to buy him a suit to make him a groom. This indicates that the “master of the house,” presumed to be a White European slave owner, is the baby’s father [...] In Spanish colonial societies, having “white blood” automatically granted Whites full citizenship privileges. Mulattos, next in the hierarchy, could earn citizenship rights if they proved to have a small percentage of white blood. The baby’s mixed-blood releases him from lifelong slavery, though the color of his skin will clearly subject him to racism » (Henderson 2013 : 58-59).

47 « Pereda Valdés puede ser considerado como el fundador de los estudios afro-uruguayos y una figura análoga a la de otros intelectuales latinoamericanos que en los años ‘20 y ‘30 trataron de “recuperar” el pasado africano en sus países, como es el caso de Gilberto Freyre en Brasil o de Fernando Ortiz en Cuba. Estos intelectuales reaccionaron en contra del proceso de blanqueamiento y europeización que la mayoría de las sociedades latinoamericanas había emprendido entre 1880 y 1930; su proyecto era volver a inscribir a los africanos y a sus descendientes en las historias nacionales, a la vez que tratar de reconocerles su legítimo lugar en el presente » (Reid Andrew 2011 : 138).

43 « el señor de casa » (Riera 2010 : 66).

44 Le choix de l’anglicisme n’est pas anodin : dans le cas où le texte se référerait à une situation antérieure à 1842, comme le suggère Alice Henderson, cela pourrait être un moyen d’imiter les expressions utilisées par le maître de maison (Henderson 2013 : 59) ; dans le cas contraire, il fait directement écho à l’impérialisme culturel nord-américain. Il est dans tous les cas un calque du langage de l’opresseur.

45 « Y si duermes mucho / el señor de casa / promete comprar / traje con botones / para ser un groom » (Riera 2010 : 66-67).

46 « Cierra los ojitos, / negrito asustado, / el mandinga blanco / te puede comer » (Riera 2010 : 66).

47 « Y si el negro no se duerme, / viene el diablo blanco / y ¡zas! le come la patita » (Villamuza 2004 : 35), traduction Zoé Saunier et Anne Cayuela.

48 « el negro » (Villamuza 2004 : 35).

49 « le come la patita » (Villamuza 2004 : 35).

50 « negrito » (Villamuza 2004 : 39).

51 « upa, mi negro » (Villamuza 2004 : 38-39).

52 « salga y despierte » (Villamuza 2004 : 39).

53 « el amo » (Villamuza 2004 : 39).

54 « Una paloma / cantando pasa: / ¡Upa, mi negro, / que el sol abrasa! » (Villamuza 2004 : 38).

55 « el cocodrilo », « la yaguaza », « la culebra », « la torcaza » (Villamuza 2004 : 39).

56 « Ya nadie duerme, / ni está en su casa » (Villamuza 2004 : 38).

57 « Negrazo, venga / con su negraza, / ¡Aire con aire, / que el sol abrasa! / Mire la gente, / llamando pasa; / gente en la calle, / gente en la plaza » (Villamuza 2004 : 39).

58 « diga despierto / lo que le pasa » (Villamuza 2004 : 39).

59 « ¡Que muera el amo, / muera en la brasa! » (Villamuza 2004 : 38).

60 « El amo » (Villamuza 2004 : 38).

61 « en la brasa » (Villamuza 2004 : 38).

62 « ¡Upa, mi negro, / que el sol abrasa! » (Villamuza 2004 : 38-39).

63 « ¡Upa, mi negro, / que el sol abrasa! » (Villamuza 2004 : 38-39).

64 « Coco, cacao, / cacho, cachaza » (Villamuza 2004 : 39).

---

## Français

Cet article s'interroge sur la potentialité subversive de trois textes latino-américains se présentant comme des berceuses : « Duerme negrito » (chant traditionnel caribéen), « Canción de cuna para dormir a un negrito » (poème d'Ildefonso Pereda Valdès, 1936), et « Canción de cuna para despertar a un negrito » (poème de Nicolás Guillén, 1958). Après une rapide contextualisa-

tion et une présentation du cadre théorique à partir duquel évolue la réflexion, l'article s'intéresse à la manière dont ces textes, tout en s'inscrivant dans le genre de la berceuse, en subvertissent parfois les modalités (formelles et thématiques). Il interroge également la (ou les) fonction(s) réelle(s) de ces berceuses : ont-elles toutes pour objectif d'endormir le destinataire, ou au contraire de le réveiller ? Cette dernière question amène enfin l'auteur à examiner la possibilité d'utiliser la berceuse pour subvertir l'ordre établi, de manière plus ou moins active – les trois textes étudiés se servant tous des divers codes de la berceuse pour dénoncer, remettre en question, voire appeler à la révolte.

### **English**

This article examines the subversive potential of three Latin American texts presenting themselves as lullabies: “Duerme negrito” (traditional Caribbean song), “Canción de cuna para dormir a un negrito” (poem by Ildefonso Pereda Valdès, 1936), and “Canción de cuna para despertar a un negrito” (poem by Nicolás Guillén, 1958). After a brief contextualization and a presentation of the theoretical framework from which the reflection evolves, the article focuses on how these texts, while fitting into the genre of lullaby, may subvert its modalities (formal and thematic). It also questions the real function(s) of these lullabies: do they all have as purpose to put the recipient to sleep, or on the contrary to wake him up? This last question finally leads the author to examine the possibility of using the lullaby to subvert the established order, more or less actively – as the three texts studied are all using the various codes of the lullaby to denounce, question, or even call for revolt.

---

### **Mots-clés**

berceuse, subversion, esclavage, discrimination, lutte sociale, afro-américanité

### **Keywords**

lullaby, subversion, slavery, discrimination, fight for social justice, Afro-Americanity

---

### **Zoé Saunier**

Titulaire d'un Master 2 en études hispanophones, Section espagnole du Département LLCE, École Normale Supérieure de Lyon, 15 parvis René Descartes Lyon Cedex 07

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy

*The Lullaby Beyond All Borders: The Example of Kim Thúy's Novel Ru*

Article publié le 25 juin 2023.

**Liza Bolen**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4179>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Liza Bolen, « La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4179>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# La berceuse au-delà de toutes les frontières : l'exemple du roman *Ru* de Kim Thúy

*The Lullaby Beyond All Borders: The Example of Kim Thúy's Novel Ru*

## **Textes et contextes**

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

**Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime**

**Liza Bolen**

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4179>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

---

Introduction

1. Poétique de la berceuse

2. Mémoire et transmission

Conclusion

---

## **Introduction**

- 1 Quelques premiers airs, quelques mots à peine soufflés suffiraient pour retrouver les berceuses que nos mères nous chantaient, nous fredonnaient, quand nous étions enfants. Ce contexte unique de la berceuse, pourtant si intime, semble effectivement transcender la sphère individuelle et toucher à la collectivité, voire à l'universel – tout le monde sait ce dont il est question lorsqu'on parle de berceuses. De surcroît, il ne s'agit pas d'un phénomène récent : nos grand-mères en chantaient à nos mères, nos arrière-grand-mères en chantaient à nos grand-mères, et ainsi de suite. Le fait de reconnaître sa capacité à traverser les générations, l'espace et le temps rend le constat suivant d'autant plus étonnant : lorsque l'on cherche à évaluer l'état de la question relatif aux berceuses en littérature, on découvre

un espace lacunaire flagrant. En effet, très peu de recherches littéraires et/ou linguistiques se sont consacrées aux berceuses, ce qui complexifie davantage le sujet : la berceuse est-elle chanson, conte, ou autre ? Puisque, dans de nombreuses cultures, c'est la mère qui transmet typiquement la berceuse à l'enfant, peut-on parler d'un genre relatif à la sphère féminine, à l'instar du *women's writing*<sup>1</sup> ?

- 2 Une autre question qui s'impose, et c'est précisément là où nous dirigerons notre attention dans la présente recherche, est celle de la *fonction* de la berceuse. Certains avancent qu'elles servent à renforcer le lien d'attachement entre parent et bébé (Persico *et al.* 2017), d'autres suggèrent qu'elles représentent un puissant outil thérapeutique pour apaiser, calmer ou même soigner l'enfant (Ullsten *et al.* 2015). Si nous voyons certainement la part de raison dans ces deux hypothèses, nous souhaitons toutefois nous focaliser sur une autre piste, soit celle de la *transmission*. En effet, nous estimons qu'une des fonctions principales des berceuses est de transmettre un bagage culturel, identitaire et mémoriel à la génération suivante. Peu importe ce dont il est question dans la berceuse, sa musicalité, sa répétition et son rythme assureront qu'elle restera gravée à jamais dans nos mémoires individuelles et collectives.
- 3 C'est dans cette perspective de transmission et dans ce rapport avec le mémoriel que nous souhaitons analyser le premier roman de Kim Thúy, *Ru* (2009). Dans ce récit autofictif (à caractère fortement autobiographique) la narratrice transmet l'histoire de son intégration au Québec, tout en se remémorant son parcours : l'exil du Vietnam après la chute de Saïgon, la fuite dans un bateau surpeuplé, le camp de réfugiés en Malaisie, puis l'évolution de sa famille suite à leur arrivée au Québec. Le roman *Ru* s'inscrit dans la mouvance des écritures dites migrantes au Québec, et se distingue de la production littéraire attribuable à d'autres auteurs francophones d'origine vietnamienne (Kim Lefèvre, Linda Lê, Minh Trân Huy) notamment par sa prose poétique, par son approche introspective et par l'engouement qu'il a généré tant auprès du public que de la critique<sup>2</sup> au moment de sa parution<sup>3</sup>. *Ru* représente donc une perspective multiple et immensément riche sur de nombreux thèmes qui s'apparentent à l'expérience exilique ou postexilique, tels que la « fragmentation » (Dussailant-Fernandes 2012) et « l'hybridité » (Defraeye 2017), ou sur des questions qui font écho à l'intention et au positionnement de l'écrivaine dans le contexte

de ce roman, tel que la « posture du *care* » (M'Barek, 2019) ou le sentiment gratitude par rapport au lieu d'accueil (Nguyen, 2013). Et, si ces éléments du roman constituent indéniablement des pistes d'analyse intéressantes, nous constatons, une fois de plus, que peu d'études ont raccordé ce récit migrant et mémoriel à la thématique de la berceuse. Pourtant, Thúy inclut une note paratextuelle qui informe explicitement le lecteur du lien très étroit qui unira ce texte à une berceuse : « En vietnamien, *ru* signifie 'berceuse', 'bercer'. » (Thúy 2009 : 7). Le mot « berceuse » est aussi récurrent à l'intérieur du récit, et de nombreux passages soulignent clairement le désir de la narratrice de transmettre et de préserver sa propre histoire, ainsi que l'histoire de celles et ceux qui ont marqué son parcours. Nous souhaitons donc analyser les différents éléments stylistiques et thématiques abordés dans *Ru* sous deux axes : d'abord, nous analyserons les aspects poétiques et sémantiques de la berceuse dans ce roman et nous nous pencherons ensuite sur l'aspect mémoriel et le désir de transmission qui s'y rattache. Nous souhaitons ainsi démontrer à quel point ce récit joue avec les codes et redéfinit les frontières de ce que peut être une berceuse.

## 1. Poétique de la berceuse

- 4 Revenons à la base et considérons, d'abord, les lignes de base qui délimitent le genre à l'étude. Le *Petit Larousse* et *Le Robert* s'entendent sur une seule et même définition du mot berceuse, et expliquent qu'il s'agit simplement d'une « chanson pour endormir un enfant »<sup>4</sup>. Nous reconnaissons évidemment le caractère plutôt élémentaire et flou de cette définition, qui omet d'importants éléments ayant trait aux mots, au rythme, et à toute la sphère affective et intime qui unit la personne qui chante et celle à qui l'on chante. Dans l'introduction de son article de 2019, « La berceuse, une oralité perdue ? », Marie-Christine Vinson propose une définition plus complète de la berceuse, et raccorde de ce fait ce genre aux notions d'oralité et d'affect. Elle écrit :

La berceuse appartient à ce qu'on appelle, de façon un peu condescendante, les petits genres 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. (Vinson 2019 : 183-184)

- 5 Cette interprétation du mot berceuse renvoie donc à plusieurs éléments marquants du genre, dont l'herméneutique reste manifestement quelque peu inachevée. Néanmoins, on y retrouve la notion de musicalité (donc, de rythme), on y saisit la présence de répétition avec ces « notes alternatives » qui constituent la berceuse, et on sent le bercement qui accompagne typiquement l'oralité, servant ultimement à endormir l'enfant. Nous notons la présence de tous ces éléments dans *Ru*, sauf, puisqu'il s'agit effectivement d'une œuvre écrite, l'aspect oral. La question se pose alors : une berceuse doit-elle forcément être chantée/dite à voix haute, ou existe-t-il des berceuses qui peuvent simplement être lues ? Ou, dans le cas qui nous intéresse, pourrait-on trouver d'autres façons d'évoquer le caractère oral de la berceuse à l'intérieur de la diégèse, permettant ainsi de laisser la prose (et non pas la voix) bercer le lecteur ?
- 6 Cette question nous incite à examiner, d'abord, le lexique auditif à l'intérieur du récit afin d'évaluer la représentation du son dans le texte. Après examen du sujet, nous constatons effectivement une surabondance de descriptions de cris, de chants et de bruits tissés dans l'histoire de la narratrice et ce, dès les premières lignes du roman :

Je suis venue au monde pendant l'offensive du Têt, aux premiers jours de la nouvelle année du Singe, lorsque les longues chaînes de pétards accrochées devant les maisons explosaient en polyphonie avec les mitraillettes. J'ai vu le jour à Saigon, là où les débris des pétards éclatés en mille miettes coloraient le sol de rouge comme des pétales de cerisier, ou comme le sang des deux millions de soldats déployés, éparpillés dans les villes et les villages d'un Vietnam déchiré en deux. Je suis née à l'ombre de ces cieux ornés de feux d'artifice, décorés de guirlandes lumineuses, traversés de roquettes et de fusées. Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère. (Thúy 2009 : 11)

- 7 L'importance des bruits et des sons est mise de l'avant d'emblée (pétard / explosaient / polyphonie / mitraillettes), donnant très littéra-



lement le ton à un récit entier qui sera porté par une trame auditive abondante. Plus précisément, nous recensons un lexique auditif composé de 33 lexèmes différents sur l'ensemble du récit : celui-ci inclut des variations des verbes *exploser, chanter, crier, hurler, pleurer, entendre, parler, négocier, écouter, (se) taire, écouter, applaudir, assourdir, murmurer, chuchoter* et *rire*. Le lexique sonore regroupe aussi de nombreuses expressions formées à partir d'occurrences d'adjectifs (*sourd, muet, bruyant, inaudible*) et de noms (*polyphonie, son, rythme, berceuse, voix, mélodie, bruit, orchestration, silence, bourdonnement, ton, bruit, accent*).

