La musicalité de la comptine vietnamienne

Résumés

La comptine implique un jeu sur la musicalité de la langue, à tel point que pour ce genre de patrimoine oral, on retient le son et le rythme plus que le sens des mots. Le vietnamien est une langue tonale où chacun des six tons est caractérisé par un jeu complexe de fréquences sonores. Cette musicalité, intrinsèque aux mots, jointe à des constructions prosodiques (césure, rythme…) et structurales (rime, écho…) variées, confère aux comptines un mouvement sonore très riche. Cela nourrit la sensibilité poétique de l'enfant tout en participant à son apprentissage de la langue et à son éveil sur le monde extérieur. Dans le cas des devinettes et formulettes, ce sont les tons qui créent une véritable ligne mélodique et leur construction fait penser aux règles de l'harmonie et du contrepoint. Dans les chants enfantins et les berceuses, la partition et les ornements musicaux sont souvent calqués sur la musique des mots.

Nursery rhymes involve a play on the musicality of the language, such that, for this kind of oral heritage, sound and rhythm are more important than the meaning of words. Vietnamese is a tonal language where each of the six tones is characterized by a complex interplay of sound frequencies. This musicality, intrinsic to the words, combined with prosodic constructions (caesura, rhythm…) and structural characteristics (rhyme, echo…) gives a rich musical structure that nourishes the child's poetic sensibility while participating in its language learning and its awakening to the outside world. In the case of riddles and formulettes, the tones are creating a melodic line and their construction is reminiscent of the rules of harmony and counterpoint. In children songs and lullabies, the score and musical ornaments are often modeled on the music of the words.

Mots clés : comptine, langue vietnamienne, tons, prosodie, musicalité
Keywords: children rhymes, Vietnamese language, tones, prosody, musicality

La littérature orale vietnamienne tisse un lien intime avec la musique. Chanté ou parlé, le *đồng dao* (chant enfantin, comptine) comporte des formulettes, des devinettes, des mélodies accompagnant ou non des gestes, des jeux d'enfant. Il est constitué en général de trois éléments : la musicalité, les mots et le jeu. Caractérisé par des enjeux communicatifs (verbaux et non-verbaux) et pédagogiques, il contribue à la découverte du corps, de la musique et de la langue chez les enfants qui se l'approprient spontanément dès le plus jeune âge.

La comptine vietnamienne est riche en musique. D'une part, par ses six tons, la langue elle-même est très chantante. D'autre part, le rythme, faisant partie intégrante de la comptine, lui donne une dimension sonore particulière. Cette sonorité est clairement perçue dans la récitation à haute voix. De plus, une caractéristique de ce patrimoine oral est la souplesse de la syntaxe, du nombre de vers et de pieds. Une comptine est faite de dimètres, trimètres, tétramètres… ou du mélange des uns et des autres. Dans le temps et l'espace, elle peut subir des modifications, volontaires ou non, étant donné que la comptine est transmise de bouche à oreille, de génération en génération. Les adultes et les enfants en créent, en adaptent. Pour autant, sa musicalité reste un élément essentiel, le son étant plus important que le sens. Quel rapport entretient donc la comptine avec la musique ?

Cet article évoquera des comptines très populaires sans s'occuper de leurs variantes. Une première partie sera consacrée à la langue vietnamienne et une autre aux figures rhétoriques (rime, rythme, mouvement) avant d'arriver aux caractéristiques artistiques où se conjuguent le contrepoint et l'harmonie à travers des formulettes, devinettes, chants enfantins et berceuses. Certaines comptines feront l'objet d'une transcription littérale, d'autres seront adaptées en français. La forme (le son) restera dominante sur le fond (le sens), vu que l'objet de l'étude est le rapport magique entre langue et musique.

Écho de « gazouillis d'oiseaux »

La langue vietnamienne, par sa mélodie polytonale, se prête formidablement à la poésie et à la musique. En effet, « c'est le ton qui fait la chanson », si l'on peut évoquer ce proverbe français au sens propre. Cette remarque rejoint la constatation d'Alexandre de Rhodes, arrivé au Vietnam en 1624, qui a mis au point la première transcription phonétique et romanisée de la langue : « Pour moi, je vous avoue que quand je fus arrivé à la Cochinchine [Sud Vietnam], et que j'entendais parler les naturels du pays, particulièrement les femmes, il me semblait d'entendre gazouiller les oiseaux »[1]. Nguyên Khac Viên, quant à lui, souligne que le vietnamien :

