

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Band: 83 (1987)
Heft: 3-4

Artikel: L'Enfance de l'art ou l'art de l'enfance : notes sur quelques chansons et formulettes enfantines recueillies à Genève en 1946 par Constantin Brailoiu et Frédéric Mathil
Autor: Aubert, Laurent
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-117604>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'Enfance de l'art ou l'art de l'enfance ?

Notes sur quelques chansons et formulettes enfantines
recueillies à Genève en 1946 par Constantin Brailoiu et Frédéric Mathil

par *Laurent Aubert*

Les seize chansons et formulettes enfantines étudiées dans cet article ont été recueillies à Genève au printemps 1946 auprès d'une classe de fillettes de l'École du Mail par Constantin Brailoiu, directeur scientifique des Archives internationales de musique populaire (AIMP) et Frédéric Mathil, inspecteur de musique dans l'éducation primaire genevoise. Réalisé dans un studio de la Radio suisse romande, l'enregistrement de ces documents faisait partie d'une enquête menée par les deux hommes dans les écoles du canton, en vue de déterminer l'état du folklore enfantin régional.

A cet effet, Brailoiu et Mathil envoyèrent en automne 1945 aux membres du corps enseignant genevois une lettre circulaire accompagnée d'un questionnaire, dont voici la reproduction:

Avez-vous constaté que vos élèves utilisent dans leurs *jeux libres*, à la récréation ou hors de l'école:

a) des chansons populaires (sans mimiques ni gestes)?
(par ex.: «A Paris il y a une belle fontaine», ou: «Bonjour, belle Rosine», ou d'autres).

Si oui, lesquelles: _____

b) des rondes populaires avec gestes traditionnels?
(par ex.: «Là-haut, là-haut, sur la montagne, il y avait un doux berger», ou: «C'était une grande perche», ou d'autres).

Si oui, lesquelles: _____

c) des emprôts ou comptines?
(par ex.: «Ziguons - ziguez - zigomar!» ou: «Combien faut-il de clous?», ou d'autres).

Si oui, lesquelles: _____

d) des amusettes?
(par ex.: «Prom'nons-nous dans le bois», ou: «Allons nous promener par les vignes», ou d'autres).

Si oui, lesquelles: _____

e) d'autres formules, plus ou moins magiques ou non?
(par ex.: «Escargot bigorne», ou: «Pernette, pernette», ou d'autres).

Si oui, lesquelles: _____

f) Des formules accompagnant le jeu de la balle, de la corde, de saute-mouton, etc.?

Si oui, lesquelles: _____

Les fillettes de l'École du Mail ont été à notre connaissance les seules qui furent enregistrées à la suite de cette enquête, dont les résultats ne sont d'ailleurs pas connus. Brailoiu n'en tira pas de monographie; pour lui, la récolte de ces chansons s'inscrivait dans le cadre d'une vaste recherche comparative sur *la Rythmique enfantine*, dont il présenta quelques «notions liminaires» au Colloque d'ethnomusicologie qui se tint à Wégimont en Belgique en 1954. Le texte de cette étude a été par la suite publié à plusieurs reprises; la version à laquelle nous nous référons ici est celle, légèrement remaniée, éditée par Gilbert Rouget dans son recueil d'œuvres de Brailoiu intitulé *Problèmes d'ethnomusicologie* (1973, pp. 267–299).

Les enregistrements de ces chansons et formulettes enfantines furent publiés par Brailoiu dans une série de disques des AIMP consacrée à la musique populaire suisse, la *Série suisse*, éditée de 1950 à 1954 en collaboration avec la Société suisse des traditions populaires (SSTP). Ils constituent le deuxième et une section du troisième volume de cette collection qui comportait treize disques 78 tours, 25 cm.

Ces disques ont été réédités par les AIMP et la SSTP en mai 1986, grâce à l'appui de la Fondation Pro Helvetia, sous le titre *Musique populaire suisse, Collection Constantin Brailoiu* (VDE 30–477/78, AIMP VII–VIII, SSTP 3–4). Cette réédition se présente sous la forme d'un coffret de deux disques 33 tours, 30 cm., accompagnés d'une plaquette trilingue, français, allemand, anglais, comportant des commentaires originaux de Brigitte Bachmann-Geiser, Christine Burckhardt-Seebass, Laurent Aubert, Conrad Beck et Pietro Bianchi. Cette publication a fourni l'occasion de reconsidérer ce matériel sonore à la lumière des recherches contemporaines en ethnomusicologie suisse. Ainsi, le présent article et les nouvelles transcriptions afférentes visent à compléter les observations de Brailoiu sur le rythme enfantin par quelques remarques limitées à l'aspect mélodique des morceaux recueillis à Genève en 1946.

À l'exception de la série des «formulettes», qui n'avaient pas retenu son attention, une version antérieure de toutes ces pièces se retrouve dans un article de F. Mathil, *Enfantines de Genève*, écrit en 1946 sur la suggestion de Brailoiu et publié par les Archives suisses des traditions populaires. Ce recueil comprend, selon la classification de Mathil, vingt-quatre «rondes», neuf «amusettes» et huit «chansons»; il repose sur les souvenirs d'enfance de son auteur et non sur les enregistrements qu'il avait effectués.

Mathil constate que quelques-unes des chansons de son enfance restent vivantes, mais que – se référant là aux enregistrements qui nous occupent – «presque toujours, la musique, les paroles ou les gestes diffèrent de ceux (qu'il) donne dans (sa) collection» (1946, p. 633). Notant au

passage une des causes de la transformation subie par ces chansons en quelques décennies – l'influence du corps enseignant –, il ne tente pourtant pas de comparer les deux variantes à sa disposition. Son article présente un matériel «brut», mais fort utile comme point de référence.

Sept des chansons enregistrées en 1946 avaient déjà connu une édition genevoise en 1910, dans l'ouvrage *Jeux et rondes populaires pour petits et grands* de Joséphine Ballet, alors inspectrice de gymnastique dans les classes primaires de jeunes filles du Canton de Genève. Affirmant son intention didactique, Mme Ballet dit avoir tenu à «retrouver la forme ancienne» des pièces qu'elle note. A cet effet, elle entend jouer un rôle de censeur face à «certaines 'ajoutures' ou transformations qui ne sont point à l'avantage des chansons» (1910, p. 4). «Ce serait», précise-t-elle, «contribuer à répandre des erreurs que de permettre les fautes que l'on entend malheureusement trop souvent dans la musique et les paroles» (p. 6). Ainsi, par exemple, en commentaire de la ronde *C'était une grande perche* (ex. 4), elle fait la remarque suivante: «Les enfants ajoutent maintenant comme dernière phrase: *Le diable si tu veux*' qu'on ne chantait pas il y a cinquante ans (c'est-à-dire vers 1860). Comme cette finale ne rend pas la ronde plus jolie, il ne faut pas la permettre» (p. 27).