- 8 Par l'emploi d'un vocabulaire auditif aussi vaste, la narratrice de *Ru* joue habilement avec les codes de l'oralité et inclut un aspect sonore à l'histoire qu'elle raconte, qu'elle transmet tant à ses enfants qu'à son lecteur. Cela constitue un premier indice, un premier aperçu du lien entre berceuse et texte, mais c'est sans doute dans l'observation d'un certain rythme, d'une cadence narrative sentie vraisemblablement sur toutes les pages du texte que l'on trouve le meilleur exemple des « notes alternatives » et de « l'oscillation » typiques de la berceuse citées dans la définition susmentionnée. Dans l'incipit, cela transparait dans la répétition du « je » et dans la réaffirmation des circonstances entourant la naissance de la narratrice (« je suis venue au monde / j'ai vu le jour / je suis née »), qui se transforme en « ma naissance » et « ma vie » à la fin du passage. Cette musicalité, en effet, restera présente sur l'ensemble du récit, et son influence sera perceptible à même la structure du texte, qui sera à la fois fragmenté et fluide : fragmenté, par le fait de présenter des épisodes épars du parcours de la narratrice, mais aussi fluide, puisque toutes ces bribes sont unies de manière à ce qu'elles portent l'écho des passages précédents. Ainsi – et c'est le cas pour la plupart des 'chapitres'<sup>5</sup> de *Ru* – la fin d'un paragraphe projettera une image nette sur le début du suivant. Cette structure permettra au lecteur de se faire littéralement border par le texte et de vivre, page après page, une expérience onirique qui s'apparente aux premiers instants de sommeil, où le temps n'est plus linéaire et où les paroles divaguent au gré des pensées et des souvenirs de la narratrice. Par exemple, à la page 46, An Tinh explique qu'elle raconte des histoires inusitées et un peu loufoques du Vietnam à son fils pour empêcher que celles-ci s'effacent dans l'oubli. À la fin du passage, elle dit : « Je raconte ces anecdotes à Pascal pour garder en

mémoire un pan d'histoire qui ne trouvera jamais sa place sur les bancs d'école. » (Thúy 2009 : 46). En plus d'établir, peut-on avancer, une des intentions principales qui a guidé l'écriture de ce roman (nous y viendrons), cette phrase connecte ce passage au suivant, qui débutera ainsi :

Je me souviens d'élèves à l'école secondaire qui se plaignaient de leur cours d'histoire obligatoire. Jeunes comme nous l'étions, nous ne savions pas que ce cours était un privilège que seuls les pays en paix peuvent s'offrir. Ailleurs, les gens sont trop préoccupés par leur survie quotidienne pour prendre le temps d'écrire leur histoire collective. (Thúy 2009 : 47)

- 9 La suite du paragraphe proposera une méditation sur ce que la narratrice appelle « l'histoire inaudible du Vietnam » (Thúy 2009 : 48), sur tous ces gens, en particulier toutes ces femmes, dont le souvenir a été effacé par le temps. Bien que le ton et les propos de cette partie du récit diffèrent largement des anecdotes plutôt comiques de la page 46, ces deux passages sont indéniablement unis d'abord par la puissance de l'aspect mémoriel qu'ils dégagent, puis surtout, par l'indéniable fil conducteur qui rattache la fin du premier passage au début du second : en plus d'évoquer tous les deux la mémoire historique, on remarque que le « je me souviens » du début de la page 47 fait directement écho au « ne jamais oublier » de la fin du passage précédent. Ce tangage entre les différents chapitres du récit contribuera à donner un certain rythme et une certaine cadence à la prose, et à bercer le lecteur en lui contant l'histoire du passé collectif et individuel de la narratrice. Enfin, les vifs contrastes qui transparissent tout au long du récit contribueront aussi à cet effet de bercement : déjà, dans l'incipit précité, nous saisissons le déchirement entre la fête et la guerre, marqué par le son des mitraillettes et des pétards, par la vue des débris de la fête mêlée à celle du sang des soldats. Page après page, ces contrastes seront omniprésents et seront explicités dans une série de termes récurrents : *l'enfer* et *le paradis*, *le silence* et *la voix*, *l'ombre* et *la lumière*, *ailleurs* et *ici*, *avant* et *après*. Une fois de plus, ce mouvement entre les pôles de l'histoire bercera le lecteur tout en l'emmenant au cœur de la mémoire et du parcours de la narratrice.

- 10 Un dernier point sur lequel nous nous penchons dans la définition que propose Marie-Christine Vinson est l'inclusion de la notion d'attente, que « l'adulte qui chante s'efforce d'appriivoiser ». Dans *Ru*, cette attente sera multiple, puisque la narratrice occupe, tour à tour, le rôle d'enfant et d'adulte. En racontant son enfance de la perspective d'une adulte, on pourrait croire qu'elle cherche à bercer ou à apaiser l'enfant qu'elle était au moment de son départ du Vietnam. Parallèlement, elle raconte aussi son rôle de mère vis à vis de ses propres enfants, à qui elle délègue divers éléments de son passé individuel et collectif. Dans les deux cas, l'attente se rapporte à la voix : la narratrice raconte son parcours à ses fils pour assurer qu'ils puissent, à leur tour, utiliser cette voix pour préserver et transmettre son histoire (qui deviendra, au fil du temps, la leur). Puis, quand elle relate les événements de son enfance, elle explicite les forts contrastes que nous citons dans le paragraphe précédent, et elle associe explicitement le mouvement entre *ailleurs* et *ici* au passage du *silence* à la *voix*. Dans son article de 2012, Valérie Dussaillant-Fernandes explique : « Rappelons que dans le là-bas vietnamien, An Tinh était rabrouée par sa mère pour son mutisme. Il s'avère donc qu'en reprenant possession de son corps, elle se délivre de son passé et affirme enfin sa nouvelle identité dans la terre d'accueil. » (Dussaillant-Fernandes 2012 : 83).
- 11 Dans le contexte de *Ru*, il ne s'agit donc pas tout à fait d'attendre que l'enfant à qui on chante la berceuse s'endorme, mais plutôt d'attendre que l'enfant puisse prendre possession de sa voix et de son histoire pour mieux pouvoir la raconter et la transmettre. L'omniprésence et l'importance thématique de l'écart entre le silence et la voix raccordent de ce fait le récit avec l'oralité et l'intention de la berceuse. Bien que le texte soit écrit et non pas chanté, l'évolution de la narratrice du silence total à l'émancipation de sa voix ajoutent une (autre) dimension orale à *Ru*, ce qui renforce sa position en tant que *berceuse littéraire*.

## 2. Mémoire et transmission

- 12 Les éléments narratifs et stylistiques que nous citons jusqu'à présent permettent de montrer que plusieurs points qui définissent le genre de la berceuse sont aussi présents dans *Ru* : rythme, répétition, ber-

cement et, malgré sa forme romanesque, la présence de mécanismes poétiques qui serviront à simuler ou à projeter une certaine oralité sur la prose écrite. Si ces constats ont pu nous aider, dans un premier temps, à mieux positionner *Ru* dans le champ de la berceuse, nous voulons maintenant montrer que l'aspect mémoriel et le désir de transmission présents dans le texte sous-tendent le lien entre le roman et la berceuse.

- 13 L'examen de la trame narrative de *Ru* démontre, malgré le trauma que peut engendrer l'expérience exilique ou postexilique, qu'il serait fautif de croire que la narratrice cherche à se détacher, voire à s'émanciper, de son passé. Au contraire, la manière dont le passé (individuel et/ou collectif) est abordé dans ce roman montre la volonté de conserver certains éléments mémoriels appartenant au lieu exilé et, surtout, d'éviter que certains fragments de l'histoire sombrent dans l'oubli. D'ailleurs, à cet égard, soulignons que ce désir de rendre hommage, de préserver la mémoire et de montrer son respect envers l'héritage du passé abonde dans l'œuvre entière de Kim Thúy : par exemple, au sujet de son roman *Mãn* (2013), Julien Defraeye note que l'auteure « évoque (...) le poids de l'histoire pour les Vietnamiens, qui héritent d'un passé collectif. » (Defraeye 2017 : 280), et Thúy affirme elle-même, suite à la parution du *Secret des Vietnamiennes* (2017) qu'elle souhaite, dans ce livre<sup>6</sup>, « parler de l'importance de la transmission, montrer le travail des femmes qui nous élèvent dans le clan familial vietnamien, les mères, les tantes et les grands-mères, qui ont aussi la responsabilité de transmettre leur savoir-faire. »<sup>7</sup>.
- 14 Dans *Ru*, la fonction de mémoire et de transmission passera d'abord par la filiation, ce qui rapproche une fois de plus le roman de la berceuse. Autrement dit, si un lien entre parent et enfant sous-tend généralement la berceuse, ce même lien se verra omniprésent dans le roman à l'étude, dans lequel Thúy parvient à tisser une réflexion poignante sur la nature cyclique de la vie et sur la puissance des liens familiaux. À ce sujet, reprenons l'incipit du roman, où la narratrice, déjà, se positionne par rapport à sa propre mère : « Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues. Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère » (Thúy 2009 : 11). Cette première prise de position, dès la première page du roman, est particulièrement significative car elle rattache dès lors l'identité de la narratrice à une plus large collectivité : elle évoque le Vietnam et les « vies perdues », ainsi

que son rôle d'une perspective généalogique, en tant que continuation de sa mère. Ce point est davantage exploré à la page suivante : « En vietnamien, le sien [le nom de la mère] veut dire 'environnement paisible' et le mien, 'intérieur paisible'. Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire. » (Thúy 2009 : 12).

