

## Faculté de philosophie, arts et lettres

### BERCEUSES EN NIVERNAIS

Analyse d'un corpus de berceuses collectées par  
Achille Millien et Jean-Grégoire Pénavaire entre  
1879 et 1899

Auteur : Sarina Cohn

Promoteur(s) : Anne-Emmanuelle Ceulemans et James Day

Lecteur(s) : Brigitte Van Wymeersch

Année académique 2018-2019, cession de juin

Master MUSI2M1



## BERCEUSES EN NIVERNAIS

Analyse d'un corpus de berceuses collectées par Achille Millien et Jean-Grégoire Pénavaire  
entre 1879 et 1899



## Remerciements

Je tiens à remercier ici ma promotrice, Madame Anne-Emmanuelle Ceulemans, pour son accompagnement plus qu'attentif et son soutien tout au long de ma recherche, ainsi que Messieurs Fañch Thoraval et Nicolas Meeùs pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans ma réflexion et le regard extérieur bienveillant qu'ils ont posé sur mon travail. Merci également à mes collègues Diane Hardy et Perrine Dumont, sans lesquelles je n'aurais pu accéder aux partitions analysées ici.



## Introduction

Le mémoire qui suit porte sur l'analyse de diverses berceuses collectées dans le Nivernais durant la seconde moitié du XIXe siècle. Ce travail fut la source de nombreuses questions méthodologiques et musicologiques ainsi que sur un plan plus philosophique relatif au concept même d'analyse musicale et de ses acceptions. Dans le cadre de ce travail, il ne fut pas possible de répondre à toutes ces questions, mais nous avons tenté de les aborder le plus profondément possible.

La présente introduction expose le point de départ de cette recherche et les difficultés méthodologiques qu'il a fallu résoudre tout au long du processus d'analyse. En effet, la singularité du corpus et les différents biais liés à son collectage ont constitué des obstacles qu'il m'a fallu contourner afin de fournir une analyse cohérente et scientifiquement valide. En outre, je ne peux établir ici l'existence d'un quelconque précédent méthodologique en ce qui concerne mon procédé d'analyse, ce qui fut également source de difficultés et d'interrogations.

Je m'efforcerai de détailler ici les différents points qui furent sujet à débat et de fournir au lecteur des repères afin qu'il puisse appréhender les analyses de la manière la plus fluide possible.

## 1. La berceuse

### 1.1 Définition générale

Il convient tout d'abord de définir brièvement ce qu'est une berceuse. Selon le dictionnaire Larousse en ligne<sup>1</sup>, la berceuse est une « chanson pour endormir un enfant. Le mot vient du verbe « bercer » qui signifie « balancer un enfant dans ses bras pour qu'il s'endorme ». « Berceuse » se dit « cradle song » (chanson pour le berceau) ou « lullaby » en anglais, et « Wiegenlied » ou « Schlummerlied » en allemand. Ces termes sont souvent utilisés en musicologie et en ethnomusicologie.

En musicologie, le mot « berceuse » fait référence à deux genres différents : la berceuse instrumentale et la berceuse chantée qui relève davantage de l'ethnomusicologie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/berceuse/8838?q=berceuse#8779>.

<sup>2</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

## 1.2 La berceuse instrumentale

Chaque culture possède son propre répertoire de berceuses, qui est considéré comme une partie intégrante du folklore local. A partir du XIXe siècle, de nombreux compositeurs romantiques y trouveront leur inspiration, donnant naissance au genre de la berceuse instrumentale. Il s'agit d'une pièce pour piano, souvent assez courte, caractérisée par une mesure composée (souvent une métrique en 6/8), un caractère calme, une pédale de tonique et des accords qui oscillent entre la dominante et la tonique, ce qui crée une impression de balancement. La berceuse en *ré* bémol majeur (op. 57) de Chopin, composée en 1844, est considérée comme l'emblème du genre. Ce modèle a ensuite été imité par plusieurs compositeurs comme Liszt en 1854 puis en 1862 et en 1865. Des berceuses pour piano ont aussi été composées par Schumann (dans *Kinderszenen*), Grieg (*Pièces Lyriques* op. 38), Fauré (*Dolly suite*), ou Debussy (*Berceuse héroïque*). Parmi les berceuses instrumentales écrites pour des ensembles plus larges, citons la *Berceuse* sur le nom de Gabriel Fauré écrite pour piano et violon par Ravel, la *Berceuse élégiaque* op. 42 de Busoni écrite pour orchestre ou la berceuse extraite de *L'oiseau de feu* de Stravinski, pour orchestre également. Un exemple très connu de berceuse sous forme d'air chanté est la *Geistliches Wiegenlied* op. 91 no. 2 de Brahms pour piano, alto et voix et on retrouve même la berceuse dans certains opéras comme dans *Jocelyn*, composé en 1888 par Benjamin Godard. Tous ces compositeurs se sont inspirés du folklore et des caractéristiques de la berceuse traditionnelle telle qu'elle était chantée<sup>3</sup>.

## 1.3 La berceuse chantée

On en trouve des traces dans de nombreuses cultures, sinon dans toutes. Dans son article « La berceuse et l'épopée : question de genre », l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob définit la berceuse chantée comme « le résultat acoustique d'une opération complexe au sein de laquelle se loge la relation d'une mère et de son enfant. (...) Il s'agit d'une musique chantée associée à une action précise : le bercement<sup>4</sup>. » D'autres auteurs la définissent comme une pièce chantée afin d'endormir ou de calmer un enfant, caractérisée par la répétition de formules. Bien que cela ne soit pas obligatoire, la berceuse est souvent un morceau solo chanté par une femme. Sa structure se rapproche de celle de la lamentation utilisée pour calmer un enfant malade. Elle présente des

<sup>3</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>4</sup> Bernard Lortat-Jacob, « La berceuse et l'épopée: questions de genre », *Revue de musicologie*, 78/1 (1992), p. 5-25.

caractéristiques musicales spécifiques comme des lignes mélodiques descendantes, des imitations de soupirs ou de pleurs et un texte qui n'est pas organisé en couplets et possède sa propre structure<sup>5</sup>.

Le chanteur qui berce communique avec son public (l'enfant dans ce cas), d'une manière très directe et intime. C'est pourquoi, dans un article du *Grove Music Online*, le musicologue James Porter affirme que l'on rapproche parfois aussi la berceuse d'autres genres très différents comme la harangue d'un vendeur de marché, certaines pièces de danses, la sérénade, la récitation chantée, la ballade, et même la prière. On retrouve d'ailleurs des éléments de ballades dans certaines berceuses, surtout en Europe et en Amérique du Nord<sup>6</sup>.

Une autre caractéristique propre à la berceuse est que, si elle s'adresse, au moins en priorité, à des enfants, elle n'est pas censée être chantée par ceux-ci. De plus, une autre personne peut parfois être le destinataire du chant, par exemple un amoureux<sup>7</sup>.

#### 1.4 Berceuse et culture

On pratique la berceuse différemment selon les cultures. Dans les Samoa, les parents chantent avec l'enfant sur leurs genoux, tandis que chez les Ewe, une peuplade d'Afrique de l'Ouest, les parents bercent l'enfant en le balançant doucement entre eux<sup>8</sup>.

La fonction de la berceuse varie également selon les cultures et les époques. Durant la Seconde Guerre Mondiale, les berceuses chantées dans les ghettos racontaient la précarité de la vie et les privations et exprimaient l'espoir que la situation des familles s'arrange<sup>9</sup>. De même, certaines berceuses africaines sont utilisées pour familiariser l'enfant avec l'insécurité et la pénurie alimentaire<sup>10</sup>. La berceuse permet aussi à la mère d'exprimer ses émotions et de parler de choses qui ne se disent pas en temps normal, comme en Turquie, au Japon<sup>11</sup> et chez les mères juives irakiennes<sup>12</sup>.

---

<sup>5</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>6</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>7</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>8</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>9</sup> Eva Metzger, « The Lullaby in Yiddish Folk Song », *Jewish Social Studies* 46 (1984), p. 253-262.

<sup>10</sup> Helen Roberts, « Lullabies in Jamaica », *Journal of American Folklore*, xli (1928), p. 588-591 ; Arthur Morris Jones, *Studies in African Music*, London, 1959 ; Afam Ebeogu, « The World of the Lullaby: the Igbo Example », *Research in African Literatures*, xxii (1991), p. 99-117.

<sup>11</sup> Erick Eiichi Masuyama, « Desire and Discontent in Japanese Lullabies », *Western Folklore*, xlvi (1989), p. 169-177.

<sup>12</sup> Sara Manasseh, « A Song to Heal Your Wounds: Traditional Lullabies of the Jews of Iraq », *Musica Judaica*, xii (1991), p. 1-29 ; Shimon L. Khayat, « Lullabies of Iraqi Jews », *Folklore*, lxxxix (1978), p. 13-22.

On peut aussi noter des variations dans le contexte où est pratiquée la berceuse. En Amérique, les mamans insistent pour s'isoler avec l'enfant pour le bercer, et partent souvent avant qu'il soit complètement endormi. Elles reviennent alors régulièrement pour être sûres que tout va bien mais insistent pour que leur enfant trouve le sommeil et dorme seul<sup>13</sup>. Dans d'autres cultures comme au Japon<sup>14</sup>, chez les Amérindiens<sup>15</sup> ou les Aborigènes d'Australie<sup>16</sup>, la berceuse est chantée devant tout le village et à n'importe quel moment.

L'une des caractéristiques principales de la berceuse est l'utilisation de formules et de refrains répétés qui varient selon les pays et les traditions. En Italie, la formule « fata la ninna » (fais dodo) est utilisée pour protéger du mal et invoquer l'aide de Dieu<sup>17</sup>. Ces refrains peuvent varier selon les régions d'un pays (changement de voyelles par exemple) mais se retrouvent d'un pays à l'autre<sup>18</sup>. On dira ainsi, « ninna-nanna » en Italie<sup>19</sup>, « nani-nani » en Albanie<sup>20</sup> et « ljulja nina » en Bosnie-Herzégovine<sup>21</sup>. Différents qualificatifs sont aussi utilisés pour l'enfant que l'on berce : petit garçon, petite queue de coton, petite souris, mon mignon, etc.<sup>22</sup>. La répétition de sons et les assonances jouent aussi un grand rôle dans la berceuse traditionnelle et priment parfois sur le texte chanté. Outre les expressions citées plus haut, on retrouve ainsi des formules comme « lalay, lalalu » (Afghanistan<sup>23</sup>) ou « lully, lulla » (Angleterre).

---

<sup>13</sup> Bess Lomax Hawes, « Folksongs and Functions: some Thoughts on the American Lullaby », *Journal of American Folklore*, lxxxvii (1974), 140-148.

<sup>14</sup> Y. Ikegami, « The Lullaby as Magic: a Textual Analysis of Traditional Japanese Children's Songs », *The Oral and the Literate in Music*, éd. T. Yoshihiko & Y. Osamu, Tokyo, 1985, p. 96-109.

<sup>15</sup> Beverley Diamond Cavanagh, « Music and Gender in the Sub-Arctic Algonkian Area », *Women in North American Indian Music*, éd. R. Keeling, Bloomington, IN, 1989, p. 55-66 ; Charlotte J. Frisbie, « Gender and Navajo Music: Unanswered Questions », *ibid.*, p. 22-38.

<sup>16</sup> Margaret Kartomi, « Delineation of Lullaby Song Style in Three Areas of Aboriginal Australia », *Problems and Solutions: Occasional essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle*, éd. J. C. Kassler and J. Stubington, Sydney, 1984, p. 59-93 ; Elizabeth Mackinlay, « Music for Dreaming : Aboriginal Lullabies I the Yanyuwa Community at Borroloola », *British Journal of Ethnomusicology*, viii (1999), p. 97-111.

<sup>17</sup> Luisa Del Giudice, « Ninna-nanna Nonsense ? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby », *Oral Tradition*, iii (1988), p. 270-293.

<sup>18</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>19</sup> Luisa Del Giudice, « Ninna-nanna Nonsense ? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby », *Oral Tradition*, iii (1988), p. 270-293.

<sup>20</sup> Sheryl A. Spitz, « Social and Psychological Themes in East Slavic Folk Lullabies », *Slavic and East European Journal*, ccxxxi (1979), p. 14-24.

<sup>21</sup> Cvjetko Rihtman, « Kinderlieder in der Volkstradition Bosniens und der Herzegowina », *Die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart*, Graz 1970, in *Musikethnologisches Kolloquium: zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch* (1978), éd. A. Mauerhofer (Graz, 1983), p. 151-160.

<sup>22</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>23</sup> Hiromi Lorraine Sakata, « Hazara Women in Afghanistan: Innovators and Preservers of a Musical Tradition », *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, éd. E. Koskoff (New York, 1987), p. 85-95.

Selon les régions, les paroles de la berceuse inculquent à l'enfant les valeurs de sa communauté, font référence aux craintes des parents ou parlent même de violence et de dominance comme dans le sud de l'Italie où l'image du loup est utilisée pour représenter les dures réalités de la vie<sup>24</sup>. A l'inverse, certaines berceuses pratiquées aux Etats-Unis insistent sur le fait que « tout se passera bien », que l'enfant peut dormir en toute sécurité. D'autres font état de l'absence du père et de la présence réconfortante de la mère<sup>25</sup>.

Du point de vue de la mélodie, la berceuse possède généralement une tessiture assez restreinte<sup>26</sup>.

### 1.5 Quelques questions à propos de la berceuse

#### a. La berceuse est-elle un genre ?

On peut se poser la question de savoir si la berceuse pourrait être considérée comme un genre à part entière, caractérisé par une forme particulière qui serait propre à toutes les pièces répertoriées dans cette catégorie. Bernard Lortat-Jacob distingue le « genre berceuse » qu'il définit comme l'action sociale liée au bercement, de la « forme berceuse », c'est-à-dire sa structure musicale<sup>27</sup>. Il fait aussi quelques observations propres à donner des repères dans l'identification d'un éventuel genre de la berceuse :

- En français, on sépare souvent la « berceuse » (chanson utilisée pour bercer l'enfant) de la « sauteuse » (utilisée pour faire sauter l'enfant sur ses genoux). Cela signifie-t-il qu'une distinction de genre est amorcée ?

D'ailleurs, une berceuse doit-elle avoir été composée tout spécialement pour aider l'enfant à dormir ou peut-on considérer comme étant une berceuse toute chanson chantée à son chevet ?

- A quelles caractéristiques d'exécution de la berceuse faut-il prêter attention pour dégager un genre ? Par exemple, la position respective des protagonistes est-elle déterminante ? La mère s'adresse-t-elle uniquement à l'enfant en chantant ?

<sup>24</sup> Carmelina Naselli, *Saggio sulle ninne-nanne siciliane*, Catania, 1948.

<sup>25</sup> Bess Lomax Hawes, « Folksongs and Functions: some Thoughts on the American Lullaby », *Journal of American Folklore*, lxxxvii (1974), 140-148 ; Timothy Wise, « Lullabies, laments, and Ragtime Cowboys: Yodeling at the Turn of the 20th Century », *American Music*, xxvi (2008), p. 13-36.

<sup>26</sup> James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*.

<sup>27</sup> Bernard Lortat-Jacob, « La berceuse et l'épopée : questions de genre », *Revue de musicologie*, 78/1 (1992), p. 5-25.

- Selon Lortat-Jacob, une solution serait peut-être de restreindre la culture de recherche en supposant que des berceuses de cultures proches présenteraient des caractéristiques analogues<sup>28</sup>.

b. Existe-t-il des caractéristiques universelles de la berceuse ?

Constantin Brailoiu explique dans son travail sur la rythmique enfantine<sup>29</sup> que tous les enfants, quelle que soit leur culture, utilisent des schèmes rythmiques similaires lorsqu'ils jouent ou chantent des chansonnettes. Pourrait-il en être de même pour les berceuses que chantent leurs mères ?

Toutes ces questions sont bien entendu fort larges et ne peuvent guère être développées ici. Elles ne sont esquissées que pour poser un contexte général dans lequel les berceuses collectées par Achille Millien seront analysées. Il semble toutefois intéressant de soulever ces problèmes qui peuvent constituer des obstacles dans le cadre d'une étude de cas comme celle-ci. La question du genre, par exemple, fut capitale pour déterminer l'objet de ma recherche. Dans le cas présent, je me suis contentée de récolter, parmi toutes les chansons du livre de Millien, celles qu'il avait lui-même signalées comme étant des berceuses. Aurait-il été possible de faire autrement ?

---

<sup>28</sup> Bernard Lortat-Jacob, « La berceuse et l'épopée: questions de genre », *Revue de musicologie*, 78/1 (1992), p. 5-25, ici p. 13.

<sup>29</sup> Constantin Brailoiu, « Le rythme enfantin : notions liminaires », *Les Colloques de Wégimont [Premier colloque, 1954]*, éd. par Paul Collaert, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 64-96.

## 2. Le choix du corpus

La première difficulté a résidé dans le choix du corpus lui-même. En effet, il était très difficile de trouver un corpus de berceuses présentant assez de cohérence du point de vue de l'époque, du lieu de collectage et du contenu. De nombreuses bibliothèques musicologiques comprennent des collectages de berceuses, mais ils étaient souvent trop disparates. On trouvait par exemple une berceuse collectée à la Côte d'Or en 1980 et une autre dans le département de la Loire en 2008. Il fallait par ailleurs trouver du matériel fiable, utilisable et scientifiquement valide. Ainsi, il ne semblait pas réalisable de se baser uniquement sur des enregistrements vocaux, bien que ce type de source semblait intéressant de prime abord, les berceuses traditionnelles relevant avant tout de la tradition orale. Le problème résidait dans le fait que les enregistrements que j'ai pu trouver lors de ma recherche documentaire ne constituaient pas un corpus exploitable, aux origines suffisamment documentées. La base de données de musique en ligne Spotify fournissait ainsi plusieurs collections de chants répertoriés comme des berceuses mais ils ne relevaient pas toujours du répertoire traditionnel et ne présentaient souvent aucune cohérence du point de vue de l'époque, du lieu et de la mise en musique. Il s'agissait dans la plupart des cas de versions récentes dont la rigueur scientifique n'était pas certaine. D'autre part, la majorité de ces morceaux était accompagnée d'instruments, ce qui posait problème dans le cadre d'une recherche axée sur les musiques de tradition orale. D'un autre côté, certaines bibliothèques musicologiques donnaient accès à des enregistrements très anciens, souvent fragmentés, dont il paraissait difficile de se servir car ils manquaient parfois d'intelligibilité, d'autant que je ne possédais aucune expérience dans le domaine de l'étude de sources ethnomusicologiques.

De ce fait, mon choix s'est finalement porté sur un ensemble de berceuses publiées par Achille Millien et Georges Delarue<sup>30</sup> dans *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001. Outre le fait que leur collectage avait eu lieu dans un même lieu et dans un intervalle de temps bien défini (entre 1879 et 1898), ces berceuses présentaient l'avantage d'être toutes rassemblées dans un même livre sous la forme de partitions, ce qui permettait de rendre le travail d'analyse plus clair et plus facile d'accès. D'autre part, l'ouvrage

---

<sup>30</sup> Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001.

comportait plusieurs versions différentes de certaines berceuses, ce qui s'avérait intéressant. Enfin, les berceuses présentes dans cet ouvrage étaient également répertoriées sur le site de l'AEPPEM (Association d'étude, de promotion et d'enseignement des musiques traditionnelles des Pays de France)<sup>31</sup>. Outre que cela présentait un avantage qui me facilitait l'accès aux partitions, (j'y reviendrai plus tard), les notices musicologiques du site fournissent des informations qui ne figurent pas dans l'ouvrage de Millien. Par exemple, pour la berceuse BR 02, Millien indique simplement que l'informatrice est la veuve Joyaux, que les compilateurs du site de l'AEPPEM identifient comme étant sans doute Jacqueline Beugnon.

## 2. 1 Présentation de l'auteur et du corpus

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de dire quelques mots à propos d'Achille Millien, de son travail ainsi que du contexte dans lequel s'inscrit sa démarche. Je ne prétends évidemment pas pouvoir retracer ici toute l'histoire des recherches ethnomusicologiques des folkloristes au cours des deux siècles derniers, mais quelques repères historiques sont néanmoins indispensables à la compréhension de la discipline et de ses enjeux. Toutefois, afin de limiter le champ des investigations et de demeurer en adéquation avec le sujet du présent travail, ma mise en contexte restera centrée sur la France et ses environs.