> est une langue dont les syllabes se prononcent sur plusieurs tonalités différentes, et la combinaison des diverses tonalités des différents mots d'une phrase peut lui donner une musicalité très goûtée des connaisseurs. Quand on approchait d'une école confucéenne, on entendait de loin les élèves qui ne lisaient pas à vrai dire leurs textes, mais les chantonnaient ; leur voix montait, s'abaissait, épousant les tonalités des mots, le rythme des phrases et des propositions. On eût dit une chorale en répétition. […] au Vietnam, un beau texte

1 De Rhodes, 1854 : 87.

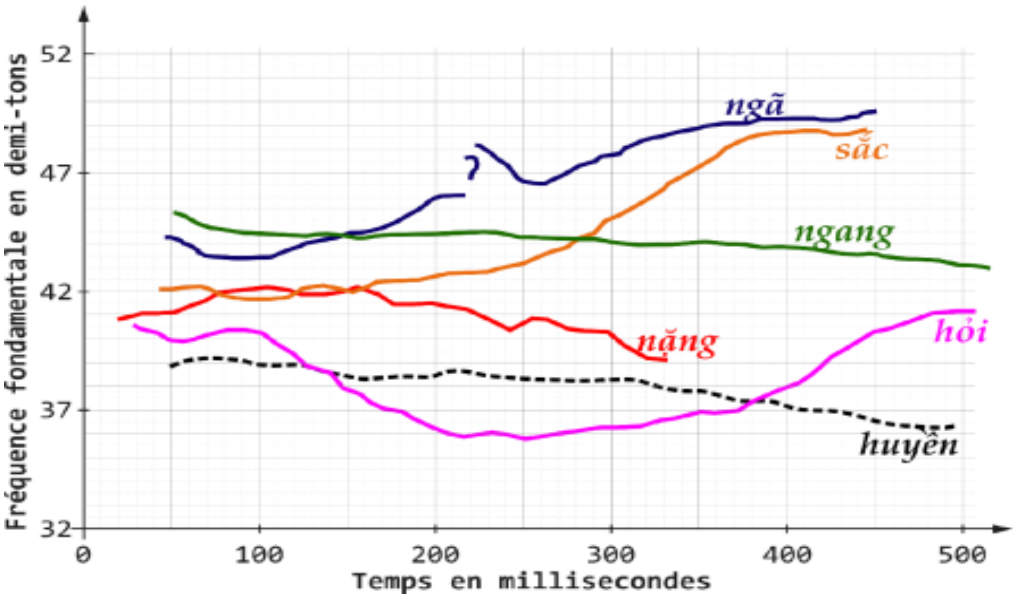
est toujours un texte qui révèle à la déclamation une haute valeur musicale.[2]

Cette remarque nous permet de constater que la langue vietnamienne est elle-même la musique. On peut citer parmi ces exemples les intéressantes expériences d'apprentissage de cette langue de l'écrivain Valentine Goby. Pendant son séjour vietnamien, pour arriver à prononcer correctement la langue du pays, elle a suivi le conseil d'une personne locale et a placé des tons vietnamiens sur une portée de musique : le recours à la musique a été étonnamment efficace ![3]

La polytonalité du vietnamien peut être figurée comme dans le tableau suivant :

Groupe	***Bằng* (égal ou plain)**		***Trắc* (inégal ou oblique)**			
Ton	*ngang*	*huyền*	*hỏi*	*nặng*	*sắc*	*ngã*
Description phonétique	Ton plain	Ton descendant	Ton descendant puis montant	Ton tombant glottalisé	Ton montant	Ton montant glottalisé
Signe graphique	sans signe graphique	`	?	.	´	~
Exemple	*ta* (on, je, nous)	*tà* (pan, esprit malfaisant, mauvais, déclin…)	*tả* (choléra, décrire)	*tạ* (quintal, haltère)	*tá* (douzaine, grade d'officier supérieur)	*tã* (lange, usé)
Registre musical	médium	grave			aigu	

ainsi que dans le diagramme ci-dessous inspiré de Nguyễn Văn Lợi et Jerold A. Edmondson[4] qui illustre la fréquence d'émission du son en fonction du temps.



2 Nguyên (Khac Viên), 1962 : 12.
3 Propos recueillis lors de la Journée d'études « Vietnam : histoire et représentations littéraires », organisée par le Centre de Recherche Textes et Francophonies, Université de Cergy-Pontoise, 26 mai 2011.
4 Nguyen, A. Edmondson (1998) : 1-18.