- 15 Ce positionnement de la narratrice par rapport à sa propre mère lui permet d'établir (explicitement et très rapidement) son intention, soit de transmettre et de continuer l'histoire. Or, le contexte exilique et postexilique du récit complexifie cette tâche, comme elle le souligne plus loin : « L'Histoire du Vietnam, celle avec un grand H, a déjoué les plans de ma mère. (...) Elle est surtout venue rompre mon rôle de prolongement naturel de ma mère quand j'ai eu dix ans. » (Thúy 2009 : 12). C'est précisément à cet âge, dix ans, que la narratrice et sa famille doivent quitter Saïgon par bateau pour rejoindre, d'abord, le camp de réfugiés en Malaisie, puis le Québec, où ils s'établiront de façon permanente. Ainsi, l'exil marque non seulement un déracinement géographique par rapport au pays d'origine, mais il crée aussi une rupture dans les liens de filiation de la narratrice. Il faudra donc un travail de mémoire particulièrement soigneux et poussé afin de retrouver les fragments épars de son histoire personnelle, familiale et collective, ce qui, comme le souligne Dominic Viart, est un point fondamental des récits de filiation : « Loin de raconter des biographies linéaires, les narrateurs et narratrices [des récits de filiation] entreprenaient de les restituer à l'aide d'une enquête mémorielle dont ils livraient le récit et les éléments dispersés. (Viart 2019 : 11) ».
- 16 Dans *Ru*, cette « enquête mémorielle » sera au cœur du récit, et les éléments dispersés de l'histoire de la famille de la narratrice – sa mère, son père, ses frères, ses oncles et tantes, etc. – seront rappelés, rattrapés et racontés pratiquement sur chacune des pages. En effet, l'oscillation entre le passé et le présent est constante, et fait directement écho à ce désir d'échapper à l'oubli, et de préserver la trame narrative dans une continuité collective appartenant tant au Vietnam qu'au Québec. À cet égard, il est intéressant de souligner une réflexion entamée par la narratrice vers la fin du récit. Assise sur « le cuir rouge du divan d'un cigare-lounge » qui se trouve, peut-on déduire, à Montréal ou ailleurs au Québec, elle remarque :

Quand je m'assois dans ce lounge enfumé, j'oublie que je fais partie des Asiatiques qui ne possèdent pas l'enzyme déshydrogénase pour métaboliser l'alcool, j'oublie que je suis née marquée d'une tache bleue sur les fesses, comme les Inuits, comme mes fils, comme tous ceux de sang oriental. J'oublie cette tache mongoloïde qui révèle la mémoire génétique parce qu'elle s'est estompée pendant les premières années de l'enfance, alors que ma mémoire émotive, elle, se perd, se dissout, s'embrouille avec le recul. (Thúy 2009 : 141)

- 17 En plus de forcer la narratrice à se placer, encore une fois, dans une certaine continuité génétique et généalogique, cette prise de conscience démontre aussi la fluidité, la flexibilité et les faiblesses potentielles de la mémoire. Cette peur de l'oubli, cette mémoire émotive qui « se perd, se dissout, s'embrouille avec le temps », offre une perspective essentielle à l'intention du récit, qui le raccorde de ce fait avec la berceuse. En se repositionnant par rapport à sa propre filiation, soit tant à ceux qui l'ont précédée qu'à ceux qui la suivront (« comme mes fils »), la narratrice devient le point de pivot entre *l'avant* et *l'après* et son histoire devient le chaînon qui servira à la continuation de l'histoire, permettant ainsi à la berceuse d'exercer pleinement sa fonction de transmission.
- 18 Si l'importance de la filiation se fait apparente dès les premières lignes du texte, le poids de la collectivité au sens beaucoup plus large sera manifeste tout au long du récit. Outre le désir de continuer et de préserver son histoire et son appartenance familiale, la volonté de rendre visible et de rendre hommage à tous ceux et celles qui ont été « effacés » du passé est sans doute un des moteurs les plus puissants de l'écriture de cette berceuse littéraire. Le récit sera donc truffé d'anecdotes ou de passages servant à montrer et à conserver ces éléments de son histoire : pensons, par exemple, à l'histoire de l'exécution de Monsieur An (Thúy 2009 : 95), à celle des prostituées vietnamiennes qui murmuraient aux oreilles des soldats américains (Thúy 2009 : 90), aux réfugiés qui partageait le « ventre odorant » du bateau qui les emmenaient en Malaisie (Thúy 2009 : 15), ou aux cris de cette mère dont le fils avait été tué dans une rizière (Thúy 2009 : 135). Bien que cette liste, au demeurant très incomplète, ne réussit sûrement pas à montrer l'ampleur de la thématique (il faudrait sans doute citer le roman entier), nous notons un exemple particulièrement représen-

tatif de l'intention de la narratrice quant à la notion d'hommage et à l'importance de préserver le passé collectif. Ici, nous citons le passage où la narratrice (qui est alors adulte et brièvement de retour au Vietnam pour sa carrière de journaliste) accompagne son ami français pour écouter, enregistrer et traduire le chant des marchandes de rue au Vietnam :

Chaque marchande annonçait son produit avec une mélodie particulière. J'avais un ami français qui se levait à cinq heures du matin pour enregistrer leurs chants. Il me disait que, bientôt, ces sons ne résonneraient plus dans les rues, que ces commerçants ambulants allaient abandonner leurs paniers pour la manufacture. Alors, il sauvegardait religieusement leurs voix et me demandait de les traduire au fur et à mesure, pour les répertorier selon les catégories : marchandes de soupe, de crème de soja, acheteuses de verre pour le recyclage, rémouleurs, masseurs pour hommes, vendeuses de pain (...) Avec cet ami, j'ai appris que la musique provenait de la voix, du rythme et du cœur de chacun, et que la musicalité de ces mélodies non notées pouvait soulever le rideau de la brume, traverser les fenêtres et les moustiquaires pour venir nous réveiller doucement telle une berceuse matinale. (Thúy 2009 : 113-114).

- 19 Ce paragraphe expose, d'une part, l'importance du paysage sonore et la force symbolique du lexique auditif que nous évoquons dans la première partie de cet article. Il expose aussi l'influence de l'oralité sur les manières dont on peut définir et se souvenir d'un lieu précis. D'autre part, on y souligne le lien étroit qui unit mémoire auditive et temporalité. Autrement dit, on comprend qu'il est important de conserver un enregistrement de ces marchandes précisément parce que leur disparition est imminente. Le fait que volonté d'enregistrer la voix et de préserver le souvenir de ces femmes dans les rues du Vietnam soit, avant tout, l'initiative d'un « ami français » met en exergue la problématique de l'appartenance ou la dualité du personnage de An Tinh. Dans ce passage, la berceuse est donc appelée à deux niveaux : d'abord, par la comparaison explicite du chant des marchandes à une « berceuse matinale » par la narratrice, puis, à son oscillation entre deux mondes qui correspondent très directement à *l'avant* et à *l'après*. Le fait qu'elle puisse comprendre, puis interpréter et transmettre ces chants vietnamiens à son ami français la positionne de manière à ce qu'elle soit totalement hybride, à la fois ex-

terne et interne par rapport à son environnement. La responsabilité de transmission lui revient de ce fait. Ainsi, le souvenir d'éléments sonores se rapportant à un lieu ou à un contexte précis permet non seulement de partager et de transmettre un « pan de l'histoire » qui risquerait, autrement, d'être oublié, mais il rend aussi possible la création de nouvelles perspectives, de nouvelles histoires et donc d'une certaine continuité mémorielle et narrative.

## Conclusion

- 20 Notre recherche s'est articulée autour de plusieurs questions visant à raccorder le style romanesque de *Ru* à la catégorie manifestement plus vague de la berceuse. Plus précisément, nous cherchions à mettre en lumière les liens qui existent entre ce texte et la berceuse et, ainsi, nous voulions repousser les limites du cadre qui définit ce que peut être une berceuse. Au terme de cette recherche, nous comprenons davantage que le genre sur lequel repose notre étude manque étonnamment de clarté : si nous étions portés à croire, à priori, que la berceuse était un genre clairement défini, délimité et compris par tous, notre analyse de l'état de la question, bien que brève, a montré qu'il est difficile de trouver une définition précise, ou même simplement complète, de ce qu'est une berceuse. Ce constat réaffirme la position du genre comme étant un « petit genre » de la littérature orale, une sous-catégorie enfantine hélas surplombée par d'autres catégories ayant suscité, à ce jour, très peu d'intérêt en études littéraires. Or, le rapprochement que nous proposons entre *Ru* et la berceuse nous a permis d'aborder des thèmes profondément ancrés dans ce récit d'une manière nouvelle, d'un autre angle, et resserre le lien entre le titre du roman, l'intention de l'auteure et les particularités stylistiques qui nous bercent, page après page. Si, dans l'introduction de cet article, nous nous interrogeons quant à la catégorisation de la berceuse (chanson, conte ou autre ?), nous comprenons désormais qu'il s'agit d'un genre beaucoup plus fluide, davantage porté par l'intention de transmission mémorielle que par la rigidité de sa forme.
- 21 L'objectif de cette recherche n'était pas de confiner l'écriture de Kim Thúy à quelques exemples ou à quelques lexèmes. Nous ne voulions pas, non plus, cantonner *Ru* en tant que récit d'exil focalisé unique-



ment sur le passé, car nous reconnaissons aussi la part de rêve, de résilience et d'espoir qui existe dans ce roman<sup>8</sup>. Plutôt, nous souhaitons montrer l'incroyable richesse du champ mémoriel et auditif ainsi que du désir de transmission dans *Ru* pour, ensuite, raccorder ce roman à la berceuse. En mettant de l'avant une prose douce, portée par la mémoire et qui berce tant par ses contrastes que par sa fluidité temporelle, Kim Thúy joue avec les codes associables à la berceuse et propose, enfin, la mise à jour d'un genre pourtant universel grâce auquel son histoire ne sombrera jamais dans l'oubli.

---

Bolen, Liza, « Rêve et résilience : mémoire, sensorialité, espoir et hommage dans *Ru* de Kim Thúy », in : *Le Par-daillan*, 10, 2022, p. 23-32.

Defraeye, Julien, « Poétique de l'hybride dans la littérature postexilique de Kim Thúy », in : *@nalyse : revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 12 / 3, 2017, p. 261-285.

Dussailant-Fernandes, Valérie, « Du Vietnam au Québec : fragmentation textuelle et travail de mémoire chez Kim Thúy », in : *Women in French Studies*, 20, 2012, p. 75-89.

Masera, Mariana, « Las nanas: ¿una canción femenina? », in : *Disparidades. Revista De Antropología*, 49 / 1, 1994, p. 199-219.

M'Barek, Asma. « Corporéité et postures du care dans *Ru* de Kim Thúy. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 44.1, 2019.

Nguyen, Vin. « Refugee gratitude: Narrating success and intersubjectivity in Kim Thúy's *Ru*. » *Canadian Literature* 219, 2013.

Persico, Giuseppina et al., « Maternal singing of lullabies during pregnancy and after birth: Effects on mother-infant bonding and on newborns' behaviour. Concurrent Cohort Study », in : *Women and Birth*, 30 / 4, 2015, p. 214-220.

Pierre, Emeline, « Le secret des Vietnamiennes de Kim Thúy. Le goût de la transmission », in :

*Cuizine : revue des cultures culinaires au Canada*, 10 / 1, 2019, p. 4.

Selao, Ching. « Oiseaux migrants : l'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê » *Voix et Images* 40.1, 2014.

Robin, Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil : Le Préambule, 1989.

Thúy, Kim, *Ru*, Montréal : Libre Expression, 2009.

Thúy, Kim, *Le Secret des vietnamiennes*, Montréal : Trécarré, 2017.

Ullsten, Alexandra et al., « Live music therapy with lullaby singing as affective support during painful procedures: A case study with microanalysis », in :

*Nordic Journal of Musical Therapy*, 26 / 2, 2017, p. 142-166.

Viart, Dominic, « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une

forme littéraire », in : *Cahiers ERTA*, 19, 2019, p. 9-40.

Vinson, Marie-Christin, « La Berceuse, une oralité perdue ? », in : *Pratiques*, 2019, p. 183-184.

---

1 À ce sujet, voir l'article de Mariana Masera « Las nanas: ¿una canción femenina? ». L'auteure s'intéresse précisément au rôle de celle qui chante la berceuse, raccordant de ce fait la voix féminine au contexte spécifique de ce genre. Nous traduisons : « Le rôle traditionnel des femmes en tant que soignantes de l'enfant a peut-être été l'une des principales raisons pour lesquelles les berceuses sont identifiées comme des chansons à voix féminine, laissant de côté l'étude des textes eux-mêmes. » (Masera 1994 : 199).

2 La liste des prix et honneurs attribués à *Ru* depuis sa parution est aussi longue qu'impressionnante. Sur le site de Libre Expression, maison où ce roman a été publié, on peut lire : « Son premier livre, *Ru*, publié en 2009 chez Libre Expression, connaît un succès fulgurant dès sa sortie. Bestseller au Québec et en France et traduit dans plus de vingt-cinq langues, *Ru* a aussi remporté de nombreux prix littéraires, dont le prestigieux prix du Gouverneur général du Canada 2010, le grand prix RTL-Lire 2010 du Salon du livre de Paris, le prix italien Premio Mondello per la Multiculturalità 2011, le Prix du grand public du Salon du livre de Montréal en 2010 et le Grand Prix littéraire Archambault 2011. *Ru* a également été finaliste au Prix des cinq continents de la francophonie en 2010 et au prestigieux prix Giller 2012, qui récompense le meilleur livre canadien. L'édition anglaise a remporté le combat des livres organisé par Canada Reads et a été déclaré « le » livre à lire au Canada en 2015. ».

3 Un engouement qui, faut-il le préciser, est encore bien présent puisque la version cinématographique de *Ru* sortira en 2023.

4 Nous citons la définition du mot « berceuse » telle que nous la trouvons sur le site web du dictionnaire *Larousse* ([larousse.fr](http://larousse.fr)). La même définition est proposée sur le site web du dictionnaire *Le Robert* ([lerobert.com](http://lerobert.com)).

5 L'utilisation des guillemets dans ce contexte fait référence au fait qu'il ne s'agit pas de chapitres clairement indiqués par un numéro ou par un titre. La division du texte dans *Ru* est, comme nous le notions, fluide, et nous de-

vinons que la rupture entre les longs paragraphes qui constituent l'histoire sert à délimiter les chapitres romanesques.