## 2.2 L'intérêt pour le chant populaire

On retrouve les premières traces d'un intérêt pour le chant populaire en Allemagne, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les travaux de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), homme de lettres, philosophe et théologien qui publia des chants folkloriques de nombreux pays<sup>32</sup>. Il est également à l'origine du terme « Volkslied » ou « chant folklorique » qui sera utilisé par la suite en ethnomusicologie<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> <http://www.aepem.com/>.

<sup>32</sup> Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, Leipzig, 1778-1779 ; id., *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen, 1807.

<sup>33</sup> Peter Branscombe, « Herder, Johann Gottfried », *Grove music online* ; Carole Pegg, « Folk music », *Grove Music Online*.

Les recherches dans le domaine du chant populaire se poursuivent durant le XIX<sup>e</sup> siècle. A cette époque, les folkloristes se mettent à sillonner l'Europe, de l'Ecosse à la Sardaigne, de la Galice à la Géorgie, pour transcrire les chants des paysans et de la tradition rurale<sup>34</sup>. Durant des décennies, le prêtre français Joseph Mahé (1760-1831) sillonne le Morbihan et y recueille des chansons folkloriques. Le résultat de ses collectages paraît en 1825 et sera la première collection de chants folkloriques éditée en France. En 1839 est publié le recueil de transcription de chants populaires bretons *Barzaz breiz* par Théodore Hersart de la Villemarqué (1815-1895) qui, bien que sujet à controverse, constituera une contribution importante à la découverte du patrimoine régional du pays. En 1843, la maison d'édition parisienne Garnier Frères lance une série de vingt-sept ouvrages intitulée *Chants et chansons populaires de la France* qui comprend la transcription détaillée de nombreux collectages avec un accompagnement pour piano. Quelques années plus tard, en 1857, Georges Kastner (1810-1867) publie le recueil *Les voix de Paris*, une anthologie des différents cris entendus sur les marchés et dans les rues de la capitale française.

Par ailleurs, les tendances nationalistes renforcent également l'attrait pour la musique populaire. Les musicologues de l'époque considèrent le chant populaire, c'est-à-dire, dans leur conception, le chant des paysans et des populations rurales, comme le symbole d'un « âge d'or d'innocence » perdu au contact de la musique des villes et de la liturgie<sup>35</sup>. Dans ce contexte, l'intérêt pour le chant populaire français ne tarde guère à se manifester au niveau de l'Etat lui-même. En effet, le 13 septembre 1852, l'empereur Napoléon III publie un décret stipulant que le ministère des affaires publiques est tenu de superviser le collectage des chansons folkloriques, poésies, contes et épopées de toute la France afin de constituer une anthologie. Dans cette optique, plusieurs acteurs du monde académique se réunissent afin de mettre au point des critères destinés à assurer une plus grande uniformité dans les publications. Parmi ceux-ci, citons l'obligation de transcrire la musique et les paroles des chansons de manière précise et scrupuleuse, d'éviter les ajouts de notes et de texte au collectage d'origine, d'indiquer le lieu et la date du collectage ainsi que l'identité de l'informateur, et de collecter un maximum de versions d'un même chant auprès de sources variées pour permettre la comparaison. Ce décret permettra à de nombreuses collections de voir le jour, notamment celle réalisée par Edmond de Coussemaker (1805-1876) en 1856 au sujet des chants populaires

---

<sup>34</sup> Thomas Christensen, chapitre « Song », dans *Fétis and the Tonal Imagination: Discourses of Tonality in Nineteenth Century France*, à paraître, University of Chicago Press. Je remercie l'auteur de m'avoir fourni ce texte avant sa publication.

<sup>35</sup> Carole Pegg, « Folk music », *Grove Music Online*.

flamands, qui sera la première à être collectée dans le respect des critères mis en place par l'Etat français<sup>36</sup>.

## 2.3 Biographie et œuvre d'Achille Millien

### 2.3.1 Biographie

A présent que nous avons succinctement posé les bases contextuelles des débuts de l'intérêt des musicologues pour le chant populaire et des travaux qui s'ensuivirent, il convient de dire quelques mots d'Achille Millien et de son travail. Millien naît le 4 septembre 1838 à Beaumont-la-Ferrière, petit village du Nivernais. Bachelier en 1859, il est destiné à devenir clerc de notaire mais y renonce après la mort de son père pour se consacrer à la poésie. De 1860 à 1924, il publiera une vingtaine de volumes de poèmes inspirés par sa région natale, le Nivernais. Il deviendra le chef de file de la poésie dite « rustique » et, après la Première Guerre Mondiale, sera considéré comme l'un des pères de la littérature régionaliste. Il exercera en outre la présidence de l'Académie des Dix de province fondée en 1925 et chargée d'attribuer un prix littéraire aux auteurs régionaux.

C'est à la fin des années 1870 qu'Achille Millien débute ses premières collectes en pays nivernais. En 1895, il cesse ses collectes et fonde la *Revue du Nivernais*, destinée à faire connaître l'histoire, les traditions et la vie de la région. Il participera également au développement culturel de sa province natale, notamment au travers de la Société Artistique du Nivernais fondée en 1896<sup>37</sup>. A partir de 1902, il rédige les comptes rendus des expositions organisées par le Groupe d'Emulation Artistique du Nivernais, dont il est sociétaire. Enfin, Beaumont-la-Ferrière accueille les « banquets traditionnels » qui réunissent les défenseurs de la culture nivernaise dans la mouvance du régionalisme naissant.

---

<sup>36</sup> Thomas Christensen, chapitre « Song », dans *Fétis and the Tonal Imagination: Discourses of Tonality in Nineteenth Century France*, à paraître, University of Chicago Press.

<sup>37</sup> Luc Charles-Dominique, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 15 | 2002, en ligne depuis le 11 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/812> ; « Paul Delarue (1889-1956) », *Arts et traditions populaires*, 4/3 (juillet-septembre 1956), p. 193-194 ; Florence Galli-Dupis, « Achille Millien (1838-1927) et le folklore du Nivernais », site internet de l'association Garae, Archives ethnofrance : <http://www.garae.fr/spip.php?article189> ; « Achille Millien (1838-1927) », site internet de la Bibliothèque Nationale de France : [https://data.bnf.fr/fr/11916161/achille\\_millien/](https://data.bnf.fr/fr/11916161/achille_millien/) ; Site internet du Musée du Dauphinois : [http://www.musee-dauphinois.fr/TPL\\_CODE/TPL\\_PUBLICATION/PAR\\_TPL\\_IDENTIFIANT/530/138-.htm](http://www.musee-dauphinois.fr/TPL_CODE/TPL_PUBLICATION/PAR_TPL_IDENTIFIANT/530/138-.htm).

La guerre de 1914-1918 fait le vide autour du « maître de Beaumont » qui de surcroît connaît des difficultés financières importantes. Et c'est oublié de tous que « le chantre du Nivernais » s'éteindra à Beaumont le 12 janvier 1927, laissant derrière lui une immense œuvre folklorique en grande partie inédite<sup>38</sup>.

### 2.3.2 Les collectages en Nivernais

Luc Charles-Dominique explique comme suit la démarche de Millien : « A partir de 1877, Achille Millien entreprend ses premières collectes de contes et chansons, accompagné de son fidèle ami Jean-Grégoire Pénavaire, (1838-1906), musicien et compositeur qui lui note les mélodies. Il commence ses prospections dans les environs immédiats de Beaumont-la-Ferrière, puis, à partir de 1883, étend ses investigations à toute l'ancienne province du Nivernais. L'année 1887 est particulièrement féconde avec, en particulier des collectes réalisées en Morvan. Ses enquêtes connaissent un ralentissement vers 1890, pour cesser en 1895<sup>39</sup>. »

### 3. Biais liés à la datation et au collectage

Comme dit plus haut, l'analyse du corpus choisi fut un exercice délicat au cours duquel de nombreux biais durent être pris en compte. Dans cette section, nous tenterons d'éclaircir ces questions sans perdre de vue le caractère flou des éléments que mobilise cette réflexion. En effet, il est souvent impossible, lorsque l'on constate un problème, d'isoler le biais qui en est la cause. On pourrait par exemple hésiter à classer une berceuse dans telle ou telle catégorie parce que l'on s'interroge sur la fiabilité de l'informateur ou parce que la logique qui a poussé le transcripteur à adopter cette catégorisation nous est inconnue. De ce fait, les exemples fournis pour chaque sorte de biais devront être considérés comme des illustrations non exhaustives.

---

<sup>38</sup> Luc Charles-Dominique, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 15 | 2002, en ligne depuis le 11 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/812>.

<sup>39</sup> Luc Charles-Dominique, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 15 | 2002, en ligne depuis le 11 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/812>.

### 3.1 Biais lié à la distance dans le temps

Les berceuses dont il est ici question ont été collectées entre 1879 et 1899, autrement dit il y a plus d'un siècle. Cela ne constitue bien sûr pas un problème en soi. Il faut toutefois prendre garde au fait que cette grande distance temporelle est potentiellement source de biais dans l'interprétation du corpus et dans son analyse. En effet, il nous est impossible de nous référer aux témoignages originaux pour comprendre certains points parfois obscurs de la transcription ou pour étayer et préciser la comparaison entre certaines berceuses. Nous en sommes donc réduits à des suppositions et à des interprétations qui peuvent être sujettes à débat...

On peut par exemple observer la présence d'une appoggiature dans la dernière phrase de la berceuse BR10 version b. Or, s'il est effectivement possible que l'informateur ait véritablement chanté une appoggiature bien nette il pourrait également s'agir d'un choix de J. G. Pénavaire qui aurait retranscrit avec précision une approximation musicale de l'informateur. Nous ne disposons d'aucune note du transcripateur pour étayer l'une ou l'autre hypothèse.

*Andante*

Oh! dor-mez donc si vous vou - lez Car je suis lass' de vous ber - cer. Il faut dor -

- mir bien vi - te vite, Il faut dor - mir bien - tôt.

### 3.2 Présence d'intermédiaires dans le collectage

Achille Millien s'est chargé de collecter le texte des berceuses et a confié la notation de la musique à Jean-Grégoire Pénavaire. Les transcriptions ont ensuite été transmises à Georges Delarue qui en a réalisé la publication, et ce, cent ans plus tard. Outre la grande distance temporelle qui sépare le collectage de la publication du travail de Millien, la présence de plusieurs personnes tierces dans le processus constitue une particularité qui pourrait mener à des biais de transcription.

### 3.3 Les informateurs étaient très probablement tout-venant

Le corpus est constitué de berceuses collectées auprès de personnes dont on ignore si elles possédaient un bagage musical. Il convient donc de prendre garde aux éventuelles imprécisions vocales et rythmiques qui auraient pu influencer la transcription.

Outre la présence de l'appoggiature en BR10b qui pourrait également illustrer ce phénomène, on peut par exemple s'interroger sur la diversité des versions de la berceuse BR06. En effet, s'il est possible de dégager une parenté évidente entre ces versions, des différences parfois importantes sont présentes dans la longueur et la structure. En effet, bien que la mélodie ne varie presque pas, la deuxième partie des berceuses semblent sujette à discussion. De plus, les versions c et d ajoutent une mélodie totalement différente au thème de base. Ces différences pourraient être dues à une défaillance de mémoire des informateurs ou à un effet de contamination. Les études réalisées en psychologie cognitive et en psychologie de la musique démontrent en effet que la mémoire humaine est loin d'être infaillible. Lors de la restitution d'un fragment musical, plusieurs facteurs comme le contour mélodique, le timbre des notes et la tonalité doivent être pris en compte et sont susceptibles de faire l'objet d'un oubli ou d'un défaut de rappel. De plus, il peut parfois exister une confusion entre deux mélodies, ce qui peut aboutir au mélange de deux chansons ou à l'ajout d'un fragment d'une chanson à une autre. Ce phénomène<sup>40</sup> est appelé « effet de contamination ».

Notons par ailleurs que la berceuse BR06b est notée en mineur. L'informateur peut effectivement avoir chanté dans une tonalité mineure, mais il faut également envisager la possibilité qu'il s'agisse d'une simple imprécision de justesse qui ait conduit au choix du mode mineur par J. G. Pénavaire. Dans le même ordre d'idée, signalons l'absence d'altération sur le dernier *sol* de la berceuse BR09 version b. qui paraît assez incongrue d'un point de vue musical. Une fois encore, cette particularité pourrait être due à un défaut de justesse de l'informateur.

---

<sup>40</sup> Carole Pegg, « Folk music », *Grove Music Online* ; Anne Dhu McLucas, « Oral tradition », *Grove Music Online* ; Diana Deutsch, Alf Gabrielsson, John Sloboda, Ian Cross, Carolyn Drake, Richard Parncutt, Stephen McAdams, Eric F. Clarke, Sandra E. Trehub, Susan O'Neill, David Hargreaves, Anthony Kemp, Adrian North and Robert J. Zatorre, « Psychology of music », *Grove Music Online*.

*Moderato*

La p'tit' poule blanche Elle est dans la grange Qu'a fait son co - co Pour le p'tit Jean -  
- not Quand il au-ra fait son pe-tit dor - mi. Do - do, le pe-tit do -  
- do. Som som vè - ne vè - ne vè - ne, Som som, vè - ne vè - ne donc.

#### 4. Difficulté liée à la théorie musicale « savante »

L'une des grandes difficultés que pose l'analyse ethnomusicologique réside dans le fait que le contenu analysé ne correspond pas toujours aux modèles utilisés dans la musique dite « savante ». De fait, dans le cas présent, il paraît parfois difficile d'appliquer les règles inhérentes au principe de tonalité et de rythme à des berceuses traditionnelles qui relèvent avant tout de la tradition populaire<sup>41</sup>. Dans ce contexte, il convient donc de nous méfier des nombreux bémols notés dans une armure ou des changements dans la signature rythmique qui semblent parfois manquer de logique d'un point de vue purement musical. On notera ainsi la présence de deux bémols en BR06b, BR08b et BR09a, de deux dièses en BR09d, de trois bémols en BR02 et BR09d, et de trois dièses en BR06c, BR08a, BR09c, BR10d et BR10e. Par ailleurs, certains changements rythmiques peuvent susciter l'interrogation, comme en BR08b où la signature est en 2/4 sauf pour la mesure 11 qui passe en 3/4 ou encore en BR09d où l'on reste en 2/4 sauf à la quatrième mesure qui passe en 3/4.

D'autre part, la présence de certains symboles peut être discutée étant donné le répertoire qui nous occupe. Ainsi en BR10a, un symbole « da capo » est présent en fin de partition, tandis qu'en BR11, on observe un signe « dal segno », plutôt utilisé dans le répertoire baroque.

Enfin, le transcripteur donne souvent des indications de nuances (« moderato » en BR06a, BR06d, BR08a, BR08c, BR09b, BR09c et BR10c, « piano » en BR01 et BR06a), de rythmes (« andante » en BR10b, « andante semplice » en BR01, « andante gracioso » en BR07, « un poco allegro » en BR05 ou « andantino » en BR09a, BR10d et BR10e). A ces commentaires s'ajoutent d'autres précisions moins traditionnelles comme « un peu traînard » en BR02, « un peu dolant » en BR10a ou « gaïment et gracieux » en BR06c.

Comme le montrent ces exemples, la difficulté réside, pour le transcripteur musical, de demeurer le plus objectif possible dans sa manière d'aborder des chants qui ne correspondent pas toujours

---

<sup>41</sup> Anne Dhu McLucas, « Oral tradition », *Grove Music Online* ; Bernard Lortat-Jacob, « L'ethnomusicologie en France », *Acta musicologica*, 62/2-3 (1990), p. 289-301 ; Luc Charles-Dominique, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 15 | 2002, en ligne depuis le 11 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/812>.

complètement à son propre système de référence<sup>42</sup>. Toutefois, les auteurs s'accordent pour dire que cette objectivité n'est guère facile à atteindre et à maintenir. Citons par exemple Annie Labussière qui, dans ses écrits consacrés à la transcription et à la notation de la musique enfantine, définit la transcription comme un acte subjectif. Elle préfère d'ailleurs employer l'expression « état de transcription » puisqu'il s'agit pour le musicologue, qui est humain et possède donc sa propre subjectivité, de noter la musique qu'il entend<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Bernard Lortat-Jacob, « L'ethnomusicologie en France », *Acta musicologica*, 62/2-3 (1990), p. 289-301.

<sup>43</sup> Annie Labussière, « Rythme enfantin, pentatonismes et giusto syllabique dans les créations mélodiques des enfants », *Revue de musicologie*, 62/1 (1976), p. 25-85 ; Bernard Lortat-Jacob, « Quelques problèmes généraux d'analyse musicale », *Revue de musicologie*, LXI/1 (1975), p. 6.

## 5. Difficultés posées par la partition elle-même

Les partitions elles-mêmes sont parfois également sources de questions et de difficultés. En effet, la qualité des documents n'est pas toujours égale d'une berceuse à l'autre, ce qui pourrait occasionner des erreurs de lecture et d'interprétation. En outre, il ne fut pas toujours simple de dégager une cohérence dans le corpus, notamment parce que les différentes berceuses d'un même groupe (c'est-à-dire les différentes versions d'une même berceuse) semblaient parfois fort différentes du point de vue du texte et de la musique, de sorte que leur regroupement pouvait être sujet à discussion.

Par exemple, les différentes versions de la berceuse BR08 peuvent être rapprochées par leur texte mais demeurent relativement différentes d'un point de vue musical. De plus, si l'on considère les rapprochements textuels, la BR07 aurait pu être ajoutée à ce groupe.

### 5.3 L'accessibilité du corpus et les questions qu'elle soulève

Au vu de ma cécité, j'ai été confrontée à de nombreuses questions spécifiques lors de cette recherche. Certaines demeuraient triviales et concernaient la mise en œuvre purement pratique de l'analyse, mais d'autres touchaient de manière plus pointue au sens même de la démarche musicologique qui consiste à analyser la musique au travers d'un prisme, d'un modèle de compréhension qui lui est propre. Cette section sera consacrée au développement de ces interrogations qui furent partie intégrante de mon travail de mémorante.

#### 5.3.1 L'accessibilité des partitions

Durant la recherche du corpus proprement dit, la première question qui s'est imposée fut l'accessibilité des partitions. En effet, si le braille musical existe depuis plusieurs années et permet à de nombreuses personnes aveugles de s'adonner à leur passion pour la musique, rares sont les musiciens professionnels qui utilisent ce système car il est très lent et peu pratique. L'un de ses inconvénients majeurs est de rendre impossible la lecture à vue. Aussi, pour tout exercice nécessitant d'appréhender rapidement une partition, mieux vaut, pour le musicien aveugle, se forger une oreille attentive et une compréhension de la chose musicale qui lui permettra de pallier

les difficultés causées par son handicap. Pour toutes ces raisons, je n'ai jamais eu recours au braille musical, que ce soit durant mes années d'académie ou ma formation au conservatoire. Toutefois, grâce au soutien d'un directeur d'académie particulièrement enthousiaste, j'ai pu obtenir avec succès mon certificat de solfège ce qui, ajouté à de nombreuses années d'entraînement dans la pratique du chant et du piano, m'a permis de développer une oreille qui remplace assez bien les yeux des musiciens valides. Il n'en reste pas moins que, pour pouvoir accéder à une œuvre musicale quelle qu'elle soit, il me faut trouver une version auditive de la partition. En d'autres mots, je dois me fier à l'interprétation d'un autre musicien et il m'est impossible d'entrer en contact direct avec l'œuvre.

Dans le cas d'airs d'opéra ou de partitions de piano, trouver des versions auditives n'est pas difficile, bien que l'on ne puisse pas toujours faire confiance à certains musiciens qui, dans un souci d'interprétation musicale, allongeront telle note ou insisteront sur le « rubato » ou le mordant ajoutée à telle autre, ce qui rend parfois la précision musicale difficile à comprendre. L'exercice reste néanmoins toujours possible en comparant plusieurs versions ou grâce à l'aide d'un collègue. Comment faire, cependant, lorsque l'œuvre que l'on cherche à appréhender n'existe que sous la forme de partitions et que, de par sa nature ethnomusicologique, elle n'a pas fait l'objet d'une interprétation récente, disponible en format audio ?

Fort heureusement, il existe des moyens technologiques pour générer une partition à partir de rien. Ainsi, le système MIDI (Musical Instrument Digital Interface)<sup>44</sup> aujourd'hui bien connu des musiciens, permet de transformer des données informatiques en musique. On peut ainsi créer une partition qui sera sonorisée par l'ordinateur et, pour peu que l'on se soit montré précis dans la notation, la mélodie sera jouée sans erreurs, au soupir près. En cherchant un corpus adapté à mon travail, j'ai ainsi découvert que toutes les berceuses reproduites par Achille Millien avaient été converties en fichier midi par les conservateurs du Musée du Dauphinois, sans doute dans un souci d'accessibilisation.

