



**HAL**  
open science

## L'enchantement socialisateur: la berceuse dans la tradition orale

Albert Doja

► **To cite this version:**

Albert Doja. L'enchantement socialisateur: la berceuse dans la tradition orale. Nicole Belmont & Jean-François Gossiaux. De la voix au texte: l'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit, Paris: éditions du CTHS, pp.85-108, 1997, Actes du 119e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques. halshs-00421805

**HAL Id: halshs-00421805**

**<https://shs.hal.science/halshs-00421805>**

Submitted on 17 Sep 2010

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

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

## **L'Enchantement socialisateur La Berceuse dans la tradition orale**

---

Albert DOJA\*

---

### **Une définition lyrique**

Dans l'ensemble de l'aire européenne, les soins corporels que la mère prodigue au bébé et, de manière générale, les échanges physiques du premier âge apparaissent assez intenses, non seulement du point de vue du registre visuel, mais aussi sonore. Les soins donnent parfois lieu à des commentaires prolongés, à voix haute et nuancée, à l'intention du bébé et en rapport avec les manipulations en cours ou avec les états affectifs supposés de l'enfant. Le résultat le plus important des recherches en psychologie expérimentale et transculturelle de l'enfant est bien sûr l'idée que le nouveau-né dispose d'un potentiel de communication infraverbale qui lui permet de transmettre à l'adulte attentif ses intentions et ses besoins, ainsi qu'une certaine forme de ce qu'il vit. La mère joue ici un rôle très important pour développer ses aptitudes de communication. Elle arrive de plus en plus à comprendre, au-

---

\* Docteur en anthropologie, EHESS, Paris.

delà des simples besoins biologiques, les significations possibles des gestes et de la mimique de l'enfant.

L'essentiel des échanges entre le bébé et sa mère semble se faire par le truchement d'onomatopées, de sifflements et de roucoulements en partie codifiés. L'évolution de ces réponses verbales renvoie à une stratégie de consolation de la plus grande importance. Dans les échanges qui jaillissent spontanément du contact et traduisent de toute évidence un confort et un plaisir mutuels, les bruits de bouche et les onomatopées se maintiennent pendant longtemps. Ils sont toujours scandés et lorsque l'enfant émet ses premiers sons, la mère les reprend en échos alternés qui se consolident ensuite en formes simples d'expression orale traditionnelle.

Les réponses corporelles, visuelles et sonores de la mère, généralement apaisantes, contribuent à maintenir ou à restituer un bien-être rythmique, somatique ou psychique : soins corporels divers, offre du sein, bercements rythmés, alternance des regards apaisants, caresses verbalisées et des jeux chantés. Cependant la relation mère-enfant, loin d'être exclusive, s'ouvre largement aux rapports sociaux. À notre avis, les réponses de la mère doivent se situer à un niveau où un rôle très important est joué par cet ensemble de pratiques et de formes culturelles et traditionnelles qui entourent de près la naissance et la socialisation de l'enfant.

Les nouvelles relations que l'enfant commence à avoir avec la mère après la cérémonie de la première mise rituelle au berceau, par exemple, ne peuvent plus être de nature biologique. Les moments très importants du point de vue de son développement et de son intégration psychiques, comme par exemple l'allaitement et plus tard le sevrage, grâce au placement au berceau, seront complétés par d'autres moments aussi importants, comme l'endormissement et le réveil.

À l'aide de ces moments seront garanties la réitération et la continuation des expériences de la communication interactive avec la mère. Les soins et les attentions de la mère, les nuances de comportement dans son regard et sa position auprès de l'enfant, les tonalités de sa voix, etc., se développent au fur et à mesure en une autre série de formes symboliques des traditions de la naissance et de la socialisation, à commencer par les simples attentions plus ou moins verbalisées, les comptines et les nurseries rimées, jusqu'aux berceuses plus développées, chantées « auprès du berceau », autrement dit des « chansons de berceau » par excellence.

Ce sont autant de traditions qui se rapportent à la fois aux survivances du vécu affectif de la mère depuis sa propre enfance, et aux relations qu'elle entretient avec l'ensemble de son groupe familial et parental. Le groupe prend une part active dans l'organisation rituelle du dialogue interactif entre la mère et l'enfant, tellement nécessaire au processus de personnalisation et de socialisation ultérieures. En effet, une carence maternelle n'existe pas du seul fait de l'absence de la mère, elle dépend, entre autres, des modalités de réaction de l'enfant, de l'at-

titude de la mère et de l'entourage à ces réactions, des définitions et des représentations socio-culturelles des pratiques de soins et d'élevage des enfants. L'observation d'attitudes, de conduites et d'événements pris en eux-mêmes ne nous apprend rien sur leur signification psychologique, en raison précise de l'absence de renvois à des faits de parole, à un discours, à un code qui donne la position des conduites dans un système de significations collectives. À l'époque contemporaine les différentes formes magico-religieuses et cérémonielles des traditions de la naissance et de la socialisation vont toujours en se réduisant. Mais leurs expressions verbales et leurs procédés poétiques passent notamment dans les berceuses.

Un des premiers aspects de l'étude des berceuses s'interroge sur l'ampleur de l'existence réelle de cette forme culturelle dans la pratique traditionnelle. La plupart des chercheurs ont affirmé son universalité en se fondant sur les postulats de la diffusion unanime du bercement et de l'existence constante du sentiment maternel. Les berceuses ont toujours eu une permanence émotionnelle. Leur point de départ, ce sont toujours l'amour et l'attention sans limite de la mère à l'égard de son enfant. Ce héros lyrique, qui pendant longtemps est passif et démuné, est présenté dans les berceuses comme une part personnelle de sa mère. Comme l'a remarqué Imre Katona à propos des berceuses de l'ensemble de l'aire européenne<sup>1</sup>, il apparaît à travers des représentations affectueuses, telles en albanais *ëngjëll*, *shpirt*, *xhan*, *kukull*, *vogëlush*, « ange, âme, poupée, petit », etc., presque sans exception accompagné de pronoms possessifs, *zemra ime*, « mon cœur », *shpirti im*, « mon âme », *jeta ime*, « ma vie », etc. L'amour de la mère est toujours illimité surtout dans ses formes idéalisées et poétisées. On pourrait suggérer même que le genre de la berceuse, qui puise apparemment sa raison d'être dans les fondements même du monde émotionnel de l'homme, constitue l'une des rares manifestations musicales inhérentes à l'homme.

L'axiome de l'universalité nécessaire des berceuses a été adopté sans la moindre contestation par tous les chercheurs albanais qui se sont occupés d'une manière ou d'une autre de ce genre. Mais les choses ne sont cependant pas si simples. Les recherches sur le terrain ont démontré que la berceuse n'est ni universelle ni nécessaire. Suivant les observations les mieux fondées d'un point de vue empirique, résumées dans l'article d'Imre Katona<sup>2</sup>, on pourrait affirmer même que le nombre de berceuses qu'une bonne porteuse de la tradition ou bien même toutes les porteuses peuvent connaître, dans un village ou dans une communauté territoriale plus large, est en effet très faible, comparé au très grand nombre de chansons lyriques, de contes ou de chants épiques

1. Voir I. Katona, « Die Wiegenlieder der europäischen Völker : Zusammenfassung », *Genre, Structure, and Reproduction in Oral Literature*/L. Honko & V. Voigt (eds.), Budapest : Kiadd, 1980, p. 63.

2. Voir I. Katona, *article cité*, p. 67.

que certains chanteurs peuvent connaître dans presque tous les villages. On pourrait avancer en outre que la berceuse dépend, dans une plus large mesure que dans le cas des autres chansons lyriques, du tempérament de la porteuse, de la tradition familiale et des circonstances sociales. Les mères d'une plus grande disponibilité affective, celles qui ont assimilé cette habitude dans leur famille, et les mères et les grand-mères qui ne considèrent pas comme défavorable ou nuisible une telle habitude, chantent plus de berceuses. Car la plupart des mères n'ont pas le temps nécessaire pour le faire. En fait la berceuse jouit d'une indépendance relative surtout grâce à sa fonction et son caractère circonstanciel.