6 Nous employons ici le terme 'livre', plutôt que 'roman', car *Le Secret des Vietnamiennes* est en fait un livre de recettes entrecoupées d'anecdotes, de souvenirs et d'entrevues touchant à la thématique culinaire. Voir : Thúy, Kim, *Le Secret des vietnamiennes*, Montréal : Trécarré, 2017.

7 À ce sujet, voir Pierre, Emeline, « Le secret des Vietnamiennes de Kim Thúy. Le goût de la transmission », in : *Cuizine : revue des cultures culinaires au Canada*, 10/1, 2019, p. 4.

8 À ce sujet, voir notre article dans *Le Pardaillan*, 10 (2022) : « Rêve et résilience : mémoire, sensorialité, espoir et hommage dans *Ru* de Kim Thúy ».

---

## Français

Dans cet article, nous examinerons les manières dont l'écrivaine Kim Thúy joue avec les codes de la berceuse pour assurer la transmission de l'histoire individuelle et collective relative à la narratrice dans son premier roman, *Ru* (2009). Notre étude sera effectuée en deux temps : nous analyserons d'abord les éléments sémantiques et poétiques (répétition, récurrence, rythme, division du texte) utilisés dans le récit et nous nous pencherons ensuite les éléments thématiques explicitement liés à la berceuse dans ce roman, notamment le désir de transmission, l'enfance, la maternité et la collectivité. En nous basant sur les théories des écritures migrantes et mémorielles, de l'hybridité et de la filiation, nous montrerons que Kim Thúy parvient habilement à brouiller les frontières entre le roman mémoriel et la berceuse. Enfin, nous espérons que notre étude contribuera à mieux saisir et à (re)définir ce qu'est une berceuse, et à montrer la fluidité, la beauté et la puissance de ce genre.

## English

In this article, we will examine how the writer Kim Thúy plays with the codes of the lullaby to ensure the transmission of the individual and collective story of the narrator in her first novel, *Ru* (2009). Our study will be carried out in two stages: we will first analyze the semantic and poetic elements (repetition, recurrence, rhythm, division of text) used in the story and then we will look at the thematic elements explicitly related to the lullaby in this novel, including desire for transmission, childhood, motherhood and community. Basing our reflection on the theories of migrant and memorial writings, hybridity and filiation, we will show that Kim Thúy skillfully manages to blur the boundaries between the memorial novel and the lullaby. Finally, we hope that our study will help to better understand and (re)define what a lullaby is, and show the fluidity, beauty and power of this genre.

**Mots-clés**

berceuse, roman mémoriel, mémoire collective, exil, maternité

**Keywords**

lullaby, memorial novel, collective memory, exile, motherhood

---

**Liza Bolen**

PhD (littératures d'expression française), Université du Nouveau-Brunswick  
(UNB Saint John), 100 Tucker Park Road, P.O. Box 5050, Saint John, New  
Brunswick, Canada

## **Textes et contextes**

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

# « Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritoralisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme

*Gotlib's 'Bittersweet Song'. The Reterritorializing Dynamics of the Lullaby and the Transmission of Trauma*

Article publié le 25 juin 2023.

**Antoine Paris**

🌐 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4193>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Antoine Paris, « « Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritoralisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 02 août 2023. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4193>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

# PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# « Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritoralisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme

Gotlib's 'Bittersweet Song'. *The Reterritorializing Dynamics of the Lullaby and the Transmission of Trauma*

## Textes et contextes

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Antoine Paris

🔗 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=4193>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

- 
1. La comptine comme nouveau territoire pour le personnage principal
    - 1.1. La « comptine » de Marcel comme « territoire »
    - 1.2. La comptine de Marcel comme « lalangue »
    - 1.3. Le territoire de la lalangue comme moyen de survivre au traumatisme
  2. La « comptine » comme nouveau territoire pour l'auteur et les lectrices et lecteurs
    - 2.1. La comptine de l'auteur
    - 2.2. « Chanson aigre-douce » : une comptine graphique
  3. « Chanson aigre-douce » : les fausses notes de la comptine
- Conclusion

- 
- 1 Ce texte part de deux problèmes *a priori* différents : d'une part, la difficulté qu'on rencontre lorsqu'on essaie de définir la berceuse ; d'autre part, une double planche de bande dessinée qui apparaît comme une exception dans l'œuvre à laquelle elle appartient<sup>1</sup>.
  - 2 Concernant le premier de ces deux problèmes, dans le *Trésor de la langue française informatisée* par exemple<sup>2</sup>, la « berceuse » n'est pas définie comme un type de musique ou de texte, mais par une fonction (celle d'endormir<sup>3</sup>) et par un lien avec l'enfance<sup>4</sup>. Tout texte

pourrait donc devenir une berceuse puisqu'il s'agit moins un genre qu'une fonction, ce que montre la formation de ce nom à partir d'un verbe, « bercer ». Cette caractérisation possible à partir d'une fonction est un des trois points communs qui, selon nous, rapproche la berceuse de la « comptine ». En effet, cette dernière, comme la berceuse, ne se définit pas par des thèmes ou par un ton, mais par une fonction, celle de « compter », par exemple dans le cadre d'un jeu<sup>5</sup>. Berceuse et comptine partagent en outre le fait d'être caractérisées par un rythme particulier, fondé sur la répétition<sup>6</sup>. Enfin, berceuse et comptine se rattachent toutes deux à ce que Donald Winnicott nomme la « zone transitionnelle » ou « potentielle », c'est-à-dire un ensemble de phénomènes – langagiers en l'occurrence – que des auditeurs et auditrices, notamment mais pas exclusivement des enfants, ne reconnaissent pas comme leur propre corps, mais sans pourtant le considérer comme une réalité radicalement extérieure<sup>7</sup>.

- 3 Concernant maintenant le second problème, la double planche de bande dessinée « Chanson aigre-douce » (Gottlieb 1971), au sein de la *Rubrique-à-brac* (Gottlieb 1968-1974)<sup>8</sup> de Marcel Gottlieb dit Gotlib, apparaît à trois titres au moins, comme une exception, voire une anomalie.
- 4 Premièrement, la coccinelle, qui constitue le symbole<sup>9</sup> – et, en quelque sorte, le seul élément unificateur – de toute la *Rubrique-à-brac*, n'apparaît que dans deux cases<sup>10</sup>. Dans la première<sup>11</sup>, elle est surmontée d'un point d'interrogation suggérant qu'elle s'interroge sur sa présence. Dans la seconde<sup>12</sup>, elle s'éclipse sur la pointe des pieds<sup>13</sup>.
- 5 Deuxièmement, une spécificité de « Chanson aigre-douce », formelle celle-ci, est la prédominance du texte sur l'image. Les paroles dans des phylactères sont rares<sup>14</sup>. L'essentiel du texte est constitué d'un long récitatif. Si un tel procédé est fréquent dans la série<sup>15</sup>, celui-ci est ici particulièrement notable : le récitatif occupe souvent la case entière et notamment la dernière case de chaque bande (sauf la toute dernière). « Chanson aigre-douce » se présente ainsi comme bordée à sa droite par une longue colonne de texte sans dessin, ce qui l'éloigne des conventions de la bande dessinée franco-belge et constitue un cas unique dans la *Rubrique-à-brac*<sup>16</sup>.
- 6 Troisièmement, il s'agit d'une des seules doubles planches autobiographiques de la *Rubrique-à-brac*<sup>17</sup> et, plus précisément, de l'évocation

d'un souvenir traumatique. Gotlib y évoque en effet son enfance, passée caché dans une ferme normande chez le « père Coudray<sup>18</sup> », alors que ses parents avaient été déportés. Ces souvenirs sont même doublement traumatiques puisqu'au départ de ses parents et à la mort de son père – seule la mère de Gotlib reviendra des camps<sup>19</sup> – s'ajoutent les maltraitances subies par les fermiers qui le cachent. Cette dimension autobiographique et traumatique est cependant cryptée dans la majeure partie des deux planches. La déportation, notamment, n'est évoquée qu'à travers le mot « orage » (« Papa et Maman sont restés sous l'orage, là-bas, au loin<sup>20</sup> »). Lorsque, finalement, le cryptage est levé à la fin de la seconde planche, c'est tout à fait partiellement : « C'était en l'an de grâce 1942<sup>21</sup> ». Les camps de concentration et la mort du père restent couverts par l'orage. Juste après la révélation de la date de « 1942 », la métaphore est reprise, inchangée : « L'orage a duré longtemps<sup>22</sup> ». Quant aux maltraitances subies par le petit Marcel, elles n'apparaissent que par comparaison avec d'autres évocations que Gotlib fera de son enfance par la suite (Sadoul 1974 : premier entretien ; Gottlieb 1993 : 78-80). Dans « Chanson aigre-douce », elles ne sont présentes que par contraste, à travers l'affection que l'enfant trouve auprès de la chèvre qu'il est chargé de garder (« Je lui caresse le museau. Et doucement, elle m'embrasse au creux de la main<sup>23</sup> »), affection sur laquelle l'auteur revient dans la dernière case (« Pour qu'elle [la fille de Gotlib] puisse avoir, de son enfance, (...) autre chose qu'un museau de chèvre, tiède et humide, dans le creux d'une paume, au fond d'une étable obscure, comme soutien à se mettre sous la dent<sup>24</sup> »). L'attention portée à ce « museau de chèvre » suggère que le petit Marcel n'a rien connu d'autre, dans ces années de guerre, « comme soutien à se mettre sous la dent ».

- 7 Outre l'image de l'orage, un des moyens de ce cryptage, tant pour la déportation des parents que pour les maltraitances subies, est une « comptine<sup>25</sup> », que Marcel chante jusqu'à la fin de la guerre sans en comprendre le sens – « Leblésmouti labiscouti ouileblésmou labiscou » – et qui scande la double planche<sup>26</sup>. Comme l'orage, cette comptine fait l'objet d'un décryptage à la fin de l'histoire : « Aujourd'hui, en l'an de grâce 1969, j'ai enfin compris la comptine. Ça voulait dire : Le blé se moud-il ? L'habit se coud-il ? Oui, le blé se moud, l'habit se coud<sup>27</sup> ». Cependant, comme pour l'orage, le décryptage reste partiel. Il consiste seulement au passage de sons aglutinés et



transcrits de manière phonétique (« Leblésmouti ») à des mots distincts et identifiables (« Le blé se moud-il ? ») En revanche, il laisse deux éléments dans l'ombre. Le premier est le lien exact de cette comptine avec la situation du petit Marcel et avec les deux traumatismes évoqués dans « Chanson aigre-douce ». L'élucidation ne permet pas, notamment, de saisir le lien entre la « comptine » et la chèvre, qui en est le destinataire exclusif dans toute l'histoire.<sup>28</sup> Le second est la qualification même de « comptine » employée pour ces quatre phrases. Nulle part ailleurs que dans cette œuvre ce court texte n'est attesté comme berceuse ou comptine. Il s'agit plutôt – et la manière dont il est décrypté à la fin de la double planche appuie cette interprétation – d'un trompe-oreille, c'est-à-dire d'une phrase que la répétition de sons rend difficile à saisir, comme « L'ouïe de l'oise de Louis a ouï » (Devos 1991) ou « Ta Katie t'a quitté / Ta tactique était toc » (Lapointe 1964), que l'on pourrait transcrire, comme la phrase de Gotlib, d'une manière phonétique, imitant l'incompréhension que ces phrases suscitent : « Louideloï de Louiaoui » ; « Takati takité / Tataktik étêtok ».

- 8 En quelque sorte, ce que nous avons proposé d'appeler la fonction comptine est ici plus important que l'appartenance du texte concerné (« Leblésmouti... ») à un corpus de comptines (ou de berceuses), ce qui conduit à se demander dans quelle mesure, par-delà la « comptine », pour ainsi dire enchâssée dans la double blanche, la fonction comptine n'est pas à l'origine de la construction de l'ensemble de « Chanson aigre-douce ». Pour le formuler autrement, notre hypothèse est que l'organisation propre à la bande dessinée – une série de cases obéissant à des principes de structurations (en bandes et en cases) et de répétitions (des mêmes personnages par exemple) – coïncide ici avec la fonction comptine.
- 9 Cette question dépend selon nous d'une problématique plus générale : celle du lien entre le double traumatisme dont rend compte, de manière cryptée, « Chanson aigre-douce » et l'usage, dans cette double planche, de la fonction comptine.
- 10 Nous proposerons d'abord de définir la fonction comptine comme constitution, pour le petit Marcel, d'un nouveau « territoire », qui lui permet, à l'intérieur du récit, de supporter le double traumatisme auquel il doit faire face. Nous étudierons ensuite la fonction comptine

en tant qu'elle structure « Chanson aigre-douce » et permet ainsi d'atténuer le double traumatisme non plus pour le personnage, mais pour l'auteur, ainsi que pour les lectrices et lecteurs. Enfin, nous verrons comment et pourquoi « Chanson aigre-douce », tout en atténuant le traumatisme, le fait persister.