Saisissant l'occasion, je me suis emparée de ces fichiers, pensant qu'ils me permettraient d'accéder aux partitions notées par J. G. Pénavaire. Or, comme je le disais plus haut, l'exactitude musicale est nécessaire pour générer correctement un fichier MIDI et l'on ne peut se contenter de faire une

---

<sup>44</sup> <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Musical%20Instrument%20Digital%20Interface/fr-fr/>

entière confiance à l'ordinateur qui, s'il évitera toutes les erreurs de l'interprétation humaine, produira parfois des résultats informatiquement logiques mais totalement impossibles en musique ! En parcourant ces fichiers, je me suis ainsi retrouvée confrontée à des aberrations musicales qui ne pouvaient être le fruit d'un transcritteur averti. J'ai donc dû me résoudre à faire appel à l'aide d'une collègue qui a réécrit les fichiers afin qu'ils correspondent aux partitions originales. Je ne saurai jamais assez la remercier pour son travail, mais elle constitue un intermédiaire de plus dans le processus de la recherche ce qui, comme mentionné plus haut, renforce la possibilité que des biais se soient glissés dans l'analyse des partitions.

### 5.3.2 La question de l'oralité

Outre son côté purement pratique, la question des partitions m'a conduite à m'interroger sur la nécessité, en musicologie, de passer par une source écrite pour analyser un répertoire exclusivement oral. Dans ce contexte, je me permettrai de citer quelques auteurs qui font état de ce problème avec une clarté qui, à mon sens, se dispense de tout commentaire :

« Le concept de tradition orale trouve son origine dans le domaine littéraire, où l'on établit une très nette distinction entre les formes préservées par écrit, et qui se lisent, et les formes préservées oralement et qui s'écoutent. Les écrits semblent fixes, alors que leur existence et leur transmission semblent indépendantes de toute exécution par un auteur. La littérature orale semble flexible et transmise uniquement par l'intermédiaire d'une exécution dont elle dépend. Appliquer cette distinction à la musique fait donc problème. La musique écrite peut bien être fixe, mais elle reste difficilement transmissible sous cette forme. La notation musicale occidentale, par exemple, ne préserve que certains aspects du contenu musical (hauteur et rythme, notamment), laissant le reste (timbre, accentuation, nuances et autres éléments "expressifs") à la tradition orale<sup>45</sup>. » A ces quelques phrases, ajoutons ces mots de Luc Charles-Dominique : « dans le domaine français en particulier, ces collecteurs (les premiers folkloristes du chant populaire au XIXe siècle), ont globalement ignoré volontairement le phonographe, dont l'invention assez ancienne (1877), aurait pu le placer dans les mains de ceux de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Ces folkloristes, soudainement confrontés à une culture de l'oralité dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence,

---

<sup>45</sup> Timothy Rice, « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Actes sud, 2005, p. 137-162.

et à laquelle ils ont immédiatement attribué une ancienneté ancestrale voire immémoriale et dont ils ont estimé qu'elle était globalement en perdition et menacée de disparition rapide, se sont sentis investis d'une mission de sauveurs. Or, pour tous ces collecteurs « historiques », par quel biais sauver l'oralité, c'est-à-dire lui offrir l'immortalité ? Par l'écriture. L'écrit semble donc être le corollaire obligé de l'historicité, le lien indéfectible entre histoire et mémoire<sup>46</sup>. »

Cette prépondérance des musicologues pour l'écrit soulève à mon sens de nombreuses questions qui sont fort préoccupantes si l'on entend se consacrer à la recherche ethnomusicologique. En effet, où se situe la place de la musique en tant que média oral si le premier souci des musicologues est de comparer leurs collectages au modèle de la musique savante, et donc, par essence, écrite ? Quel est le sens d'une telle démarche ? Et, a contrario, quel est le sens de mon propre travail qui consiste à faire retourner vers l'oralité un répertoire traditionnel oral qui a été consigné par écrit ? Est-il possible d'analyser de manière auditive des collectages oraux en se basant sur des fichiers informatiques générés à partir de l'interprétation écrite d'un autre musicien ? Je ne prétends bien entendu pas répondre ici mais il me semblait important de noter au moins ces questions qui, à mon avis, sont centrales dès lors que l'on s'intéresse à la recherche en ethnomusicologie...

---

<sup>46</sup> Luc Charles-Dominique, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 15 | 2002, en ligne depuis le 11 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/812>.

## A propos de l'analyse proprement dite

### 1. Informations préliminaires

Dans un souci de précision, je commence chaque analyse par l'énumération de toutes les indications inscrites sur la partition publiée par Achille Millien, Georges Delarue (musique notée par J.G. Pénavaire), *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, et ce, même s'il n'en sera pas tenu compte dans l'analyse qui suit. J'indique également les informations de collectage telles que le lieu, le nom du collecteur et de l'informateur s'ils sont fournis, ainsi que la référence précise du fragment récolté.

### 2. Choix de la démarche d'analyse : induction ou déduction ?

Bernard Lortat-Jacob fait état de la difficulté de choisir, lors de l'analyse musicologique d'un corpus de tradition orale, entre deux paradigmes : celui de l'« analyse réelle » qui prend en compte des objets particuliers comme point de départ de l'analyse, et celui de l'« analyse conceptuelle » qui se base sur des outils généraux<sup>47</sup>.

On a donc le choix entre une démarche d'induction ou de déduction. Cette prise de décision est déterminante pour l'analyse et d'autant plus nécessaire que le corpus dont il est question ne relève pas d'une musique savante qui possède déjà ses propres règles et son système de référence.

Après de nombreux questionnements à la lecture de publications ethnomusicologiques sur le sujet, j'ai pris la décision de tenter une démarche qui se situerait entre ces deux positions. En effet, s'il paraissait peu justifiable d'analyser le corpus uniquement d'après mes connaissances en musique savante en raison de la nature profondément orale des berceuses, je ne possédais ni l'expérience, ni les connaissances suffisantes pour forger moi-même un tout nouvel outil d'analyse, et il semblait périlleux de choisir une grille existante qui soit parfaitement adaptée aux morceaux ici traités. Aussi, dans le souci de préserver la rigueur scientifique nécessaire à tout travail universitaire en musicologie tout en demeurant fidèle à la nature du corpus, le tout sans outrepasser la limite de mes compétences et de mon expérience, j'ai opté, à tous les niveaux de l'analyse, pour une

---

<sup>47</sup> Bernard Lortat-Jacob, « Quelques problèmes généraux d'analyse musicale », *Revue de musicologie*, LXI/I (1975), p. 6.

considération la plus ouverte possible des morceaux, en me référant au système musical classique comme appui, dans les limites de ce qui me paraissait scientifiquement acceptable. Je développerai cette position dans les points suivants.

## 2.1 Segmentation des mélodies

Afin de coller au mieux au répertoire et de préserver l'esprit ethnomusicologique de ce travail, j'ai privilégié une analyse en segments, ou en syntagmes, comme le font les linguistes. L'idée était de prendre, comme base de l'analyse, les plus petites unités signifiantes dans chaque morceau<sup>48</sup>. Il ne fut pas toujours facile de décider arbitrairement de quelle manière diviser les mélodies. J'ai donc utilisé comme critère la segmentation du texte chanté car cela m'a semblé être la meilleure manière de respecter le contexte de collectage, à savoir la récolte de vieilles berceuses auprès d'une population qui s'est servie du chant pour fournir l'information. Dans des cas où la division du texte pouvait être discutée, j'ai toujours choisi le plus petit segment porteur de sens, à savoir le plus petit syntagme intéressant sur le plan musical et textuel.

Cette démarche fut parfois la source des questionnements, par exemple dans la berceuse BR02. En effet, sur le plan musical, les deux premiers segments, (« dodo » et « vire, vire burse »), auraient pu être fusionnés. Cependant, cette berceuse semblait présenter une parenté avec la BR01, dans laquelle une configuration semblable apparaissait dans les deux premiers segments (« som som » et « vène, vène, vène »). J'avais alors opté pour une séparation de cette phrase en deux segments et j'ai reproduit le même schéma en BR02 afin de préserver la cohérence entre les analyses.

## 2.3 Notes et valeurs

Puisqu'il s'agit d'un collectage de chants a capella auprès d'une population a priori non-musicienne, et parce que le répertoire relève avant tout de la tradition orale, j'ai choisi de me concentrer sur les degrés de la gamme et sur les intervalles plutôt que sur les notes en valeurs absolues. En plus de préserver le caractère traditionnel des documents, cette méthode a également

---

<sup>48</sup> Bernard Lortat-Jacob, « Quelques problèmes généraux d'analyse musicale », *Revue de musicologie*, LXI/I (1975), p. 6. ; Nicolas Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1968, 1972 (rééd.) ; id., *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 1972.

l'avantage de permettre une compréhension plus globale de la dynamique mélodique. Il faut également signaler que, puisque le présent travail est effectué dans le cadre d'un mémoire, il a fallu limiter le champ des investigations. Ceci a notamment pour conséquence le fait que les analyses ne prennent pas réellement en compte le système métrique et les valeurs rythmiques des segments. De plus, bien que l'analyse s'appuie sur le texte en tant que moyen de segmenter la mélodie, les paroles des berceuses ne sont pas véritablement analysées.

## 2.4 Tonalité

L'une des questions centrales de l'analyse concernait le choix du système de référence. Le caractère traditionnel du répertoire pouvait être associé à une analyse modale. Un tel parti-pris semblait toutefois dangereux car les mélodies analysées ne pouvaient être envisagées complètement sous cet angle. Il était en effet compliqué de prêter aux berceuses un mode de référence, une finale ou une teneur. D'autre part, il semblait plus concluant d'associer chaque mélodie à une tonalité même s'il s'agissait avant tout de la tonalité choisie par le transcritteur. En définitive, l'analyse tonale sera donc privilégiée, d'autant plus que cela permettra d'aborder les berceuses au travers d'une hiérarchie d'intervalles et non de valeurs de notes absolues.

Dans cette optique, il convient d'aborder brièvement la conception de la tonalité en musicologie afin de contextualiser la position qui a été prise lors de cette analyse.

### 2.4.1. La notion de tonalité

C'est Alexandre Etienne Choron qui utilisera pour la première fois le mot « tonalité » en 1810<sup>49</sup>. La tonalité désigne l'articulation de la dominante et de la sous-dominante autour de la tonique. Pour Choron comme pour d'autres auteurs, (par exemple Jean-Philippe Rameau), cette notion différencie l'organisation harmonique de la musique moderne, la tonalité moderne, de l'organisation de la musique ancienne, tonalité antique. Le plus souvent, dans la musique occidentale, la tonalité fait référence à l'orientation de la mélodie et de l'harmonie vers un degré

---

<sup>49</sup> Alexandre-Etienne Choron, « Sommaire de l'histoire de la musique », dans Alexandre-Etienne Choron et François Joseph Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Valade-Lenormant, 1810, vol. I, p. XXXVII sqq.

référentiel, la tonique. Plus largement : la tonalité désigne l'articulation systématique des phénomènes mélodiques et des relations entre ces phénomènes<sup>50</sup>.

Le concept de tonalité possède de nombreuses définitions. Il est envisagé de différentes manières selon les auteurs et les courants qui l'abordent et suscite de nombreuses questions. On peut par exemple se demander si la question de la tonalité concerne uniquement la musique occidentale et, à l'intérieur-même de celle-ci, la musique savante, ou si toute musique peut être envisagée à travers un prisme tonal. Une autre question concerne les éléments constitutifs de la tonalité qui peuvent être considérés comme mélodiques ou harmoniques selon le courant. Enfin, la tonalité est-elle une propriété objective de la musique ou le fruit du ressenti subjectif de l'auditeur<sup>51</sup> ?

#### 2.4.2 Définition générale

Dans la suite de ce travail, je considérerai que la tonalité désigne l'articulation des phénomènes musicaux autour d'une tonique de référence dans la musique européenne d'environ 1600 à 1910. Cette articulation se conceptualise autour de deux genres de modes, les modes majeur et mineur, qui ont des propriétés musicales et expressives différentes mais analogues. Ces propriétés permettent de dégager des relations abstraites qui contrôlent les mouvements mélodiques et la succession harmonique pour obtenir des points musicalement culminants et de réguler la progression musicale vers ces points culminants<sup>52</sup>.

#### 2.4.3 Détails et acceptions

Dans son article du *Grove Music Online*, Brian Hyer détaille deux manières d'envisager la tonalité en tant que notion purement théorique. Ces deux conceptions ne sont bien sûr en aucun cas univoques mais il me semblait intéressant de les évoquer.

a. En tant qu'adjectif : l'adjectif « tonal » peut désigner, d'un point de vue assez général, l'organisation systématique des phénomènes mélodiques dans la musique occidentale et non-

---

<sup>50</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online*.

<sup>51</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online*.

<sup>52</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online*.

occidentale. Dans cette optique, on pourrait alors considérer que la tonalité s'applique à toute musique basée sur des sons dont la fréquence est déterminable et dans laquelle se dégage une hiérarchie entre les différents degrés de la gamme. Cette conception permet d'exclure les musiques purement rythmiques, ainsi que certaines musiques qui sont constituées de bruits plutôt que de sons à hauteur déterminée. En revanche, cette acception présente une certaine ouverture car elle ne se limite pas seulement à la musique savante composée entre le XVIIe et le début du XXe siècle. Elle permet d'englober des styles musicaux de diverses périodes, y compris la musique actuelle, dans laquelle on ne peut faire autrement que repérer des ancrages tonals.

b. En tant que nom : elle fait alors référence à l'articulation rationnelle et intrinsèque des phénomènes mélodiques et harmoniques en musique occidentale écrite entre le XVIIe siècle et le début du XXe siècle. Dans cette perspective, la musique tonale s'oppose aux musiques modales et atonales, car elle constitue un changement par rapport à la musique modale d'avant 1600 et atonale d'après 1910.

Dans ce contexte, les phénomènes tonals concernent l'organisation de la dominante et de la sous-dominante autour de la tonique et sont de divers types : formules cadentielles, progressions harmoniques, successions d'intervalles ou d'harmonies avec des conditions de consonances et de dissonances, catégories formelles liées à une tonique de référence qui imprègne la musique, etc. D'un point de vue psycho-physique, on peut considérer que ces phénomènes sont perçus ou pré-interprétés par l'auditeur en fonction de la théorie tonale<sup>53</sup>.

Enfin, nonobstant les précédentes définitions, la tonalité peut aussi être utilisée comme un synonyme de « ton ». Elle décrit alors la relation entre les degrés de la mélodie, qui est responsable de l'orientation de la musique vers la tonique de référence.

En définitive, la notion de tonalité demeure, encore aujourd'hui, essentielle en musique, mais sa conception et son utilisation peuvent être discutées et ce, d'autant plus lorsqu'il est question d'une musique de tradition orale. Comme je l'ai mentionné plus haut, je me référerai ici à la conception généralement privilégiée en musicologie dans les pays francophones selon laquelle on considère que la tonalité renvoie à la musique savante composée entre 1600 et 1910 environ.

---

<sup>53</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online*.

### 2.3.4 Le point de vue de quelques auteurs

Avant l'apparition du concept de tonalité, Jean-Philippe Rameau insiste sur les notions harmoniques de tonique, de dominante et de sous-dominante et sur la notion de succession harmonique, qu'il relie à la notion de consonance et de dissonance, de tension et de résolution. Dans son *Traité de l'harmonie* de 1722, il conceptualise les relations harmoniques en termes de cadences, c'est-à-dire de mouvements effectués par certains degrés de la gamme les uns vers les autres. Ainsi, la cadence imparfaite désigne un mouvement de la sous-dominante vers la tonique et la cadence parfaite désigne un mouvement de la dominante vers la tonique. Dans ce contexte, les notions de dissonance et de consonance constituent autant de points de pression qui poussent la dominante et la sous-dominante à rejoindre la tonique. Dans la conception de Rameau, la tonalité est donc plus harmonique que mélodique<sup>54</sup>.

Ces considérations, mises en lumière par Rameau, constitueront des points de départ pour la réflexion des théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Choron utilise pour la première fois le mot « tonalité » dans son « Sommaire de l'histoire de la musique » (1810) pour désigner la constellation des harmonies de tonique, dominantes et sous-dominantes connues des musiciens depuis Rameau. Pour Choron, c'est Monteverdi qui introduit le premier la tonalité lorsque, autour de 1590, il utilise la septième de dominante et la quinte diminuée de manière consonante, autrement dit en l'absence de préparation. Fétis ajoute à cette théorie la notion de consonance et de différence entre tonalité ancienne et tonalité moderne.

Dans les années 1830-1840 en effet, le musicographe belge popularise le concept de tonalité dans son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844) : la tonalité désigne selon lui la somme totale des relations nécessaires successives et simultanées entre les notes de la gamme. Ces relations constituent des forces d'attraction musicales puisque chaque note, ou degré, de la gamme appelle son degré de résolution. Ainsi, le quatrième degré appelle le troisième degré et le septième degré appelle le premier. Les degrés IV et VII sont donc des degrés d'attraction, tandis que les degrés III et I sont des degrés de repos. Fétis caractérise chaque note de la gamme

---

<sup>54</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online* ; Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998.

par son potentiel relatif d'attraction et de repos. Dans sa conception, la tonalité et la gamme sont donc inséparables, la gamme étant la forme matérielle de la tonalité.

Ces tendances mélodiques intrinsèques, les lois tonales, ont des implications harmoniques : les degrés IV et VII appartiennent à l'harmonie naturelle de la septième de dominante alors que les degrés III et I appartiennent à celle de la tonique, de l'accord de résolution. Dans cette perspective, Fétis considère que le rôle du quatrième et du septième degré est d'orienter l'auditeur vers la tonique dans une gamme donnée.

Pour Fétis, la septième de dominante est donc l'élément crucial de la tonalité moderne dont il situe la naissance chez Monteverdi et ce, principalement dans deux madrigaux : *Stracciami pur il core*, tiré du livre 3 de 1592 (*Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, 1840), puis *Cruda Amarilli*, tiré du livre 5 de 1605. Si la validité historique et musicale de cette affirmation est discutable, les recherches de Fétis ont encouragé la réflexion sur les principes fondateurs de la musique depuis 1600.

Les travaux de Choron et de Fétis ouvrent la voie vers une nouvelle conception du principe de tonalité : la théorie des degrés ou *Stufentheorie*, formalisée notamment par Weber et Schenker. Selon ces auteurs, les gammes majeures et mineures sont le point de départ de la tonalité. Dans *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* (3/1832), Gottfried Weber construit des accords de trois sons et des septièmes diatoniques sur les degrés de la gamme, et il utilise des chiffres romains pour nommer ces *Stufen* ou degrés. Weber considère le sens de la musique est assuré par une progression harmonique cohérente. Enfin, alors que, chez Rameau et Fétis, un degré est assimilé à une seule fonction, les partisans de la théorie des degrés mettent l'accent sur une fonction harmonique à laquelle plusieurs degrés (et donc plusieurs accords) peuvent correspondre<sup>55</sup>.

Ces théories se rejoignent sur certains points, (importance des degrés même s'ils sont conceptualisés de manière différente, importance de l'harmonie et de la progression harmonique), et s'éloignent sur d'autres notions. Ainsi, si Rameau, Choron et Fétis s'accordent sur la notion d'attraction » de certains degrés vers d'autres, Schenker et Weber considèrent les degrés eux-

---

<sup>55</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online* ; Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998.

mêmes comme base de l'harmonie. De ce fait, pour ces derniers, plusieurs degrés peuvent posséder la même fonction tandis que chez leurs prédécesseurs, les degrés ont une fonction intrinsèque qui ne peut pas varier.

### 2.3.5 La tonalité dans cette analyse

Dans le cadre du présent travail, il était nécessaire de définir les différentes conceptions de la notion de tonalité afin de pouvoir déterminer de quelle façon cette dernière serait abordée lors des analyses. Ce choix se révélait d'autant plus nécessaire que la musique dont il est ici question relève de la tradition orale et ne possède pas une qualité intrinsèquement tonale. En définitive, il semble que l'acceptation de la tonalité qui sera utilisée ici emprunte des notions à plusieurs des auteurs cités plus haut.

En effet, la tonalité, que Fétis décrit comme étant la base de toute musique, est selon lui une grille abstraite qui permet de rendre la musique intelligible pour l'auditeur. De plus, Fétis insiste sur l'importance du rapport entre les degrés de la gamme, notion dont il sera également question dans cette analyse<sup>56</sup>.