Mathil cite le petit livre de Mme Ballet, dont il déplore l'emprise car, dit-il, son auteur «ne s'en tenait pas aux versions locales et renonçait aux gestes traditionnels pour les approprier aux besoins de la leçon de gymnastique» (1946, p. 633). Cependant, lorsqu'il affirme «porter à la connaissance du public que cela intéresse, quelques textes dans leur forme *authentiquement genevoise*» (ibid.), on se demande quels sont les critères sur lesquels il se base pour juger une version – la sienne – d'une chanson plus authentique qu'une autre. Qui nous dit que celle retenue par Mathil, tout aussi truffée de néologismes que celle de sa collègue, n'a pas également été altérée par la griffe d'une autre Mme Ballet? Mathil lui-même n'a-t-il pas inconsciemment modifié les souvenirs de son enfance sous l'influence de sa formation musicale? Ce qu'il donna comme «forme authentiquement genevoise» de ces chansons n'en est qu'une variante, certes authentique, mais au même titre que les autres, en un temps – son enfance, ou du moins ce que sa mémoire lui en a conservé – et en un lieu – Genève – déterminés. De plus, cette variante n'est genevoise qu'accidentellement, en ce sens qu'elle ne dénote aucun trait stylistique spécifiquement genevois.

A cet égard, des études, aussi bien anciennes que récentes, ont démontré les liens étroits existant entre les différents pays francophones dans le domaine du folklore musical. Dans l'introduction à ses deux volumes consacrés à la *Chanson populaire en Suisse romande*, Jacques Urbain

écrit que «Le berceau de nos chansons populaires, il faut aller le chercher dans la France du XVIII^e siècle. (...) Refuser d'admettre que la chanson traditionnelle de la Suisse romande a antérieurement été véhiculée par la tradition orale française, c'est contester du même coup les liens de consanguinité, pourtant évidents, qui font que les chansons populaires romandes sont les enfants et les petits-enfants de la tradition orale de la France, à laquelle sont affiliées les traditions canadienne, belge, piémontaise et catalane (...) En définitive, la chanson populaire de la Suisse romande fait intégralement partie du fond commun de la chanson de langue française» (1977, pp. 15–16). Ceci est vrai *a fortiori* pour Genève, qui a moins été marqué que le reste de la Suisse romande par un certain esprit «patriote», dont témoignent de nombreuses chansons romandes des XIX^e et XX^e siècles.

Typologie

L'observation du matériel sélectionné par Brailoiu et Mathil fait apparaître plusieurs catégories, correspondant à autant de formes de jeux pratiqués par les fillettes genevoises:

- Les *chansons à danser*, parmi lesquelles on peut distinguer les *farandoles*, où les enfants forment une file, des *rondes*, qui, comme leur nom l'indique, se dansent en cercle.
- Ce que nous appellerons les *chansons de quête* – à ne pas confondre avec les quêtes d'aumônes, aussi souvent chantées par des enfants –; il s'agit de jeux responsoriels, fréquemment mimés, opposant un «demandeur» au groupe des autres enfants, disposés en ligne ou en cercle.
- Les *formulettes* enfantines, dont deux sous-groupes apparaissent ici: les *formulettes d'incantation*, que Brailoiu appelait «formulettes magiques» et les *formulettes d'élimination*, plus connues sous le nom de *comptines*.

Le tableau ci-dessous compare notre répartition typologique des pièces avec celles adoptées par Brailoiu (étiquette des disques de l'édition originale) et par Mathil (1946):

N° Titre-Incipit	Détermination typologique		
	Aubert	Brailoiu	Mathil
1. Qu'on est bien dans le bois	Chanson à danser: farandole	jeu	amulette
2. Enfilons les aiguilles de bois – scions du bois	Chansons à danser: farandole-ronde	chanson enfantine	ronde
3. Meunier, tu dors	Chanson à danser: ronde	jeu	ronde

N° Titre-Incipit	Détermination typologique		
	Aubert	Brailoiu	Mathil
4. C'était une grande perche	Chanson à danser: ronde	chanson enfantine	ronde
5. O grand Guillaume	Chanson à danser: ronde	chanson enfantine	ronde
6. Savez-vous planter les choux?	Chanson à danser: ronde	jeu	ronde
7. Où est la mère Margot?	Chanson de quête	jeu	ronde
8. J'ai reperdu ma fille	Chanson de quête	jeu	ronde
9. Qui est-ce qui passe ici si tard?	Chanson de quête	jeu	ronde
10. Escargot bigorne	Formulette d'incantation	formulette magique	-
11. Pernette, Pernette	Formulette d'incantation	formulette magique	-
12. Am stram gram	Formulette: comptine	comptine	-
13. Tchica, tchica	Formulette: comptine	comptine	-
14. Zig zag zoug	Formulette: comptine (atypique)	comptine	-
15. Ente pente	Formulette: comptine	comptine	-
16. Trois petits cochons	Formulette: comptine (atypique)	comptine	-

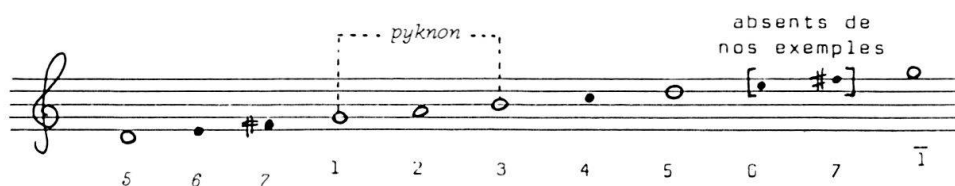
Un bref coup d'œil sur les transcriptions de ces chansons et formulettes (cf. annexe I) nous renseigne immédiatement sur une caractéristique mélodique commune à toutes: aucune ne comporte la totalité des sept sons de la «gamme», ou plutôt de l'échelle heptatonique à laquelle nous sommes habitués: il s'agit d'échelles à six, cinq, quatre, trois, voire à eux tons pour les comptines. Cependant, la structure mélodique de ces pièces semble comporter une cohérence interne, suggérant l'existence de règles qui leur sont propres. La référence exclusive à notre système musical courant risquerait donc de fausser les données. Dans un article intitulé *Sur une mélodie russe* qui est une synthèse de ses vues sur le pentatonisme, Brailoiu note que la cause de nombreux malentendus est «la foi inébranlable dans la prééminence de l'heptatonique, sinon même du majeur, mesure de toutes choses en matière de modes. Aux yeux des adeptes de cette manière de religion, une série de moins de 7 sons ne saurait être qu'«incomplète» ou «défective», au regard de ce qu'ils tiennent pour un modèle intangible» (1973, p. 353).