# 1. La comptine comme nouveau territoire pour le personnage principal

## 1.1. La « comptine » de Marcel comme « territoire »

- 11 Selon nous, la « berceuse » du petit Marcel dans « Chanson aigre-douce » lui permet de se constituer, au sein d'un espace (la ferme où il subit la violence du couple « Coudray ») et d'une époque traumatique (« l'an de grâce 1942<sup>29</sup> »), un lieu et un temps de relative sérénité.
- 12 En ce sens, la « berceuse » joue le rôle de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une « ritournelle » (Deleuze & Guattari 1980, « 11. 1837 – De la ritournelle » : 381-433<sup>30</sup>). Ce terme, lui-même emprunté au vocabulaire du chant<sup>31</sup>, rappelle la répétition qui caractérise la berceuse et la comptine puisque « ritournelle » est formé sur l'italien « ritornello », lui-même diminutif de « ritorno », « retour »<sup>32</sup>. Gilles Deleuze et Félix Guattari donnent d'ailleurs comme premier exemple de ritournelle une situation qui ressemble<sup>33</sup> à celle de la comptine ou de la berceuse : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson » (Deleuze & Guattari 1980 : 382).
- 13 Cependant, la « ritournelle » ne se limite pas au domaine du chant. Les gestes de « l'oiseau *Scenopoïetes dentirostris* [...] faisant chaque matin tomber de l'arbre des feuilles qu'il a coupées, puis [...] les tournant à l'envers » (Deleuze & Guattari 1980 : 385) constituent également une ritournelle. En effet, ce qui définit la ritournelle est d'abord un « rythme » (Deleuze & Guattari 1980 : 385), que celui-ci soit musi-

cal, linguistique ou encore visuel, qui permet de faire sortir d'un « chaos » (Deleuze & Guattari 1980 : 385) pour « agenc[er]<sup>34</sup> » un « territoire » (Deleuze & Guattari 1980 : 402).

- 14 Ce rôle que Félix Guattari et Gilles Deleuze mettent en évidence pour la « ritournelle » pourrait être celui de la « comptine » pour le petit Marcel, qui se crée ainsi un territoire rassurant.
- 15 De manière significative, Marcel ne peut pas partager sa comptine avec les Coudray<sup>35</sup> : il ne peut la chanter qu'avec la chèvre qu'il est chargé de garder<sup>36</sup>. L'animal et la comptine forment ainsi un espace où l'enfant peut trouver stabilité, douceur et bienveillance<sup>37</sup>. C'est d'ailleurs parce qu'elle est « tellement sympa<sup>38</sup> » que Marcel partage sa comptine avec la chèvre. L'espace de l' « étable, bien au chaud<sup>39</sup> » appartient à ce même territoire rassurant. De fait, à chaque fois que le texte de la comptine (« Leblésmouti... ») est repris en fin de bande, sans image, elle est associée à une phrase qui concerne « l'étable », opposée à « l'orage » repoussé alors « dehors au loin » : « C'est l'orage dehors au loin mais dans l'étable je suis bien silence obscurité chaleur ». L'ensemble comptine-chèvre-étable apparaît ainsi comme le territoire qui protège Marcel à la fois des maltraitances des fermiers et du contexte de la guerre<sup>40</sup>. Parce qu'il est protégé par tout ce qui constitue pour lui une « ritournelle » – l'enfant peut tenir l'orage à distance : « je m'en fichais bien ».
- 16 Cette interprétation de la comptine comme créatrice d'un territoire rassurant demande cependant quelques précisions, concernant notamment le fait que la « comptine » constitue, pour l'enfant, une série de sons qu'il ne comprend pas : « Je ne comprends pas ce que ça veut dire<sup>41</sup> ». Notre hypothèse est que le non-sens de la « comptine » contribue à son efficacité. Elle serait d'autant plus rassurante que Marcel ne la comprend pas.

## 1.2. La comptine de Marcel comme « la-langue »

- 17 La comptine – ou plutôt le vire-oreilles – de Marcel n'a pour lui aucun sens, ce qu'il accepte pleinement : « Je ne comprends pas ce que ça veut dire. Mais après tout, AM-STRAM-GRAM, ça ne veut rien dire non plus. Alors<sup>42</sup>... ». Elle est pour lui une simple suite de sons, ce que

Gotlib représente de deux façons : en notant phonétiquement la berceuse dans la majeure partie de la bande dessinée (« Leblésmouti labiscouti ouileblésmou labiscou ») ; en substituant à ce texte deux doubles croches dans un phylactère, à trois occasions où le personnage la chante<sup>43</sup>. La comptine appartient ainsi à la zone transitionnelle telle que la conçoit Donald W. Winnicott dans ses rapports avec le langage et le sens : il s'agit d'un « langage qu'on pourrait dire assignifiant, c'est-à-dire pour lequel la seule chose qui entre en ligne de compte est la matérialité, la consonance, la musicalité, le rythme des mots<sup>44</sup> », ces caractéristiques permettant à la comptine de faire entrer dans un « lieu de repos précieux<sup>45</sup> ».

- 18 Au sein de l'histoire, cette opacité de la comptine n'empêche donc pas qu'elle joue son rôle de « territoire » au sens deleuzien-guattarien du terme ni qu'elle aide ainsi à supporter le double traumatisme des maltraitances que subit le petit Marcel et de la déportation de ses parents. Au contraire, le fait qu'elle soit réduite à une pure matérialité sonore la lie encore plus étroitement aux deux autres éléments qui constituent ce territoire : la chèvre et l'étable.
- 19 C'est en effet en tant que suite d'onomatopées que la comptine permet un dialogue avec la chèvre : planche 2, bande 3, case 2, à la double croche symbolisant la comptine dans le phylactère de l'enfant répond le « Bêêêêê » dans le phylactère de la chèvre – un son d'ailleurs présent dans plusieurs comptines. Qu'il s'agisse là d'une communication est explicité dans le récitatif associé à cette case : « Je lui chante ma comptine. Elle semble assez l'aimer. Elle a un long bêlement discret et admiratif ». Le même dialogue est repris d'une manière légèrement différente dans la dernière bande de l'histoire : l'enfant chante sa comptine à la chèvre, cette fois avec la transcription complète des paroles<sup>46</sup> et la chèvre lui répond à nouveau par un « Bêêêêêê<sup>47</sup> ». Les deux dialogues s'inscrivent d'ailleurs tous les deux dans une même séquence de gestes qui participe de la création et de l'expérience d'un territoire d'intimité et de sécurité. L'enfant s'assied dans l'étable, à côté de l'animal<sup>48</sup> ; il chante sa comptine<sup>49</sup> ; la chèvre répond par un bêlement<sup>50</sup> ; l'enfant « lui caresse le museau<sup>51</sup> ». Ainsi la comptine permet le rapprochement entre Marcel et le ruminant, qui peut en outre apparaître comme une figure maternelle<sup>52</sup>. Elle s'inscrit plus généralement dans une proximité de l'enfant avec les animaux de la ferme des Coudray – la chèvre<sup>53</sup>, mais

aussi les « poules » et les « lapins »<sup>54</sup> – proximité qui passe d'ailleurs, dans le cas des poules, par d'autres mots écrits eux aussi d'une manière phonétique<sup>55</sup>, auxquels les animaux répondent également par des sons transcrits en onomatopées<sup>56</sup>.

- 20 Plus qu'une proximité, la comptine participe d'une assimilation de l'enfant aux animaux : lorsque Marcel découvre la comptine, le fait qu'il n'en comprenne pas les paroles est représenté par un point d'interrogation placé à côté de lui<sup>57</sup>, point d'interrogation que l'on retrouve dans un phylactère au-dessus de la chèvre lorsque l'enfant lui chante la comptine pour la première fois<sup>58</sup>. La constitution d'un « territoire » rassurant, s'apparente ainsi à une animalisation de l'enfant : « l'étable » est le lieu où il se sent bien<sup>59</sup> ; il y est comme un oiseau « douillement niché<sup>60</sup> ». On peut aussi la voir comme un retour à une période antérieure à l'enfance : lieu sans lumière (« Il fait noir ») et « bien chaud<sup>61</sup> », l'étable ressemble à un utérus où reviendrait Marcel.
- 21 Ces différentes caractéristiques de la « comptine » correspondent à ce que Jacques Lacan appelle la « lalangue »<sup>62</sup> et à la manière dont trois psychanalystes, s'inspirant de ses textes – Danielle Treton (2011), Jean-Pierre Rouillon (2012) et Dominique Simmoney (2012) – développent ce concept. Par « lalangue », Jacques Lacan désigne un état originel de langue, qui subsiste par la suite, même quand l'individu a atteint la maîtrise d'un usage signifiant des mots. La lalangue ne concerne pas la communication, mais la « diction » (Lacan 2011 : 18-19). Elle s'apparente à une musique<sup>63</sup>, à une matière première du langage<sup>64</sup>, où les sons existent comme un continuum sans former des mots ou la moindre unité<sup>65</sup>.
- 22 C'est justement ce caractère de *continuum* qui permet que la « lalangue » ait un pouvoir de création de « territoire ». En tant que continuum de sons similaire à une musique, la « lalangue » crée un sentiment de permanence : elle est ainsi similaire au rythme qui forme et fixe un territoire. En tant que matière première, la « lalangue » permet d'ailleurs une jouissance, donc de la paix et de la détente : selon Jacques Lacan et ceux qui écrivent après lui, cette matière sonore existe en effet à partir de la manière dont le bébé agite sa bouche et joue avec ses cordes vocales par pure recherche du plaisir<sup>66</sup>. Selon Danielle Treton, entre autres, celle-ci pourrait même

exister à partir des « premiers sons (...) réguliers » que le nourrisson a perçus, en tant que « fœtus », « à travers l'utérus »<sup>67</sup>. La lalangue – et, avec elle, les berceuses et comptines – sont un substitut sonore au ventre maternel. C'est en ce sens qu'on peut comprendre l'affirmation de Jacques Lacan que la lalangue est « la langue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi » (Lacan 1963). Or, nous avons vu que la comptine du petit Marcel lui permettait de créer, dans l'étable, un espace semblable à un utérus. Lorsqu'elle est reprise sans image, à quasi chaque fin de bande, la comptine est d'ailleurs accompagnée, entre autres, des mots « silence obscurité chaleur<sup>68</sup> », ce qui fait de cette manifestation de la lalangue un retour fantasmique dans le ventre maternel.

### 1.3. Le territoire de la lalangue comme moyen de survivre au traumatisme

- 23 Territoire rassurant, lalangue ramenant au ventre maternel, la comptine du petit Marcel lui permet, en 1942, de supporter le double traumatisme de la déportation de ses parents et des maltraitances qu'il subit de la part des deux fermiers<sup>69</sup>. De manière significative, c'est lorsque la comptine (ou le vire-oreilles) est décryptée – lorsqu'elle cesse d'être lalangue – que le traumatisme réapparaît. « Aujourd'hui, en l'an de grâce 1969, j'ai enfin compris la comptine. Ça voulait dire : Le blé se moude-il ? L'habit se coud-il ? Oui, le blé se moude, l'habit se coud. J'ai également compris l'orage<sup>70</sup> ». Les sons forment désormais des mots et des phrases cohérentes et celles-ci révèlent la conscience douloureuse de la précarité du petit Marcel face aux besoins les plus élémentaires (le blé, l'habit : manger, se vêtir). Sans compter l'orage dont l'auteur tait la signification, peut-être parce qu'elle reste pour lui le traumatisme le plus aigu, si aigu qu'il doit rester voilé.
- 24 Le territoire s'effondre, avec la sécurité qu'il apportait. « [M]a comptine<sup>71</sup> » devient « la comptine<sup>72</sup> » puis « une comptine<sup>73</sup> », de plus en plus déconnectée du moi. L'étable rassurante a disparu : alors qu'on en voyait la paille et les murs de briques dans la bande 3 de la planche 2, dans la dernière bande de l'histoire l'enfant et la chèvre sont devant un fond blanc (cases 1 et 3) puis noir (case 4). Pire : si on reprend les repères spatiaux donnés par le dessin de la bande 3 (où l'enfant est à

gauche et la chèvre à droite, tous les deux devant le mur de l'étable), la bande 4 est censée être vue depuis l'intérieur de ce mur (puisque l'enfant est maintenant à droite et la chèvre à gauche), ce qui désagrège encore plus le bâtiment comme repère rassurant.

25 L'inquiétude revient, pour soi et pour les autres : « En l'an de grâce 1977, ma fille aura à son tour huit ans. J'espère alors qu'il n'y aura pas d'orage<sup>74</sup> ». Le seul voile qui reste est celui de la pudeur – « Pour qu'elle puisse avoir, de son enfance, autre chose qu'une comptine, autre chose qu'un museau de chèvre, tiède et humide, dans le creux d'une paume, au fond d'une étable obscure<sup>75</sup> » (sous-entendu : dans ma propre enfance, je n'ai connu que ça comme amour) – et celui d'une discrète métaphore alimentaire qui fait perdurer, dans l'auteur, l'enfant affamé qu'il a été : « comme souvenir à se mettre sous la dent<sup>76</sup> ».