A contrario, on empruntera à Weber et à Schenker la fonction mobile des degrés selon la configuration harmonique, qui est elle-même déterminée par la gamme (majeure ou mineure) dont il est question. Enfin, on utilisera également le mot « tonalité » comme synonyme du « ton » dans lequel le transcritteur a noté la partition de la mélodie, et ce, bien que cette tonalité soit totalement interchangeable et relève de la relativité plutôt que des notes absolues.

D'autre part, la notion de tension et de repos, telle qu'elle est envisagée par Rameau, sera ici utilisée pour déterminer le sens que portent les différents degrés. Il est en effet intéressant de constater que tous les degrés ne participent pas de la même manière du sens musical des différentes phrases et que si, par exemple, le premier degré est « significatif » dans toutes les berceuses, l'importance des troisième et quatrième degrés varie et le sixième degré est très souvent absent.

---

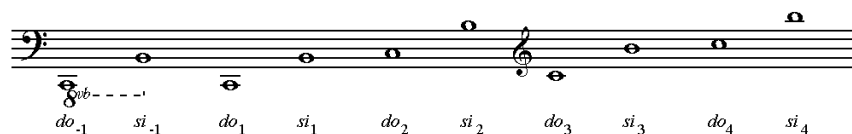
<sup>56</sup> Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online*.

## 5. Les niveaux d'analyse

L'analyse se compose de plusieurs niveaux pour entrer de plus en plus profondément dans le corpus. Le niveau 1 se contente de relever les degrés qui composent des mélodies par segments. Les segments sont formés de façon à correspondre au découpage logique du texte de chaque berceuse. D'un point de vue mélodique, ils sont délimités par les principaux intervalles qui les constituent. Or, en raison de la nature originale du répertoire, il fut parfois ardu de dégager ces intervalles d'une manière systématique et cohérente. Au terme d'un long questionnement, j'ai choisi de considérer qu'une fois le segment délimité en fonction du texte, (ex. BR04, segment 1 : « C'est la bonne Sainte Anne »), l'intervalle formé par la note la plus grave et la plus aiguë de celui-ci serait considéré comme l'intervalle dominant, (ici, les degrés 7 et 3 qui forment une quarte). En outre, dans le cas où cet intervalle serait lui-même constitué d'autres intervalles, ceux-ci seraient mentionnés pour peu qu'ils soient supérieurs à une seconde car ils sont alors considérés comme des pivots mélodiques importants, (ici : Segment 1 : quarte : 7-3 *comprenant la tierce 1-3*). De plus, pour des raisons de cohérence et afin de standardiser le plus possible cette analyse, les intervalles seront toujours indiqués de manière ascendante, c'est-à-dire en partant du bas de l'échelle mélodique. Enfin, le premier niveau indique également la tessiture précise de chaque segment au moyen d'indices d'octaves.



L'exemple musical qui suit explicite l'utilisation d'indices pour désigner l'octave au sein de laquelle se situe une note<sup>57</sup>.



<sup>57</sup> L.S. Lloyd revised by Richard Rastall, « Pitch nomenclature », *Grove Music Online*.

Le niveau 2 prend davantage de recul et tente de dégager des tendances formelles plus globales. Le contour mélodique, défini par Adams comme le produit des répétitions mélodiques les plus distinctives dans un segment mélodique<sup>58</sup>, y est également abordé. Le niveau 3 comprend une analyse de la hiérarchie des degrés en fonction de la tonalité de transcription ainsi que les éventuelles remarques générales et, lorsque cela est possible, il amorce une comparaison entre différents morceaux ou différentes versions d'un même morceau dans le but de repérer les éventuelles dissemblances et ressemblances.

N.B. Note sur les reprises

Lorsque je signale une reprise dans l'analyse des segments, deux cas de figure sont possibles :

- a. « Reprise du segment X à l'identique » : cela signifie que le segment a été repris tel quel, sans aucun changement dans les notes ou les valeurs de celles-ci ;
- b. « Reprise du segment X » : cela signifie que l'intervalle et/ou la dynamique du segment sont conservés mais que des modifications peuvent avoir eu lieu dans l'ordre des notes ou leur valeur.

---

<sup>58</sup> Charles R. Adams, « Melodic Contour Typology », *Ethnomusicology*, 20/2 (1976), p. 179-215.

## Analyse du corpus

### BR 01 - SOM SOM

Incipit : *Som som vène vène vène*

Berceuse collectée à Murlin (Montifaut) en 1879 par Millien<sup>59</sup>.

Réf. : Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 13.

*Andante semplice*

*p* Som, som, vè - ne, vè-ne, vè - ne, Som, som, vè - ne, vè-ne donc. Le pe -

- tit ne veut pas do - mir, Son p'tit som ne veut pas ve - nir, Som,

som, vè - ne, vè - ne, vè - ne, Som, som, vè - ne, vè - ne donc.

Texte :

*Som, Som, vè-ne, vè-ne, vè-ne, Som, som, vè-ne, vè-ne donc. Le pe-*

*-tit ne veut pas dor-mir, Son p'tit som ne veut pas ve-nir, Som,*

*som, vè-ne, vè-ne, vè-ne, Som, som, vè-ne, vè-ne donc.*

<sup>59</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Som+som+v%C3%A8ne+v%C3%A8ne+v%C3%A8ne>.

Sur la partition :

Aucune armure n'est spécifiée. La signature rythmique est en 2/4. Le collecteur fournit des indications de nuance (« piano ») et de mouvement (« andante simple »). La dernière note est marquée d'un point d'orgue.

Tonalité de transcription : *la* mineur

Notation des degrés :

2 5 1 7 1 2 1 7

2 5 1 7 1 2 1

1 2 3 2 3 4 2

1 2 3 2 3 4 2

2 5 1 7 1 2 1 7

2 5 1 7 1 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « Som som » : quinte : 5-2

Segment 2 : « vène, vène, vène » : tierce : 7-2

Segments 3 et 4 : « Som, som, vène, vène donc » : reprise des segments 1 et 2 à l'identique

Segment 5 : « le petit ne veut pas dormir » : quarte 1-4

Segment 6 : « son p'tit som ne veut pas venir » : reprise du segment 5 à l'identique

Segments 7 et 8 : « Som som, vène vène vène » et , « Som som, vène vène donc » : reprise des segments 1 et 2 à l'identique

Niveau 2 :

On peut formaliser la structure de la mélodie en « A-B-A ». Les parties A présentent un contour mélodique descendant et la partie B un contour ascendant. L'ambitus va du  $mi_3$  au  $ré_4$ .

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le deuxième degré et se termine sur le premier degré. Les parties A se jouent entre les degrés 1, 2, 5 et 7 (le septième degré est haussé). La partie B se structure autour des degrés 1, 3 et 4. Les degrés les plus significatifs d'un point de vue mélodique sont les deuxième et cinquième, dont l'importance est soulignée par le texte (« som som »), ainsi que le premier degré. L'agencement des degrés 1, 2 et 5 dans les parties A, (2, 5, 1) correspondent à un processus de « tension-résolution » qui ancre la mélodie dans sa tonalité. Il en va de même pour le septième degré haussé qui, associé au phénomène précédemment évoqué, joue un rôle de sensible, conférant à cette mélodie un caractère définitivement tonal. Le deuxième degré peut être considéré comme une note charnière puisqu'on le retrouve à la fin de la partie B et, tout de suite après, au début de la partie A qui suit.

Les degrés les moins significatifs sont donc les degrés 3, 4 et 6, le sixième degré étant totalement absent.

## **BR 02 - DODO VIRBURSO**

Incipit : *Dodo vire vire burse*

Berceuse collectée à Gouloux en 1886 par Millien auprès de la « Veuve Joyaux » (Beugnon Jacqueline ?) née à Gouloux (?) en 1811<sup>60</sup>.

Réf. : Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 13.

---

<sup>60</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+vire+vire+burse>.

*un peu traînard*

Do - do, vi - re vi - re bur - se, Do - do, vir - bur - so. Le p'tit  
dor - mi - ra tan - tôt, En - cor sa ma - man l'plus tôt. Do -  
- do, vi - re vi - re bur - se, Do - do, vir - bur - so.

Texte :

*Do-do, vi-re vi-re bur-se, Do-do, vir-bur-so. Le p'tit*

*dor-mi-ra tan-tôt, En-cor sa ma-man l'plus tôt. Do-*

*-do, vi-re vi-re bur-se, Do-do, vir-bur-so.*

Sur la partition :

L'armure comporte trois bémols. La signature rythmique est de 2/4. Le transcripteur fournit l'indication « un peu traînard ».

Un accent est porté sur chaque note correspondant à la syllabe « do » du mot « dodo ».

Tonalité de transcription : *do* mineur

Notation des degrés :

2 7 5 5 5 1 1

2 7 5 5 1

1 2 3 2 3 4 2

1 2 3 2 3 4 2

2 7 5 5 5 1 1

2 7 5 5 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « do-do » : tierce : 7-2

Segment 2 : « vire vire burse » : quarte : 5-1

Segment 3 : « do-do » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « vire burso » : reprise du segment 2

Segment 5 : « le p'tit dormira tantôt » : quarte 1-4 comprenant la tierce 2-4 au début

Segment 6 : « encore sa maman l'plutôt » : reprise du segment 3 à l'identique

Reprise des quatre premiers segments à l'identique

Niveau 2 :

On peut formaliser la structure de la mélodie en « A-B-A ». Les parties A présentent un contour mélodique descendant et la partie B un contour ascendant. L'ambitus va du  $sol_3$  au  $fa_4$ .

Niveau 3 :

La mélodie débute par le deuxième degré et se termine sur le premier. Les parties A font intervenir les degrés 1, 2, 5 et 7 et la partie B se joue sur les degrés 1, 2, 3 et 4. Un mécanisme de « tension-résolution » est amorcé dans chaque partie A par une descente du deuxième vers le septième degré sur le texte « dodo ». Ce processus se conclut avec la remontée du cinquième degré vers le premier. Les degrés 3 et 4 paraissent moins significatifs du point de vue de la formation mélodique. On notera enfin l'absence du sixième degré.

Cette berceuse ressemble assez à la Br01 dans sa structure et le contour de sa mélodie. Le texte se distribue également de manière semblable. Tous ces éléments permettent à mon sens de dégager une parenté entre ces deux berceuses. S'agit-il d'un effet de contamination ou d'un phénomène lié à une culture régionale ?

Remarque : la segmentation peut être discutée. En effet, on aurait pu fusionner les deux premiers segments, (« dodo » et « vire, vire-burse »), en un seul, ce qui ne semblait pas dépourvu de logique d'un point de vue musical. Toutefois, en raison de la parenté de cette berceuse avec la BR01, j'ai choisi d'opter pour une segmentation identique d'une berceuse à l'autre.

## BR 04 C'EST LA BONNE SAINTE ANNE

Incipit : *C'est la bonne Sainte Anne qu'endort les ptits enfants.*

Berceuse collectée en 1899 par Millien à Nevers, à l'Asile des petites sœurs de pauvres, auprès de la « Veuve Gobillot »<sup>61</sup>.

Réf. : Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 14.

C'est la bon-ne sainte An - ne Qu'en-dort les p'tits en - fants,  
En - dor-mez donc les nô - tres Car ils sont bien mé - chants.

Texte :

*C'est la bon-ne sainte An-ne Qu'en-dort les p'tits en-fants,*

*En-dor-mez donc les nô-tres Car ils sont bien mé-chants.*

<sup>61</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=C%27est+la+bonne+Sainte+Anne> .

Sur la partition :

Aucune armure n'est indiquée. La signature rythmique est de 3/4.

Tonalité de transcription : *do* majeur

Notation des degrés :

1 7 1 2 3 2 1

1 7 1 2 3 2

4 3 2 1 2 1 7

2 2 3 1 7 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « C'est la bonne Sainte Anne » : quarte : 7-3 comprenant la tierce 1-3.

Segment 2 : « qu'endort les p'tits enfants » : reprise du segment 1 terminé par 2 au lieu de 1.

Segment 3 : « endormez donc les nôtres » : quinte diminuée : 7-4

Segment 4 : « car ils sont bien méchants » : quarte 7-3 comprenant la tierce 1-3; le 2 intervient avant le 3.

Niveau 2 :

La mélodie se divise en deux parties, dont la première présente un contour mélodique ascendant et la seconde un contour descendant. L'ambitus va du *si*<sub>3</sub> au *fa*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

Le premier degré débute et termine la berceuse.

La première partie fait intervenir les degrés 1, 2, 3 et 7. Dans la seconde partie, le quatrième degré s'ajoute à ceux précédemment cités. On peut identifier les degrés 1 et 4 qui débute chaque phrase comme étant les degrés

principaux autour desquels s'articule la mélodie. Le septième degré, bien que présent, ne semble pas participer à un quelconque processus de tension-résolution et n'est donc pas vraiment significatif. Il en va de même pour les degrés 3 et 4. Enfin, les sixième et septième degrés sont absents.

## BR05 : SAINTE MARGUERITE

Incipit : *Dodo poulotte Sainte Marguerite endormez ma fille*

Berceuse collectée en 1881 par Millien à Beaumont-la-Ferrière (Insee : 58402027) chez Bernard Boucher auprès d'une demoiselle anonyme<sup>62</sup>.

Réf. : Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 14

*Un poco allegro*

Do - do pou - lot - te, Sain - te Mar - gue - ri - te, En - dor - mez ma  
 fil - le. Quand elle au - ra quin - ze ans pas - sés, Qu'elle se - ra bon - ne à ma - ri -  
 - er, Un' pe - tit' rob' blan - che Pour tous ses di - man - ches, Un pe -  
 - tit gre - lot d'ar - gent Pour fair' dor - mir son p'tit en - fant.

<sup>62</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+poulotte+Sainte+Marguerite+>

Texte :

*Do-do pou-lot-te, Sain-te Mar-gue-ri-te, En-dor-mez ma  
fil-le. Quand elle au-ra quinze ans pas-sés, Qu'elle se-ra bonne à ma-ri-  
-er, Un' pe-tit' rob' blan-che Pour tous ses di-man-ches, Un pe-  
-tit gre-lot d'ar-gent Pour fair' dor-mir son p'tit en-fant.*

Sur la partition :

Aucune armure n'est indiquée. La signature rythmique est de 2/4 avec quelques changements. Le transcripteur indique « un poco allegro ».

Tonalité de transcription : *do* majeur

Notation des degrés :

1 1 2 1 5

1 1 1 2 1 5

1 1 1 2 1 5

1 1 1 1 1 7 1 2

1 1 1 1 1 7 1 2

1 1 1 2 1 5

1 1 1 2 1 5

1 1 1 1 7 1 2

2 3 4 3 3 2 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « dodo poulotte » : quinte 5-2.

Segment 2 : « Sainte Marguerite » : reprise du segment 1

Segment 3 : « endormez ma fille » : reprise du segment 1

Segment 4 : « quand elle aura quinze ans passés » : tierce 7-2 comprenant 1 (degré important dans cette mélodie)

Segment 5 : « qu'elle sera bonne à marier » : reprise du segment 3 à l'identique

Segment 6 et 7 : « une petite robe blanche », et « pour tous ses dimanches » : reprise des segments 1 et 2

Segment 8 : « un petit grelot d'argent » : reprise du segment 5

Segment 9 : « pour faire dormir son ptit enfant » : quarte 1-4

Niveau 2 :

La mélodie se compose de deux parties très semblables et symétrique, à l'exception de la phrase conclusive de la seconde partie. A l'intérieur de chaque partie, on peut observer une ligne mélodique en dent de scie. En effet, elle descend au début de chaque phrase et remonte ensuite. Ce phénomène est inversé dans la dernière phrase. L'ambitus va du *sol*<sub>3</sub> au *fa*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La berceuse débute par le premier degré et se termine également sur celui-ci. Les degrés les plus significatifs du point de vue de la formation mélodique sont, dans l'ordre, les degrés 1 et 5 qui font office de tonique et de dominante, puis les degrés 2 et 7 qui apportent une tension à la fin de chaque partie. Les troisième et quatrième degrés interviennent dans la phrase conclusive qui résout la tension mais ne figurent nulle part ailleurs dans la mélodie, tandis que le sixième degré est absent.

**BR06 : PAPA EST EN HAUT, MAMAN EST EN BAS**

Version a :

Incipit : *Fais dodo Colin mon p'tit frère*

Berceuse collectée en 1879 par Millien à Beaumont-la-Ferrière auprès de « Balette », 62 ans (Marie Moreau, épouse Balet) née à Prémery (?) en 1817<sup>63</sup>.

Réf. : Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 15.

The image shows a musical score for a lullaby. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'piano' (p). The lyrics are written below the notes.

*Moderato*  
*p*  
 Fais do - do, Co-lin, mon p'tit frè - re, Fais do - do, t'au-ras du lo - lo. Le papa est en  
 haut Qui ap-prêt' du gâ - teau, La ma-man est en bas, Qui fait du cho-co - lat.

Texte :

*Fais do-do, Co-lin, mon p'tit frère-re, Fais do-do, t'au-ras du lo-lo. Le papa est en haut Qui ap-pret' du gâ-teau, La ma-man est en bas, Qui fait du cho-cho-lat.*

Sur la partition :

L'armure comporte un dièse. La signature rythmique est en 6/8. Le transcripteur fournit les indications de mouvement et de nuance « moderato » et « piano ».

Tonalité de transcription : *sol* majeur

<sup>63</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Fais+dodo+Colin+mon+p%27tit+fr%C3%A8re> .

Notation des degrés :

3 2 1

1 2 1 2 3 1

3 2 1

1 2 1 2 1

3 4 5 4 3 2

3 4 5 4 3 2

3 4 5 4 3 2

1 2 2 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « fais dodo » : tierce 1-3

Segment 2 : « Colin mon petit frère » : reprise du segment 1

Segment 3 : « fais dodo » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « t'auras du lolo » : seconde 1-2

Segment 5 : « le papa est en haut » : quarte 2-5 comprenant la tierce 3-5

Segment 6 : « qui apprête du gâteau » : reprise du segment 5 à l'identique

Segment 7 : « la maman est en bas » : reprise du segment 5 à l'identique

Segment 8 : « qui fait du chocolat » : tierce 1-3

Niveau 2 :

La berceuse est composée de deux parties. Le contour mélodique est un peu en dents de scie, puisque la mélodie se construit sur des motifs alternativement descendants et ascendants qui tendent à revenir vers la tonique de *sol*. Cette berceuse présente un ambitus de quinte qui va du *sol*<sub>3</sub> au *ré*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La mélodie commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés 1 et 3 sont particulièrement significatifs dans cette mélodie car c'est autour de ces deux degrés que s'articulent principalement toutes les phrases. Ainsi, dans la première partie, ils forment une tierce qui sera le seul véritable intervalle de cette section. Le troisième degré jouera ensuite le rôle de charnière et de transition vers la tierce montante qui débute chaque phrase de la seconde partie. Ce troisième degré s'associe avec le cinquième degré qui remplit de ce fait sa fonction de dominante. Les degrés 2 et 4 sont des degrés intermédiaires sans véritable rôle dans la formation mélodique. Le sixième degré n'est présent nulle part.

Version b :

Incipit : *Fais dodo Colin mon p'tit frère*

Berceuse collectée par monsieur Garsonnin dans les environs de Bulcy, vers 1887<sup>64</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 15.

Fais do - do, Co-lin, mon p'tit frè - re, Fais do - do, t'au-ras du lo - lo. Le pa -

- pa est en haut Qui fait des sa bots, La ma - man est en bas, Qui tri - co-te des bas.

Fais do -- do, Co-lin, mon p'tit frè - re, Fais do - do, t'au-ras du lo - lo.

Texte :

<sup>64</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Fais+dodo+Colin+mon+p%27tit+fr%C3%A8re>

*Fais do-do, Co-lin, mon p'tit frère-re, Fais do-do, t'au-ras du lo-lo. Le pa-  
-pa est en haut Qui fait des sa-bots, La ma-man est en bas, Qui tri-co-te des bas.  
Fais do-do, Co-lin, mon p'tit frère-re, Fais do-do, t'au-ras du lo-lo.*

Sur la partition :

L'armure comprend deux bémols. La signature rythmique est de 6/8.

Il n'y a aucune autre indication.

Tonalité de transcription : *sol* mineur

Notation des degrés :

3 1 2

2 5 6 7 1 1

3 1 2

2 5 6 7 1

1 1 3 3 3 2

2 3 3 3 2

1 1 3 3 3 2

2 2 3 3 3 2

3 1 2

2 5 6 7 1 1

3 1 2

2 5 6 7 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « Fais dodo » : tierce 1-3

Segment 2 : « Colin mon p'tit frère » : quinte 5-2.