Si, dans l'étude des musiques «exotiques», l'absurdité de cette tentative ethnocentriste est aujourd'hui évidente, la question est toutefois plus délicate lorsqu'on aborde les chansons enfantines de notre propre lieu d'origine; on ne saurait en effet nier toute influence de la musique des adultes sur la formation et l'évolution du répertoire enfantin. Pourtant, on constate que les enfants n'intègrent ces apports de manière durable que dans la mesure où ceux-ci sont compatibles avec leur perception de la musique, et qu'ils les refaçonnent généralement à leur manière.

La transcription de l'ensemble des pièces qui nous occupent ici fait ressortir la coexistence de deux groupes mélodiquement distincts: d'une part, les *chansons* proprement dites, c'est-à-dire comportant un développement mélodique indépendant de leur aspect rythmique (*chansons à danser, chansons de quête et formulettes d'incantation*); d'autre part, les pièces de type récitatif, dans lesquelles la hauteur relative des sons varie en fonction des accents du texte et non d'une quelconque «intention mélodique» (*comptines*).

L'enfance de l'art: les chansons (exemples 1-11)

Pour simplifier l'énoncé de ce qui suit, nous avons transposé dans cette analyse le matériel mélodique de toutes nos pièces selon les critères établis par Brailoiu (1973, p. 347 ff.). Reprenant sa terminologie, nous appellerons *pyknon* («le serré») la triade de degrés conjoints commune à toutes ces chansons et nous adopterons la note *sol* (en clé de *sol*) pour le son le plus grave du *pyknon*. Le choix de cette hauteur présente deux avantages: l'un interne et accidentel, celui d'être approximativement conforme à la hauteur absolue de la plupart de nos pièces, et l'autre externe et graphique, car «prenant son départ sur une note écrite sans ligne supplémentaire et qui marque, très souvent, la limite inférieure des mélodies pentatoniques, elle permet de loger la plupart d'entre elles à l'intérieur de la portée» (p. 347). Nous numéroterons les degrés des échelles à partir du *pyknon* adaptant le schéma proposé par Brailoiu (p. 348) aux cas qui nous intéressent, ce qui donne:



Lorsqu'il aborde le tétratonique anhémitonique (pp. 380 ff.), Brailoiu envisage les différents modes ou renversements de la série *sol, la, ré, mi* (1-2-5-6), caractérisée par l'absence du *pyknon* (1-2-3), mais ne mentionne pas les autres séries à quatre tons possibles, notamment la série *sol, la, si, ré* (1-2-3-5), dont témoignent plusieurs de nos exemples. Il était cependant conscient de son existence, puisque, de son bureau du Musée d'ethnographie de Genève, il avait un jour entendu une fillette d'environ quatre ans scander sous sa fenêtre l'air suivant, qu'il avait immédiatement relevé:

Giusto (♩ = env. 76)

1) 1) Une fois:

Ouais! les bé - cas - ses !

Cette mélodie avait retenu son attention, car elle offrait un exemple frappant de ce qu'il définira plus tard comme étant un «système tritonique» (5-1-2) particulièrement cher aux enfants d'Europe (p. 392), avec toutefois ici la présence occasionnelle d'une variation au degré 3. Les recherches notamment de Lajos Bárdos (1956) et de Samuel Baud-Bovy (1983) ont démontré l'existence d'un autre «tritonisme enfantin», constitué d'une tierce mineure et d'un ton entier (5-7-1 ou 6-1-2). Ces deux séries se retrouvent si fréquemment dans les chansons enfantines de partout qu'on hésite peu à les qualifier d'universelles.

Pourtant, aucune de nos onze mélodies genevoises ne se cantonne dans l'une ou l'autre de ces triades. Leur comportement mélodique est caractérisé par les données suivantes:

a. **Une scansion syllabique** du texte, sans le moindre ornement ni mélisme d'aucune sorte, correspondant au système rythmique que Brailoiu appelait *giusto syllabique bichrone* (cf. 1973, pp. 151-194), avec quelques incursions (ex. 2 et 3) dans sa variante dite *trichrone*. (S. Baud-Bovy m'a fait remarquer que ce néologisme, «bichrone», inventé par Brailoiu, est maladroit, car il mélange les racines grecque et latine. En toute logique, Brailoiu aurait dû utiliser «dichrone» [communication orale]).

b. **Un ambitus restreint**, ne dépassant jamais l'octave. Quatre de ces chansons (ex. 1, 5, 7 et 11) ont leur ambitus limité à une sixte, et celui des sept autres (ex. 2, 3, 4, 6, 8, 9 et 10) s'étend jusqu'à l'octave. Toutefois, parmi ces dernières, le ton le plus aigu – le degré 5, sauf dans l'exemple 6, où la mélodie monte jusqu'au $\bar{1}$ – se présente soit comme une accidentelle interjective, parfois proche du cri (notamment ex. 2), soit comme un élément d'une cellule mélodique typiquement adulte.

Dans quatre pièces, ce ton aigu n'apparaît qu'une seule fois, en fin de couplet:

Ex. 2: «En mille morceaux!» (crié, hauteur approximative)

Ex. 8: «Trois fleurs de la nation.»

Ex. 9: «Du! O! Gai!»

Ex. 10: «Tout cru!»