La mère et l'enfant sont les protagonistes des berceuses. Pourtant les petits enfants peuvent être bercés et endormis par d'autres. Dans la littérature anthropologique peu de documents pour la plupart incertains même en dehors de l'aire européenne, attestent que ce rôle soit assumé par des hommes. On peut affirmer que le bercement et l'endormissement des enfants par le chant est un devoir exclusif des femmes. Les sœurs aînées sont en fait les suppléantes les plus proches des mères. Leur rôle dans cette activité maternelle est d'assurer en même temps la transmission continue de la tradition orale des chants. Le répertoire des sœurs est cependant largement plus enjoué et plus gai que celui de leurs mères. En outre, comme l'a remarqué Imre Katona<sup>3</sup>, apparaît souvent à travers les berceuses leur désir de jouer alors qu'elles considèrent cette activité comme un véritable travail. Mais comme l'a remarqué Shefqet Pllana<sup>4</sup>, elles manifestent à travers les berceuses leur amour extrêmement profond envers leurs frères. Cela constitue d'ailleurs une singularité typique de la mentalité féminine, sentiment partagé dans toute l'aire balkanique. Mais les suppléantes naturelles de la mère sont les grand-mères et éventuellement les tantes et d'autres femmes proches de la famille. Il se peut que l'intonation mélancolique et attristée de certaines berceuses proviennent d'elles.

Les mères, les sœurs, les grand-mères ou les autres femmes bercent des nouveau-nés, des nourrissons ou des petits enfants. Chez les Albanais, le bercement dure généralement autant que l'allaitement, jusqu'à l'âge de trois ans ou un peu plus. Dans la littérature anthropologique, on trouve des exemples de limite temporelle supérieure allant jusqu'à l'âge de la puberté. Des berceuses appropriées sont assignées à chaque groupe d'âge. Par contre il n'y a pas d'indication sur des berceuses chantées pour endormir les adultes, quoique le motif des « chercheuses de poux », assez fréquent dans les contes merveilleux, indique que les héros épiques étaient aussi calmés et endormis par leurs mères ou leurs amoureuses, grâce aux berceuses, acte fondateur de la socialisa-

3. Voir I. Katona, *article cité*, p. 60.

4. Voir Sh. Pllana, « Këngët e lindjes dhe ninullat shqiptare të Kosovës » [Les Chants de naissance et les berceuses albanaises à Kossova], *Glasnik Muzeja Kosova - Buletin i Muzeut të Kosovës*, vol. X, 1986-1970, p. 161-162.

tion du personnage, serions-nous tenté d'affirmer, avant qu'il entreprenne les exploits auxquels il est destiné pour s'élever au statut de héros culturel. Différentes observations ont mis aussi en évidence les prétendues berceuses aux poupées. Les petites filles cherchent vraiment à endormir leurs poupées avec les mêmes berceuses qu'elles ont pu apprendre en écoutant leurs mères. Ces imitations ludiques remplissaient un rôle éducatif<sup>5</sup>.

Dans une partie des berceuses on trouve les verbes « dormir », « se reposer », « se calmer », etc. à différents niveaux de leurs acceptions sémantiques ; dans d'autres chants apparaissent des mots pour préparer et inciter au calme et au sommeil. Dans les berceuses plus longues, tous les termes possibles peuvent trouver leur place. Ces mots qui expriment l'essence même de la fonction et de l'intention des berceuses se trouvent au début, à la fin ou à l'intérieur des vers qui se répètent régulièrement, autrement dit, aux endroits les plus accentués. Il y a même des cas où certaines berceuses ne sont que la répétition régulière de ces sons ou mots berceurs accompagnés d'une mélodie simple à mi-voix. Dans le répertoire des berceuses albanaises sont utilisées, avec certaines nuances locales, les variantes des termes *nina* et *nani*, caractéristiques de plusieurs régions méditerranéennes de l'Europe, comme l'a montré Imre Katona pour l'ensemble de l'aire européenne<sup>6</sup>. Alors que des variantes des termes *luli* et *lila*, caractéristiques de l'aire septentrionale, centrale et orientale de l'Europe, sont parfois utilisées même dans les berceuses des régions albanaises nord-orientales, probablement grâce à une influence slave du sud. La diffusion régionale de ces termes berceurs, pour ne considérer que le cas albanais, outre les parallélismes probables, ne saurait être un simple jeu du hasard, bien que les zones de leur diffusion ne soient pas nettement définies et que leur étendue ne puisse pas être entièrement régulière. L'origine, la fréquence et les significations possibles, perdues ou conservées, de ces termes demeurent obscures. On peut affirmer en général que ces mots sont des imitations des mouvements ou des sons qui se dédoublent pendant le va-et-vient du bercement. Ce mode d'imitation a pour fonction de manifester d'une part l'apaisement et d'autre part le mouvement.

En ce qui concerne la dénomination des berceuses en tant que forme verbale propre aux traditions de la naissance et de la socialisation, dans les sociétés traditionnelles européennes, on peut remarquer que les collections ne sont pas toujours liées à l'enregistrement de la terminologie correspondante. Ce groupe de chants est défini et dénommé

5. Des formes chantées exprimant les mêmes vœux analogues aux berceuses ont pu être utilisées pour les plus importants animaux domestiques, comme le chien, le chat, le poulain, le veau, l'agneau, etc., encore tout petits par leur maître ou bien par les petites filles de la maison. Mais cela prend souvent une allure de plaisanterie au moment où on les soigne et les caresse. Le chant ainsi improvisé ne peut avoir de rôle plus tard, au contraire, il est vite oublié.

6. Voir I. Katona, *article cité*, p. 58-60.

par rapport au bercement plutôt que par rapport aux mots *dormir, sommeil* ou *berceau*. Dans la littérature folklorique et anthropologique, c'est le contraire qui s'est produit. Les dénominations traditionnelles des berceuses, surtout dans les régions du Nord et de l'Est de l'Europe, ne sont presque pas du tout utilisées, à la seule exception de la tradition anglo-saxonne, *lullaby*. La terminologie de dénomination s'est forgée plutôt en utilisant les mots *dormir, sommeil* ou *berceau*, comme par exemple, all. *Schlaflied*, fr. *berceuse*, etc.

La même chose s'est produite ces dernières années dans la littérature albanaise, sous l'influence de la littérature étrangère. Le terme *këngë djepi*, « chants du berceau », est entré en usage dans différents travaux et communications, au détriment du terme *ninullë*, qui est une formation par dérivation du terme en refrain connu des berceuses albanaises, *nina*, avec le suffixe *-ull* qui est formé en albanais de substantifs concrets à différentes fonctions hypocoristiques, de diminutifs, d'appellations exprimant une relation d'analogie ou d'attouchement et de familiarité<sup>7</sup>.

La désignation *ninullë* pour les berceuses jouit en effet d'une large diffusion dans toutes les régions albanaises. De plus, dans la plus grande partie des berceuses albanaises le terme *nina* n'est pas utilisé seulement comme un refrain berceur, mais comme *ninuljë* chez les Albanais d'Italie, synonyme de *holja*, qui est aussi une sorte de corde attachée à deux arbres comme un véritable hamac, servant à balancer l'enfant, à la différence du berceau qui est balancé avec le pied. Il n'est peut-être pas inutile de signaler aussi que le verbe albanais *nanurit*, « bercer, endormir en chantant des berceuses », fait partie du même champ lexical. La désignation albanaise *ninullë* pour les berceuses est donc en accord avec des formations semblables, plus fréquentes surtout dans les régions méditerranéennes de l'Europe dont fait partie aussi la tradition albanaise. Alors que d'autres appellations, comme par exemple *nina-nana*, avec le redoublement des termes en refrain, bien qu'en rapport avec la tradition méditerranéenne, ne sont pas connues comme telles dans la pratique traditionnelle, alors qu'elles apparaissent parfois dans la terminologie traditionnelle dénomminative albanaise, provenant plutôt de l'italien *ninne-nanne*.

En ce qui concerne les berceuses en tant que catégorie verbale particulière des traditions symboliques de la naissance et de la socialisation, un des aspects principaux longtemps ignoré reste l'étude de ce qu'on pourrait appeler leur modalité coutumière et traditionnelle d'existence. Les berceuses ont toujours constitué une forme qui comprend tous les produits musicaux et verbaux qui par leur pratique constante dans un groupe donné remplissent la fonction de l'endormissement de l'enfant. La fonction des berceuses se trouve ainsi réali-

7. Voir A. Xhuvani & E. Çabej, *Prapashtesat në gjuhën shqipe [Les suffixes de l'albanais]. – Studime Gjuhësore [Études Linguistiques]*/E. Çabej. — Prishtina : Rilindja, t. III, 1975, p. 189-300. – (Orig., 1962).

sée au moyen de structures mélodiques et poétiques qui ne se confondent pas. Il faudrait donc inclure dans la catégorie des berceuses des textes poétiques entiers comme des fragments versifiés, des exclamations, des anacrouses, des morceaux en prose légèrement rythmés et très peu modulés du point de vue musical, ainsi que ceux qui peuvent vraiment être chantés en présentant dans le texte et dans la mélodie des traits morphologiques spéciaux. En d'autres mots, comme l'a remarqué Radu Niculescu<sup>8</sup>, on serait ainsi en présence d'un développement continu et gradué des moyens d'expression commençant au niveau des possibilités poétiques et mélodiques minimales de la langue (au récitatif *parlato*, à la limite entre la parole et le chant, au récitatif *parlato* mélopoétique, etc.) pour arriver aux formes verbales et musicales cristallisées en berceuses proprement dites et en chansons utilisées comme berceuses, c'est-à-dire différentes chansons lyriques plus ou moins adaptées aux conditions de bercement.