Segment 3 : « fais dodo » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « t'auras du lolo » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 5 : « ton papa est en haut » : tierce 1-3

Segment 6 : « qui fait des sabots » : seconde 2-3

Segment 7 : « ta maman est en bas » : reprise du segment 5 à l'identique

Segment 8 : « qui tricote des bas » : reprise du segment 6

La berceuse reprend ensuite les segments 1 à 4 à l'identique.

Niveau 2 :

Cette berceuse se structure en ABA. Pour ce qui est du contour de la mélodie, on peut observer une tendance aux motifs descendants, le seul intervalle ascendant figurant au début de chaque partie A. L'ambitus va du  $ré_3$  au  $si_3$ .

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. On peut remarquer l'importance des premier, deuxième et troisième degrés. Les premier et troisième degrés forment en effet une tierce descendante dans les parties A et ascendante dans la partie B. Cette tierce sera l'un des intervalles principaux de cette mélodie. Le deuxième degré, quant à lui, jouera le rôle de pivot entre la tierce qui débute chaque partie A et le deuxième intervalle constitutif de la mélodie, à savoir la quarte quinte *la-ré* formée avec le cinquième degré, qui est donc également très important. Les sixième et septième degrés sont présents mais non significatifs tandis que le quatrième degré est absent.

Version c :

Incipit : *Fais dodo Colin mon p'tit frère*

Berceuse collectée en 1881 par Millien à Rigny auprès d'une personne anonyme<sup>65</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 16<sup>66</sup>.

*Gaiement et gracieux*

Fais do - do, ma - ri - on - net - te, Fais do - do dans ton ber - ceau. Le pa  
- pa, il est en haut Pour te fai - re des sa - bots, La ma -  
- man, elle est en bas Pour te tri - co - ter des bas.

Texte<sup>67</sup> :

*Fais do-do, ma-ri-on-net-te, Fais do-do dans ton ber-ceau. Le pa-*

*-pa il est en haut Pour te fai-re des sa-bots, La ma-*

*-man elle est en bas Pour te tri-co-ter des bas.*

Sur la partition :

<sup>65</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=1503> .

<sup>66</sup> Rigny est un village dans le département de la Haute-Saône. On pourrait donc se demander pourquoi cette berceuse figure dans cet ouvrage, consacré au Nivernais et au Morvan. Je l'analyserai toutefois au même titre que les autres versions a, b et d, en posant l'hypothèse que soit, l'indication de Rigny est erronée, soit que Georges Delarue avait malgré tout une raison non explicitée d'inclure cette berceuse ici.

<sup>67</sup> À partir du second vers, les paroles ont été reconstituées hypothétiquement (Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 16).

L'armure comporte trois dièses. La signature rythmique est en 6/8. Le transcripteur donne l'indication « gaiement et gracieux ».

Tonalité de transcription : *la* majeur

Notation des degrés :

3 1 5

4 2 7 1 1

3 1 5

4 2 7 1

2 2 2 1 2 4 3

1 2 3 3 2 1 2

2 2 2 1 2 4 3

3 1 5 5 4 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 « fais dodo » : quinte 1-5 comprenant la tierce *la-do*.

Segment 2 « marionnette » : quarte augmentée 7-4 comprenant les tierces *si-ré* et *sol #-si*

Segment 3 : « fais dodo » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « dans ton berceau » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 5 : « le papa, il est en haut » : quarte 1-4

Segment 6 : « pour te faire des sabots » : tierce 1-3

Segment 7 : « la maman, elle est en bas » : reprise du segment 5 à l'identique

Segment 8 : « pour te tricoter des bas » : quinte 1-5 comprenant la tierce 1-3

Niveau 2 :

La berceuse se compose de deux parties.

Le contour mélodique exécute une sorte de « danse » en montées et en descentes autour de la tonique de *la*, principalement par intervalles de tierce dans la première partie. Le motif rétrécit lors de la deuxième partie, puisqu'il se restreint à la quarte « *la-ré* », avant de revenir vers la quinte pour la conclusion.

L'ambitus va du *sol*  $\sharp_3$  au *mi*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La berceuse débute sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés 1, 3 et 5 sont primordiaux. Dans les deux premières phrases de la première partie et la dernière phrase de la seconde partie, on observe en effet une tierce descendante « *do*  $\sharp$ -*la* », suivie d'une montée vers la dominante (*mi*), et d'un retour vers la tonique de *la* en passant par les tierces descendantes « *ré-si* » et « *si-sol* ».

Ces degrés demeurent importants dans la deuxième partie mais ils sont rejoints par le deuxième degré qui apparaît plusieurs fois, tantôt à l'intérieur de la tierce *la-do*  $\sharp$ , tantôt dans la quarte *la-ré*.

Notons en outre l'importance du septième degré dont la fonction de sensible renforce l'ancrage tonal de la mélodie. Le quatrième degré est présent mais ne semble pas significatif. On signalera enfin l'absence du sixième degré.

Version d :

Incipit : *Fais dodo Colin mon p'tit frère*

Berceuse collectée en 1881 par Millien à Beaumont-la-Ferrière chez Bernard Boucher, auprès d'une demoiselle anonyme<sup>68</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 16

---

<sup>68</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Fais+dodo+Colin+mon+p%27tit+fr%C3%A8re>

*Moderato*

Fais do - do, Co - lin, mon p'tit frè - re, Fais do - do, t'au-ras du loi -  
 - lo. Dors, mon pou - pon, dans ta ca - sa - que, Dors, mon pou - pon, dans ton ju -  
 - pon. Pa-pa est en haut Qui fait des gâ - teaux, Ma-man est en bas, fait du cho-co - lat.

Texte<sup>69</sup> :

*Fais do-do, Co-lin, mon p'tit frère-re, Fais do-do, t'au-ras du loi-*

*-lo Dors, mon pou-pon, dans ta ca-sa-que, Dors, mon pou-pon, dans ton ju-*

*-pon. Pa-pa est en haut Qui fait des gâ-teaux, Ma-man est en bas, fait du cho-co-lat.*

Sur la partition :

L'armure comprend un dièse. La signature rythmique est en 6/8. Le transcripteur indique « moderato ».

Tonalité de transcription : *sol* majeur

Notation des degrés :

3 2 1

<sup>69</sup> La mélodie a pour titre « fais dodo » ; les autres paroles ont été reconstituées hypothétiquement (Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 16).

1 2 1 2 3 1

3 2 1

1 2 1 2 1

3 3 3 3 2 2 2 3 1

3 3 3 3 2 3 2 1

3 3 5 3 2

2 2 3 2 1

3 3 5 3 2

2 2 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « Fais dodo » : tierce 1-3

Segment 2 : « Colin mon p'tit frère » : reprise du segment 1.

Segment 3 : « fais dodo » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « t'auras du loilo » : seconde 1-2

Segment 5 : « dors mon poupon dans sa casaque » : tierce 1-3

Segment 6 : « dors mon poupon dans son jupon » : reprise du segment 5 avec conclusion sur le degré 1

Segment 7 : « papa est en haut » : quarte 2-5

Segment 8 : « qui fait des gâteaux » : tierce 1-3

Segment 9 : « maman est en bas » : reprise du segment 7 à l'identique

Segment 10 : « fait du chocolat » : reprise du segment 8 à l'identique

Niveau 2 :

Cette berceuse est constituée de trois parties différentes.

La mélodie se structure principalement autour de tierces ascendantes et descendantes ». L'ambitus va du *sol*<sub>3</sub> au *ré*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La mélodie commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Comme dit plus haut, l'intervalle principal est la tierce. Les degrés les plus significatifs sont, en premier lieu, les premier et troisième degrés présents de manière prépondérante dans les deux premières parties, et en second lieu la dominante qui apparaît dans la dernière partie. Notons de plus qu'outre son rôle primordial dans la formation des tierces, le troisième degré joue le rôle de pivot entre les deuxième et troisième parties. Le deuxième degré est présent mais joue un rôle intermédiaire à l'intérieur des tierces que forment le premier et le troisième degré. On notera enfin l'absence des degrés 4, 6 et 7.

Analyse transversale des versions :

Remarques générales :

- Ces quatre berceuses commencent sur le troisième degré et se terminent sur le premier degré. En outre, ces deux degrés font toujours partie de ceux qui sont significatifs dans la formation mélodique. De plus, la tierce est un intervalle central dans toutes les versions.

D'autre part, l'organisation des différentes mélodies est assez similaire d'une berceuse à l'autre : Les mélodies se divisent en deux parties distinctes au minimum. Les berceuses a et c ne présentent pas de reprises et s'arrêtent après la partie B. La berceuse b présente une structure en « ABA ». La berceuse d se construit sur une structure « ABC ».

Comparaisons entre les versions :

- Les berceuses a et b sont assez semblables de par leur forme, leur dessin mélodique semble comparable même s'il y a des variations dans l'ordre des notes par exemple.

- La berceuse c prend une forme totalement nouvelle dans son contour mélodique.

- La berceuse d est assez semblable aux deux premières à l'exception de la fin qui amène une mélodie radicalement différente des autres, bien qu'elle se construise également sur l'intervalle de tierce.

Conclusions :

- De manière générale, les mélodies sont assez similaires bien qu'il y ait quelques variations. La deuxième partie des mélodies semble être particulièrement sujette à variations, alors que la structure mélodique ne change presque pas.

Quelques questions :

Les mélodies présentent beaucoup de ressemblances et les informateurs fournissent des versions cohérentes entre elles, de par leur structure et leur texte.

Certaines variations sont tout de même à observer. En effet, la mélodie fluctue quelque peu, notamment sur les fins de phrases. De plus, certaines versions ajoutent des parties totalement différentes au thème de base. Plusieurs phénomènes pourraient expliquer cela :

a. Un effet de contamination. Il arrive que les informateurs confondent des mélodies et intègrent des parties de certaines mélodies dans d'autres, ce qui donne un mélange parfois difficile à démêler.

b. Un biais lié à la performance des informateurs. En effet, il semble que l'on ait ici affaire à des informateurs non-musiciens, ce qui augmente le risque de problèmes de justesse et de rythme. De plus, il est probable que l'interprétation ait été faite de mémoire. Dès lors, il est non seulement possible que la mélodie s'en trouve quelque peu altérée, mais également que leur souvenir quant à la structure même des morceaux présente quelques lacunes.

c. Une possible disparité traditionnelle et régionale. De fait, nous pouvons parfaitement envisager que certains ajouts effectués lors de l'interprétation soient dus non pas aux erreurs évoquées précédemment mais bien à de réelles divergences imputables aux multiples traditions coexistant au sein d'une même région. Ajoutons à cela que si la berceuse c provient d'une autre région que le Nivernais, sa mélodie singulière pourrait également être due à cette disparité régionale.

d. Un biais de transcription. Enfin, nous aurions tort de négliger l'occurrence d'oublis, d'erreurs ou d'écarts dans le collectage et la transcription qui peuvent survenir dans ce type de travaux.

Notons d'ailleurs qu'étant donné l'écart temporel qui nous sépare du collectage original, il serait difficile d'identifier ces biais et d'y remédier car nous ne disposons d'aucune note de Millien qui aurait pu nous renseigner. En outre, la présence de J. G. Pénavaire en tant que transcripateur tiers nous éloigne encore davantage de la version d'origine, ce qui pourrait également biaiser l'analyse, même s'il est plus que probable que les deux chercheurs se soient accordés sur la transcription au moment de sa rédaction.

### **BR07-LA MAMAN FAIT DE LA BOUILLIE**

Incipit : *Fais ton dodo Colin Colinette*

Berceuse collectée en 1882 par Millien à Beaumont-la-Ferrière (Grenant) auprès de « Mère Rose »<sup>70</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 16-17

---

<sup>70</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Fais+ton+dodo+Colin+Colinette>.

*Andante gracioso*

Fais ton do - do, Co - lin, Co - li - net - te, Fais ton do - do, t'au - ras du gê -  
 - teau. Ta ma - man est à la ri - viè - re Pour t'y la - ver tes dra -  
 - peaux. Quand ell' se - ra r've - nue d'la ri - viè - re Ell' te fe -  
 - ra de la bouil - lie Pour te fée fai - re ton do - do.

Texte :

*Fais ton do-do, Co-lin, Co-li-net-te, Fais ton do-do, t'au-ras du gê-  
 -teau. Ta ma-man est à la ri-viè-re Pour t'y la-ver tes dra-  
 -peaux. Quand ell' se-ra r've-nue d'la ri-viè-re Ell' te fe-  
 -ra de la bouil-lie Pour te fée fai-re ton do-do.*

Sur la partition :

L'armure comporte un dièse. La signature rythmique est en 6/8. Le transcripteur indique « andante gracioso ».

Tonalité de transcription : *sol* majeur

Notation des degrés :

4 3 2 1 7 1 2 3 4 3 2

4 3 2 1 7 1 2 3 2 1

5 1 2 3 4 3 5 4 3 2 1

1 2 3 4 3 2 3 2

5 1 2 3 4 3 5 4 3 2 1

1 2 3 4 3 2 3 2

1 2 3 4 3 2 3 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « fais ton dodo, Colin, Colinette » : quinte diminuée : 7-4

Segment 2 : « fais ton dodo, t'auras du gâteau » : reprise du segment 1 puis conclusion sur 1

Segment 3 : « ta maman est à la rivière » : octave 1-1 comprenant la quarte 5-1

Segment 4 : « pour t'y laver tes drapeaux » : quarte 1-4

Segment 5 : « quand elle sera r'venue d'la rivière » : reprise du segment 3 à l'identique

Segment 6 : « elle te fera de la bouillie » : reprise du segment 4 à l'identique

Segment 7 : « pour te fée-faire ton dodo » : quarte 1-4

Niveau 2 :

La mélodie se compose de deux parties auxquelles s'ajoute une conclusion. L'ambitus va du *ré*<sub>3</sub> au *ré*<sub>4</sub>. Les phrases montent et descendent entre ces notes ce qui produit un contour mélodique en dents de scie.

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le quatrième degré et se termine sur le premier. Les degrés significatifs sont d'abord les premier et quatrième degrés qui constituent des bornes autour desquelles s'articule le dessin mélodique. Viennent

ensuite les degrés 3 et 7 dont l'action est résolue par le retour vers le premier degré, ce qui participe à l'ancrage tonal du morceau. Enfin, le cinquième degré joue un rôle essentiel de dominante, et ce, sur deux octaves.

Le deuxième degré constitue une note intermédiaire et le sixième degré est absent.

## BR08 - FAIS DODO, TU AURAS DU GATEAU

Version a

Incipit : *Fais dodo mon p'tit garçon. C'est ton père' qu'est ton parrain*

Berceuse collectée en 1881 par Millien à Beaumont-la-Ferrière, Sauvage auprès de Peyronnette (Mathias Marie, femme Peyronnet ?) née à Poiseux (?) en 1850<sup>71</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 17.

*Moderato*



Fais do - do, mon p'tit gar - çon, C'est ton père' qu'estton par - rain, Ton p'tit  
frère' qu'est ton cou - sin, Fais do - do, monp'tit gar - çon, Do-do, t'au-ras du gâ - teau.

Texte :

*Fais do-do, mon p'tit gar-çon, C'est ton père' qu'est ton parrain, Ton p'tit*

*frère' qu'est ton cou-sin, Fais do-do, mon p'tit gar-çon, Do-do, t'au-ras du gâ-teau.*

<sup>71</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Fais+dodo+mon+>

Sur la partition :

L'armure comprend trois dièses. La signature rythmique est en 2/4. Le transcripteur indique « moderato ».

Tonalité de transcription : *la* majeur

Notation des degrés :

3 3 4 3 2 2 1

3 3 4 3 2 2 1

2 2 2 5 4 3

2 2 2 4 3 2 1

2 2 2 4 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « fais dodo mon p'tit garçon » : quarte 1-4.

Segment 2 : « c'est ton père qu'est ton parrain » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 3 : « ton p'tit frère qu'est ton cousin » : quarte 2-5

Segment 4 : « fais dodo mon p'tit garçon » : quarte 1-4

Segment 5 : « dodo, t'auras du gâteau » : reprise du segment 4 à l'identique

Niveau 2 :

On peut isoler deux parties et une conclusion qui répète la dernière phrase de la deuxième partie. La première partie présente un contour mélodique plutôt descendant et la deuxième un contour plutôt ascendant. L'ambitus va du  $la_3$  au  $mi_4$ .

Niveau 3 :

La berceuse débute sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. On peut noter l'importance de la tonique, des deuxième et troisième degrés, qui débudent les différentes phrases, ainsi que celle du cinquième degré en tant que dominante, même si son rôle n'est pas aussi important que dans d'autres berceuses. D'autre part, le quatrième degré est intermédiaire et les degrés 6 et 7 sont inexistantes.

### Version b

Incipit : *J'endore mon poupon dans sa casaque*

Berceuse collectée en 1883 par Millien à Saint-Pierre-le-Moûtier auprès d'Annette Quiot (Annette Bouiller, épouse Quiot ?) né(e) à Saint Pierre-le-Moûtier en 1814<sup>72</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 17.

*Andantino*



J'en - do - re mon pou - pon dans sa ca - sa - que, J'en - do - re mon pou -  
 - pon dans son ju - pon. Un' pe-tit' pomm' rou - ge Pour mett' dans sa p'tit'  
 bou - che, Un p'tit gâteau tout chaud Pour le pe - tit qui fait sondo - do.

Texte :

*J'en-do-re mon pou-pon dans sa ca-sa-que, J'en-do-re mon pou-  
 -pon dans son ju-pon. Un' pe-tit' pomm' rou-ge Pour mett' dans*

<sup>72</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=J%27endore+mon+poupon> .

*sa bou-che, Un p'tit gâ-teau tout chaud Pour le pe-tit qui fait son do-do.*

Sur la partition :

L'armure comporte deux bémols. La signature rythmique est en 2/4, à l'exception de la mesure 11 qui passe en 3/4. Le transpositeur indique « andantino » et place des crescendi sur certaines notes. Des accents sont portés sur la note 1 de la mesure 1, la note 1 de la mesure 5, le premier temps de la mesure 8 et le troisième temps de la mesure 11.

Tonalité de transcription : *si* bémol majeur

Notation des degrés :

5 2 2 2 3 1

1 2 3 4 3 2

5 2 2 2 3 1

1 4 3 2

2 1 2 3 4 3 2

2 2 1 2 3 4 3 2

4 3 2 1 7 1

1 2 3 4 3 2 1 7 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « J'endore mon poupon » : sixte 5-2

Segment 2 : « dans sa casaque » : quarte 1-4

Segment 3 : « j'endore mon poupon » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « dans son jupon » : quarte 1-4

Segment 5 : « une petite pomme rouge » : quarte 1-4

Segment 6 : « pour mett' dans sa bouche » : reprise du segment 5

Segment 7 : « un p'tit gâteau tout chaud » : quinte diminuée 7-4

Segment 8 : pour le petit qui fait son dodo : reprise du segment 7

Niveau 2 :

La berceuse se compose de deux parties. Le contour mélodique est en dent de scie et l'ambitus va de  $fa_3$  à  $mi\ b_4$ .

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le cinquième degré et se termine sur le premier. Les degrés les plus importants sont les premier et cinquième degré en tant que tonique et dominante. Les deuxième et quatrième degrés jouent également un rôle central dans la plupart des mouvements mélodiques. Enfin, le septième degré assure l'ancrage tonal de la mélodie. Le sixième degré est absent.

On pourrait se poser la question du classement de cette berceuse, qui pourrait être apparentée à la variante d de la BR06 et même à la BR07 en raison de son texte.

Version c

Incipit : *Ô Dédé mon petit Dédé*

Berceuse collectée en 1887 par Millien à Dun-sur-Grandy auprès de Gabrielle Rousseau, veuve Renaud, née à Chougny en 1822<sup>73</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 18

---

<sup>73</sup><http://www.aepem.com/recherchebiblio/?rb=%C3%94+D%C3%A9d%C3%A9+mon+petit+D%C3%A9d%C3%A9>  
9

*Moderato*

Ô Dé - dé, mon pe - tit Dé - dé, Ô Dé - dé, mon pou -  
 - pon Dé - dé, Ton pa - pa est al - lé au mou - lin Pour te cher -  
 - cher un p'tit craqu' - lin. Dé - dé, mon pou - pon Dé - dé.

Texte :

*Ô Dé-dé, mon pe-tit Dé-dé, Ô Dé-dé mon pou-pon*

*Dé-dé, Ton pa-pa est al-lé au mou-lin Pour te cher-*

*-cher un p'tit craqu'-lin. Dé-dé mon pou-pon Dé-dé.*

Sur la partition :

Aucune armure n'est indiquée. La signature rythmique est en 2/4. Le transcripteur indique « moderato ». Des accents sont portés sur le deuxième temps de la sixième mesure, sur le deuxième temps de la douzième mesure et sur le deuxième temps de la quatorzième mesure.