Dans l'exemple 4, le degré 5 intervient quatre fois, mais toujours pour accentuer le même mot: «Adieu!». Il n'est guère qu'une chanson, la 3, où il est réellement intégré à la mélodie: sa fonction y est expressive, il vient renforcer l'accélération correspondant au texte: «Ton moulin, ton moulin va trop vite, Ton moulin, ton moulin *va* trop fort!»

Quant à l'exemple 6, il est le seul à faire apparaître le degré I aux côtés du 5, mais uniquement dans l'arpège initial, décomposition de l'«accord parfait», qui n'est certainement pas une tournure propre aux enfants:

Ex. 6:



Dans la version donnée par Mathil (21, pp. 648–9), nous trouvons la variante suivante, qui a pour effet de limiter l'ambitus à (7-)1-4:

M 21:



On rencontre aussi
(recueilli à Genève, L.A.)



Ou encore (Van der Velde):



L'ambitus «normal» dans lequel ces mélodies ont tendance à se camper est donc la sixte 5-3.

c. **Un système mélodique** offrant différentes combinaisons, allant du pur tétratonique anhémitonique 5-1-2-3-(5) (ex. 1, 2, 4, 5 et 10) aux séries à cinq (ex. 6 et 11) et à six tons (ex. 3, 7, 8 et 9). Le matériel mélodique utilisé par chacune de nos chansons est le suivant:

Matériel mélodique

11 numbered musical staves, each containing a melodic line in treble clef. The staves are numbered 1 through 11. The notes and accidentals vary across the staves, representing different melodic variants.

A titre comparatif, nous nous référons aux versions données par Mathil (M) et Ballet (B), qui laissent apparaître un certain nombre de variantes mélodiques venant éclairer notre propos.

Parmi les séries à quatre tons, nous avons deux modèles mélodiques distincts: le premier (ex. 1, 2, 5 et 10), quasi identique à celui de l'air *Ouais! Les bécasses!* noté plus haut, est constitué de deux formules mélodiques:

A musical staff showing two melodic formulas. The first formula consists of four notes: a quarter note, a quarter note, a half note with a slur, and a quarter note. The second formula consists of four notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

et le second (ex. 4), mettant plus l'accent sur le degré 3, auquel, nous l'avons vu, s'associe parfois le 5, ce qui a pour effet de créer une ambiance beaucoup plus «tonale»:

A musical staff showing a melodic formula consisting of four notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note with a slur, and a quarter note.

Les deux mélodies comportant cinq sons (ex. 6 et 11) ne traduisent pas d'échelles anhémitoniques, mais des *pentacordes* (suites de degrés conjoints) comportant un ou deux demi-tons. Dans la première, ainsi qu'il l'a été signalé, l'arpège initial 1-3-5- $\bar{1}$ est remplacé chez M par la répétition du degré 3, alors que le 7, pourtant attesté chez M (21, pp. 648-49) et B (8, pp. 12-14), est ici absent. Quant au degré 4, il n'intervient que dans la «coda»:

Ex. 6:



La cellule de base est le *pyknon*, auquel s'ajoutent ici les tons 4, 5 et $\bar{1}$, alors que dans la version de M, le système est limité au *pyknon* et aux deux degrés qui lui sont adjacents, à intervalle de demi-ton:



La mélodie de l'exemple 11, telle qu'elle apparaît ici, s'inscrit dans ce même pentacorde 7-4. Elle ne figure pas dans les recueils de M et de B.

Les quatre autres chansons (ex. 3, 7, 8 et 9) ont une configuration mélodique «majeure», proche de celle de nombreuses chansons populaires récentes de langue française. La trace d'une certaine «évolution» y est très marquée, notamment par la présence, comme dans l'ex. 6 signalé plus haut, de décompositions de l'«accord parfait» (ex. 3, 8), et de suites de plus de trois degrés conjoints (ex. 3, 7, 8).

Mais dans l'exemple 3, le degré 4 est absent de la version B (31, pp. 34-35), qui lui substitue la formule:

B 31: (transposé)



Dans la chanson 7, le degré 6 ne figure pas chez M (12, pp. 641-42), ce qui a aussi pour effet d'amoindrir l'importance du 7:

M 12:



Dans une des deux variantes mélodiques de la chanson *J'ai (re)perdu ma fille* (ex. 8) données par M (version A), les degrés 6 et 7 ont disparu, ce qui la fait entrer dans le moule tétraphonique 5-1-2-3-5.

L'exemple 9, lui, ne laisse apparaître le *mi* initial (δ) que dans le premier de nos dix couplets. De plus, ce ton est absent de M (5, pp. 635–36) et de B (53, pp. 70–71). Quant au degré 7, il ne survient souvent que comme un substitut de 1, ainsi que le montre la comparaison des trois mélodies:

Ex. 3:



Ex. 6:



Ex. 9:



d. **Une hiérarchie des degrés** au sein du système. Toutes les chansons ont en commun la position centrale du *pyknon* et, à l'exception de la dernière (ex. 11), leur série comporte également toujours le degré 5, quelle que soit sa position par rapport à la triade 1–2–3 (5, 5, ou les deux). La variabilité du 5 et son absence dans l'exemple 11 tendent à montrer sa moindre importance par rapport au *pyknon*, cellule fondamentale de toutes nos mélodies. Quant aux degrés 6, 7 et 4, leur rareté souligne leur caractère auxiliaire vis-à-vis de la série des quatre tons 1, 2, 3 et 5.

Le décompte de la fréquence de chaque degré dans l'ensemble des onze chansons enregistrées en 1946 fait ressortir cette hiérarchie:

Le degré I apparaît	2 fois	
5	14	
4	8	
3	73	}
2	84	
1	121	
7	9	
6	4	
5	28	

A l'exception de la 3, et à la rigueur de la 2 B, toutes les chansons ont pour finale la base du *pyknon*, ce qui confirme le choix de ce ton comme premier degré. Quant à l'initiale des mélodies, sa situation variable ne semble pas appeler de commentaires particuliers. Cinq débutent sur le

degré 3 – dont une en alternance avec le δ –, quatre sur le 1, une sur le 5 et une sur le 5.

On constate aussi l'indépendance de chaque mélodie dans les limites de son système qui, lui, est déterminé comme nous l'avons vu avec une certaine rigueur. Or cette liberté n'est pas un trait enfantin caractéristique; elle confirme au contraire la présence des adultes au moins à deux niveaux de gestation de ce répertoire: composition des mélodies – ainsi d'ailleurs que des textes – et transmission – orale ou à l'aide de la notation.