On comprend aisément que si on donnait une telle dimension à la définition (où il faudrait inclure également les simples fredonnements iambiques, pyrrhiques, spondaïques, etc.), on devrait élargir l'espace social de la pratique des berceuses. De toute façon, il n'y a aucun doute que l'aspect verbal des berceuses commence aux premiers agencements phrastiques. À cet égard, dans le cadre d'une exécution complète, mesurée approximativement par la durée de l'endormissement de l'enfant, la berceuse présente souvent des degrés successifs et des alternances de l'organisation poétique de la parole qui pourraient éventuellement commencer aux formes de la prose traditionnelle. Mais jusqu'à maintenant seules les formes versifiées ont intéressé les chercheurs.

Les berceuses n'ont pas suscité autant de recherches et d'études empiriques ou théoriques que d'autres genres traditionnels, pour en appréhender le système de catégories sérielles et pour les organiser en une grille cohérente incluant les différents stades coexistants de la composition verbale et musicale des traditions orales et rituelles. Cependant, entre la berceuse et le simple récitatif *parlato* les différences sont radicales. En outre, en ce qui concerne les catégories supposées graduées de la composition des berceuses, les différents degrés ne sont pas mutuellement équivalents. Le statut qualitatif des berceuses structurées par rapport aux manifestations plus ou moins amorphes avec lesquelles elles coexistent doit être néanmoins évalué. Il faudrait donc opérer au minimum avec deux notions liées et interdépendantes, intéressant dans une égale mesure le niveau mélodique comme le niveau poétique du genre : la notion généralisée de la berceuse *lato sensu*, qui renvoie à la substance fonctionnelle et sémantique de cette forme, et, en relation interdépendante, la notion de noyau des berceuses concernant les textes verbaux poétiquement organisés. Dans

8. Voir R. Niculescu, « Contributii la cercetarea problematicii literare a cintecului de leagan », *Revista de Etnografie si Folklor*, vol. 15, Bucarest, 1970, n° 2, p. 100-101.



ce groupe il faut inclure aussi l'opposé des berceuses, les chants de réveil, quoiqu'ils peuvent constituer à eux seuls un genre à part. Les données du réveil se trouvent en fait dans les berceuses. Les motifs du réveil sont empruntés à ceux de l'endormissement. Mais dans la recherche et l'étude des chants du réveil, il y a des lacunes encore plus grandes, à l'exception peut-être de la tradition albanaise, avec les quelques documents que nous avons pu récemment publier<sup>9</sup>.

### L'interaction mélopoétique

La berceuse en tant qu'acte musical et verbal opère une harmonisation réciproque des rapports entre le texte mélodique et le texte poétique. Il suffirait en fait d'associer à une mélodie donnée les mots caractéristiques des berceuses pour qu'elle change de caractère et qu'elle prenne, grâce au texte poétique, certaines inflexions spécifiques de la musique des berceuses. À un niveau phénoménal et contextuel immédiat les choses pourraient en fait se présenter ainsi. Mais quand on considère plus profondément la structure de l'interaction entre le texte poétique et le texte mélodique pour individualiser le caractère propre de la berceuse, on s'aperçoit que le texte poétique non seulement n'est pas dominant, mais au contraire, ne joue dans le chant qu'un rôle subordonné, sans nécessité. Dans une partie des cas, comme l'a remarqué Johannes Kneutgen<sup>10</sup>, le texte poétique peut être simplement suggestif, faire appel aux esprits du sommeil ou à d'autres puissances surnaturelles ayant le pouvoir d'apporter ou de protéger le sommeil de l'enfant. Mais les textes peuvent aussi n'avoir aucune relation logique. Ils peuvent présenter successivement des images n'ayant aucun rapport avec l'état de l'enfant ou bien raconter des histoires qui ne concernent en rien l'endormissement. Que le texte poétique ne soit pas primordial est aussi démontré par le fait que l'énoncé verbal peut se réduire, sans porter atteinte à la fonction de la berceuse, en une pure vocalise alors que l'inverse serait impossible. L'acte musical existe en tant que tel même dans les conditions d'un minimum mélopoétique, même dans les conditions du mode *parlato* du bercement. D'autant plus significative est l'éventualité où tout texte lyrique ou narratif ayant la forme du vers traditionnel *cantabile* peut être chanté en berceuse, mais ce n'est pas vrai de toute mélodie en tant que telle.

Les textes poétiques des berceuses sont probablement créés non seulement en raison de leur contenu linguistique, mais aussi de la sonorité mélodique de la langue. Les berceuses albanaises se construisent habituellement, comme l'ont remarqué la plupart des chercheurs albains, en vers octosyllabiques combinés à d'autres types de vers, sur-

9. Voir K. Vasili & A. Doja, *Këngë të lindjes dhe ninulla [Chants de naissance et du berceau]*, Tirana : Académie des sciences, 1990, p. 383-392.

10. Voir J. Kneutgen, « Eine Musikform und ihre biologische Funktion : Über die Wirkungswelse der Wiegenlieder », *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, n° 17, 1970, p. 261.

tout le décasyllabe et l'heptamètre. Les différents accents rythmiques les enrichissent en sons mélodiques. Les vers font souvent preuve d'une grande musicalité où la césure joue un rôle très important. En tant que chants homophoniques non accompagnés d'instruments, les berceuses sont chantées dans toutes les régions albanaises en mélodie allongée qui donne de la douceur aux sons et exige la prolongation des vers au début ou à la fin par des syllabes complémentaires formées d'interjections ou de différentes expressions onomatopéiques au moyen d'interpolations variées. Leur structure est habituellement en distique ou en colonne à rimes plates. Les vers comportent souvent des rimes intérieures, des redoublements de mots berceurs, des assonances et des allitérations. Au début et à la fin de ces structures strophiques, ou bien à l'intérieur des unités structurelles plus longues ou plus courtes, s'associent souvent des refrains spécifiques d'un caractère principalement formulatif, mais qui, linguistiquement parlant, ne demeurent pas pour autant moins étrangers au sens du texte poétique.

Pareilles caractéristiques montrent que ce genre de la poésie orale se distingue par une riche exploitation des effets sonores offerts par la langue en accord avec la mélodie qui, pour être ou devenir utilisable, doit s'adapter, elle aussi, à certains paramètres dictés par la fonction du genre. En d'autres termes, une mélodie devient berceuse non parce que dans le texte poétique qui lui est associé apparaît un *nani-nani*, comme dans le cas des berceuses albanaises, mais en premier lieu parce que sa fonction est celle de la berceuse. Les relations interactives entre le texte poétique et le texte mélodique ne sont que des manifestations superficielles de la pression souterraine exercée par la fonction. Elle est capable d'agir aussi indirectement, c'est-à-dire par le moyen du texte mélodique sur le texte poétique, comme par le moyen du texte poétique sur le texte mélodique.

Les mélodies des berceuses albanaises n'ont pas en général des ambitus larges, elles vont de la quarte ou de la quinte justes à la sixte augmentée. Leur ligne mélodique est relativement calme. Elles sont exécutées lentement dans une tonalité profonde, comme l'a remarqué Shëfqet Pllana<sup>11</sup>, sans bond exalté ni élan impétueux comme pour les danses agitées ou les chansons d'amour inquiètes. La facture des berceuses albanaises est légèrement mélancolique sans être cependant triste. Leurs textes poétiques s'enrichissent beaucoup en vocalité pour marquer davantage l'allure calme et berceuse de la mélodie, ainsi que l'expression sentimentale. De cette façon, comme l'a montré Johanès Kneutgen<sup>12</sup>, toutes les berceuses diffusent du calme. La mélodie et la dynamique lente dans la façon de chanter, ainsi que les rythmes berceurs sont autant d'éléments musicaux importants qui incitent au sommeil. La parole chantée, intentionnellement monotone, est au début claire, dite à haute voix, mais elle devient par la suite un murmure doux

11. Voir Sh. Pllana, *article cité*, p. 164.

12. Voir J. Kneutgen, *article cité*, p. 247.

et confiant, qui peut s'interrompre subitement, aussitôt remplie sa tâche. Les caractéristiques structurelles du contenu comme les singularités formelles peuvent être plus ou moins définies, mais non pas leur durée, parce que celle-ci dépend toujours de la performance concrète.