Tonalité de transcription : *la mineur*

Notation des degrés :

5 1 2

3 4 2 4 3 2

5 1 2

3 2 1 7 3 2 1

5 1 1 2 3 2 3 4 2

5 1 2 3 2 3 4 2

3 2 1 7 5 7 1 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « Oh Dédé » : quinte : 5-2

Segment 2 : « mon petit dédé » : tierce 2-4

Segment 3 : « oh, dédé » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « mon poupon Dédé » : quarte diminuée  $7\sharp-3$

Segment 5 : « ton papa est allé au moulin » : septième 5-4

Segment 6 : « pour te chercher un p'tit craquelin » : reprise du segment 5

Segment 7 : « Dédé mon poupon Dédé » : sixte 5-3.

Niveau 2 :

Cette berceuse se compose de deux parties différentes qui produisent un contour mélodique en dents de scie. L'ambitus va de  $mi_3$  à  $ré_4$ .

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le cinquième degré (bien que par l'intermédiaire d'une anacrouse), et se termine sur le premier. Les degrés les plus significatifs sont les premier et cinquième degrés en tant que tonique et dominante ainsi que le deuxième et le septième degré qui prennent part à un phénomène de tension à la fin de certaines phrases. Les degrés 3 et 4 sont présents mais intermédiaires et le sixième degré est absent.

Analyse transversale des versions :

On peut s'interroger sur la raison du regroupement de ces trois berceuses. En effet, si leurs thèmes textuels peuvent éventuellement être rapprochés, elles présentent davantage de différences que de ressemblances, du moins de prime abord...

Des tendances peuvent toutefois être dégagées.

Les trois berceuses sont composées de deux parties, agrémentées d'une conclusion dans le cas de la version a. De plus, on peut remarquer une prédominance des degrés 1, 2, 5 et 7 dans les trois versions ainsi que l'absence du sixième degré. En outre, le troisième degré est présent mais sans signification mélodique marquée dans les trois cas. En ce qui concerne les différences, on remarquera que le quatrième degré possède une importance variable d'une version à l'autre. Il est en effet un acteur secondaire de la mélodie dans la version b mais reste résiduel dans les versions a et c. Enfin, le septième degré est important dans les versions b et c alors qu'il est inexistant dans la version a.

En définitive, on constatera que bien que ces mélodies se rejoignent sur certains points, particulièrement du point de vue de la structure et de la formation mélodique, le choix de George Delarue concernant leur regroupement dans une même catégorie peut être discuté. En effet, il semble difficile de croire, au vu des transcriptions dont nous disposons, que les informateurs aient pu considérer ces trois berceuses comme des versions différentes d'une même chanson. Leur place dans une même catégorie pourrait cependant être expliquée par leurs textes qui présentent des thèmes qui peuvent être rapprochés. Dans les trois berceuses, il est en effet question du fait d'endormir l'enfant et de lui prodiguer une information dans le même temps : on lui parle de sa famille dans les versions a, (« c'est ton père qu'est ton parrain, ton p'tit frère qu'est ton cousin ») et c, (« ton papa est allé au moulin »), et on lui promet de la nourriture dans les versions b, (« un' petite pomme rouge... un petit gâteau tout chaud ») et c, (« ton papa est allé au moulin, pour te chercher un p'tit craquelin »). Toutefois, dans cette optique, on peut se poser la question de la pertinence de la version a dont le thème reste malgré tout un peu vague... D'autre part, si l'on considère le point de vue du texte, on pourrait songer à inclure dans cette catégorie la berceuse BR07 qui présente un thème semblable.

## BR 09 - LA POULE FERA UN COCO

Version a :

Incipit : *Oh par derrière l'église Y a-t-un' bell' poule grise*

Berceuse collectée en 1895 par Millien à Fours auprès de Mme Jean Denis<sup>74</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 18

*Andantino*

Oh! pader-rièr' l'é - gli - se Y a t-un' bell' pou-le gri - se. Do -

- do, bel-le ma pou - let - te, Do - do, bel-le mon pou - let.

Texte :

*Oh! par der-rièr' l'é-gli-se Y a t-un' bell' pou-le gri-se. Do-  
-do, bel-le ma pou-let-te, Do-do, bel-le mon pou-let.*

Sur la partition :

L'armure contient deux bémols. La signature rythmique est en 2/4. L'auteur indique « andantino ».

Tonalité de transcription : *si* bémol majeur

<sup>74</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Oh+par+derri%C3%A8re+l%27%C3%A9glise>

Notation des degrés :

5 1 2 3 1 7 1 2

1 7 1 2 3 1 7 1 2

4 3

2 3 4 2 1 7

2 3

2 3 4 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « Oh par derrière l'église » : sixte 5-3

Segment 2 : « y a t'une belle poule grise » : quarte 7-3

Segment 3 : « dodo » : seconde 3-4

Segment 4 : « belle ma poulette » : quinte diminuée 7-4

Segment 5 : « dodo » : seconde 2-3

Segment 6 : « belle mon poulet » : quarte 1-4 comprenant une tierce 2-4

Niveau 2 :

La berceuse se compose de deux parties. Les deux premières phrases déploient un contour mélodique qui monte et descend autour du *si* bémol. La structure des deux suivantes est symétrique et ne diffère que par des variations de notes. Le retour sur le *si* bémol marque la conclusion. L'ambitus va du *fa*<sub>3</sub> au *mi* b<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La mélodie commence sur le cinquième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés les plus significatifs sont les premier et cinquième degrés en tant que tonique et dominante ainsi que le septième degré qui participe à l'ancrage tonal. Les deuxième, troisième et quatrième degrés sont résiduels et le sixième degré est absent.

Version b

Incipit : *La p'tit' poul' blanche Alle est dans la grang'*

Berceuse collectée en 1882 par Millien à Murlin auprès de Mme Chatillon née à Murlin vers 1822<sup>75</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 18.

*Moderato*

La p'tit' poul' blanche Alle est dans la grang' Qu'a fait son co - co Pour le p'tit Jean -  
 - not Quand il au-ra fait son pe - tit dor - mi. Do - do, le pe - tit do -  
 - do. Som som vè - ne vè - ne vè - ne, Som som, vè - ne vè - ne donc.

Texte :

*La p'tit poul' blanche Alle est dans la grang' Qu'a fait son co-co Pour le p'tit Jean-*

*-not Quand il au-ra fait son pe-tit dor-mir. Do-do, le pe-tit do-*

*-do Som som vè-ne vè-ne vè-ne Som som vè-ne vè-ne donc.*

<sup>75</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=La+p%27tit%27+poul%27+blanche>

Sur la partition :

Aucune armure n'est indiquée. La signature rythmique est en 2/4. Le transcripteur indique « moderato ». Des accents sont portés sur les deuxièmes temps des mesures 9 et 11

Tonalité de transcription : *la mineur*

Notation des degrés :

1 1 2 3

2 3 4 3 2

3 2 1 2 3

2 3 4 3 2

3 3 2 1 7 7 1 2 3 1

1 3 2 1 7 1 3 1

1 3 2

1 7 1 2 1 7

7 3 2

1 7 1 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « La p'tit poule blanche » : tierce 1-3

Segment 2 : « all'est dans la grang' » : tierce 2-4

Segment 3 : « qu'a fait son coco » : tierce 1-3

Segment 4 : « pour le p'tit Jeannot » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 5 : « quand il aura fait son petit dormir » : quarte diminuée 7~~#~~-3

Segment 6 : « dodo le petit dodo » : reprise du segment 5

Segment 7 : « som som » : seconde<sup>2-3</sup>.

Segment 8 : « vène vène véne » : tierce 7<sup>#</sup>-2

Segment 9 : « som som » : reprise du segment 7 à l'identique

Segment 10 : « vène vène donc » : tierce 7<sup>h</sup>-2

Niveau 2 :

On peut diviser la berceuse en trois parties. La première se joue sur la quarte *la-ré*, la seconde et la troisième sur une quarte diminuée *do-sol* <sup>#</sup>, avec une absence d'altération sur le *sol* dans la dernière phrase. L'intervalle de quarte domine donc à l'intérieur d'un contour mélodique qui monte et descend en alternance. L'ambitus va du *sol*<sub>3</sub> au *ré*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le premier degré et se termine également sur celui-ci.

Les degrés les plus significatifs sont le premier degré en tant que tonique et le septième degré en tant que sensible. Le troisième degré est également important dans une moindre mesure car il participe de la formation de presque tous les intervalles. Les deuxième et quatrième degrés semblent anecdotiques dans la formation mélodique et les degrés 5 et 6 sont absents. Notons enfin que le septième degré est présent deux fois, de manière naturelle et de manière haussée. On pourra considérer sa version haussée comme porteuse de sens dans la mélodie alors que sa version naturelle n'y joue aucun rôle particulier. Il s'agit très probablement d'une erreur typographique.

Version c :

Incipit : *C'est la p'tit' poul' blanche Qui pond dans la grange*

Berceuse collectée en 1881 par Millien à Beaumont-la-Ferrière auprès d'un enfant en visite dans la famille Magnand, né à Torteron<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=La+p%27tit%27+poul%27+blanche>

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 19.

*Moderato*

C'est la p'tit'poul' blan - che Qui pond dans la gran - ge, Un p'tit  
co - co ell' fe - ra Pour le p'tit que voi - là là.

Texte :

*C'est la p'tit poule' blan-che Qui pond dans la gran-ge,*

*co-co elle' fe-ra Pour le p'tit que voi-là là.*

Sur la partition :

L'armure comporte trois dièses. La signature rythmique est en 2/4. Le transcripteur indique « moderato ».

Tonalité de transcription : *la* majeur

Notation des degrés :

1 1 1 2 1 5

1 1 1 2 1 5

4 3 2 1 4 3 2

4 3 2 1 4 3 2

Niveau 1 :

Segment 1 : « c'est la ptite poule blanche » : quinte 5-2

Segment 2 : « qui pond dans la grange » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 3 : « un p'tit coco elle fera » : quarte 1-4

Segment 4 : « pour le p'tit que voilà là » : reprise du segment 3 à l'identique

Niveau 2 :

La berceuse se compose de deux parties symétriques. La première se construit autour des notes *mi* et *la*, la seconde autour du *la* et du *ré*. Le contour mélodique se structure presque exclusivement autour de quarts descendantes. L'ambitus va du *mi*<sub>3</sub> au *ré*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

Cette berceuse débute sur le premier degré et se termine sur le deuxième degré. Les degrés les plus significatifs sont le premier degré en tant que tonique, le cinquième degré en tant que dominante, ainsi que le deuxième degré qui enclenche un processus de tension mélodique qui ne sera pas résolu au cours de la mélodie. Le quatrième degré possède également son importance en tant que borne supérieure du contour mélodique. Le troisième degré reste anecdotique et les cinquième et sixième degrés sont inexistant.

Version d

Incipit : *Dodo poulette Ma mignonnette*

Berceuse collectée en 1881 par Millien à Murlin (Montifaut) auprès d'un homme anonyme<sup>77</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 19

---

<sup>77</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+poulette+Ma+mignonnette>

Do - do pou - let - te, Ma mi-gnon - net - te, Dor-mez  
 donc si vous vou - lez, Je n'ai guère à vous don - ner.

Texte :

*Do-do pou-let-te, Ma mi-gnon-net-te, Dor-mez*

*donc si vous vou-lez, Je n'ai guère à vous don-ner.*

Sur la partition :

L'armure comprend deux dièses. La signature rythmique est en 2/4, avec un passage en 3/4 sur la quatrième mesure.

Tonalité de transcription : *la* majeur

Notation des degrés :

3 1 2 3 1

3 1 2 3 1

3 3 5 4 3 2 1

3 3 4 3 2 1 1

**Niveau 1 :**

Segment 1 : « dodo poulette » : tierce 1-3

Segment 2 : « ma mignonette » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 3 : « dormez donc si vous voulez » : quinte 1-5comprenant la tierce 3-5

Segment 4 : « je n'ai guère à vous donner » : quarte 1-4

Niveau 2 :

La mélodie se compose de deux parties. La première présente un contour mélodique ascendant et la seconde un contour descendant. L'ambitus est une quinte  $la_3-mi_4$ .

Niveau 3 :

Cette berceuse commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés les plus significatifs sont le premier degré en tant que tonique et le troisième degré qui participe à l'articulation de la mélodie, ainsi que le cinquième degré qui joue son rôle de dominante bien qu'il n'apparaisse qu'une fois dans la berceuse. Les degrés résiduels sont les deuxième et quatrième degrés, et les sixième et septième degrés sont absents.

Analyse transversale des berceuses :

Bien qu'une fois encore, il soit difficile de penser que ces quatre morceaux soient les versions d'une même berceuse, les quatre versions se rejoignent de façon évidente dans leur thème textuel. Elles présentent également des similitudes dans leur structure. Les deux premières, bien qu'écrites dans ce qui semble être des tonalités différentes, se ressemblent par leur agencement, leur rythmique et leur forme, et ce, bien que la version b soit la seule à comporter trois parties. Les deux dernières berceuses sont également fort semblables de par leur structure.

Pour ce qui est de la formation mélodique, on remarquera que le premier degré est significatif dans les quatre versions. L'importance des autres degrés varie : le troisième degré est porteur de sens dans les versions b et d mais anecdotique dans les versions a et c, le quatrième degré n'est significatif que dans la version c, le cinquième degré joue un rôle dans les versions a et d mais est absent dans les autres versions, et le septième degré compte dans les versions a et b alors qu'il est anecdotique dans la version c et absent dans la version d. Quant au sixième degré, il est inexistant dans toutes les versions.

Par ailleurs, on peut noter des différences dans les degrés de début et de fin de morceau. En effet, la version a commencé sur le cinquième degré et se termine sur le premier, la version b débute et se termine sur le premier degré, la version c commence avec le premier et finit avec le deuxième et la version d débute avec le troisième et finit avec le premier. Signalons enfin que la berceuse c se termine sans résolution, ce qui pourrait suggérer un collectage incomplet, un oubli de l'informateur ou un manque de source pour la compléter.

On pourrait bien sûr également imaginer que cette fin sur le deuxième degré soit voulue. Son but serait alors de créer une tension à la fin de la chanson, que l'on répéterait plusieurs fois jusqu'à ce que l'enfant s'endorme.

### BR10-JE SUIS LASSE DE VOUS BER CER

Version a :

Incipit : *Dormez donc ma cannette Dormez donc un beau som*

Berceuse collectée en 1890 par Millien à Germenay auprès de « mère Sirot » (Françoise Blabaud, épouse Gaulon, dite Sirotte ?) née à Asnan (?) en 1806<sup>78</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 19.

*Un peu dolent*

Dor-mez donc, ma can - net - te, Dor-mez donc un beau som. Dor-mez

*Fin*

*D.C.*

donc si vous vou - lez, Je suis lass' de vous ber - cer.

<sup>78</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dormez+donc+ma+cannette+>

Texte :

*Dor-mez donc, ma can-net-te, Dor-mez donc un beau som. Dor-mez  
donc si vous vou-lez, Je suis lass' de vous ber-cer.*

Sur la partition :

Aucune armure n'est indiquée. La signature rythmique est en 2/4. Le transcripteur indique « un peu dolant ». Un symbole « da capo » est présent en fin de partition.

Tonalité de transcription : *la* mineur

Notation des degrés :

2 3 1

5 5 1 1

2 3 1

5 5 1

1 2 3 2 3 4 2

3 2 1 3 2 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « dormez donc » : tierce 1-3

Segment 2 : « ma cannette » : quarte 5-1

Segment 3 : « dormez donc » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « un beau som » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 5 : « dormez donc si vous voulez » : quarte 1-4

Segment 6 : « je suis lasse de vous bercer » : tierce 1-3

Reprise des 4 premiers segments à l'identique

Niveau 2 :

La mélodie présente une structure en « ABA ». Le contour mélodique est en dents de scie. L'ambitus va du *mi*<sub>3</sub> au *ré*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le deuxième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés significatifs semblent être les premier et cinquième degrés en tant que tonique et dominante ainsi que le deuxième degré qui remplit la plupart des intervalles mélodiques, tantôt en temps que note intermédiaire, tantôt dans un processus de tension-résolution participant à l'ancrage tonal du morceau. Les degrés 3 et 4 sont anecdotiques et les sixième et septième degrés sont absents.

Version b

Incipit : *Oh dormez donc si vous voulez*

Berceuse collectée en 1887 par Millien à Dun-sur-Grandy auprès de Mme Bongars (Marguerite Nugues, épouse Bongars ?) née à Dommartin (?) en 1817<sup>79</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 20.

---

<sup>79</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Oh+dormez+donc+si+vous+voulez>

*Andante*

Oh! dor-mez donc si vous vou - lez Car je suis lass' de vous ber - cer. Il faut dor -  
- mir bien vi - te vite, Il faut dor - mir bien - tôt.

Texte<sup>80</sup> :

*Oh! dor-mez donc si vous vou-lez. Car je suis lass' de vous ber-cer Il faut dor-  
-mir bien vi-te vite, Il faut dor-mir bien-tôt.*

Sur la partition :

Aucune armure n'est indiquée. La signature rythmique est en 2/4, sauf pour la sixième mesure qui passe en 3/4. Le transcripteur indique « andante ».

Tonalité de transcription : *la mineur*

Notation des degrés :

5 1 2 3

2 5 1 2

7 1 2 3

2 5 4 2

<sup>80</sup> La mélodie a pour titre *Oh dormez donc si vous voulez* ; les autres paroles ont été rétablies hypothétiquement par nous (Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 20).

4 4 3 2

5 6 7 1

4 4 3 2

2 5 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « oh! Dormez donc » : sixte : 5-3

Segment 2 : « si vous voulez » : quarte 2-5

Segment 3 : « car je suis lasse » : quarte diminuée 7<sup>#</sup>-3

Segment 4 : « de vous bercer » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 5 : « il faut dormir » : tierce 2-4

Segment 6 : « bien vite vite » : quarte 5-1

Segment 7 : « il faut dormir » : reprise du segment 5 à l'identique

Segment 8 : « il faut dormir bientôt » : quarte 5-1

Niveau 2 :

La mélodie se compose de deux parties, dont la première présente un contour ascendant et la seconde un contour descendant. Le *fa* et le *sol* sont altérés dans la deuxième partie. L'ambitus est d'une octave, *mi*<sub>3</sub>-*mi*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

Cette berceuse commence sur le cinquième degré et se termine sur le premier.

Les degrés les plus significatifs sont le premier degré en tant que tonique, le cinquième degré en tant que dominante et le deuxième degré qui prend part à un mécanisme de tension résolue par un retour vers le premier degré. Les degrés 3 et 4 sont résiduels dans la formation mélodique et les sixième et septième degrés sont absents.

Version c

Incipit : *Dodo dormez belle Dodo dormez donc*

Berceuse collecté(e) en 1883 par Millien à La Celle-sur-Nièvre (Mauvrain) auprès de la Veuve Fariol (Reine Trameson, veuve Fariol ?) née à Champlemy (?) en 1805<sup>81</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 20

*Moderato*

Do - do, dor-mez bel-le, Do - do, dor-mez donc. Dor-mez

donc si vous l'vou - lez, Je suis lass' de vous ber - cer. Do -

- do, dor - mez bel - le, Do - do, dor - mez donc.

Texte :

*Do-do, dor-mez bel-le, Do-do, dor-mez donc. Dor-mez*

*donc si vous l'vou-lez, Je suis lass' de vous ber-cer. Do-*

*-do, dor-mez bel-le, Do-do, dor-mez donc.*

Sur la partition :

L'armure contient trois bémols. La signature rythmique est en 2/2. Le transcripteur indique « moderato ».

<sup>81</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+dormez+belle+>

## Tonalité de transcription : *do* mineur

Notation des degrés :

3 2 7

5 5 1 1

3 2 7

5 5 1

1 2 3 2 3 4 2

1 2 3 2 3 4 2

3 2 7

5 5 1 1

3 2 7

5 5 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « dodo » : quarte diminuée 7~~#~~-3

Segment 2 : « dormez belle » : quarte 5-1

Segment 3 : « dodo » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « dormez donc » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 5 : « dormez donc si vous voulez » : quarte 1-4

Segment 6 : « je suis lasse de vous bercer » : reprise du segment 5 à l'identique

Reprise des deux premiers segments.