Mais l'apport de l'invention enfantine n'est pas pour autant négligeable. Il se manifeste par deux processus de transformation: la *variation* et la *variante*. La variation est *accidentelle*, c'est une modification – intentionnelle, fortuite ou imposée par les paroles – intervenant d'un couplet à l'autre de la même exécution d'une chanson (notamment: ex. 8 et 9) ou entre plusieurs versions consécutives de la même pièce par le même interprète ou groupe d'interprètes. Le terme de variante, pour sa part, implique un caractère *réitératif*; il s'applique par exemple aux quatre *incipit* de *Savez-vous planter les choux* notés plus haut (ex. 6).

Dans l'ensemble, nous voyons que les enfants ont tendance à ramener les chansons heptatoniques qu'ils apprennent à des formes anhémitoniques, en particulier à la série de quatre tons 5-1-2-3(-5), qui peut être regardée comme le modèle du «tétratonisme enfantin».

L'art de l'enfance: les comptines (exemples 12-16)

Le nom de *comptine* s'est imposé pour définir un certain type de formulettes traditionnelles, le plus souvent rimées ou assonancées, toujours rythmées, utilisées communément par les enfants au cours de leurs jeux. Dans son introduction au recueil *Les Comptines de langue française*, Jean Baucomont précise que le terme de *comptines* s'applique proprement aux *formulettes d'élimination*, «employées avant le jeu, pour désigner, par la scansion des syllabes bien détachées, celui ou celle qui doit subir la corvée, assumer le premier rôle ou le rôle ingrat, commencer le jeu, 'être le chat', 's'y coller'» (1961, p. 8). A Genève, les enfants diront plus volontiers «être *il-l'est*» («c'est moi *il-l'est*», «c'est toi *il-l'est*»), en prononçant «*ilaî*», sans nécessairement réaliser qu'il s'agit là d'autre chose que d'une onomatopée.

Le premier auteur à avoir adopté explicitement le terme de *comptine*

pour désigner ces formulettes est le français Pierre Roy, dans son recueil *Cent comptines* (1926). Dans son introduction, Roy dit avoir choisi ce nom «l'ayant plusieurs fois retrouvé en usage, ainsi que ceux, plus rares cependant, de *comptages* et de *comptains*». A Genève, on utilise plutôt le vocable d'*emprô*, qui se réfère à la célèbre formulette locale «*Emprô-Giro, Carin-Carô, Dupuis-Simon, etc.*».

C'est déjà ce mot que H. Blavignac emploie dans son ouvrage devenu classique, *L'Emprô genevois*, dont la première édition date de 1865, et qui est selon les paroles d'Arnold Van Gennep le «point de départ des études comparatives sur les formulettes et comptines». Il sera par la suite repris par Van Gennep lui-même (1928-1933), ainsi que notamment par Emil Bodmer (1923) et R.-O. Frick (1929), qui signale aussi l'usage des verbes «emproger», «improger», «aprunger», «apronger», «répronger», «implonger», ou même simplement «plonger» pour désigner l'action de scander une comptine, quelle qu'elle soit (p. 25). Un article de Roger Pinon, *Les noms de la comptine* (1961, pp. 52-54), donne un aperçu des autres désignations courantes de la formulette enfantine d'élimination dans les pays francophones.

Dans son étude sur *La rythmique enfantine*, Brailoiu avait noté que «La scansion absolument inflexible de ces vers ferait croire à une versification quantitative, où l'on percevrait des longues et des brèves valant le double ou la moitié les unes des autres. L'examen prouve cependant que les durées ne découlent en aucune mesure de la nature des syllabes. Leur brièveté ou leur longueur n'a d'autre raison que l'emplacement occupé par ces syllabes dans un dispositif rythmique, que l'on dirait préétabli et auquel la parole s'ajuste selon des modalités nombreuses et variables» (1973, p. 268). Ce dispositif se manifeste de façon particulièrement claire dans les comptines où, de toute évidence, il prime la composante mélodique.

Le texte de Frank Guibat, *Mélodie et rythme des comptines*, édité dans le même volume que ceux de Baucomont et de Pinon cités plus haut (1961, pp. 26-51), fait ressortir que, «A l'instar du *rythme préétabli*, utilisé pour scander les comptines rythmiques, l'utilisation d'une *mélodie préétablie* (timbre) est courante» (p. 37). Cependant, dans les cinq formulettes enregistrées par Brailoiu et Mathil, on constate que cette mélodie est uniformément réduite à sa plus simple expression, celle d'un *parlando* presque *recto tono*, dont les fluctuations sont dictées avant tout par la scansion du texte. L'élément musical prépondérant est ici le rythme, et la hauteur relative des tons adoptés par les syllabes de ces comptines n'est qu'une incidence de sa pulsion. L'expansion mélodique se réduit à deux types d'inflexions, commandées par les composantes rythmique et littéraire:

– D'une part, une chute de quarte (ex. 12, 13 et 16) ou de quinte (ex. 15) en fin de phrase, ayant la fonction d'une cellule conclusive. Dans l'exemple 14, *Zig zag zoug*, la descente à la quarte inférieure sur la deuxième syllabe n'intervient que pour renforcer l'expressivité par la coïncidence du ton grave avec la syllabe «zag».

– D'autre part, diverses altérations microtonales accidentelles du ton initial, provoquées par l'intonation du texte. Leur variabilité d'une strophe à l'autre et à l'intérieur d'une même strophe d'une comptine démontrent leur caractère aléatoire et spontané. Elles sont comparables à la transformation, dans l'ordre rythmique, de la cellule élémentaire de deux croches $\text{♩} \text{♩}$ en $\text{♩} \text{♩}$ ou en $\text{♩} \text{♩}$, voire en $\text{♩} \text{♩}$ et en $\text{♩} \text{♩}$, signalée par Brailoiu dans son analyse de «La rythmique enfantine». Ces cas «où la cellule normale et ses dérivés alternent sans cesse», écrit-il, «prouvent bien que nous sommes en présence de substituts» (1973, p. 271). Ces substituts résultent de colorations affectives de l'énoncé et non d'une réelle intention musicale.