Comme les chansons jeux, les chansons danses et les chansons de travail, les berceuses sont liées au mouvement, bien qu'elles ne soient pas pratiquées en groupe mais par un seul individu. Elles ne servent ni à préparer ou à accompagner une occupation ni à égayer l'atmosphère. Au contraire, elles sont appelées à suspendre, pour un certain temps, toute sorte d'activité et de relation. L'orientation vers l'enfant, la fonction *conative* de la performance de la berceuse, pour reprendre les termes de Roman Jakobson<sup>13</sup>, trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif, qui, du point de vue syntaxique, morphologique, et souvent phonologique, s'écartent des autres catégories nominales et verbales. L'enfant ne comprend pas le texte verbal, mais il « admet », pour ainsi dire, le texte musical du chant comme un rythme berceur.

Cependant, la fonction de la berceuse agit triplement par l'intermédiaire de la parole, de la mélodie et du mouvement. Les codes utilisés sont donc de nature verbale, musicale et cinétique. Comme l'ont remarqué Ivan Lozica et Tania Peric-Polonijo, dans l'ensemble de la texture des berceuses, tous ces niveaux remplissent des fonctions de berceement<sup>14</sup>. Pour réaliser ces fonctions, la mère a besoin de deux sortes de rythmes : le rythme physique, cinétique, du berceau et le rythme intellectuel, verbal et musical, de la berceuse. Ces deux rythmes, l'un pour le corps et l'autre pour l'oreille de l'enfant, comme l'a souligné Federico Garcia Lorca<sup>15</sup>, sont aménagés et coordonnés par la mère jusqu'à ce qu'elle trouve le ton convenable pour enchanter l'enfant. Ces deux rythmes et le tremblement de sa voix sont suffisants pour amener au sommeil.

Le rythme du berceement a des effets calmants, euphorisants même. Les berceuses apaisent l'enfant, car il retrouve dans ces mélodies le lien charnel de la voix qu'il percevait *in utero*, toujours accompagné du balancement, hier celui du corps maternel en mouvement, aujourd'hui celui du berceau. Techniquement le motif fonctionnel agit grâce à la condition élémentaire du berceement mécanique. L'acte moteur du berceement, en tant que texte cinétique, est reproduit ensuite de façon palpable dans l'organisation binaire de la structure tonique et métrique du texte musical et du texte verbal de la berceuse. Leurs caractéristiques

13. Voir R. Jakobson, « Linguistics and Poetics », *Selected Writings*, t. III : *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, The Hague-Paris-New York : Mouton, 1981, p. 18-51. — (Orig. *Style in Language*, éd. T. Sebeok, New York, 1960).

14. Voir I. Lozica & T. Peric-Polonijo, « Three Contexts and a Lullaby », *Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia, Narodna Umjetnost*, vol. 9, special issue, Zagreb, Z.I.F., 1988, p. 132.

15. Voir F. G. Lorca, « Canciones de cuna », *Actas del Folklore*, vol. I, La Habana, 1961, n° 6, p. 17.

fondamentales sont le redoublement rythmique et la reprise régulière. Les berceuses se sont ainsi constituées de motifs mélodiques construits par paires rythmiques bitonales ou tritonales, presque indéfiniment duplicatives, ou bien de mélodies enjouées, dans un va-et-vient uniforme et ponctué. En relation cinétique avec le mouvement berceur binaire et grâce à son amplitude limitée et à sa symétrie visant l'isochronisme galiléen correspond la coïncidence absolue entre le rythme et le mètre du vers, le rythme et la mesure de la mélodie et la répétition infiniment symétrique de la même cellule mélodique ou du même motif mélodique bicellulaire. Cependant, du point de vue dynamique, le double mouvement berceur est asymétrique. Lors de la poussée, l'énergie consommée est plus importante que pendant le recul. D'autres mouvements berceurs peuvent être aussi asymétriques que le bercement au berceau, comme par exemple le balancement de l'enfant dans le couffin, dans la nacelle, dans le panier ou bien dans les bras même. À l'asymétrie du mouvement correspondent dans les berceuses ces rythmes intérieurs qui indiquent une préférence marquée pour le iambe, pour les valeurs ponctuées, l'allongement des finales, etc., tous phénomènes qui vivent naturellement dans le patrimoine musical traditionnel des Albanais, surtout dans certains genres de la chanson traditionnelle enfantine.

Une série de formulettes enfantines présente un caractère semblable. Elles sont récitées pour rassurer l'enfant quand on le lave, quand il commence à marcher ou à parler, ou bien à d'autres moments, quand il fait ses premières dents, pendant le sevrage, quand il tombe malade, tousse, bute, etc. Elles ont principalement un caractère récitatif et elles peuvent se définir par un dédoublement de leurs principes de départ. Certaines d'entre elles possèdent des éléments des formules divinatoires et incantatoires et, comme elles sont agencées par une procédure rythmique spéciale, elles agissent comme accompagnement harmonisé des mouvements et des actes de l'enfant.

Le bercement donne très tôt au nourrisson le sens du rythme, qu'il retrouvera souvent dans les mouvements du travail et dans les danses. Nous dirions que les berceuses nous apparaissent plutôt comme un « bercement phonique ». Cette expression, empruntée à Radu Niculescu<sup>16</sup>, montre qu'à travers l'influence de la communication acoustique, elles ont avant tout une signification psychique. Ses composantes mélodiques et poétiques agissent comme des signes à fonctions magiques. À travers leurs rythmes, leurs colorations sonores et leurs arcs mélodiques, les berceuses ont la tâche d'enchanter l'enfant jusqu'à ce qu'il s'endorme.

### **La communication interactive**

Il est vrai que les fonctions d'apaisement et d'endormissement sont plutôt, ou peut-être exclusivement, remplies par le rythme et la mélodie

---

16. Voir R. Niculescu, *article cité*, p. 108-111.

cadencée. Parfois on peut chanter à l'enfant des textes verbaux qu'il n'est pas encore en état de comprendre. Les propriétés poétiques peuvent être par conséquent médiocres. Cela peut arriver en fait dans le cas de n'importe quels textes lyriques ou lyrico-narratifs utilisés *ad hoc* en mélodies berceuses ou bien en mélodies ordinaires adaptées au régime de la berceuse. Dans ce cas les relations intercommunicatives entre la mère et l'enfant, outre les impulsions cénesthésiques et kinesthésiques, se limitent aux pulsions rythmico-mélodiques. Mais, comme l'a remarqué Radu Niculescu<sup>17</sup>, cela n'arrive pas avec les berceuses proprement dites dont les refrains et les contextes spécifiques constituent des messages entiers. Ces messages requièrent un contact, un canal linguistique et une connexion psychologique entre la mère et l'enfant, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. Cette accentuation du contact, la fonction *phatique* de la performance de la berceuse, pour reprendre les termes de B. Malinowski<sup>18</sup>, peut donner lieu à un échange profus de formules ritualisées, voire à des dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation. Comme l'a vu R. Jakobson, l'effort pour établir et maintenir la communication est la première fonction verbale acquise par les enfants. Chez eux, la tendance à communiquer précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information<sup>19</sup>. On remarque en effet qu'à l'intonation, comme facteur affectogène d'une grande influence sur le petit enfant, et aux jeux cénesthésiques et kinesthésiques, s'ajoutent dans les berceuses de nombreuses formulations textuelles qui visent à trouver un langage commun. Les relations verbales avec la mère sont dès le début des relations de communication.

Le texte linguistique des berceuses est formulé dans une large mesure en termes d'un *baby-talk*, c'est-à-dire qu'il tend naturellement à se rapprocher du langage des enfants. Au niveau phonologique, surtout dans les refrains, apparaissent souvent des sons à valeurs phonétiques contournées, que l'enfant apprend tôt. Il y manque les sons difficiles ou les groupes consonantiques intersyllabiques qui sont assimilés plus tard. Dans les berceuses albanaises, comme l'a remarqué Demush Shala<sup>20</sup>, cet aspect phonétique s'accompagne en général de la reproduction du jeu de lallation des syllabes enfantines spécifiques, de la répétition rythmique de certaines syllabes, de la combinaison de différentes rimes et assonances, etc., comme *urullaj-opturllaj*, *llaj-llaj-llaj*, *optiriri-optiriri*, *gugugu-gugugu*, *tukato-tukaturu*, etc. La syllabe est un élément fondamental du langage des enfants non seulement en tant qu'unité phonologique, mais aussi comme unité rythmique. De son côté, le rythme entendu comme ordre symétrique des sons et des syl-

17. Voir R. Niculescu, *article cité*, p. 108-111.

18. Voir B. Malinowski, « The Problem of Meaning in Primitive Languages », dans *The Meaning of Meaning*/C. K. Ogden et A. I. Richards, New York et London, 1953, p. 296-336.