Niveau 2 :

Cette berceuse se structure en « ABA ». L'intervalle dominant est la quarte, diminuée dans la partie A et juste dans la partie B. Le contour mélodique monte et descend dans les parties A et prend une tendance ascendante dans la partie B. L'ambitus va du *sol*<sub>3</sub> au *fa*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés significatifs sont le premier degré en tant que tonique, le cinquième degré en tant que dominante, ainsi que le septième degré qui joue son rôle de sensible. Le troisième degré est également porteur de sens car de nombreuses phrases de la mélodie s'articulent autour de lui. Bien que faisant partie des degrés moins importants dans la formation mélodique en tant que telle, le deuxième degré joue un certain rôle dans le mécanisme de tension-résolution amorcé à l'aide du septième degré. Le quatrième degré est résiduel et le sixième degré est absent.

Version d

Incipit : *Dodo poulette Dormez donc poupon*

Berceuse collectée en 1887 par Millien à Mars-sur-Allier auprès de Mme Clair<sup>82</sup>.

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 20-21.

---

<sup>82</sup> <http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+poulette+Dormez+>

*Andantino*

Do - do pou - let - te, dor - mez donc pou - pon. Dor - mez donc si vous vou  
 - lez, Je suis lass' de vous ber - cer, Do - do pou - let - te,  
 dor - mez donc pou - pon. Si tu dors pas, ma pou - let - te, Le  
 loup ga - rou va ve - nir. L' loup ga - rou y vien - dra pas, Ma pou - let - te dor - mi  
 - ra. Do - do pou - let - te, dor - mez donc pou - pon.

Texte :

*Do-do pou-let-te, dor-mez donc pou-pon. Dor-mez donc si vous vou-*

*-lez, Je suis lass' de vous ber-cer, Do-do pou-let-te,*

*dor-mez donc pou-pon. Si tu dors pas, ma pou-let-te, Le*

*loup ga-rou va ve-nir. L' loup ga-rou y vien-dra pas, Ma pou-let-te dor-mi-*

*-ra. Do-do pou-let-te, dor-mez donc pou-pon.*

Sur la partition :

L'armure comporte trois dièses. La signature rythmique est en 6/8. Le transpositeur indique « andantino ».

Tonalité de transcription : *la* majeur

Notation des degrés :

3 2 5 1 1

3 3 2 5 1

3 4 5 6 5 4 3

3 4 5 6 5 4 3

3 2 5 1 1

3 3 2 5 1

5 1 1 2 3 4 3 1

1 2 2 3 2 5 1

3 4 5 6 5 4 3 2

3 4 5 6 5 4 3

3 2 5 1 1

3 3 2 5 1,

Niveau 1 :

Segment 1 : « dodo poulette » : sixte 5-3

Segment 2 : « dormez donc poupon » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 3 : « dormez donc si vous voulez » : quarte 3-6

Segment 4 : « je suis lasse de vous bercer » : reprise du segment 3 à l'identique

Segment 5 : « dodo poulette » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 6 : « dormez donc poupon » : reprise du segment 2 à l'identique

Segment 7 : « si tu dors pas » : quinte 5-2

Segment 8 : « ma poulette » : quarte 1-4

Segment 9 : « le loup-garou » : tierce 1-3

Segment 10 : « va venir » : quinte 5-2 comprenant la quarte 5-1.

Segment 11 : « l'loup-garoup y viendra pas » : reprise du segment 3 à l'identique

Segment 12 : « ma poulette dormira » : reprise du segment 4

Segment 13 : « dodo poulette » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 14 : « dormez donc poupon » : reprise du segment 2 à l'identique

Niveau 2 :

Cette berceuse est plus longue que les autres. La première dessine un contour mélodique descendant puis ascendant avec la quarte comme intervalle principal. La seconde exécute un dessin semblable mais plus bas dans la gamme. La troisième partie est identique à la première. L'ambitus va du *mi*<sub>3</sub> au *fa*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

Cette berceuse débute sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés significatifs sont le premier, le troisième et le cinquième degré qui jouent respectivement le rôle de tonique, de point central dans la mélodie et de dominante. Les degrés 2, 4 et 6 sont anecdotiques et le septième degré est absent.

Version e :

Incipit : *Dodo poulette Dormez donc poupon*

Berceuse collecté(e) à Uxeloup (Luthenay) (Insee : 58322148) en 1887 par Millien auprès de Martin Louise Mme né(e) en 1821

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 21

*Andantino*

Do - do pou - let - te, dor - mez donc pou - pon. Dor - mez  
 donc si vous vou - lez, Je suis lass' de vous ber - cer,  
 Do - do pou - let - te, dor - mez donc pou - pon.

Texte :

*Do-do pou-let-te, dor-mez donc pou-pon. Dor-mez  
 donc si vous vou-lez, Je suis lass' de vous ber-cer,  
 Do-do pou-let-te, dor-mez donc pou-pon.*

Sur la partition :

L'armure comporte trois dièses. La signature rythmique est en 6/8. Le transcripteur indique « andantino ».

Tonalité de transcription : *la* majeur

Notation des degrés :

3 2 1 3 1

3 5 4 2 7 1

3 4 5 5 5 4 3

3 4 5 5 5 4 3

3 2 1 3 1

3 5 4 2 7 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « dodo poulette » : tierce : 1-3

Segment 2 : « dormez donc poupon » : quinte augmentée 7-5 comprenant les tierces 2-4 et 7-2

Segment 3 : « dormez donc si vous voulez » : tierce 3-5

Segment 4 : « je suis lasse de vous bercer » : reprise du segment 3 à l'identique

Reprise des deux premiers segments

Niveau 2 :

Cette berceuse présente une structure en ABA. L'intervalle dominant est la tierce, montante ou descendante. Le contour mélodique est en dents de scie. L'ambitus est une quinte  $la_3-mi_4$ .

Niveau 3 :

Cette berceuse commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés les plus significatifs sont le premier degré en tant que tonique, le cinquième degré en tant que dominante, le troisième degré comme point central dans l'articulation des lignes mélodiques ainsi que le septième degré comme sensible qui ancre la mélodie dans sa tonalité. Les degrés 2 et 4 sont anecdotiques et le sixième degré n'est pas présent.

**Analyse transversale des berceuses :**

**Il est intéressant d'analyser parallèlement ces cinq berceuses.**

Les versions a et b sont assez semblables de par leur structure, bien que les mélodies présentent peu de similitudes. Dans les deux cas cependant, les notes-pivot sont le *la* et le *mi*. En revanche, la version a est plus longue que la version b. La version c, quant à elle, ressemble assez à la version a bien que la tonalité soit différente et que des variations interviennent dans la mélodie, notamment sur les phrases conclusives qui se terminent sur la tonique dans la BR10a et sur le deuxième degré dans la BR10c.

Les versions d et e se ressemblent de manière flagrante dans leur structure rythmique et mélodique. On observe juste quelques légères variations dans les notes, (par exemple dans la phrase « dormez donc poupon »). La version d est également plus longue que la version e puisque deux parties lui sont ajoutées. Toutefois, la ressemblance est telle qu'on pourrait envisager qu'il s'agisse en fait des mêmes berceuses. La version e serait dans ce cas une version édulcorée, peut-être fruit d'un oubli de l'informateur. Il est également possible que la version longue soit liée à une famille ou à une région en particulier.

En ce qui concerne la formation mélodique, on remarquera que les cinq berceuses se terminent sur le premier degré. Cependant, alors que les versions c, d et e commencent avec le premier degré, la version a débute sur le deuxième degré et la version b sur le cinquième degré.

En outre, il est à noter que les premier et cinquième degrés sont significatifs dans toutes les berceuses. En revanche, le septième degré ne compte que dans les versions c et e et ne figure pas du tout dans les autres versions. Le troisième degré est résiduel dans les versions a et b mais important dans les versions c, d et e. Le quatrième degré est toujours résiduel et le deuxième degré compte seulement dans les versions a et b. Enfin, le sixième degré est absent partout sauf dans la version c où il ne joue aucun rôle particulier dans la formation mélodique.

Notons que la berceuse BR09d est assez semblable aux BR10d et BR10e. En effet, elle s'articule autour des mêmes notes et présente un texte semblable. On pourrait en fait la considérer comme une version simplifiée de la BR10e. Cela pourrait suggérer la présence d'un effet de contamination ou simplement une sixième variante de la BR10, liée à une région ou fruit d'une improvisation ou d'un oubli de l'informateur. De ce fait, on pourra s'interroger sur le bien-fondé de la présence de cette berceuse parmi les BR09.

## BR11-MENACE VIS-À-VIS DE CELUI QUI NE VEUT PAS DORMIR

Incipit : *Fais dodo Colin mon p'tit frère*

Berceuse collecté(e) par une tierce personne qui l'a communiquée à Millien

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 21



Fais do - do, Colin, mon p'tit frè - re, Fais do - do, t'au-ras du lo - lo. Si  
tu dors pas, t'au ras des coups d'bois, Si t'fais dodo, t'au ras du lo-lo.

Texte<sup>83</sup> :

*Fais do-do, Co-lin, mon p'tit frè-re, Fais do-do, t'au-ras du lo-lo. Si*

*tu dors pas, t'au-ras des coups d'bois, Si t'fais do-do, t'au-ras du lo-lo.*

Sur la partition :

L'armure ne comporte aucune altération. La signature rythmique est en 6/8. Un signe « dal segno » est présent pour signaler une répétition.

Tonalité de transcription : *do* majeur

<sup>83</sup> La mélodie, notée d'une manière très maladroite, a été régularisée (Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 21).

Notation des degrés :

3 2 1

1 2 1 2 3 1

3 2 1

1 2 3 2 1

1 1 2 3

2 3 4 3 2

1 1 2 3

2 3 4 3 2

Niveau 1 :

Segment 1 : « fais dodo » : tierce 1-3

Segment 2 : « Colin mon p'tit frère » : reprise du segment 1

Segment 3 : « fais dodo » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « t'auras du lolo » : reprise du segment 1

Segment 5 : « si tu dors pas » : tierce 1-3

Segment 6 : « t'auras des coups d'bois » : quarte 1-4

Segment 7 : « si tu fais dodo » : reprise du segment 5 à l'identique

Segment 8 : « t'auras du lolo » : reprise du segment 6 à l'identique

Reprise des deux premiers segments

Niveau 2 :

Cette berceuse présente une structure en ABA. L'intervalle dominant est la tierce, plus précisément la tierce *do-mi* qui est parcourue de manière ascendante et descendante à plusieurs reprises dans les parties A tandis que la partie B fait intervenir la note de *fa*. La mélodie présente un contour en dents de scie. L'ambitus va du *do*<sub>4</sub> au *fa*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

La berceuse commence sur le troisième degré et se termine sur le premier degré. Les degrés les plus significatifs sont le premier et le troisième degré. On peut également remarquer l'importance du quatrième degré qui élargit la tessiture et étend la tessiture de cette mélodie autrement très restreinte. Le deuxième degré est un degré résiduel dans la formation mélodique et les cinquième, sixième et septième degrés sont absents.

On peut s'interroger sur le classement de cette berceuse à part puisqu'elle présente de nombreuses ressemblances thématiques, textuelles et mélodiques avec les BR06, plus particulièrement avec les versions a et d. Ce choix de l'auteur pourrait être dû à une différence de région ou d'époque de collectage.

## **BR12-J'ENDORE LE PETIT**

Version a :

Incipit : J'endore le petit mon ami

Berceuse collecté(e) à Murlin, Montifaut (Insee : 58402186) en 1879 par Millien auprès de Carroué  
Famille

Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 22

« Malgré les apparences, il ne s'agit pas ici d'une véritable berceuse, mais d'un récit anecdotique avec des parties chantées intercalées. Les notes de Millien, très brèves, nous permettent d'en reconstituer la trame. Une jeune femme est mariée à un riche commerçant qui, souvent, part « en campagne » pour vendre ses marchandises. Elle a un amant qui vient la trouver chez elle lors des absences de celui-ci. Mais un jour, le mari est de retour plus tôt que prévu et l'amant doit venir cette nuit-là. Comme le prévenir ? Alors la belle réveille son bébé qui se met à pleurer. Elle le

prend dans ses bras et, sous prétexte de l'endormir sans déranger le mari, elle s'installe à côté de la porte d'entrée. Elle chante ce qui suit<sup>84</sup>. »

*Allegretto*

J'en - do - re le pe - tit, mon a - mi, J'en - do - re le pe -  
 - tit. Do - do le - pe - tit do - do.

Texte :

*J'en-do-re le pe-tit, mon a-mi, J'en-do-re le pe-  
 -tit. Do-do le pe-tit do-do.*

Sur la partition :

L'armure comporte deux bémols. La signature rythmique est en 6/8. Le transcripteur indique « allegretto » et « dal segno » pour signaler une reprise.

Tonalité de transcription : *sol* mineur

Notation des degrés :

5 1 2 3 5 4 3 2 1 7

1 2 3 4 3 1

5 6

<sup>84</sup> Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001, page 22.

5 4 3 2 1 7 2 3 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « j'endore le petit, mon ami » : octave 5-5 comprenant la quarte 5-1

Segment 2 : « j'endore le petit » : quarte 1-4

Segment 3 : « dodo » : seconde 5-6

Segment 4 : « le petit, dodo » : quarte diminuée 7-3

Version a2 : deuxième partie de la version a

Sur la partition :

Les indications sont les mêmes que pour la première partie.

Tonalité de transcription : *sol* mineur

« Quand l'amant arrive et frappe discrètement à la porte, elle dit :

– Qui cogne à ma porte ?

puis elle chante, assez fort pour que celui-ci l'entende : »

*Allegretto*

Qu'il co-gne, qu'il dé - co - gne, Mon ma - ri est au lit, Il

n'est pas en cam - pa - gne Comme il me l'a - vait dit.

« Réveillé, le mari demande ce qui se passe :

– Que dis-tu là, ma femme ?

Alors, elle reprend sa berceuse :

– J’endor(e) le petit, mon ami...

Rassuré, le mari s’endort tandis que l’amant, discrètement, s’en retourne chez lui<sup>85</sup>. »

Texte :

*Qu’il co-gne, qu’il dé-co-gne, Mon ma-ri est au lit, Il  
n’est pas en cam-pa-gne Comme il me l’a-vait dit.*

Notation des degrés :

5 1 2 3 4 5 4 2

3 4 6 5 4 2

2 3 4 6 5 4 3 2 1 7

1 2 4 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « qu’il cogne, qu’il décogne » : quinte 1-5

Segment 2 : « mon mari est au lit » : quinte diminuée 2-5

Segment 3 : « il n’est pas en campagne » : sixte 1-6

Segment 4 : « comme il me l’avait dit » : quarte 1-4

---

<sup>85</sup> Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d’ethnologie, 2001, page 23.

Niveau 2 :

Cette mélodie est continue et ne présente pas de répétitions. Son contour est en dents de scie avec de grands mouvements ascendants et descendants. Son ambitus va du *fa*  $\sharp_3$  au *mi*  $b_4$ .

Niveau 3 :

La mélodie commence sur le cinquième degré et se termine sur le premier degré. On peut identifier comme degrés significatifs les premier et cinquième degrés comme tonique et dominante ainsi que le septième degré, la sensible, qui prend part à un mécanisme de tension-résolution avec le deuxième degré. Les degrés 3, 4 et 6 sont anecdotiques mais tous sont présents.

Version b :

Berceuse collectée par Millien en 1879 à Cercy-la-Tour (Briet) après de Catherine Perrin. Incipit : *J'endore le petit mon ami.*

*Allegro moderato*

J'en - do-re le pe - tit, mon a-mi, J'en - do-re le pe - tit. Qu'il cogne et dé -

- cogne, Mon ma-ri est au lit, mon a-mi, Mon ma-ri est au lit.

Texte :

*J'en-do-re le pe-tit, mon a-mi, J'en-do-re le pe-tit. Qu'il co-gne ...*

*-cogne, Mon ma-ri est au lit, mon a-mi, Mon ma-ri est au lit.*

Sur la partition ;

L'armure comprend un dièse. La signature rythmique oscille entre le 2/4 et le 3/4. Le transpositeur indique « *allegro moderato* ».

Tonalité de transcription : *sol* majeur

Notation des degrés :

1 3 2 3 5 2

3 2 1

2 3 2 3 5 2

1 3 2 3 1

2 3 2 3 5 2

3 2 1

2 3 2 3 2 1

Niveau 1 :

Segment 1 : « j'endore le petit » : quinte 1-5 comprenant la tierce 1-3

Segment 2 : « mon ami » : tierce 1-3

Segment 3 : « j'endore le petit » : reprise du segment 1 à l'identique

Segment 4 : « qu'il cogne, cogne » : tierce 1-3

Segment 5 : « mon mari est au lit » : quarte 2-5

Segment 6 : « mon ami » : tierce 1-3

Segment 7 : « mon mari est au lit » : tierce 1-3

Niveau 2 :

Cette mélodie est également continue et sans répétitions. Le contour mélodique est en dents de scie. L'ambitus est une quinte *sol*<sub>3</sub>-*ré*<sub>4</sub>.

Niveau 3 :

Cette mélodie commence et se termine sur le premier degré. On peut identifier le premier degré (la tonique), le cinquième degré (la dominante), le troisième degré (pilier central autour duquel s'articule la mélodie), et le deuxième degré (déclencheur d'un processus de tension-résolution) comme étant les degrés significatifs dans la formation mélodique. Tous les autres degrés sont absents.

Analyse transversale des morceaux :

Bien que faisant partie du même récit, ces deux morceaux ne présentent aucune similitude. La version a est mineure alors que la b est majeure, leur tempo est différent, ainsi que leur structure. En effet, la version b semble plus organisée que la version a.

N.B. Il convient de se demander s'il est judicieux d'inclure ces berceuses dans le corpus analysé, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ces mélodies font partie d'une histoire racontée, ce qui pourrait présenter des biais. Ensuite, on remarquera qu'elles ne semblent pas présenter les caractéristiques de la berceuse telles qu'elles apparaissent dans ce travail. Ainsi, bien que la tessiture de la version a ne soit pas exagérément grande, les mouvements de son contour mélodique sont trop importants. De plus, on n'y observe aucune répétition mélodique et, de par sa construction basée sur des mouvements amples, sa mélodie fait davantage penser à une chanson traditionnelle ordinaire qu'à une berceuse. La version b est plus conforme aux caractéristiques du genre mais son inclusion dans le corpus reste sujette à interrogation en raison de son manque de structure.



## Quelques considérations globales

A la lumière de ces analyses, voici quelques observations transversales :

1. Les berceuses présentent souvent une signature rythmique en 2/4 ou en 6/8. Dans le premier cas, la signature binaire suggère évidemment le bercement de l'enfant.

Dans le second cas, on pourrait suggérer que le 6/8 évoque en fait un rythme binaire si l'on considère que les temps 1 et 4 sont les temps forts. Dans ce cas de figure, l'action de bercer est également discernable.

2. Toutes les berceuses se terminent sur le premier degré, à l'exception de la 9c, mais la première note de la berceuse ne correspond pas toujours au premier degré. On peut parfois observer une anacrouse sur le cinquième degré (comme dans la BR 08, version c), ou un démarrage sur le troisième degré (BR 09, version d) ou sur le deuxième (BR 01). Ces différences démontrent l'existence d'une hiérarchie des degrés de la gamme qui participent des règles implicites de la formation mélodique.

En effet, il est intéressant d'observer que tous les degrés de la gamme ne sont pas porteurs de sens dans la formation mélodique de toutes ces berceuses. A la lumière de l'analyse faite plus haut, on pourra remarquer les tendances suivantes :

a. Le premier degré est toujours significatif.

b. Les autres degrés significatifs sont ensuite, par ordre d'importance, le cinquième degré, le deuxième degré, le troisième degré, le septième degré et le quatrième degré.

c. Le sixième degré n'est jamais significatif.

d. Les degrés les plus souvent absents sont, par ordre décroissant, le sixième degré, le septième degré, les troisième et quatrième degrés, et enfin le deuxième degré.

3. Les tessitures des berceuses sont souvent très restreintes. Elles ne montent jamais très haut au-dessus du premier degré mais descendent souvent plus bas. Ces phénomènes pourraient avoir de nombreuses explications, parmi lesquelles le fait que l'on ait affaire à un répertoire populaire

pouvant être chanté par tous. Ces chansons sont de plus destinées aux enfants. Les répétitions mélodiques et l'emploi d'une tessiture restreinte pourrait dès lors favoriser la fonction première des morceaux, à savoir le bercement.

4. Une hiérarchie parmi les intervalles mélodiques employés peut également être observée.

Afin de permettre une analyse transversale du corpus, j'ai effectué un comptage des différents intervalles relevés dans les analyses de niveau 1. On y retrouve le nombre d'occurrences de chaque intervalle ainsi que le nombre de berceuses dans lesquelles il est observé proportionnellement au nombre de berceuses analysées.