Si l'on voulait noter en valeurs absolues la phrase: *As-tu du gris (rouge, noir) sur toi?* qui conclut les trois strophes de notre version de: *Trois petits cochons* (ex. 16), on obtiendrait approximativement ceci:

1. *As—tu du gris sur toi ?*

2. *As—tu du rouge sur toi ?*

3. *As—tu du noir sur toi ?*

Nous avons préféré renoncer à une transcription sur portée et adopter une notation sur deux lignes, dont la plus élevée correspond au ton initial, autour duquel se développe la récitation, et la plus basse à celui de la finale – ou de la médiane (ex. 14) –, à la quarte ou à la quinte inférieure. Les signes \uparrow ou \downarrow , placés respectivement au-dessus ou en-dessous d'une note, indiquent une altération ne dépassant pas le demi-ton; le redoublement de la flèche $\hat{\uparrow}$ et $\hat{\downarrow}$ signifie qu'elle se situe entre le demi-ton et le ton entier.

Nous sommes donc ici en présence de ce qu'on peut appeler un «système *ditonique*», caractérisé par la mobilité de son degré aigu et par la fixité du grave, la fonction duquel étant généralement conclusive:

Le traditionalisme enfantin

Dans la plupart des *chansons* que nous avons abordées, nous avons vu que la mélodie, le rythme et les paroles ont dans l'ensemble été transmis aux enfants par des adultes, en particulier par le corps enseignant. Il n'en va pas de même pour les *comptines*, qui semblent bien témoigner d'une tradition enfantine autonome du moins dans ses modalités actuelles.

Brailoiu avait remarqué que: «Pareil à toute forme d'art 'primitive', le rythme enfantin a pour fondement un nombre restreint de principes d'une grande simplicité, mais exploités dans l'extrême mesure de leurs possibilités et, de plus, constamment dissimulés par les ressources (ici presque illimitées) de la variation» (1973, p. 270). Cette comparaison pertinente entre les principes de l'«enfantin» et ceux du «primitif» pourrait d'ailleurs être élargie à tous les aspects de la comptine, si toutefois on se garde d'assimiler les sociétés dites «primitives» à une chimérique «enfance de l'humanité». A cet égard, la «prudence méthodologique» de Brailoiu, relevée par J.-J. Nattiez (1984, p. 21), l'a toujours préservé d'inductions hâtives et invérifiables. Le rapprochement doit plutôt s'entendre ici dans le sens d'une persistance dans les jeux enfantins de certains usages remontant à un lointain passé, dont la trace aurait disparu dans l'expression musicale actuelle des adultes. J. Baucomont relève dans la pratique des comptines les données suivantes (1961, pp. 12-15):

- La notion de *transmission orale* et celle concomitante d'*initiation probatoire*;
- Le *rituel de jeu*, comportant un code et des interdits;
- Les *fins proprement enfantines* de la comptine, son indépendance vis-à-vis des contraintes du milieu adulte;
- La *sacralisation du temps* opérée par l'énonciation de la comptine;
- Le caractère *secret* du jeu, son inintelligibilité aux non-initiés;
- La rupture avec le monde ordinaire, l'irruption dans une sorte de *sur-réalité*, la conscience d'*être autrement* que dans la vie courante;
- La *sacralisation de l'espace*, de l'aire de jeu;
- L'*anonymat* des auteurs des comptines;
- Leur *origine ancienne* («En certaines on peut démêler des traces de mythes païens recouverts par les alluvions du christianisme. Phénomène d'amalgame qui n'a rien de surprenant puisque dans nombre de leurs jeux d'aujourd'hui les enfants ont conservé partiellement le thème connu de jeux antiques analogues») (p. 15).

La signification littérale et l'étymologie des paroles des comptines, qui pourraient fournir certaines clefs sur leur origine, ont suscité de nombreux débats et bien des questions, souvent restées sans réponse. L'immense quantité de variantes du même texte ou de la même mélodie, l'agglutination en certaines contrées de formulettes ailleurs indépendantes, ou encore leur disparité fonctionnelle d'un endroit à l'autre n'ont certainement pas facilité la tâche des folkloristes.

En 1932, Van Gennep disait connaître environ trois cents versions de la célèbre comptine *Am sam gram* (*Am stram gram*) en France et en Suisse. La série lui paraissait «venir tout entière des roulements du tambour» (1932, p. 511). Selon certains auteurs, son origine est allemande (*Eins, zwei, drei*), alors que pour Blavignac, il faudrait voir sa source dans «les hautes régions de la vallée de l'Arve jusqu'aux rives du Léman» (1875, p. 44). La deuxième partie de la variante genevoise que nous avons transcrite, *C'est le roi des champignons ...*, provient d'une autre comptine, elle-même dérivée de la célèbre formule du *Roi des papillons*.

Tchica, tchica est une formule relativement rare. On a soutenu que son *incipit* proviendrait de l'espagnol *chica* («fille»), et qu'il aurait été introduit à Genève à la suite de la venue d'immigrants espagnols. La suite de la formule, *La moutarde...*, est plus classique; elle est directement dérivée de la comptine des *Rognons à la moutarde*, citée dans le recueil des *Comptines de langue française* (p. 32).

Zig zag zoug apparaît ici dans sa version la plus simple, alors que des développements plus ou moins importants de cette formule sont attestés dans toute l'Europe francophone (cf. *Comptines*, Bodmer, etc.). Guibat soutient à ce propos la thèse de la génération spontanée; pour lui, une formule de ce type, «créée de toute pièce par l'enfant, amplifiée, modifiée par des apports successifs peut donner une comptine complète qui ne doit rien au raisonnement ou à une construction pensée» (1961, p. 36).

L'*incipit* de *Ente pente* est une des innombrables variantes d'une formule particulièrement répandue. On rencontre aussi: *Enn, penn, In pin, Entetor, caprenelle, Enic benic, Unique benique, Enic pelnic, Unic panic*, etc., et en allemand: *Enige benige toppelte, Aenige baenige duppelde, Eini, Meini, Tintenfass*, etc. La plupart des folkloristes s'accordent à reconnaître à cette comptine une consonance germanique; son aire de répartition s'étend «aux pays de langue néerlandaise, au Danemark et en pays rhéto-romanche, même au Tessin» (1961, p. 115). Ce serait une ancienne formule allemande des lansquenets au jeu de dés.