On distingue deux tons plains, l'un *ngang* dans le registre médium, l'autre *huyền* dans le registre grave. Les quatre autres tons, dits obliques, sont modulés en fréquence, deux dans le registre grave (*nặng*, *hỏi*) et deux dans le registre aigu (*ngã*, *sắc*). Ils sont représentés sur le graphique par les courbes plates, ascendantes, descendantes ou mixtes. Les six tons définissent la prononciation et le sens du mot, apportant une richesse et une souplesse extrêmes au choix de rimes. En revanche, c'est un enjeu dans l'apprentissage et la traduction de cette langue. N'est-ce pas un casse-tête pour les non-vietnamophones qui cherchent à distinguer phonétiquement ces trois fruits : *dưa* (melon), *dừa* (coco), *dứa* (ananas) ?

En outre, la langue vietnamienne fait la musique. Pour illustrer cette affirmation, on peut se référer au cas des compositeurs qui mettent les poèmes en musique. La règle est de faire en sorte que les paroles puissent parfaitement coller à la mélodie. Cette dernière repose non seulement sur l'intonation et le phrasé de la voix (comme pour les autres langues) mais aussi sur le ton du mot. Pour le mot qui contient le ton *ngã* (~) par exemple, on le module par une suite de notes ascendantes ou on le fait précéder par une petite note plus basse. Ce sujet sera abordé plus en détail avec des exemples concrets dans la partie sur la berceuse.

À ce propos, des études sur le rapport entre langue et musique ont montré que les locuteurs maîtrisant une langue à tons telle que le vietnamien ou le mandarin ont neuf fois plus de chances d'avoir une oreille absolue (*absolute pitch*) que les locuteurs de langues non-tonales[5]. D'autre part, l'oreille absolue n'est pas seulement une qualité musicale mais encore une caractéristique dans l'énonciation des mots[6]. Dans leurs recherches des liens entre la langue et la musique, P. Huard et M. Durand affirment que :

> Le vietnamien est, en effet, une langue à tons, une langue chantée. Il est donc indispensable qu'à un mot affecté d'un ton aigu ou grave, correspondent des notes semblables de la mélodie. Cette interdépendance de la musique et des mots explique « les fréquents sauts de voix vers l'aigu ou le grave (sauts brusques correspondant aux inflexions particulières de la langue parlée) et l'emploi des ports de voix ou « miaulement », comme des « chutes de voix », si fréquents sur les finales. Tout cela est lié à la nature d'un chant qui est une déclamation lyrique.[7]

La musicalité de la langue vient également de la façon de former des mots. En effet, l'allitération et l'assonance sont deux figures de style courantes dans la création des mots composés, comportant essentiellement deux éléments/syllabes, ce qui renforce la musique des paroles. De plus, ces deux éléments suivent généralement les lois d'affinité des tons : même registre (*phù*/supérieur, *trầm*/

5 Deutsch, 2009 : 2398-2403.
6 Deutsch, 2002 : 200.
7 Huard, Durand, 1954 : 256.

inférieur) et même groupe (*bình*/égal – *thượng*/montant – *khứ*/partant – *nhập*/entrant) comme l'illustre le tableau suivant :

Groupe / Registre	*Bằng* (plain)	*Trắc* (oblique)		
	Bình (plain)	*Thượng* (montant)	*Khứ* (partant) rimes vocaliques et nasales avec consonnes finales m, n, nh, ng	*Nhập* (entrant) rimes occlusives avec consonnes finales p, t, c, ch
Phù (supérieur)	sans signe graphique	ˀ	ˊ	ˊ
Trầm (inférieur)	ˋ	~	.	.

Examinons des mots composés qui apparaîtront dans les comptines citées ultérieurement : ***hồng hào*** (vermeil) avec deux éléments de même initiale et même ton ; ***sạch sẽ*** (propre) avec tons du même registre inférieur ; ***ve vẩy*** (frétiller) avec tons du même registre supérieur ; *tỏ tường* (saisir à fond) n'ayant toutefois ni le même groupe ni le même registre ; ***lon ton*** (trottiner) avec deux éléments de même rime et de même ton.

Truong Van Chinh parle des composés par réduplication (intégrale, de la consonne initiale, de la rime) en soulignant que leur formation « est soumise à certaines conditions, et régie par certaines lois phonétiques, dans le but de rendre harmonieux le rapport des sons »[8].