26 Ce dévoilement, qui est en même temps un retour du traumatisme, se manifeste d'ailleurs graphiquement. La scène de tendresse avec la chèvre, présente dans la bande 3 de la planche 2, est reprise à la bande 4, avec un effet de travelling avant<sup>77</sup>, qui conduit du haut des corps des personnages (case 1) à une partie seulement de leurs visages (case 3<sup>78</sup>) puis, dans un cadre très rapproché, aux mains de Marcel sur le museau de la chèvre (case 4). Ce rapprochement se fait cependant, paradoxalement, dans l'obscurité : les personnages (cases 1 et 3) ou le décor (case 4) sont quasiment entièrement en noir désormais, comme des souvenirs ancrés dans un passé inaccessible ou comme si cette couleur manifestait la douleur qui persiste et, dans cet instant, se révèle.

## **2. La « comptine » comme nouveau territoire pour l'auteur et les lectrices et lecteurs**

27 La fin de « Chanson aigre-douce » conduit également à envisager la comptine du petit Marcel d'un autre point de vue ; celui des lecteurs et lectrices et, plus précisément, de la fille de Gotlib à qui cette histoire semble au moins indirectement destinée : « En l'an de grâce 1977, ma fille aura à son tour huit ans. J'espère alors qu'il n'y aura pas

d'orage<sup>79</sup> ». « Chanson aigre-douce » apparaît alors comme jouant un autre rôle que la transmission d'un souvenir d'enfance : elle gagne une valeur apotropaïque. Elle doit conjurer, par avance, tout traumatisme similaire que la fille de l'auteur pourrait connaître dans l'avenir. La double planche est écrite « [p]our qu'elle puisse avoir, de son enfance, autre chose qu'une comptine, autre chose qu'un museau de chèvre, tiède et humide<sup>80</sup> ».

- 28 Notre hypothèse est que cet aspect apotropaïque de « Chanson aigre-douce » s'incarne par ce que nous avons proposé d'appeler une 'fonction comptine'. Par-delà la chanson du personnage principal à l'intérieur du récit, le texte et le dessin de cette double planche fonctionnent eux aussi comme une comptine.

## 2.1. La comptine de l'auteur

- 29 Dans « Chanson aigre-douce », la comptine « Leblésmouti » est répétée par le personnage du petit Marcel, au discours direct (dans des phylactères) ou narrativisé (le récitatif indique qu'il « chante [s]a comptine »). Mais elle est aussi répétée par l'auteur, puisque « Leblésmouti » apparaît aussi dans la case sans image, déconnectée du récit, à la fin de sept des huit bandes qui constituent la double planche. Comme dans le récit, il s'agit alors d'un texte chanté puisque les paroles sont précédées et suivies, à chaque fois, de notes de musique (deux doubles croches au-dessus ; une double-croche en-dessous).
- 30 Cependant, cette répétition de « Leblésmouti » est aussi une comptine à part. Elle est en effet prolongée par ce qui se présente comme un second couplet, placé immédiatement sous le système que nous avons précédemment décrit et suivi, à son tour, de deux doubles croches qui closent l'ensemble : « c'est / l'orage / dehors au loin / mais dans / l'étable / je suis bien / silence / obscurité / chaleur ». La place de ces mots ; le fait que, malgré leur disposition, ils forment trois octosyllabes<sup>81</sup> ; la rime discrète « loin » / « bien », contribuent à en faire une seconde comptine ou la prolongation de la première. Dans un cas comme dans l'autre, en raison de ses nombreux points communs avec le récitatif<sup>82</sup>, il ne s'agit plus de la comptine que le petit Marcel a apprise sans la comprendre, mais d'un texte qui est en propre le fait de l'auteur.



## 2.2. « Chanson aigre-douce » : une comptine graphique

- 31 Par ailleurs, la place du système [comptine 1 + comptine 2] à la fin de quasi chaque bande de l'histoire lui donne la place d'un refrain. Dès lors, c'est la double planche dans son ensemble qui apparaît comme une comptine structurée par la récurrence du même refrain, précédé, à chaque fois, de quelques cases faisant office de couplets. Les anecdotes rapportées rappellent d'ailleurs en partie les comptines. La plupart du temps elles se déploient dans un temps indéfini, où « [l]es rares notations temporelles sont déictiques mais détachées de tout point de référence "Aujourd'hui"<sup>83</sup>, "Ce matin"<sup>84</sup><sup>85</sup> ».
- 32 De plus, certaines scènes se ressemblent, comme des couplets qui ne se distingueraient que par quelques variations : la double planche présente successivement une scène avec la chèvre dans l'étable (planche 1, bande 2, case 3), trois scènes où Marcel va garder le même animal dehors (planche 1, bandes 3 et 4 ; planche 2, bande 1) et trois scènes à l'étable (planche 2, bandes 2, 3 et 4)<sup>86</sup>.
- 33 « Chanson aigre-douce » comporte ainsi non pas une seule comptine (« Leblésmouti ») mais au moins deux (« Leblésmouti » et « c'est l'orage dehors au loin ») et elle est elle-même constituée comme une comptine qui englobe les deux premières. Elle constitue donc elle-même un territoire « rassurant<sup>87</sup> », non plus pour le petit Marcel, mais pour l'auteur et, avec lui, pour les lectrices et lecteurs.
- 34 Ces trois comptines se manifestent également dans le dessin de « Chanson aigre-douce ». Les doubles croches dessinées<sup>88</sup> sont un des facteurs unifiants entre la comptine de l'enfant et la comptine de l'auteur dans le récitatif récurrent des fins de bandes. Surtout, à part la première et la dernière, chaque bande est organisée en trois cases précédant le récitatif : le « gaufrier<sup>89</sup> » de la bande dessinée franco-belge, devient ainsi un moyen d'organiser la double planche selon un système de couplets (toujours en trois cases) et d'un refrain (la case de chaque fin de bande). Le dessin aussi participe ainsi d'une dynamique de création d'un territoire rassurant.

### 3. « Chanson aigre-douce » : les fausses notes de la comptine

- 35 Mais le système comptine de « Chanson aigre-douce » est-il vraiment rassurant ? La réaction de Gotlib à la fin de la création de cette histoire inciterait à répondre par la négative : « Une fois que j'ai eu terminé, j'étais un peu horrifié ! » (Gotlib, interview dans *Phénix*, 18, 1971, cité dans Gottlieb & Verlant 2006 : 18). Bien que dans la suite de la citation cette réaction soit justifiée par la peur d'avoir dérogé aux codes de la bande dessinée<sup>90</sup>, l'adjectif « horrifié » est suffisamment fort pour qu'on y cherche d'autres explications, liées à la nature de la comptine elle-même. Nous en envisagerons deux.
- 36 Premièrement, comme les autres phénomènes transitionnels, la comptine n'est pas une fiction coupée du réel : elle relève du « faire comme si<sup>91</sup> », du « faire semblant<sup>92</sup> » et non de l'illusion totale<sup>93</sup>. Autrement dit, elle rend présents et fait persister les événements traumatiques qu'elle conjure autant qu'elle en protège, de la même manière que des histoires effrayantes aident à conjurer la peur en faisant vivre cette peur à leurs lecteur·trice·s ou auditeur·trice·s<sup>94</sup>.
- 37 Deuxièmement, la lalangue, dont on a vu que les comptines de « Chanson aigre-douce » sont des manifestations, est une réalité ambiguë. Source de jouissance et de sécurité, elle peut aussi avoir une nature traumatique<sup>95</sup>. Par exemple, le bégaiement peut être compris comme un effort et un échec pour constituer, par la répétition, un territoire rassurant : comme une comptine avortée<sup>96</sup>.
- 38 Il est alors difficile de dire ce qui, dans « Chanson aigre-douce », relève de la comptine et ce qui appartient à une répétition de l'ordre du bégaiement : les trois scènes où l'enfant garde la chèvre, sans variation majeure entre elles, peuvent relever autant d'un type de narration propre aux comptines et aux contes que d'une difficulté à dire qui se fige dans la stagnation. Pour cette raison, « Chanson aigre-douce » apparaît comme une œuvre apportant un espace de sécurité par rapport à des traumatismes mais aussi comme une œuvre qui les perpétue. Elle met en place un territoire rassurant mais toujours, par essence, précaire et tremblant.

- 39 Ce second effet est particulièrement net pour les lecteurs et lectrices de la *Rubrique-à-brac*. Dans cette série, « Chanson aigre-douce » apparaît, par son propos, comme une anomalie, comme une étrangeté troublante. Mais cette étrangeté est en outre décuplée par le fait que la *Rubrique-à-brac* est structurée, dans son ensemble, par la répétition, notamment par le retour récurrent de certains personnages. Outre la coccinelle, on pourrait citer Isaac Newton, le professeur Burp, ainsi que les inspecteurs Bougret et Charolles à partir du tome 3. Ces personnages interviennent souvent, en outre, dans des aventures organisées selon un comique de répétition : Isaac Newton, par exemple, finira toujours assommé par un objet quelconque, fût-ce un rhinocéros. Au sein de cet ensemble, « Chanson aigre-douce » est également une anomalie parce que la répétition n'y est pas comique, mais traumatique, ou, plus précisément, à la fois la conjuration et la perpétuation d'un traumatisme.

## Conclusion

- 40 Ainsi, « Chanson aigre-douce » n'est pas seulement la transcription d'un souvenir autobiographique centré sur une comptine. Elle est animée par une fonction comptine, qui organise par la répétition aussi bien l'histoire racontée (la comptine du personnage) que la façon dont l'auteur en rend compte dans son texte (la seconde comptine qui complète la première ; l'organisation générale de la double planche en comptine) et dans son dessin (le réinvestissement du « gaufrier » pour en faire une organisation en comptine). Cette fonction comptine est aussi présente par ses ambiguïtés : « Chanson aigre-douce » rassure autant qu'elle inquiète.
- 41 Certains points communs entre la double planche de Gotlib et « Wiegala<sup>97</sup> », une berceuse en allemand composée par Ilse Weber, une poétesse juive de Tchécoslovaquie, internée à Theresienstadt, pour des enfants déportés, conduisent à faire l'hypothèse que ces différents éléments peuvent servir de grille d'analyse aux comptines et berceuses liées à des situations traumatiques.
- 42 Comme « Chanson aigre-douce », « Wiegala » présente les caractéristiques de la « lalangue », celles d'une matière première langagière. Même si elle ne constitue pas un « vire-oreilles », son refrain (vers 1, 5, 7, 11, 13 et 17) n'a pas de sens. Il est une suite de mots unis par allité-

rations et assonances : « Wiegala, wiegala, weier ». Cette répétition de sons, en plus des rimes et d'autres jeux sonores du même genre<sup>98</sup>, fait du texte un « territoire » rassurant.

- 43 Comme dans « Chanson aigre-douce », on retrouve également un rapprochement avec un animal, le « rossignol », dont est également proche la personne qui chante la berceuse puisque cet animal, féminin en allemand, « chante sa chanson<sup>99</sup> » lui aussi. Plus que dans la double planche de Gotlib, on trouve également une intégration dans l'environnement, voire une fusion avec lui. Le « vent » devient une présence familière, proche et anthropomorphisée, puisqu'il « joue sur la lyre<sup>100</sup> » et, sans que le territoire forme, comme chez Gotlib, un lieu clos, la « lune » transforme le monde en un espace moins vaste et plus intime puisqu'elle est assimilée à une « lanterne<sup>101</sup> ».
- 44 Mais, comme dans « Chanson aigre-douce », la berceuse laisse aussi transparaître le traumatisme et le révèle autant qu'elle lui résiste : le « rossignol » (« Nachtigall ») installe d'emblée les vers dans la « nuit » (« Nacht »).
- 45 Bientôt son chant s'éteint. Dans la dernière strophe domine le silence du monde : « comme le monde est silencieux<sup>102</sup> ».

---

Callimaque, *Hymne à Zeus*, texte édité et traduit par Louis Roussel, Montpelier : Édition du Périodique « Libre », 1928.

Collectif, *Collins Dictionary*, en ligne.

Collectif, *Trésor de la langue française informatisé*.

David-Ménard, Monique, *Tout le plaisir est pour moi*, Paris : Hachette, 2000.

De Benedetti Gaddini, Renata, « Lullabies and Rhymes in the Emotionnal Life of Children and no Longer Children », *Winnicott Studies. The Journal of the Squiggle Foundation*, 11, 1996.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Devos, Raymond, « Ouï-dire », publié dans Devos, Raymond, *Matière à rire : l'intégrale*, Paris : O. Orban, 1991.

Duhamel, Georges, *Chronique des Pasquier*. II. *Le Jardin des bêtes sauvages*, Paris : Mercure de France, 1934.

Ferraz, Silvio, « La formule de la ritournelle », in : *Filigrane*, 13, 2011, document électronique consultable à : <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=420>, mis en ligne en janvier 2012, page consultée le 30 octobre 2020, non paginé.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib & Verlant, Gilles, *Ma vie-en vrac*, Paris : Flammarion, 2006.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *J'existe, je me suis rencontré*, Paris : Flammarion, 1993.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *Rubrique-à-brac*, 5 volumes, Paris : Dargaud, 1968-1974.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *Rubrique-à-brac*, édition intégrale, Paris : Dargaud, 2021.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *Rubrique-à-brac*, taume [sic.] 2, Paris : Dargaud, 1971.