Trois petits cochons, la seule de nos formulettes dont le texte soit entièrement intelligible procède d'un procédé d'élimination différent des autres,

puisque la couleur des habits portés par l'enfant désigné par le sort peut, selon les cas, le «sauver» ou le «perdre». Son *incipit* donne d'ailleurs lieu à différents types de développement.

* * *

Ces quelques pages n'ont bien sûr donné qu'une idée partielle et non exhaustive des chansons et formulettes enfantines genevoises. Elles visaient en premier lieu, sur la base du matériel recueilli en 1946 par Brailoiu et Mathil, à mettre en évidence quelques traits mélodiques caractéristiques de ce répertoire pouvant apporter une confirmation locale aux travaux comparatifs du musicologue roumain et d'autres folkloristes dans ce domaine. La comparaison n'est donc ici pas sortie des limites strictes du sujet; elle n'est intervenue qu'occasionnellement, se limitant à l'observation des variations et variantes offertes par différentes versions d'une même pièce. Notre dessein était avant tout de percevoir ce qui avait retenu l'attention de Brailoiu dans ce matériel, et éventuellement de déceler si ce dernier concrétisait une sélection finale de l'enquête qu'il aurait menée dans les écoles genevoises.

Les onze chansons abordées, malgré un certain nombre de traits mélodiques récurrents, ne peuvent être considérées, nous l'avons vu, comme des créations enfantines. L'apport des enfants n'y est cependant pas négligeable: il se traduit par une tendance à transformer spontanément toute mélodie apprise, de façon à l'adapter au moule structurel constitué par la série à quatre tons ré, sol, la, si (ré), soit 5-1-2-3(-5). Dans notre contexte culturel, ce tétratonisme apparaît donc comme un système mélodique conforme aux mécanismes de la mentalité enfantine.

Quant aux six comptines, elles laissent transparaître la présence de règles musicales et linguistiques indépendantes, reposant sur un ensemble de références ne devant rien aux adultes, du moins dans l'immédiat. Elles relèvent d'une sorte d'«ésotérisme enfantin», se perpétuant oralement en marge de la société des parents et des enseignants. La profération de la formulette marque clairement la rupture avec l'ordinaire «profane»; elle confère l'accès au monde rituel du jeu, activité enfantine par excellence.

Références bibliographiques

- Ballet J.: Jeux et rondes populaires pour petits et grands. Genève 1910.
 Bárdos L.: «Natürliche Tonsysteme». Studiae memoriae Belae Bartók sacra. Budapest 1956, 209-248.
 Baucomont J., Guibat F., Tante Lucile, Pinon R., Soupault P. 1961: Les Comptines de langue française. Paris 1961.

- Baud-Bovy S.: Essai sur la chanson populaire grecque. Nauplie 1983.
 Blavignac H.: L'Emprô genevois. Caches, rondes, rimes et kyrielles enfantines; cris populaires, sobriquets; le fer à risôles. Genève 1875.
 Bodmer E.: Empros, oder Anzählreime der französischen Schweiz. Halle a.d. Saale 1923.
 Brailoiu C.: Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis préfacés par G. Rouget. Genève 1973.
 Dumur B.: «Formulettes d'élimination». Schweizer Volkskunde 1 (1911), 69-71.
 Frick R.-O.: «Comment on 'emproge' dans la Suisse romande». Schweizer Volkskunde 19 (1929), 25-32.
 Mathil F.: «Enfantines de Genève». Schweizerisches Archiv für Volkskunde 43 (1946), 632-661.
 Nattiez J.-J.: Brailoiu, collecteur, comparatiste et structuraliste. Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie. Genève 1984.
 Rolland E.: Rimes et jeux de l'enfance. Paris 1883.
 Roy P.: Cent comptines. Paris 1924.
 Urbain J.: La Chanson populaire en Suisse Romande. 2 Vols. Yverdon 1977-78.
 Van der Velde E.: Rondes et chansons avec accompagnement facile. Tours 1936.
 Van Gennep A.: «Empros et comptines». Mercure de France. Série de huit articles. 1928-33.

ANNEXE: TRANSCRIPTIONS

Chansons à danser

Farandole

1. Qu'on est bien dans le bois (D, 10)*

$\text{♩} = 103$

Choeur : Qu'on est bien dans le bois Quand le loup n'y est pas. Où es-tu? Que fais-tu
(1-4)

Loup : Je mets mon cal'çon ! Je mets ma ch'mise ! J'aiguise les p'tits couteaux pour
couper en p'tits morceaux les p'tits oiseaux ! Je sors et je cours après
les p'tits enfants qui n'sont pas dans leur maison ! (tous) Ouah !

* Référence à notre réédition AIMP VIII, VDE 30-478

Farandole-ronde

2. Enfilons les aiguilles de bois - Scions du bois (D, 11)

A. $\text{♩} = 96$

En — fi — lons les aiguilles de bois, C'est pour les faire cuire.

B. *acc.*

Scions, scions, scions du bois, Pour la mère à Ni — co — las,

crié

Qui a cas — sé son cho — co — lat En mille mor — ceaux !

Ronde

3. Meunier, tu dors! (D, 12)

$\text{♩} = 132$

Meu — nier, tu dors ! Ton mou — lin va trop vi — te ! Meu — nier, tu

dors ! Ton mou — lin va trop fort ! Ton mou — lin, ton moulin va trop vite,

Ton moulin, ton moulin va trop fort !

4. C'était une grande perche (D, 13)

$\text{♩} = 84$

C'é — tait une gran — de per — ché, Pour a — bat — tre les noix. C'é —

— tait bien mal — hon — nê — te De la fai — re con — naf — tre. A —

-dieu ! A—dieu ! Em—brasse, em—brasse, em—bras—se ! A—

-dieu ! A—dieu ! Em—bras—se qui tu veux ! Le

dia—ble si tu veux ! La ban—de à qui tu veux !

5. O grand Guillaume (D, 14)

$\text{♩} : 116$

Choeur : O grand Guil—lau—me, As—tu bien dé—jeu—né ?

Solo : Oh oui Ma—da—me, J'ai man—gé du pâ—té.

Choeur : Pâ—té d'al—lou—et—te. Guil—laum' Guil—lau—met—te !

Cha—cun dan—se—ra, Guil—laum' res—te—ra !

6. Savez-vous planter les choux? (D, 15)

$\text{♩} : 104-112$

1, 3, 5. Sa—vez-vous plan—ter les choux, A la mo—de, à la

mo—de, Sa—vez-vous plan—ter les choux, A la mo—de de chez nous ?