Il faut préciser que les tons changent en fonction de la région. Si à Hanoi, les six tons sont respectés, dans certaines villes ou provinces, un ou deux tons disparaissent à l'oral : à Thanh Hoa, Quang Binh, Quang Ngai…, le ton *hỏi* (ˀ) bascule sur le ton *ngã* (~) (**tả** → **tã**) ; à Nghê An, le ton *ngã* (~) se prononce comme le ton *nặng* (.) (**tã** → **tạ**) ; à Huế, le ton sắc (ˊ) se confond avec le ton *nặng* (.) et le ton *ngã* (~) avec le ton *hỏi* (ˀ) (**tá** → **tạ** ; **tã** → **tả**)…

En définitive, Huu Ngoc n'a pas tort de dire que « la poésie vietnamienne est sœur jumelle de la musique tant la langue est naturellement musicale »[9]. Nous parlerons maintenant des traits poétiques et musicaux de la comptine.

Rime, rythme, mouvement

La comptine, première ouverture vers la langue maternelle, éveille chez les bébés la mémoire auditive, visuelle et kinésique par son rythme très souple, léger, rapide, vivant. En écoutant des comptines, les enfants miment, chantent et deviennent sensibles au rythme, à la poésie. C'est avec le plaisir de communiquer que l'enfant récite ces textes, ce qui lui permet de mémoriser de manière ludique et intuitive la langue. Puis, elles lui suggèrent le geste à faire, devenant

8 Truong, 1970 : 11.
9 Nguyen, 2008 : 945.

des formulettes de jeux. Ainsi, les jeux verbaux et corporels sont fondés sur la complicité, tout comme les relations entre parents et enfant.

Les comptines sont rythmées en général par la gestuelle qui les accompagne et qui aide l'enfant à mémoriser les paroles. *Chi chi chành chành* par exemple, a recours à la main, outil privilégié de la communication. Le geste consiste à pointer l'index sur la paume de l'adulte en rythmant le texte. À la fin de la comptine, au moment où le dernier mot/pied se prononce, on adopte une intensité plus forte, une durée plus longue pour exprimer l'exclamation et l'adulte attrape brusquement le doigt de l'enfant. L'adulte est considéré gagnant s'il arrive à attraper le doigt de l'enfant et ce dernier est gagnant s'il arrive à retirer son doigt rapidement, avant que l'adulte n'ait le temps de l'attraper. Cette comptine est connue sous différentes versions mais la rime et le rythme sont toujours respectés :

(1) Chi chi chành ch**ành**
b b b b
(Formulette d'introduction)

(2) Cái đ**anh** thổi l**ửa**
t b t t
(Cl.[10]) clou souffler feu

(3) *Con ng**ựa** chết tr**ương***
b *t* t *b*
(Cl.) cheval mourir se gonfler

(4) Ba v**ương** ngũ đ**ế**
b b t t
Trois roi(s) cinq empereur(s)

(5) Bắt d**ế** đi t**ìm**
t t b b
Obliger grillon aller chercher

(6) Ú t**im** ù ập !
t b b t
Cache-cache ouh

Sur le plan musical, le rythme de la comptine est ponctué par la rime. L'enchaînement des vers se fait sur le balancement entre les tons et la césure, sur l'alternance entre les rimes intérieures et les rimes finales. Les rimes intérieures, très courantes dans la comptine vietnamienne, y marquent la division binaire. Le 4e pied du 1er vers rime avec le 2e pied du vers suivant. La rime *–ưa* exprime une passion délicieuse ; la rime *–ương* a une fraîche vigueur ; la rime *–ê* un éclat lumineux ; la rime *–im* un silence sombre. Chaque rime forme un mot porteur de sens : *anh* = clarté ; *ưa* = prendre plaisir à ; *ương* = entre vert et mûr (pour un fruit) ; *ê* = holà ; *im* = silencieux, se taire… À ce propos, Truong Van Chinh signale que, sur les plans phonétique et phonologique, les mots vietnamiens éveillent généralement chez l'auditeur une idée de significa-