N.B.: le comptage inclut les phénomènes suivants:

- un même intervalle repris sur des degrés différents à plusieurs endroits d'une berceuse, (ex. BR02, segment 2 : quarte : 5-1, puis Segment 5 : quarte 1-4 ou BR06c qui comprend les tierces 1-3, 2-4 et 7-2)
- un même intervalle observé à différents endroits d'une même berceuse, dans des segments construits de différentes manières mais sur les mêmes degrés, (ex. BR06a, segments 1 et 8 : tierce 1-3),
- les intervalles mentionnés comme étant contenus dans d'autres, (ex. BR02 segment 5),

Le comptage n'inclut pas les reprises, (ex. BR01 : segments 3 et 4 : reprise des segments 1 et 2 à l'identique).

Les intervalles les plus observés sont la quarte et la tierce. En effet, on retrouve des quartes dans vingt des vingt-quatre berceuses analysées, (les BR01, BR02, BR04, BR05, BR06a, BR06c, BR06d, BR07, BR08a, BR08b, BR09a, BR09c, BR10a, BR10b, BR10c, BR10d, BR11, BR12a, BR12a2 et BR12b) et des tierces dans dix-huit berceuses sur vingt-quatre, (les BR01, BR02, BR04, BR05, BR06a, BR06b, BR06c, BR06d, BR08c, BR09a, BR09b, BR09d, BR10a, BR10b, BR10d, BR10e, BR11 et BR12b). Ensuite vient la quinte que l'on retrouve dans dix berceuses, (les BR01, BR05, BR06b, BR06c, BR08c, BR09c, BR09d, BR10d, BR12a2 et BR12b). Six berceuses sur

vingt-quatre contiennent des secondes, (les BR06a, BR06b, BR06d, BR09a, BR09b et BR12a), des quarts diminués, (BR08c, BR09b, BR10b, BR10c, BR11 et BR12a), et des sixtes, (BR08b, BR08c, BR09a, BR10b, BR10d et BR12a2). Cinq berceuses contiennent une quinte diminuée, (BR04, BR07, BR08b, BR09a et BR12a2), et deux comprennent une octave, (les BR07 et BR12a). Enfin, certains intervalles ne s'observent qu'une seule fois. C'est le cas de la quarte augmentée, (BR06c), de la quinte augmentée, (BR10e) et de la septième, (BR08c).

Remarques :

- a. Malgré le caractère oral du répertoire, on observe très peu d'intervalles directement conjoints.
- b. Les tierces sont très souvent associées à des formules répétitives invitant au sommeil telles que « vène, vène », « dodo » ou « fais dodo » et à des expressions phonétiquement semblables comme « dodo poulette, ma mignonnette ».

## 5. Phrasé musical et textuel

La section qui suit tend à approfondir l'analyse en se penchant sur le rapport entre le texte des berceuses et la construction des phrases qui les composent, en se concentrant plus particulièrement sur les fins de phrases. On notera ainsi des terminaisons ouvertes sur un degré qui introduit une tension, et des terminaisons closes sur le premier degré. En BR01, la première phrase se termine sur le septième degré, (terminaison ouverte), et la deuxième sur le premier degré, (terminaison close). Ce phénomène est rendu possible grâce à une modification du texte : "vène, vène, vène" devient "vène, vène donc". En BR02, la terminaison ouverte se caractérise par la répétition du premier degré à la fin de la première phrase. La deuxième phrase se termine sur le même degré mais sur le temps fort cette fois, ce qui amène la terminaison close. Ici encore, le texte change : "vireburse" devient "vireburso". La BR04 alterne des terminaisons closes et ouvertes puisque les quatre phrases qui la composent se terminent respectivement sur les degrés 1, 2, 7 et 1. Dans la BR05, les trois premières phrases forment un balancement, (associé à l'injonction au sommeil : "dodo poulotte", "Sainte Marguerite", "Endormez ma fille"), entre les degrés 1 et 5. Il n'y a pas de véritable résolution, (ou fermeture ?) et la mélodie se poursuit sur deux phrases identiques qui se

terminent sur le deuxième degré. Ce n'est qu'après une reprise de la première partie que la berceuse s'achève sur le premier degré, concluant enfin la chanson.

La BR06 version a peut-être divisée en deux parties. Dans la première, (de "fais dodo" à "lolo"), les phrases se résolvent systématiquement sur le premier degré. La deuxième commence par trois phrases à terminaison ouverte sur le deuxième degré, (de "ton papa" à "est en bas"), avant de s'achever avec le premier degré sur le mot "chocolat". Dans la version b, les mots "fais dodo" se terminent sur le degré 2 et la phrase se résout sur le premier degré avec "Colin mon p'tit frère". Les phrases suivantes se terminent sur le deuxième degré avec un allongement de ce degré dans la phrase "qui tricote des bas" avant de reprendre la première partie pour s'achever sur le premier degré. La BR06c présente également des alternances entre des finales ouvertes, ("fais dodo" sur le cinquième degré), et closes, (marionnette sur le premier degré) puis des finales ouvertes, sur les degrés 3, 2 et 3, avant de revenir sur le premier degré. On observe un phénomène semblable dans la version d, où les parties du texte qui ont trait à l'injonction au sommeil finissent toujours sur le premier degré, (de "fais dodo" à "dans son jupon"). De plus, une fois encore, les phrases suivantes alternent les terminaisons ouvertes, ("papa est en haut" et "maman est en bas" sur le degré 2, "qui fait des gâteaux" et "fait du chocolat" sur le premier degré. Pour résumer, il semble que dans ces quatre berceuses, les injonctions au sommeil soient toujours des phrases courtes qui se résolvent sur le premier degré et que les phrases suivantes qui ajoutent de l'information, (à propos des parents) alternent les finales ouvertes et closes.

Dans la berceuse BR07, les finales sont tour à tour ouvertes sur le degré 2 et closes sur le degré 1.

Toutes les phrases de la BR08 version a se résolvent sur le premier degré sauf le segment 3 qui se termine sur le deuxième. Les versions b et c alternent des fins sur le deuxième et le premier degré tandis que les phrases du texte se suivent sans répétitions. Tous les segments de la version c se terminent sur le deuxième degré sauf les segments 4 et 9, produisant une suspension mélodique.

En BR09a, on peut observer une mélodie en suspension puisque les phrases se terminent majoritairement sur des degrés non-conclusifs, (les degrés 2, 3 et 7), avant de se résoudre enfin sur le premier degré. Il en va exactement de même dans la version b. La version c ne présente quant à elle aucune terminaison close puisque ces phrases se terminent sur les degrés 5 et 2. A l'inverse, la version d ne présente aucune terminaison ouverte puisque tous les segments qui la composent se terminent sur le premier degré.

La BR10a ne présente qu'une seule terminaison ouverte sur le deuxième degré, (segment 3), entourée de terminaisons sur le premier degré. Dans la BR10b, seules les deux phrases de fin se terminent sur le premier degré. Dans la BR10c, les phrases de la première partie alternent des terminaisons ouvertes sur le septième degré et closes sur le premier degré, tandis que la deuxième partie se termine exclusivement sur le deuxième degré. On observe le même phénomène dans la version e, mais avec les degrés 1 et 3. La version d alterne des fins sur les degrés 1, 2 et 3.

Dans la BR11, la première partie se termine toujours sur le premier degré et la deuxième partie sur le deuxième degré. La BR12 version a est composée de deux parties comprenant chacune une phrase de tension, terminée par les degrés 6 et 7 et une phrase de résolution terminée par le premier degré. Dans la version a2, seule la dernière phrase se conclut sur le premier degré et la BR12b alterne les degrés 1 et 2.

Une fois encore, signalons qu'il convient de prendre garde à plusieurs phénomènes.

a. Tout d'abord, on peut supposer que J. G. Pénavaire, en tant que transcripteur vivant au XIX<sup>e</sup> siècle, a peut-être "régularisé" certaines mélodies pour les faire correspondre à un cadre tonal. Il est donc impossible de savoir si les mélodies chantées à l'origine par les informateurs auraient pu être analysées de la manière décrite plus haut.

b. En outre, il semblait difficile d'analyser en profondeur le texte des berceuses dans le cadre de ce travail. Pourtant, à la lecture des phrases en regard de leur construction musicales, on pourrait être tenté de dégager des tendances et de songer à des explications, par exemple concernant le rapport entre les fins de phrase et la présence, dans les berceuses, de paroles qui invitent au sommeil. Ainsi, dans toutes les versions de la berceuse BR06, les paroles qui incitent l'enfant à dormir se terminent systématiquement sur le premier degré. De plus, dans la BR09 version a, les segments 5, ("Quand il aura fait son petit dormir"), 6, (Dodo, le petit, dodo") et 10, ("Vène, vène donc") sont les seuls à présenter une fin sur le premier degré. Dans la BR11, on peut remarquer une dualité claire entre la première partie où l'enfant est invité à dormir, ("Fais dodo", etc.) qui présente des terminaisons closes sur le premier degré, et la deuxième partie où il apprend ce qui lui arrivera s'il ne dort pas, ("Si tu dors pas", etc.) avec des terminaisons ouvertes sur le deuxième degré.

Ce phénomène pourrait évoquer la sécurité que l'on prodigue à l'enfant, grâce à des paroles répétitives et apaisantes associées à une "sécurité musicale" puisqu'aucune tension mélodique ne survient, ou renvoyer au mouvement binaire de berceement qui commencerait sur le premier mot, ("fais" ou "dors"), et se terminerait sur "dodo" dans un mouvement d'aller et retour. Il n'est toutefois pas possible de répondre à ces questions sans une analyse plus approfondie du corpus et du répertoire dans lequel il s'inscrit.

## Conclusion

Je pense pouvoir affirmer qu'au-delà du résultat final, le processus de recherche qui a conduit à ce mémoire constitua pour moi le véritable apprentissage. En effet, depuis le début de mon travail, ma promotrice Madame Anne-Emmanuelle Ceulemans et moi-même nous sommes trouvées confrontées à une avalanche de questions toutes plus épineuses les unes que les autres. Le répertoire était original, le corpus peu exploité, et il fallut trouver une méthode d'analyse à la fois scientifiquement valide et réalisable par une personne non-voyante. C'est sur cette démarche que je souhaiterais revenir pour conclure mon propos.

Bien qu'elle revête une apparence parfois fastidieuse et même rébarbative, l'analyse musicale me semble essentielle pour appréhender la musique. Elle permet en effet de saisir les mécanismes qui régissent sa construction, la logique qui la sous-tend et les règles qui la gouvernent. J'ai par exemple pu observer que les berceuses présentaient une tessiture relativement restreinte avec peu d'intervalles conjoints ainsi qu'une signature rythmique en 2/4 ou en 6/8, que le premier degré était toujours porteur de sens dans leur formation mélodique et qu'à contrario, le sixième degré n'était jamais significatif. J'ai également pu me pencher, bien que brièvement, sur le rapport entre la musique et leur texte par le biais d'une analyse des fins de phrases. En ce sens, le travail que j'ai effectué dans le cadre de ce mémoire m'a permis d'approfondir ma capacité à porter un regard scientifique sur un répertoire donné. Il m'a fourni une méthode qui me sera utile, non seulement pour analyser d'autres morceaux apparentés à mon corpus, mais aussi pour tout type de musique. Cette méthode soulève pourtant des questions qu'il me semble important d'aborder ici.

La plupart des méthodes d'analyse musicale supposent un recours, même partiel, à une retranscription écrite des œuvres et ce, même lorsque celles-ci appartiennent à la tradition orale. Autrement dit, pour appréhender un stimulus auditif, le premier souci des musicologues est de le transformer en un document écrit à partir duquel ils basent leur analyse. Cette démarche ne constitue-t-elle pas un paradoxe ? Ce paradoxe me semble encore plus grand dans mon cas puisque, n'ayant pas accès à la partition, il m'a fallu retourner vers l'oralité du répertoire et ce, en me basant sur la partition précédemment établie et en me servant de ma mémoire auditive qui, à force d'entraînement, m'a permis d'appréhender assez globalement la musique et les tendances qui s'en dégagent. Or, avec les moyens technologiques dont nous disposons aujourd'hui, (enregistreurs de meilleure qualité, possibilité de garder des traces audio-visuelles fiables des

collectages, etc.), serait-il possible de trouver une manière plus auditive d'analyser la musique, Une manière plus directe et plus proche du collectage d'origine ? Il ne m'appartient pas ici de fournir une réponse à cette question qui, j'en ai bien conscience, me dépasse. J'espère simplement que mon travail pourra fournir des pistes, non seulement pour de nouvelles recherches sur le répertoire, mais aussi pour une manière différente d'envisager la musique.

## Bibliographie :

Charles R. Adams, « Melodic Contour Typology », *Ethnomusicology*, 20/2 (1976).

Constantin Brailoiu, « Le rythme enfantin : notions liminaires », *Les Colloques de Wégimont [Premier colloque, 1954]*, éd. par Paul Collaert, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956.

Peter Branscombe, « Herder, Johann Gottfried », *Grove music online* ; Carole Pegg, « Folk music », *Grove Music Online*.

« Paul Delarue (1889-1956) », *Arts et traditions populaires*, 4/3 (juillet-septembre 1956).

Luc Charles-Dominique, « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000.

Alexandre-Etienne Choron, « Sommaire de l'histoire de la musique », dans Alexandre-Etienne Choron et François Joseph Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Valade-Lenormant, 1810, vol. I, p. XXXVII sqq.

Thomas Christensen, chapitre « Song », dans *Fétis and the Tonal Imagination: Discourses of Tonality in Nineteenth Century France*, à paraître, University of Chicago Press. Je remercie l'auteur de m'avoir fourni ce texte avant sa publication<sup>1</sup> Carole Pegg, « Folk music », *Grove Music Online*.

Annie Coeurdevey, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998.

Luisa Del Giudice, « Ninna-nanna Nonsense ? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby », *Oral Tradition*, iii (1988).

Diana Deutsch, Alf Gabrielsson, John Sloboda, Ian Cross, Carolyn Drake, Richard Parncutt, Stephen McAdams, Eric F. Clarke, Sandra E. Trehub, Susan O'Neill, David Hargreaves, Anthony Kemp, Adrian North and Robert J. Zatorre, « Psychology of music », *Grove Music Online*

Beverley Diamond Cavanagh, « Music and Gender in the Sub-Arctic Algonkian Area », *Women in North American Indian Music*, ed. R. Keeling, Bloomington, IN, 1989, p. 55-66 ; Charlotte J. Frisbie, « Gender and Navajo Music: Unanswered Questions », *ibid.*.

Afam Ebeogu, « The World of the Lullaby: the Igbo Example », *Research in African Literatures*, xxii (1991).

Florence Galli-Dupis, « Achille Millien (1838-1927) et le folklore du Nivernais », site internet de l'association Garae, Archives ethnofrance : <http://www.garae.fr/spip.php?article189> ; « Achille Millien (1838-1927) », site internet de la Bibliothèque Nationale de France : [https://data.bnf.fr/fr/11916161/achille\\_millien/](https://data.bnf.fr/fr/11916161/achille_millien/) ; Site internet du Musée du Dauphinois : [http://www.museedauphinois.fr/TPL\\_CODE/TPL\\_PUBLICATION/PAR\\_TPL\\_IDENTIFIANT/530/138-.htm](http://www.museedauphinois.fr/TPL_CODE/TPL_PUBLICATION/PAR_TPL_IDENTIFIANT/530/138-.htm).

Bess Lomax Hawes, « Folksongs and Functions: some Thoughts on the American Lullaby », *Journal of American Folklore*, lxxxvii (1974).

Brian Hyer, « Tonality », *Grove Music Online*.

Y. Ikegami, « The Lullaby as Magic: a Textual Analysis of Traditional Japanese Children's Songs », *The Oral and the Literate in Music*, éd. T. Yoshihiko & Y. Osamu, Tokyo, 1985.

Margaret Kartomi, « Delineation of Lullaby Song Style in Three Areas of Aboriginal Australia », *Problems and Solutions: Occasional essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle*, éd. J. C. Kassler and J. Stubington, Sydney, 1984.

- Shimon L. Khayat, « Lullabies of Iraqi Jews », *Folklore*, lxxxix (1978).
- Annie Labussière, « Rythme enfantin, pentatonismes et giusto syllabique dans les créations mélodiques des enfants », *Revue de musicologie*, 62/1 (1976).
- Bernard Lortat-Jacob, « La berceuse et l'épopée: questions de genre », *Revue de musicologie*, 78/1 (1992.)
- Bernard Lortat-Jacob, « L'ethnomusicologie en France », *Acta musicologica*, 62/2-3 (1990).
- Bernard Lortat-Jacob, « Quelques problèmes généraux d'analyse musicale », *Revue de musicologie*, LXI/I (1975).
- L.S. Lloyd revised by Richard Rastall, « Pitch nomenclature », *Grove Music Online*.
- Elizabeth Mackinlay, « Music for Dreaming : Aboriginal Lullabies I the Yanyuwa Community at Borrooloola », *British Journal of Ethnomusicology*, viii (1999).
- Anne Dhu McLucas, « Oral tradition », *Grove Music Online* ;
- Sara Manasseh, « A Song to Heal Your Wounds: Traditional Lullabies of the Jews of Iraq », *Musica Judaica*, xii (1991).
- Erick Eiichi Masuyama, « Desire and Discontent in Japanese Lullabies », *Western Folklore*, xlviii (1989).
- Eva Metzger, « The Lullaby in Yiddish Folk Song », *Jewish Social Studies* 46 (1984).
- Achille Millien et Georges Delarue, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome 6, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2001.
- Carmelina Naselli, *Saggio sulle ninne-nanne siciliane*, Catania, 1948.
- Carole Pegg, « Folk music », *Grove Music Online* ;
- James Porter, « Lullaby », *Grove Music Online*
- Timothy Rice, « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? », *Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Actes sud, 2005.
- Cvjetko Rihtman, « Kinderlieder in der Volkstradition Bosniens und der Herzegowina », *Die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart*, Graz 1970, in *Musikethnologisches Kolloquium: zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch* (1978), ed. A. Mauerhofer (Graz, 1983).
- Helen Roberts, « Lullabies in Jamaica », *Journal of American Folklore*, xli (1928), p. 588-591 ; Arthur Morris Jones, *Studies in African Music*, London, 1959 ;
- Nicolas Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1968, 1972 (rééd.) ; id., *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Poétique), 1972.
- Hiromi Lorraine Sakata, « Hazara Women in Afghanistan: Innovators and Preservers of a Musical Tradition », *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, éd. E. Koskoff (New York, 1987).
- Sheryl A. Spitz, « Social and Psychological Themes in East Slavic Folk Lullabies », *Slavic and East European Journal*, ccxxxi (1979).

<http://www.aepem.com/><sup>1</sup> Johann Gottfried von Herder, *Volkslieder*, Leipzig, 1778-1779 ; id., *Stimmen der Völker in Liedern*, Tübingen, 1807.

Timothy Wise, « Lullabies, laments, and Ragtime Cowboys: Yodeling at the Turn of the 20th Century », *American Music*, xxvi (2008).

*Larousse en ligne* : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/berceuse/8838?q=berceuse#8779>

<http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Musical%20Instrument%20Digital%20Interface/fr-fr/>

Site de l'aepem:

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Som+som+v%C3%A8ne+v%C3%A8ne+v%C3%A8ne>.

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+vire+vire+burse>.

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=C%27est+la+bonne+Sainte+Anne> .

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Fais+dodo+Colin+mon+p%27tit+fr%C3%A8re> .<sup>1</sup>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=1503>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=J%27endore+mon+poupon>

<http://www.aepem.com/recherchebiblio/?rb=%C3%94+D%C3%A9d%C3%A9+mon+petit+D%C3%A9d%C3%A9>

<http://www.aepem.com/recherchebiblio/?rb=Oh+par+derri%C3%A8re+1%27%C3%A9glise>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=La+p%27tit%27+poul%27+blanche>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+poulette+Ma+mignonnette>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dormez+donc+ma+cannette+>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Oh+dormez+donc+si+vous+voulez>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+dormez+belle+>

<http://www.aepem.com/recherche-biblio/?rb=Dodo+poulette+Dormez+>

## Table des Matières :

Remerciements.....	p5
Introduction.....	p7
1. La berceuse .....	p7
2. Le choix du corpus .....	p13
3. Biais liés à la datation et au collectage .....	p17
4. Difficulté liée à la théorie musicale « savante ».....	p21
5. Difficultés posées par la partition elle-même.....	p23
A propos de l'analyse proprement dite.....	p27
Analyse du corpus. ....	p37
Quelques considérations globales.....	p103
Conclusion.....	p109
Bibliographie.....	p111

**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**  
**Faculté de philosophie, arts et lettres**

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)