Guattari, Félix, « Monographie sur R. A. » (1956), in : Guattari, Félix, *Psychanalyse et transversalité*, Paris : Maspero, 1972 (réédition Paris : La Découverte, 2003), p. 18-22.

Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris : Galilée, 1992.

Guattari, Félix, *L'inconscient machine. Essais de schizo-analyse*, Paris : Recherches, 1979.

Lacan, Jacques, « Conférence à Genève sur le symptôme » (1975), publié in : *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, 5, 1985, p. 5-23.

Lacan, Jacques, *Je parle aux murs*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, p. 18-19.

Lacan, Jacques, séminaire « Encore », séance du 26 juin 1963 (13<sup>e</sup> séance). Document électronique consultable à : [http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20\\_encore-2.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20_encore-2.pdf). Page consultée le 3 novembre 2022.

Lapointe, Bobby, « Ta Katie t'a quitté », in : Lapointe, Bobby, *J'ai fantaisie, T'as pas, t'as pas tout dit, Eh ! V'nez les*

*potes !, Ta Katie t'a quitté*, Paris : Fontana, 1964.

M'Uzan, Michel de, « Le jumeau paraprhrénique ou aux confins de l'identité », conférence de 1998, *Revue française de psychanalyse*, 63, 4, 1999. p. 1137-1151.

Merlin-Kajman, Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris : Ithaque, 2016.

Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris : Gallimard, 2016.

Meyer zum Wischen, Michael, « Le mortérialisme du symptôme dans la clinique lacanienne de la psychose », in : *Savoirs et clinique*, 16 / 1, 2013, p. 170-178.

Milner, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris : Seuil, 1978.

Pelsser, Robert, « Le transitionnel et le psychotique », *Bulletin de psychologie*, 354, 1982, p. 333-339.

Plet-Nicolas, Florence, « Chanson aigre-douce de Gotlib : violence de l'écriture en bande dessinée », in : Bazile, Sandrine & Peylet, Gérard, Dir., *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 307-318, publication en ligne en 2020 : <https://books.openedition.org/pub/25961?lang=fr>, page consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2022.

Rouillon, Jean-Pierre, « L'inconscient et lalangue », 2012, <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/ROUILLON-J.-P.-18.pdf>, page consultée le 2 novembre 2022, article paginé de 1 à 16.

Sadoul, Numa, *Entretiens avec Gotlib*, Paris : Albin Michel, 1974.

Sauvagnargues, Anne, « Ritournelles de temps », in : *Chimères*, 79 / 1, 2013, p. 44-59.

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig : Brockhaus, 1819.

Simonney, Dominique, « Lalangue en questions », in : *Érès*, 29 / 2, 2012, p. 7-16.

Stork, Hélène E., « Garçons et filles, pères et mères dans la berceuse populaire : contribution à l'étude des phénomènes transitionnels », in Coslin, Pierre G., Lebovici, Serge & Stork, Hélène E., *Garçons et filles, hommes et femmes. As-*

*pects pluridisciplinaires de l'identité sexuée. Mélanges en l'honneur de Colette Chiland*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Treton, Danielle, « La lalangue », in : *Érès*, 5 / 1, 2011, p. 163-169.

Weber, Ilse, *Wann wohl das Leid ein Ende hat: Briefe und Gedichte aus Theresienstadt*, Munich : C. Hanser, 2008.

Winnicott, Donald W., « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », in *id.*, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris : Payot, 1969 [traduction par Jeannine Kalmanovitch de *Through paediatrics to psycho-analysis*, Londres : Tavistock, 1958].

---

1 Au début de ce texte, nous remercions vivement Élise Petit, Anne Cayuela et Nathalie Henrich Bernardoni pour avoir accepté notre communication au sein du colloque « Berceuses. Histoire(s) et conscience » et pour leur chaleureux accueil, ainsi qu'Élise Petit et Anne Cayuela pour avoir accueilli notre texte au sein de ce volume et pour nous avoir si généreusement et patiemment accompagné au cours de sa rédaction. Nous remercions enfin également les deux relecteur·trice·s anonymes pour leurs précieux et fructueux conseils.

2 <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?30;s=217266630;r=2;nat=;sol=2;>, page consultée le 11 novembre 2022.

3 L'équivalent anglais de « berceuse », « lullaby » témoigne de la même fonction puisqu'il est formé de « lull » (« bercer ») et de « bye bye » (« au revoir », adressé à l'enfant qui va s'endormir) (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lullaby>, page consultée le 11 novembre 2022).

4 « Chanson ou rythme cadencé imitant le mouvement d'un berceau, aux sonorités douces et monotones que l'on fredonne pour endormir les enfants ».

5 « Chanson enfantine au rythme scandé servant à déterminer le rôle des participants à un jeu » (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advan->

[d.exe?8;s=2690595015;](#), page consultée le 12 novembre 2022). On parle en anglais de 'counting song'.

6 Berceuse : « Chanson ou *rythme cadencé* imitant le mouvement d'un berceau, aux sonorités douces et monotones que l'on fredonne pour endormir les enfants » (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lullaby>, page consultée le 11 novembre 2022, nous soulignons) ; « comptine » : « Chanson enfantine *au rythme scandé* servant à déterminer le rôle des participants à un jeu » (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2690595015;>, page consultée le 12 novembre 2022, nous soulignons).

7 Le pouvoir apaisant de la berceuse et de la comptine est liée à cette suspension, sans confusion, de la distinction entre individu et monde extérieur : l'espace transitionnel est « une zone qui n'est pas disputée, car on n'en exige rien ; il suffit qu'elle existe comme lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine incessante qui consiste à maintenir la réalité intérieure et la réalité extérieure distinctes, et néanmoins étroitement en relation » (Winnicott 1969 : 111). Les berceuses sont signalées par Donald W. Winnicott comme se rattachant à la zone transitionnelle dans Winnicott : 119, note 2). Cette approche de la berceuse a notamment été poursuivie dans De Benedetti Gaddini 1996 ; Stork 1997 et Merlin-Kajman 2016. Sur la zone transitionnelle en général, cf. aussi Pelsser 1982.

8 Nous donnons les numéros des pages dans l'édition intégrale de 2021 (Paris, Dargaud). La « Chanson aigre-douce » se trouve aux pages 168 et 169. La coccinelle apparaît pour la première fois, aux côtés d'un autre insecte de la même espèce, dans « Lutte inégale » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 40-41). On la retrouve seule dans quelques cases de « mise en garde » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 54-55) et d'« une erreur grossière » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 72-73) puis dans chaque case de « encore ce bon la fontaine » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 78-79). À partir d'« une rencontre inattendue » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 84-85) – qui pose en outre le principe d'apparition de la coccinelle (elle n'a « rien à voir avec quoi que ce soit », cf. p. 84, bande 4, case 1) – elle apparaît quasiment dans chaque épisode.

9 Dans l'édition intégrale de 2021, la coccinelle apparaît sur la couverture à côté de l'auteur, en plus d'être le seul personnage présent sur le quatrième de couverture et sur la tranche.

10 Planche 1, bande 1, case 2 et 3.

11 Planche 1, bande 1, case 2.

12 Planche 1, bande 1, case 3.

- 13 Cet élément de décalage par rapport aux autres doubles planches de la *Rubrique-à-brac* est remarqué aussi par Florence Plet-Nicolas (2008 : 312).
- 14 Cinq seulement dans les deux planches, sont compter deux onomatopées, venues de la chèvre.
- 15 Généralement sur le mode de la connivence avec le lecteur ou la lectrice, à la manière d'un comédien de stand-up. On pourrait mentionner par exemple la double planche qui suit immédiatement : « continuons sur la lancée » (*Rubrique-à-brac*, tome 2, p. 170-171).
- 16 Florence Plet-Nicolas note également plusieurs spécificités graphiques de « Chanson aigre-douce » par rapport au reste de la *Rubrique-à-brac* : « On remarquera enfin que Gotlib utilise ici à plusieurs reprises une technique qui lui est peu familière : les hachures, pour créer des effets de pénombre. Avec les traits obliques de la pluie ou le treillis du grillage des lapins, elles produisent quelques zones de grisé tendre, inhabituelles chez lui, adepte qu'il est du franc contraste du noir et blanc. Au total, la double planche adopte un "classicisme" délibérément assumé, en rupture avec l'esthétique baroque habituelle à Gotlib » (Plet-Nicolas 2008 : 309).
- 17 On pourrait citer également « la boule », où Gotlib évoque sa fille (*Rubrique-à-brac*, tome 4, p. 370-371).
- 18 Planche 1, bande 2, case 2 notamment.
- 19 Le père de Gotlib meurt en 1945 dans le camp de Buchenwald (Plet-Nicolas 2008 : 307).
- 20 Planche 1, bande 2, case 1.
- 21 Planche 2, bande 4, case 1.
- 22 Planche 2, bande 4, case 1.
- 23 Planche 2, bande 3, case 3.
- 24 Planche 2, bande 4, case 4
- 25 Le mot apparaît huit fois dans la double planche (planche 1, bande 1, case 2 ; planche 1, bande 2, case 3 ; planche 1, bande 4, cases 1 et 3 ; planche 2, bande 2, case 3 ; planche 2, bande 3, case 2 ; planche 2, bande 4, cases 2 et 4).
- 26 La comptine apparaît huit fois, lorsqu' « un copain » l'apprend au petit Marcel (planche 1, bande 1, case 2), puis à la fin de chacune des chaque bande de la double planche, sauf la dernière. Dans ces cas, la « comptine » est toujours sur fond blanc, sans dessin.



27 Planche 2, bande 4, case 2.

28 « Et la chèvre est tellement sympa que je lui chante ma comptine » (planche 1, bande 2, case 3) ; « J'ai chanté ma comptine à la chèvre en allant la garder » (planche 1, bande 4, case 3) ; « Je lui chante ma comptine. Elle semble assez l'aimer » (planche 2, bande 3, case 2).

29 Planche 2, bande 4, case 1.

30 La ritournelle est d'abord un concept élaboré par Félix Guattari seul dans Guattari, Félix, « Monographie sur R. A. » (1956), publié *in id.*, *Psychoanalyse et transversalité*, Paris, Maspero, 1972, réédition Paris, La Découverte, 2003 ; *id.*, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Recherches, 1979, p. 117 sq., auxquels il faut ajouter, après *Mille plateaux*, Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 107 sq.. Sur la ritournelle, cf. notamment Ferraz, Silvio, « La formule de la ritournelle », *Filigrane*, 13, 2011, disponible en ligne : <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=420>, mis en ligne en janvier 2012, page consultée le 30 octobre 2022 et Sauvagnargues, Anne, « Ritournelles de temps », *Chimères*, 79, 1, 2013, p. 44-59.

31 Le *Trésor de la Langue Française Informatisé* donne comme sens 1 « Court motif instrumental qui introduit ou rappelle une mélodie au début, à la fin ou entre chaque strophe d'un morceau. » avec un exemple emprunté à l'opéra (*Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer, 1831) et comme sens 2. a. « Petit air servant de refrain à une chanson » (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1955315520>;, page consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2022).

32 <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1955315520>;, page consultée le 1<sup>er</sup> novembre 2022.

33 'Ressemble' car, généralement, la comptine ou berceuse est chantée par un autre que l'enfant à qui elle est destinée : mère, père, nourrice...

34 Les ritournelles « marquent [...] de nouveaux agencements, [...] passent à de nouveaux agencements » (Deleuze & Guattari 1980 : 402).

35 « Le père Coudray et la mère Coudray m'ont dit d'aller en vitesse garder la chèvre, au lieu de perdre mon temps à chanter des âneries » (planche 1, bande 4, case 2).

36 « J'ai chanté ma comptine à la chèvre en allant la garder » (planche 1, bande 4, case 3) ; « Je vais retrouver la chèvre dans l'étable pour lui chanter

ma comptine » (planche 2, bande 2, case 3) ; « Je lui chane ma comptine » (planche 2, bande 3, case 2).

37 Alors que la chèvre apporte stabilité et immobilité à l'enfant (y compris quand ce n'est pas dans l'étable ; cf. planche 2, bande 1, case 1), les époux Coudray le contraignent à rester en mouvement : à chaque fois qu'ils apparaissent, c'est avec un geste de l'index (planche 1, bande 3, case 1) ou du pouce (planche 1, bande 3, case 2 ; planche 1 bande 4, case 2 ; planche 2, bande 2, case 2) qui lui indique où il doit partir. (La seule apparition d'un Coudray sans geste de l'index ou du pouce est la première case de la bande 2 de la planche 2 mais le père Coudray est alors largement coupé par le cadre).

38 « Et la chèvre est tellement sympa que je lui chante ma comptine » (planche 1, bande 2, case 3).