19. Voir R. Jakobson, *article cité*, p. 18-51.

20. Voir D. Shala, *Letërsia popullore [La Littérature populaire]*, Prishtina : Enti, 1983, p. 99.

labes, joue un rôle important dans le langage des enfants. Le plaisir enfantin des sonorités symétriques apparaît non pas tellement dans les cadences régulières conservées plus longtemps, mais plutôt dans les associations sonores brèves, dans les assonances et les rimes, les paires ou les suites de mots en allitération et les correspondances entre les mots sur la base de leur structure analogique.

Le mimétisme est aussi présent dans le langage des berceuses. Dans les refrains se reproduit la condition du vocabulaire primaire de l'enfant, c'est-à-dire des monosyllabes ou des mots bisyllabiques formulés d'habitude par la répétition de la même syllabe, ainsi que l'utilisation exclusive des syllabes ouvertes assurant la continuation consonantique vocalique. L'enfant insiste en fait sur l'utilisation des syllabes ouvertes en laissant traîner les consonnes finales des syllabes fermées. L'économie syntaxique, surtout dans les refrains, visant une expression holophrastique et une parataxe conséquente, comme la simplicité morphologique, génératrice du texte des berceuses, s'appuient également sur la résonance du langage enfantin et reflètent la syntaxe simple du petit enfant qui ne peut prononcer que des phrases monomatiques et dirématiques. Dans la structure linguistique des berceuses cela apparaît surtout à travers l'utilisation importante des exclamations à valeur verbale, l'utilisation presque exclusive de l'indicatif et surtout de l'impératif, l'utilisation principalement de la troisième personne des verbes et du nominatif des substantifs, etc.

Ces traits caractéristiques font approcher la tradition des berceuses au folklore des enfants. Il n'est pas rare même que les berceuses en tant que genre folklorique soient comptées dans une majorité de cas dans le folklore des enfants. En tout cas, il faut admettre que l'enfant aussi joue dans les berceuses un rôle spécial. Il s'agit en premier lieu de cette relation interpersonnelle continue et indissoluble qui existe entre lui et sa mère. En effet l'intention finale des berceuses est d'apaiser et de faire endormir l'enfant quand il n'a pas envie de dormir, la nuit, pendant la journée quand il aurait plutôt envie de continuer à jouer, ou bien quand il faut satisfaire ses désirs ou lui soulager les douleurs. Parfois la mère livre un véritable combat qui se termine par des coups, des sanglots et à la limite par le sommeil. Ainsi, comme l'a remarqué Federico Garcia Lorca à propos des berceuses espagnoles<sup>21</sup>, le groupe le plus complet et le plus répandu des berceuses albanaises est-il constitué par ces chants où l'enfant est obligé d'être le seul personnage de sa propre berceuse ? Dans leur verbe domine la communication à la deuxième personne et au présent de l'optatif. Un tel niveau de communication, à travers les formes du monologue actif qui souvent prend les traits d'un dialogue fonctionnel, crée souvent des situations possibles pour l'invention et l'élaboration de structures poétiques spéciales. On peut trouver parmi ces formes les modèles les plus chantés et les plus caractéristiques comme les mélodies les plus originales, les plus typiques et

21. Voir F. G. Lorca, *article cité*, p. 17.

les plus authentiques des berceuses albanaises. L'enfant est taquiné et reproché dans ces berceuses de la façon la plus tendre comme il est loué et idéalisé de la façon la plus hyperbolique et fantastique.

En vérité on ne chante presque jamais de berceuses au nourrisson aussitôt après la naissance. Il est bercé d'une simple mélodie chantée sans parole et à mi-voix, en insistant plutôt sur le rythme et le bercement. Les berceuses proprement dites ne sont chantées qu'à l'enfant qui a commencé à marcher, qui comprend le sens des mots et qui souvent peut chanter lui-même aussi, alors qu'aux enfants plus grands on peut réciter des chants héroïques, des balades narratives, des contes merveilleux, etc. Il suffit d'assouvir le besoin immédiat d'endormissement, surtout chez les enfants qui ne se satisfont plus des berceuses. Les mères en général restent fidèles au genre qui sert le mieux leur but. Si les enfants n'aiment plus les berceuses déjà entendues, les mères les remplacent aussitôt par d'autres pièces plus développées du point de vue sémantique. En général, elles ont souvent affaire à un auditoire sage qui suit le cours des événements et s'amuse du récit du héros, ou du paysage décrit dans le chant. À la fin du chant, un rapport particulier s'établit entre la mère et l'enfant. Il est prêt à contredire le texte ou à donner plus de vivacité au rythme trop monotone. Ainsi surveillée, la mère chante avec beaucoup d'attention.

Avec les berceuses, l'enfant a pris connaissance des personnages de l'histoire. Grâce à son expérience visuelle, il ébauche les images. Il est obligé d'être à la fois spectateur et auteur, mais comme l'a dit un poète comme Federico Garcia Lorca, il est l'auteur d'un sentiment poétique exceptionnel. Il suffit d'observer ses premiers jeux pour remarquer la beauté qui l'inspire, la simplicité et les relations mystérieuses qu'il découvre dans les objets et les faits les plus courants. Avec un bouton, une bobine de fil, une plume et les cinq doigts de sa main, l'enfant construit un monde complexe. Il comprend plus qu'on le croit. Il se trouve à l'intérieur d'un monde poétique où ne peuvent pénétrer ni la logique, ni l'imagination la plus subtile<sup>22</sup>.

Les berceuses comme les autres formulettes enfantines ne sont souvent que jeux de mots et d'expressions, adaptés aux capacités linguistiques de l'enfant en son premier âge. Leur texte formulatif provient certainement de ce besoin de jouer avec les mots, mais n'est pourtant pas une simple jonglerie verbale, parce qu'un énoncé dépourvu apparemment de sens pour un adulte peut en avoir pour un enfant. Il lui suggère des associations d'idées, des comparaisons, des jugements et différents états de conscience qui influent d'une manière ou d'une autre sur son développement psychique. La tradition adapte l'intention éducative des parents aux aptitudes d'appréhension des enfants. Cette convergence en apparence paradoxale mais cependant naturelle a permis une expression artistique très originale, à la fois parole et geste, qui amène l'enfant à résoudre ses tensions à travers le rire et le rite. Mais

22. Voir F. G. Lorca, *article cité*, p. 17-18.

alors il faut renoncer à la perspective d'un art purement littéraire, en dépit de la lourde hypothèque qui a pesé sur l'ethnologie officielle albanaise de l'époque communiste en ce qui concerne l'étude des formes culturelles de tradition orale<sup>23</sup>. Il faut finalement voir dans la poésie une forme exerçant un pouvoir qui permet la mémorisation et joue un rôle actif dans la vie réelle de celle qui l'énonce, de ceux qui l'entendent ou de celui à qui il s'adresse. Ce genre de chants et de formulettes constitue alors une expression artistique évidente. Les berceuses révèlent une poésie spontanée. Elles constituent une expérience esthétique traditionnelle. Tout auditeur est aussi chanteur potentiel d'une nouvelle réalisation, en d'autres mots, porteur potentiel de la tradition.

Les berceuses ne peuvent pas se classer selon le héros, le sujet, la structure ou le mode narratif. Les motifs sont ramifiés et insaisissables. Ces textes improvisés, qui ont un caractère fragmentaire accru grâce à la liberté relative du distique et des autres structures strophiques, peuvent être difficilement considérés comme des unités autonomes. Il faudrait peut-être les réunir en unités plus larges, sur la base de critères thématiques, intertextuels et fonctionnels, de façon à pouvoir esquisser des groupements typologiques. Considérées séparément, les berceuses ne dévoilent pas les caractéristiques de leur genre, alors qu'une classification réussie permettrait de les faire apparaître. Le contenu des thèmes et des motifs des berceuses est beaucoup plus riche et plus ancien que celui des autres chansons traditionnelles. Cependant leur typologie est très pauvre. Au premier abord cette pauvreté typologique facilite la classification des berceuses, mais la richesse des thèmes et des motifs, les grandes possibilités transformationnelles, la singularité circonstancielle et le caractère d'improvisation la rendent aussi compliquée que la typologie des autres chansons traditionnelles lyriques.