2. On les plante avec le doigt, A la mode ...
4. On les plante avec la main, A la mode ...
6. On les plante avec le pouce, A la mode ...

Chanson de quête

7. Où est la mère Margot? (D, 16)

$\text{♩} = 104$

Solo, 1. Où est la mère Mar—got ? Et tra—la—la et tra—la—la! Où

est la mère Mar—got ? Et tra—la—la—la—la !

Chœur, 2: Elle est dans son château, Et tralala ...

Solo, 3: Est-c' qu'on pourrait la voir? Et tralala ...

Chœur, 4: Les murs sont trop hauts. Et tralala ...

Solo, 5: En enlevant une pierre? Et tralala ...

Chœur, 6: Une pierre ne suffit pas. Et tralala ...

Solo, 7: En enlevant deux pierres? Et tralala ...

Chœur, 8: Deux pierres ne suffisent pas. Et tralala ...

Solo, 9: En enlevant trois pierres? Et tralala ...

Chœur, 10: Trois pierres ne suffisent pas. Et tralala ...

Solo, 11: Voilà la mère Margot! Et tralala ...

8. J'ai reperdu ma fille (D, 17)

$\text{♩} = 116-126$

Solo, 1, J'ai re-per—du ma fille, Dinn, dinn, le ca—ril—lon. J'ai

re—per—du ma fille, Trois fleurs de la na—tion.

Chœur, 2: Où l'avez-vous perdue? Dinn dinn ...

Solo, 3: Je l'ai perdue dans le bois. Dinn dinn ...

Chœur, 4: Comment est-elle habillée? Dinn dinn ...

Solo, 5: Elle a une jaquette rouge. Dinn dinn ...

Chœur, 6: Comment est-elle coiffée? Dinn dinn ...

Solo, 7: Elle a de petites boucles. Dinn dinn ...

Chœur, 8: Quel caractère a-t-elle? Dinn dinn ...

9. Qui est-ce qui passe ici si tard? (D, 18)

Musical score for 'Qui est-ce qui passe ici si tard?' (D, 18). The score is in G major and 4/4 time, with a tempo of 112-126. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'Chœur 1. Qui est-ce qui passe i-ci si tard? Com-pa-gnons de la mar-jo-lai-ne, Qui est-ce qui passe ici si tard? Du! O! Gai!'.

Chœur 2, 2. C'est les chevaliers du roi, Compagnons ...

Chœur 1, 3. Que veulent-ils, ces chevaliers? Compagnons ...

Chœur 2, 4. Une fille à mari-er, Compagnons ...

Chœur 1, 5. Point de fille à mari-er, Compagnons ...

Chœur 2, 6. On nous a dit qu'il y en avait, Compagnons ...

Chœur 1, 7. Ceux qui l'ont dit s'ont bien trompés, Compagnons ...

Chœur 2, 8. Ceux qui l'ont dit s'ont pas trompés, Compagnons ...

Chœur 1, 9. Repassez vers les minuit, Compagnons ...

Chœur 2, 10. A minuit, y a les souris, Compagnons ...

Formulettes

Formulettes d'incantation

10. Escargot bigorne (D, 19)

Musical score for 'Escargot bigorne' (D, 19). The score is in G major and 2/4 time, with a tempo of 96-104. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'Es-car-got bi-gor-ne, Mon-tre - moi tes cor-nes! Si tu m'les mont' pas, Je te tue dans ta mai-son, Tout crû!'.

11. Pernette, Pernette (D, 20)

$\text{♩} = 63$

Per—net—te, Per—net—te, va dire au Bon Dieu Qu'il
fas—se, qu'il fas—se beau temps pour de — main !

Comptines

12. Am stram gram! (D, 21)

$\text{♩} = 120$

1-3. Am stram gram, Pic et pic et co—lé—gram, Bour et bour et (1.)ra-ta-plam !
(2-3.)ra-ta-plam, Mis-gram ! C'est le roi des cham—pi-gnons Qui s'est cas-sé
le men—ton, Sans faire at—ten-tion !

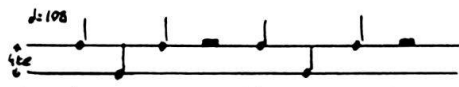
1. C'est moi qui sors !
2. C'est moi qui sors !
3. C'est moi qui sors ! - C'est moi "il-l'est" !

13. Tchica, tchica (D, 22)

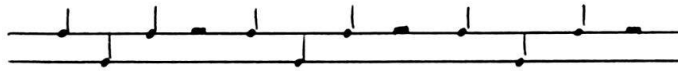
$\text{♩} = 26$

1-5. Tchica, tchica, La moutarde, Pour un, pour deux, pour trois, pour quat', pour cinq,
pour six, pour sept, pour huit, pour neuf, Boeuf !

14. Zig zag zoug (D, 23)



1. Zig zag zoug ! Zig zag zoug ! C'est toi qui sors !



2-4. Zig zag zoug ! Zig zag zoug ! Zig zag zoug !

2. C'est moi qui sors !
 3. C'est toi qui sors ! Tu gênes
 4. C'est toi qui sors ! C'est mo
"il-l'est"!

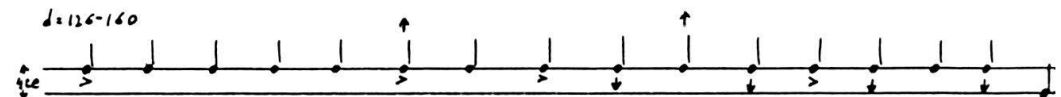
15. Ente pente (D, 24)



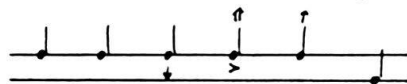
1-3. En-te pen-te pir-lou en-te en-te ten-te ta !

1. Je sors !
 2. C'est moi qui sors
 3. C'est moi qui sors
C'est toi il-l'est

16. Trois petits cochons (D, 25)



1-3. Trois pe-tits co-chons pen-dus au pla-fond, Quelle couleur é-taient-ils



1. - Gris ! - As-tu du gris sur toi ? - Oui, je sors !
 2. - Rouge ! - rouge - Oui, je sors !
 3. - Noir ! - noir - Oui, c'est moi qui sors, toi
il-l'est !