39 Planche 2, bande 4, case 1.

40 Ainsi, dans la première case de la dernière bande de la planche 2, tandis que, dans un phylactère, l'enfant reprend une dernière fois sa comptine, le récitatif oppose sa situation « douillettement niché au fond d'une étable, bien au chaud et caressant un museau de chèvre » à la guerre lointaine (« L'orage a duré longtemps »).

41 Planche 1, bande 1, case 3.

42 Planche 1, bande 1, case 3.

43 Planche 1, bande 2, case 3 ; planche 1, bande 4, case 3 ; planche 2, bande 3, case 2.

44 Pelsser 1982 : 334.

45 Winnicott 1969 : 119, note 2.

46 Planche 2, bande 4, case 1.

47 Planche 2, bande 4, case 3.

48 « Dans l'étable il n'y a pas de bruit. Il fait noir. Il fait bien chaud. Je m'assois dans la paille, à côté de la chèvre » (planche 2, bande 3, case 1) ; « moi, douillettement niché au fond d'une étable, bien au chaud » (planche 2, bande 4, case 1).

49 Planche 2, bande 3, case 2 ; planche 2, bande 4, case 1.

50 Planche 2, bande 3, case 3 ; planche 2, bande 4, case 3.

51 L'expression apparaît planche 2, bande 3, case 3. L'enfant fait ce geste dans la même case puis planche 2, bande 4, case 4, où le récitatif évoque « un museau de chèvre, tiède et humide, dans le creux d'une paume ».

52 On peut la rapprocher par exemple de la chèvre Amalthée, qui allaite Zeus enfant, alors même qu'il est menacé de dévoration par son père (cf. par exemple Callimaque 1928 : v. 49).

53 « Et la chèvre est tellement sympa que je lui chante ma comptine » (planche 1, bande 2, case 3) ; « Je garde la chèvre tous les jours. C'est une compagnie agréable » (planche 2, bande 1, case 1).

54 « Les poules du père Coudray sont marrantes. Les lapins sont chouettes » (planche 1, bande 2, case 2). Voir aussi planche 1, bande 2, case 1 et planche 2, bande 2, case 3. À cela s'ajoute le fait que le petit Marcel chante, selon les fermiers, des « âneries » (planche 1, bande 4, case 2).

55 « Pitits ! Pitits ! Pitits ! » (planche 1, bande 2, case 1).

56 « Codèk ! », « Clok », « Corott-coot » et « Croot Corot Cot » (planche 1, bande 2, case 1).

57 Planche 1, bande 1, case 3.

58 Planche 1, bande 2, case 3.

59 « Dans l'étable il n'y a pas de bruit. Il fait noir. Il fait bien chaud. Je m'assois dans la paille » (planche 2, bande 3, case 1) ; « au fond d'une étable » (planche 2, bande 4, case 1).

60 Planche 2, bande 4, case 1. Nous soulignons.

61 L'expression apparaît deux fois (planche 2, bande 3, case 1 et bande 4, case 1).

62 Cf. notamment Lacan, Jacques, séminaire « Encore », séance du 26 juin 1963 (13<sup>e</sup> séance), disponible en transcription ici : [http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20\\_encore-2.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20_encore-2.pdf), page consultée le 3 novembre 2022.

63 « la musique est déjà là, avant ou dans les mots du langage humain » (Treton 2011 : 164).

64 La lalangue se rattache ainsi à ce que Jacques Lacan appelle le « motérialisme » (Lacan 1975). Voir notamment Meyer zum Wischen, Michael, « Le motérialisme du symptôme dans la clinique lacanienne de la psychose », *Savoirs et clinique*, 16, 1, 2013, p. 170-178.

65 « Ce n'est plus l'articulation entre les signifiants qui commande » (Rouillon 2012 : 4) ; « D'abord le discontinu est entendu en continu, la séparation des mots n'est pas perception évidente, "lalangue" résiste à la sémiologie » (Treton 2011 : 168). En quelque sorte le mot « lalangue » relève lui-même de la lalangue, puisqu'il combine en une seule suite de sons l'article « la » et le nom « langue ». Il surgit d'ailleurs suite à un lapsus de Jacques Lacan, lors d'une séance du séminaire qu'il donne à la chapelle de l'hôpital Sainte-Anne le 4 novembre 1971 (cf. notamment Simonney 2012 : 7-8).

66 « c'est la première étape d'une jubilation de jouer d'une vibration linguale, lalalala, qui vers l'âge de 5 mois vire au jasis plus varié et rythmé » (Treton 2011 : 164).

67 « Les premiers sons sont vibrations à travers l'utérus, le fœtus vibre, vit, suce son pouce et déjà semble téter, il serait plus sensible aux sons graves, et entend continuellement le péristaltisme intestinal, les battements cardiaque et aortique comme des souffles réguliers, rassurants » (Treton 2011 : 167).

68 Planche 1, bande 1, case 4 ; bande 2, case 4 ; bande 3, case 4 ; bande 4, case 4 ; planche 2, bande 1, case 4 ; bande 2, case 4 et bande 3, case 4.

69 « C'était en l'an de grâce 1942. L'orage a duré longtemps, mais moi, douillettement niché au fond d'une étable, bien au chaud et caressant un museau de chèvre, je m'en fichais bien » (planche 2, bande 4, case 1 ; il s'agit de la dernière case où le personnage chante sa comptine, dans un phylactère).

70 Planche 2, bande 4, case 2.

71 Planche 2, bande 3, case 2, pour ne citer que l'occurrence la plus proche.

72 Planche 2, bande 4, case 2.

73 Planche 2, bande 4, case 4.

74 Planche 2, bande 4, case 3.

75 Planche 2, bande 4, case 4.

76 Planche 2, bande 4, case 4.

77 Florence Plet-Nicolas interprète autrement ce jeu sur le cadre : « À mesure que le texte s'éloigne du temps initial, le dessin au contraire semble s'y plonger : en trois plans, le cadrage se resserre sur le museau dans la main de l'enfant, le souvenir d'enfance qu'il veut effacer de l'avenir de sa fille » (Plet-Nicolas 2008 : 312).

78 La case 2 est un récitatif sans image.

79 Planche 2, bande 4, case 3.

80 Planche 2, bande 4, case 4.

81 Ces trois octosyllabes sont, entre autres, identifiés comme tels par Florence Plet-Nicolas « En effet, l'étroit récitatif fait office de refrain ; son texte est lui-même rigoureusement structuré. Entre trois notes de musiques, il rappelle d'abord la comptine, (...) Vient ensuite, en écriture cursive, un distique d'octosyllabes, non ponctué, et non disposé en vers : "C'est l'orage dehors au loin mais dans l'étable je suis bien". Un dernier octosyllabe égrène trois mots enfin : "silence obscurité chaleur" » (Plet-Nicolas 2008 : 313).

82 Entre autres, « l'orage / dehors au loin » reprend la phrase « Il paraît aussi qu'au loin, tout là-bas, il fait un sacré orage » (planche 1, bande 1, case 4) ; « dans / l'étable / je suis bien » rappelle « au fond d'une étable, bien au chaud » (planche 2, bande 4, case 1) et le rythme ternaire « silence / obscurité / chaleur » reprend trois éléments que nous avons déjà relevés dans planche 2, bande 3, case 1 et bande 4, case 1.

83 Planche 1, bande 3, case 1.

84 Planche 1, bande 4, case 1.

85 Florence Plet-Nicolas considère que ces indications et « [l]a régularité des trois cases et de leur cauda récurrente mime le temps étale du présent de la narration enfantine : "J'ai huit ans" "Moi, je suis ici à la campagne" » (Plet-Nicolas 2008 : 310) Outre le fait que la narration utilise souvent aussi les temps du passé (par exemple : « le père Coudray m'a dit qu'il ne fallait plus que j'aille à l'école » dans la première case de planche 2, bande 3), il nous semble plus juste de considérer, pour les raisons structurelles que nous avons indiquées, que l'œuvre imite non pas une « narration enfantine », mais une comptine.

86 La comptine générale dans « *Chanson aigre-douce* » serait donc organisée selon le système suivant : introduction, refrain, couplet A1, refrain, couplet B1, refrain, couplet B2, refrain, couplet B3, refrain, couplet A2, refrain, couplet A3, refrain, couplet A4, refrain, conclusion.

87 Cf. « Récurrence de la comptine, récurrence des actions (aller garder la chèvre, la rejoindre à l'étable), tout cela donne au temps un aspect cyclique, de prime abord rassurant » (Plet-Nicolas 2008 : 310-311). Mais selon nous les événements n'ont rien de rassurant, surtout si on admet que toutes ces ac-

tions sont imposées par le couple de fermiers exploitateurs. C'est le système comptine constitué par l'histoire qui parvient, tant bien que mal, à rassurer.

88 Planche 1, bande 2, case 3 ; planche 1, bande 4, cases 1 et 3 ; planche 2, bande 3, case 2.

89 André Franquin désigne ainsi l'organisation classique de la planche de bande dessinée franco-belge en séries de cases parallèles.

90 « Une fois que j'ai eu terminé, j'étais un peu horrifié ! Je me suis dit : "Mince, c'est plus de la bande dessinée !... C'est tout ce qu'on voudra...!". Au contraire, Goscinny m'a dit : "Si ! Si ! Vous avez envie de faire cela, c'est très bien !" ».

91 Pelsser 1982 : 335.

92 Pelsser 1982 : 335.

93 « Le transitionnel est cet espace et ce temps où les choses sont sans être vraiment, ou bien inversement où les choses ne sont pas *tout en étant*. » (Pelsser 1982 : 335 ; nous soulignons.)

94 Cf. les analyses de David-Ménard 2000 et Merlin-Kajman, 2016.

95 « Il y a un autre effet de la langue sur le sujet, celui d'aliénation ou de traumatisme » (Simonney 2012 : 11).

96 « Il y a des mots, des paroles qui restent énigmatiques, qui demeurent imprononçables, qui soulèvent une horreur intraitable, ou qui provoquent une joie et une jubilation que l'on ne saurait retenir. Il y a des mots, des expressions qui ne cessent de faire retour, qui sont autant de points d'appui, de points de butée dans l'énonciation, des mots qui nous échappent » (Rouillon 2012 : 6).

97 Publié dans Weber 2008.

98 On pourrait citer l'assonance en « i » dans « wie ist die Welt so stille! » (« comme le monde est calme ! » ; v. 14 et 18), la répétition dans « schlaf mein Kindchen, schlaf auch du » (« dors, mon petit enfant, dors, toi aussi » v. 16) ou encore la répétition d'un vers dans chaque strophe, en plus du refrain, comme, dans la strophe 2, « der Mond ist die Laterne » (« la lune est la lanterne ») (v. 8 et 12).

99 « die Nachtigall, die singt ihr Lied » (v. 4).

100 « der Wind spielt auf der Leier » (v. 2 et 6).

101 « der Mond ist die Laterne » (v. 8 et 12).

102 « *wie ist die Welt so stille* » (v. 14 et 18).

---

### Français

Dans cette analyse de « Chanson aigre-douce », une double planche de bande dessinée de Gotlib, nous défendons l'idée que cette œuvre est organisée par ce que nous proposons d'appeler une 'fonction comptine'. La comptine n'est pas seulement présente à travers le trompe-oreille que chante, dans le récit, le personnage principal. Elle est aussi la modalité selon laquelle textes et images sont organisés. Dans un cas comme dans l'autre, en empruntant les ressources de la « lalangue » (Jacques Lacan), la comptine permet la création d'un « territoire » (Gilles Deleuze et Félix Guattari), c'est-à-dire un lieu de sûreté permettant, en l'occurrence, de résister à une situation traumatisante : celle d'un enfant juif gardé par des fermiers qui l'exploitent après que ses parents ont été déportés. La comptine joue ce rôle pour le personnage principal, mais aussi pour l'auteur qui raconte, à travers ce dispositif, un épisode de sa propre enfance. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la comptine permet de résister au traumatisme autant qu'elle le perpétue.

### English

In this analysis of "Chanson aigre-douce", a double page comic strip by Gotlib, we defend the idea that this work is organized by what we suggest to call a 'counting song function'. The counting song is not only present through the ear twister that the main character sings in the story. It is also the modality according to which texts and images are organized. In either case, by borrowing the resources of the "lalangue" (Jacques Lacan), the counting song creates a "territory" (Gilles Deleuze and Félix Guattari), that is to say a place of safety allowing, in this case, to resist a traumatic situation: that of a Jewish child kept by farmers who exploit him after his parents were deported. The counting song plays this role for the main character, but also for the author who tells, through this device, an episode of his own childhood. However, in either case, the nursery rhyme resists the trauma as much as it perpetuates it.

---

### Mots-clés

comptine, déportation, seconde guerre mondiale, lalangue, Lacan (Jacques), Deleuze (Gilles), Guattari (Félix)

### Keywords

counting song, deportation, Second World War, lalangue, Lacan (Jacques), Deleuze (Gilles), Guattari (Félix)

« Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritorisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme

---

**Antoine Paris**

Docteur en grec et en études bibliques, Laboratoire Ausonius (UMR 5607),  
Université Bordeaux Montaigne, 8 Esp. des Antilles, 33600 Pessac