En tout cas la typologie des berceuses requiert des données définitives et généralisées qui malheureusement font encore défaut. Comme l'a remarqué Imre Katona<sup>24</sup>, les essais de classification ont été réalisés jusqu'à présent du point de vue sémantique ou fonctionnel. En général la systématisation des berceuses a été effectuée sur la base des motifs principaux des chants ; ainsi notre dernière publication des traditions albanaises de la naissance<sup>25</sup> ; aide au sommeil, réveil, travail des membres de la famille et de l'enfant quand il deviendra adulte, évoca-

23. Les méthodes de recherche sur les traditions culturelles qui intègrent plus spécialement les formes esthétiques et les formes rituelles se sont nettement différenciées des approches qui, habituellement dans l'ethnologie albanaise de l'époque communiste, ont séparé ces deux manifestations. Selon la méthodologie officielle, on devait considérer que les chants, les berceuses et les autres formes verbales des traditions de la naissance, par exemple, étaient des faits d'une nature simplement poétique, alors que les cérémonies, les rites et les différentes pratiques ne pouvaient être considérées que comme de simples vestiges, survivances ou représentations ethnographiques. Pour plus de détails nous renvoyant à notre article « Évolution et folklorisation des traditions culturelles », *East European Quarterly*, vol. 31, n° 3, 1997.

24. Voir I. Katona, *article cité*, p. 68.

25. Voir K. Vasili & A. Doja, *ouvrage cité*, p. 245-307.



tion de son avenir, son mariage, ses exploits, vertus, aptitudes, etc. Mais il existe aussi d'autres principes, par exemple celui de certaines publications de berceuses russes, qui ont mis en premier plan la fonction des acteurs dans les chants, les demandes concernant l'enfant, adressées à différents êtres hors de la famille, les petits morceaux d'histoires, etc. La mise en relief des types des acteurs et de leurs fonctions dans les berceuses constituerait en fait des points d'appui plus sûrs pour la systématisation des berceuses.

Cependant, comme les héros principaux de la berceuse sont la mère et son enfant et que l'intention du chant est l'endormissement de l'enfant, la typologie des berceuses doit alors s'appuyer sur cette base. Les groupements typologiques seraient constitués par l'imaginaire du monde, le devoir de suivre l'exemple donné et les flatteries et promesses. Une telle typologie, selon l'exemple proposé par Imre Katona<sup>26</sup>, pourrait être schématiquement présentée par les procédés suivants :

- L'exposition. La mère montre à l'enfant l'exemple positif dans la plupart des cas, négatif parfois : a) des personnes : parents, autres membres de la famille ou du groupe parental et social, etc. ; b) des objets qui l'entourent : maison, foyer, monde extérieur, etc.
- L'appel : a) La mère demande à l'enfant qu'il dorme ; b) La mère fait appel au sommeil ou à des êtres fantastiques, pour qu'ils l'assistent dans l'endormissement de son enfant.
- La poétisation : La mère incite l'enfant à s'endormir au plus vite grâce à l'idéalisation et la poétisation laudatives : a) de sa personne ; b) de son avenir.
- La promesse : La mère promet à l'enfant des choses concrètes et tangibles : a) positives : différents cadeaux ; b) négatives : en l'intimidant par différents avertissements.

À l'intérieur de ces groupes on pourrait spécifier les pôles positif et négatif comme moments directs et indirects. Il est intéressant de les retrouver et les étudier dans certaines chansons. En tout cas nous pouvons désormais affirmer qu'une classification plus rigoureuse peut être conçue à partir des groupes d'exposition, d'appel, de poétisation et de promesse, qui *mutatis mutandis* pourraient servir à classer les autres chansons lyriques.

### **Le champ sémantique et fonctionnel**

La mère a besoin de la parole pour attirer l'attention de son enfant. Alors que l'enfant est en train de s'endormir, elle ne lui raconte pas que des choses agréables. En un certain sens, elle s'efforce d'initier son enfant à la réalité brutale du monde, en mettant dans le chant tout un aspect dramatique. Même si ce procédé risque d'entraver le cours du sommeil. En fait de pareils textes inquiètent l'enfant, provoquent chez lui le doute et l'embarras, l'anxiété et la terreur, auxquels s'oppose la

26. Voir I. Katona, *article cité*, p. 67-69.

tendre mélodie. Or, le plus important est que la socialisation et l'éducation de l'enfant ont commencé dès le berceau, d'abord de façon plutôt instinctive, et ensuite de plus en plus consciemment. Le petit enfant commence à se familiariser avec le monde naturel et culturel, social et symbolique, qui l'entoure. Les figures humaines de son petit théâtre imaginaire deviennent de véritables êtres actifs, au milieu desquels sa place est d'ores et déjà définie.

Les berceuses disposent d'un grand nombre de possibilités symboliques, dont les valeurs sémantiques et fonctionnelles ne répondent pas à une disposition mentale exclusivement esthétique. Elles se sont enrichies, jusqu'à une certaine mesure, de l'ensemble sémantique et fonctionnel des traditions de la naissance. Les expressions verbales et les procédés poétiques des formes magico-religieuses et cérémonielles, par exemple, demeurent toujours plus ou moins présentes dans les berceuses. L'organisation sociale, les relations parentales, les éléments de conceptions patriarcales, de différences sociales et d'influences idéologiques, la charge magique ou coutumière des croyances, des rites et des pratiques multiples entourant la naissance, comme en général les dispositions mentales des différentes cérémonies, formes et représentations culturelles des traditions de la naissance et de la socialisation sont transposés de façon évidente ou indirecte dans les berceuses. En tant que genre spécial de l'expression verbale et musicale de la communication symbolique de ces traditions, les berceuses exercent une influence importante sur les relations affectives entre l'enfant, la mère et le groupe familial et parental, organisant et ritualisant davantage le processus de la personnalisation et de la socialisation commencé à la naissance de l'individu. Les valeurs sémantiques et fonctionnelles des berceuses ont à voir avec les premiers modèles interactifs garantis par la mère, grâce auxquels l'enfant va apprendre à diriger sa vie dans le réseau des relations de la structure familiale, parentale et sociale.

La mère exprime dans les berceuses ses sentiments lyriques les plus tendres, grâce à l'intérêt infini qu'elle porte à l'avenir de son enfant. Or, comme l'a remarqué Hilmi Agani<sup>27</sup>, et à sa suite d'autres chercheurs albanais, la santé, la beauté physique et morale de l'enfant, l'honneur et les autres vertus comme la sagesse et le courage, sont liés par la mère au progrès du groupe familial et parental. L'impulsion fondamentale de ces intentions ouvertement exprimées provient sans doute des pratiques et des formes magiques et cérémonielles qui, réalisées collectivement, ont une efficacité symbolique importante. Les berceuses ont dû être utilisées anciennement, à l'instar des incantations, exorcismes, charmes et autres formes rituelles magiques, comme moyens de protéger l'enfant contre les forces maléfiques et destructrices, grâce à la puissance magique et sacrée de la parole. Dans les berceuses de plu-

27. Voir H. Agani, « Ninullat në letërsinë popullore shqipe » [Les Berceuses dans la littérature orale albanaise], *Gjurmime Albanologjike - Albanologjiska Istrazivania (Recherches albanologiques)*, n° 1, Prishtina, 1962, p. 200.

sieurs régions albanaises, surtout les territoires reculés des montagnes du Nord, comme l'a remarqué Sadri Fetiu<sup>28</sup>, ces caractères apparaissent encore récemment dans les expressions verbales et les formules poétiques semblables à celles qui étaient utilisées autrefois dans les charmes, les exorcismes et les incantations, et qui visaient les mêmes intentions : la lutte pour éloigner le mal et les forces maléfiques.

*Flej, biro, se po t'përkundi,  
flej në djep se po t'ujen gjumi,  
t'ardht i bardhë pors i pëllumi,  
pëllumi ka krah' dhe fletë,  
ti më paç jetë e shëndet ;  
kurrinji e keçe mos te gjetë,  
as se kjosht çue as se kjosht fjetë !  
Te shkojshin t'ligat n'mal të shkretë,*

*ku s'këndon as pulë, as gjel,  
ku s'kullot as ki as edh,  
ku nuk bin bar i njomë,  
ku nuk bje drapën me korrë,*

*ku mos shkojshin kurr' puntorë,  
njatje t'ligat të paçin dalë,  
kurr' n'shtat tand mos me ardhë !<sup>29</sup>*

Fais dodo, maman sait bien te dodeliner,  
dors dans le berceau, le sommeil arrive,  
qu'il arrive blanc comme le pigeon,  
le pigeon a des ailes,  
que tu aies santé et longue vie,  
aucun mal jamais ne t'attrape,  
que tu sois réveillé ou endormi !  
Les mauvais esprits de la montagne  
déserte,  
là où ne chantent ni coq ni poule,  
là où ne paissent ni veaux ni chevreaux,  
là où ne pousse point l'herbe fraîche,  
là où ne travaille pas la faucille pour la  
récolte,  
là où il n'y a jamais âme qui travaille,  
là les mauvais esprits soient éloignés,  
jamais près de toi ne soient approchés !

La mention des animaux sauvages et domestiques, des oiseaux et des insectes, des plantes naturelles et des cultures agricoles, comme la mention du mauvais œil, des maladies et des autres forces maléfiques n'est pas un procédé contingent. Elle témoigne au contraire d'éléments profondément ancrés dans la structure des chants. Sa raison est basée en effet sur des arguments d'ordre magique. La plupart des chercheurs albanais, à la suite de Hilmi Agani<sup>30</sup>, ont considéré ce point comme un reflet des préoccupations productrices et des conceptions animistes de l'humanité. Les animaux ont ainsi représenté les esprits du bien ou du mal, qu'on rapproche ou qu'on éloigne au moyen de la parole chantée, alors que les plantes représentent la croissance et la fertilité, fondamentales pour la vie. La puissance magique du chant détermine aussi le cours des événements souhaités. On peut penser également que la difficulté de l'apaisement et de l'endormissement de l'enfant ait imposé l'utilisation de tout ce qui pourrait servir à cette intention. La mère s'adresse d'habitude en chantant à certains animaux réputés pour leur sommeil.

Certaines berceuses confirment l'hypothèse de la magie cachée ou sous-jacente parce qu'elles tendent vers les charmes et les incanta-

28. Voir S. Fetiu, *Ninulla [Berceuses]*, Prishtina : Institut albanologique, 1982, p. 8-9.

29. Rapporté par A. Sirdani à Shkodra en Albanie du Nord-ouest. Voir *Kangë e vajtime [Chants et lamentations]*, Shkodra, 1940 (« Folklorë », 3). Voir aussi K. Vasili & A. Doja, *ouvrage cité*, p. 110, n° 632.

30. Voir H. Agani, *article cité*, p. 200-201.

tions. Or, on ne peut, ni théoriquement ni pratiquement, identifier berceuses et exorcismes. Cependant, du point de vue formel, la berceuse présente une certaine ambiguïté qui apparaît dans le fait qu'il s'agit d'un chant qui se réalise, dans son intention finale, comme un acte impératif de communication. Elle fonctionne ainsi comme une incantation. Une certaine puissance incantatoire et magique y reste toujours présente. On pourrait dire à la limite que le même type de mentalité a fait naître berceuse et incantation, sauf que celle-ci est d'un niveau plus élevé et solennel tandis que celle-là est plus simple et familière.

Dans certains cas l'influence magique des berceuses apparaît manifeste, mais leur nature n'en sera pas suffisamment modifiée pour qu'on puisse les compter parmi les chansons magiques. Dans les différentes régions albanaises par exemple, la dominante magique atteint parfois un maximum, ainsi dans les régions reculées des montagnes du Nord ou du Sud-ouest, alors qu'elle s'affaiblit à l'approche des agglomérations urbaines. Néanmoins, dans les variantes génériques, la réduction du dispositif verbal magique aux procédés métaphoriques, rend plus ou moins insaisissable la dimension magique.

Le vers des berceuses fait appel à des procédés de figuration assez riches. La comparaison domine, utilisée en fonctions multiples, créant souvent les assises même sur lesquelles se construit tout le système des images poétiques. Les figures de style comme la comparaison, la métaphore, l'apostrophe, l'épithète, etc. représentent les relations permanentes de l'enfant au monde naturel, au milieu social et à l'évolution historique. En même temps, la beauté et la douceur des enfants sont l'objet de descriptions précieuses. Créées aux moments les plus intimes de la joie et de l'optimisme, les berceuses témoignent d'une intuition et d'une fantaisie développées, s'exprimant dans une grande maîtrise à transposer poétiquement tout ce qui est jugé bon et beau. La beauté et la santé de l'enfant, par exemple, sont comparées aux éléments du monde rural, agricole et pastoral, aux belles plantes, aux arbres, aux fleurs connues pour la beauté de leurs couleurs, aux oiseaux les plus beaux ou aux animaux les plus doux et les plus sensibles. Alors que la force future du petit garçon est comparée aux figures de la mythologie albanaise, les *Zana* et les *Dragûa*, son courage et sa bravoure aux figures illustres de la tradition épique légendaire ou historique, comme aux autres personnages de l'histoire albanaise, depuis Skanderbeg jusqu'à Enver Hoxha, bien que ce dernier ait été complètement déconsidéré par les événements récents, survenus à la fin des années 80. Elles comprennent beaucoup d'attributs adjectivaux, ainsi que des exagérations merveilleuses et des jeux formels : jeux de rimes, imitations de sons et de mouvements, simples énumérations, gradations un peu plus évoluées, parallélismes, contrastes et palilalies sonores. Le calme intérieur et le sérieux du chant tendent à créer du point de vue psychologique et affectif l'atmosphère sereine et chaleureuse de l'ambiance familiale. Au moyen des berceuses la mère fait

connaître à l'enfant sa présence, lui enlève le sentiment de solitude et d'incertitude, afin qu'il se livre sans crainte au sommeil.

Du point de vue de la composition, les berceuses présentent beaucoup de monologues, des explosions lyriques imbriquées parfois avec des bouffées épiques souvent héroïques. Elles inventent un avenir toujours plus heureux pour l'enfant, elles brossent son portrait moral marqué par l'héroïsme et la bravoure. Cette particularité importante des berceuses albanaises s'appuie sur les aspirations instinctives de la mère à voir réaliser au plus tôt chez son enfant les intentions personnelles, familiales et parentales. Tout cela résulte de ce puissant sentiment d'optimisme du monde traditionnel à surmonter les difficultés du moment et surtout à pouvoir créer un avenir plus heureux et plus digne d'être vécu. Il est d'autant plus important que l'aspiration au progrès dans la vie individuelle et collective soit chantée dans les berceuses comme une anticipation merveilleuse qui trouve sa représentation dans la force vitale du nouveau-né. La mère s'adresse aux générations futures par le truchement de son enfant parce que ses ambitions dépassent de manière magique les contours profanes et trop étroits du cercle de ses occupations quotidiennes.

La berceuse est cependant un genre conditionné par sa fonction, faire endormir l'enfant. L'endormissement de l'enfant est une occurrence quotidienne et continûment répétée. Mais cet acte n'est cependant jamais ritualisé parce qu'il n'a jamais eu de caractère cérémoniel. Les berceuses ne sauraient donc être en aucune manière des chants de célébration. Toutefois, elles peuvent exprimer certains modules sémantiques et fonctionnels, qui évoquent les passages ritualisés du cycle de la vie, de la naissance à la mort, dans ses dimensions tant individuelles que familiales, parentales et sociales.

À cause du caractère d'improvisation, qui joue un rôle très important dans les berceuses, et à cause des intentions de la mère, les berceuses ont toujours été des poèmes très variés du point de vue des motifs. À l'intérieur d'une seule berceuse plusieurs motifs peuvent apparaître, car le distique en tant qu'élément strophique indépendant, qui se rencontre souvent dans les berceuses d'une large part des régions albanaises du Nord et du Nord-est, ainsi que d'autres structures d'un caractère poétique ouvert, comme l'a remarqué plus spécialement Sadri Fetiu<sup>31</sup>, offrent des possibilités presque illimitées. La dynamique de la vie réelle agit sur les structures poétiques, sur les éléments artistiques, assemblant et désassemblant les différentes structures formulatives.

Par l'ampleur de sa fantaisie, la berceuse albanaise apparaît comme un chant enthousiaste et optimiste. Elle chante la joie de la naissance et de la croissance, de la santé et de la beauté, de la socialisation et de l'éducation, du travail nécessaire et de l'élévation de l'individu dans les statuts et les niveaux supérieurs des tâches humaines, au bénéfice de la famille, du groupe parental et de la société. Sur le fond commun des

31. Voir S. Fetiu, *ouvrage cité*, p. 7-8.

berceuses, apparaissent les principales phases poétisées et idéalisées du cycle de la vie individuelle et sociale de la personne, l'enfance heureuse et saine, la jeunesse joyeusement passée au travail, aux jeux et autres activités d'une vie sans souci : en premier lieu la vie conjugale, les fiançailles et le mariage, l'augmentation naturelle et la continuation ininterrompue de la famille, de la lignée et de l'ensemble du groupe parental, l'âge mûr bâti dans la vertu et dans le travail et la bravoure, la vieillesse aisée et honorée dans l'ambiance chaleureuse de la famille et des proches. On y voit aussi les moments traditionnels importants, les normes et la morale, ainsi que certaines relations sociales.

À travers les fonctions utilitaires et esthétiques qu'elles remplissent, les berceuses traitent de la totalité de la vie humaine et de ses rapports avec la réalité sociale en différentes périodes de l'évolution historique. Dans les berceuses, c'est la tradition culturelle entière qui est présente, en commençant par les mythes, les cultes, les rites, les coutumes et les modes de vie, jusqu'aux espoirs d'un avenir heureux pour la communauté et la société en général. Si on considère les berceuses dans leur ensemble, on pourrait y remarquer la présence des relations entre l'individu et les différentes communautés collectives, la famille, la lignée, la parentèle, le village, la région et la société globale, ainsi que les rapports entre le milieu culturel et la nature, c'est-à-dire les liens entre le moi intérieur et le monde extérieur, qui recèlent des possibilités éthiques et esthétiques multiples. Les berceuses constituent une voie d'influence par la mère, à la fois instinctive et consciente. Elles sont des indices de la continuation ininterrompue des générations qui se succèdent les unes aux autres et les gages d'une conservation fidèle de la tradition. Elles sont les manifestations poétiques du lien de la société globale à la communauté collective, du foyer familial au monde extérieur, du présent au futur.

Bien que les berceuses soient des chansons bien fixées, elles peuvent cependant à tout moment se renouveler. Elles sont universelles et internationales, mais elles ont en même temps un caractère national et une valeur culturelle. Les sentiments qu'on trouve exprimés dans les berceuses ont quelque chose d'universel. Elles ne sont pas des chansons nécessairement attachées au sol qui les a vues naître. Elles peuvent modifier sans difficulté leurs thèmes, leurs motifs ou l'ossature mathématique de leur rythme. Elles acceptent l'alternance de l'accent et elles se jouent même des différentes factures lyriques. Toutes les régions en possèdent cependant un contingent immuable, de même que la multiplicité des chansons errantes qui circulent où elles peuvent et se perdent à la dernière limite de leur influence. Si on pouvait constituer une carte symbolique des berceuses albanaises, on verrait qu'à travers les régions elles confondent et échangent la sève lyrique des matières poétiques et musicales puisées dans toutes les saisons de la vie albanaise. On verrait clairement le réseau qui unit toutes les régions, un réseau aérien et extrêmement sensible, qui se referme à la moindre atteinte extérieure pour se rouvrir dans le foisonnement de la culture collective.

## Bibliographie

- H. Agani, « Ninullat në letërsinë popullore shqipe » [Les Berceuses dans la littérature orale albanaise]. – *Gjurmime Albanologjike – Albanoloska Istrazivanja (Recherches Albanologiques)*, n° 1, Prishtina, 1962, p. 199-210.
- J. Çitaku, « Këngë djepi në Llap » [Chants du berceau dans la région de Llap]. – *Fjala*, vol. V, Prishtina, 1972, n° 7, p. 16.
- F. Daja, *Këngë popullore djepi [Chants populaires du berceau]*, Tirana : Académie des sciences, 1982.
- A. Doja, « Aspekte të pasqyrimit të marrëdhënieve shoqërore në folklorin e lindjes » [Aspects de la représentation des relations sociales dans les traditions orales et rituelles de la naissance], *Kultura Popullore*, vol. XI, 1990, n° 2 (22), p. 53-68.
- S. Fetiù, *Ninulla [Berceuses]*, Prishtina : Institut albanologique, 1982.
- E. Gerstner-Hirzel, *Das volkstümliche deutsche Wiegenlied : Versuch einer Typologie der Texte*, Basel, 1984 (Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde).
- P. Gjidede, « Një vështrim mbi ninullat në Lumin e Vlorës » [Un aperçu sur les berceuses de la région du fleuve de Vlora], *Konferenca e Dytë e Studimeve Albanologjike, 12-18 janar 1968 [Deuxième Conférence des Études albanologiques, 12-18 janvier 1968]*, Tirana : Université de Tirana, 1970, t. III, p. 69-75.
- K. Halimi, « Kangë djepi nga Opoja » et « Folklor nga Opoja » [Berceuses et folklore de la région d'Opoja], *Jeta e Re*, vol. IX, 1957, n° 3, p. 304-307 et n° 4, p. 407-414.
- P. Janura, *Nani-nani*, Shkup : Flaka e Vëllazërimit, 1971.
- I. Katona, « Die Wiegenlieder der europäischen Völker : Zusammenfassung », *Genre, Structure, and Reproduction in Oral Literature/* ed. L. Honko & V. Voigt, Budapest : Kiadó, 1980, p. 55-72.
- J. Kneutgen, « Eine Musikform und ihre biologische Funktion : Über die Wirkungsweise der Wiegenlieder », *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, vol. 17, 1970, p. 245-265.
- F.G. Lorca, « Canciones de cuna », *Actas del Folklore*, vol. I, La Habana, 1961, n° 6, p. 15-24. – (Orig. *Musicalia*, 1942, n° 6. – Communication à l'Institut hispano-cubain de la Culture en 1930).

I. Lozica, T. Peric-Polonijo, « Three Contexts and a Lullaby », *Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia*. – *Narodna Umjetnost*, vol. 9, Spécial Issue, Zagreb, Z.I.F., 1988, p. 127-136.

B. Malinowski, « The Problem of meaning in primitive languages », dans *The Meaning of Meaning*/C. K. Ogden et A. I. Richards, New York et London, 1953, p. 296-336.

C. Naselli, *Saggio sulle ninne-nanne siciliane*, Catania, 1948.

R. Niculescu, « Contributii la cercetarea problematicii literare a canteului de leagan » [Contribution à la problématique de recherche littéraire des chansons du berceau], *Revista de Etnografie si Folklor*, vol. 15, Bucarest, 1970, n° 2, p. 89-111.

S. Pllana, « Këngët e lindjes dhe ninullat shqiptare të Kosovës » [Les Chants de naissance et les Berceuses albanaises à Kossova], *Glasnik Muzeja Kosova - Buletin i Muzeut të Kosovës*, vol. X, Prishtina, 1986-1970, p. 141-170.

F. Podgorica, « Kangët e djepit » [Les Chants du berceau], *Buletin Shkencor i Institutit Padagogjik Dyvjeçar të Shkodrës*, vol. III, Shkodra, 1966, n° 5, p. 299-317.

– « Ninullat » [Les berceuses], *Shkodra*, vol. VIII, Shkodra, 1968, n° 1, p. 281-310.

F. Reka, « Elemente të edukatës popullore në këngët e djepit » [Éléments de l'éducation populaire dans les berceuses], *Nëntori*, vol. XXII, Tirana, 1975, n° 12, p. 151-156.

– « Konceptimi i së bukurës në këngët e lindjes dhe të djepit » [La Conception du beau dans les chants de naissance et du berceau], *Revista Pedagogjike*, Tirana, 1981, n° 2, p. 66-71.

– « Rreth këngëve të lindjes » [À propos des chants de naissance]. – *Çështje të folklorit shqiptar*, vol. 4, Tirana : Académie des sciences, 1989, p. 221-237.

Z. Sako, *Folklori gojor shqiptar [Le Folklore oral albanais]*, Tirana : Université de Tirana, 1959. – [Histoire de la littérature albanaise, 1]. – (Rééd. dans Z. SAKO, 1984).

– *Folklori shqiptar [Le Folklore albanais]*/Z. SAKO et al., Université de Tirana, 1972. – (Rééd., 1989).

– *Studime për Folklorin [Études sur le folklore]*/Q. Haxhihasani et al., Tirana : Académie des sciences, 1984.



D. Shala, *Letërsia popullore shqipe [La Littérature populaire albanaise]*, Prishtina : Enti, 1971.

– *Nina-nana dhe këngë e lojra fëmijësh [Berceuses et Chants et Jeux d'enfants]*, Prishtina : Enti, 1976. – (Rééd. 1984).

– *Letërsia popullore [La Littérature populaire]*, Prishtina : Enti, 1983.

F. Shkodra, « Këngët dhe lodrat e fëmijëve në trevën e Kamenicës » [Les Chansons et les Jeux d'enfants dans la région de Kamenica au Kosovo]. – *Gjurmime Albanologjike – Folklor dhe Etnologji*, vol. VIII, Prishtina, 1978.

R. Sokoli, « Kangët e djepit » [Les Chants du berceau], *Shqiptarja e Re*, vol. XIX, Tirana, 1962, n° 7, p. 26-28 et n° 8, p. 27-28.

– « Les Berceuses albanaises », *Izvestija na Instituta za Muzika - Bulletin de l'Institut de Musique*, vol. XIII, Sofia : Académie des sciences, 1969, p. 351-363.

E. Varanese, « Tradizioni popolari di Ururi : Ninnenanne », *Shejzat - Le Pleiadi*, Roma, 1956, n° 5-6, p. 160-166.

K. Vasili, A. Doja, *Këngë të lindjes dhe ninulla [Chants de la naissance et du berceau]*, Tirana : Académie des sciences, 1990. – 952 p. – (Le Patrimoine culturel des Albanais. Le folklore, IV : La Lyrique populaire, 4).