10 Classificateur.

tion, comme en témoigne l'exemple suivant : *mềm* (mou, tendre, souple, doux) ; *đêm* (la nuit) ; *đệm* (le matelas) qui portent tous la rime *–êm* signifiant « doux, tendre, moelleux, calme… »[11]. Les pieds rimés forment un couple du groupe soit *bằng* (b) soit *trắc* (t) : *ch**ành**-đ**anh*** (b-b) ; ***l**ửa**-ng**ựa*** (t-t) ; ***tr**ương**-v**ương*** (b-b) ; ***đ**ế**-d**ế*** (t-t) ; ***t**ìm*-t***im*** (b-b). De plus, les rimes alternent par groupe. Les pieds sont répartis de la manière suivante : b-b-b-b / t-*b*-t-*t* / b-*t*-t-*b* / b-*b*-t-*t* / t-*t*-b-*b* / t-*b*-b-*t*. Théoriquement, pour le vers de 4 pieds, les 2e et 4e pieds du même vers doivent former un couple opposé : o-*b*-o-*t* ou o-*t*-o-*b* (le o désigne un ton facultatif). Mais cette règle n'est pas toujours respectée, comme l'on peut le voir dans le 1er vers où il n'y a que des tons plains. C'est d'autant plus vrai pour cette littérature populaire très flexible et créative. L'inversion de tons (dissonance) dans le 4e et le 5e vers (b-b-t-t → t-t-b-b) donne un effet d'écho. Dans le même vers, les différents registres musicaux se mélangent, mais le grave domine reflétant une douceur, une tristesse : parmi les pieds finaux des 6 vers, il y a 4 graves, 1 médium et 1 aigu.

La comptine connaît des variantes qui font preuve de sa popularité. Elles résultent de la mémoire, de la région, du goût, de la connaissance et de l'interprétation des récepteurs du message, qui en sont devenus ensuite émetteurs. Sur le plan sémantique, cette comptine se manifeste dans des glissements de sens et fait l'objet d'innombrables discussions. Certains pensent qu'elle contient des allusions historiques. D'autres recourent aux *huit diagrammes divinatoires*[12] pour l'expliquer. Le sens est un mystère pour les enfants et même pour les adultes, au contraire de la sonorité qui leur est très familière. Malgré la signification ambiguë du texte, cette comptine reste parmi celles qui sont les plus populaires et les mieux connues.

Un autre exemple de comptine est *Tập tầm vông* où l'on cache les mains derrière le dos, l'une est vide alors que l'autre enferme un objet et l'enfant doit deviner la main qui tient l'objet. Ainsi, elle joue sur l'effet de l'absence et de la présence[13]. Le cri de surprise et le rire de joie nuancent bien la symphonie des mots :

(1) *Tập tầm v***ông**
t b *b*
(Formulette d'introduction)

(2) *Tay kh***ông**, *tay c***ó** *?*
b *b* b t
Main non main oui (= Dans quelle main se trouve l'objet ?)

(3) *Tập tầm v***ó**
t b t

11 Truong, 1970 : 39-40.

12 Chaque diagramme modélise un phénomène naturel dont les quatre premiers sont Yang et les quatre derniers sont Yin : *Càn* (Ciel), *–o‡i* (Cuivre), *Li* (Feu), *Chấn* (Tonnerre), *Tốn* (Vent), *Khảm* (Eau), *Cấn* (Montagne), *Khôn* (Terre).

13 Ce jeu pourrait rejoindre l'expérience que fait l'enfant de la présence et de l'absence d'un objet à partir de laquelle Freud a construit la théorie *fort-da* sur la présence-absence de la mère (« Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967).

(4) *Tay c**ó**, tay kh**ông** ?*
b *t* b *b*

La musicalité de cette comptine est produite par la convergence de diverses figures de rhétorique : les rimes, l'anaphore, l'allitération et l'altération du ton médium au ton aigu (*vông* → *có*) et du ton aigu au ton médium (*vó* → *không*). L'altération se fait également dans un même vers (*không* → *có ; có* → *không*). L'anagramme dans le 2e vers (*tay không*, *tay có*) et le 4e vers (*tay có*, *tay không*) crée un effet de rebond, une symétrie. Les rimes embrassées A-B-B-A suivent le schéma : fermée/ouverte/ouverte/fermée. Les tons plain *bằng* et oblique *trắc* sont répartis ainsi : t-b-b / b-*b*-b-*t* / t-b-t / b-*t*-b-*b*. Il y a toujours une dominance de tons *bằng* sur les tons *trắc*. Indépendamment du sens des mots, l'absence de zone grave dans les 2e et 4e vers renforce bien la nuance interrogative de la comptine.

Voici encore une comptine accompagnée par les gestes des mains. Il s'agit des tape-mains pratiqués par les petites-filles. Ils donnent le tempo à la comptine et facilitent la mémorisation des mots. C'est une comptine simple qui invite à former des mots ou des groupes de mots. Chaque vers reprend l'élément final du vers précédent sans suivre une logique sémantique. Tout le monde peut improviser :

Vuốt ve
Caresser
Em *thân yêu*
Petite-sœur bien aimée
Ở *với* ai ?
Vivre avec qui
Ở *với* ***bà***
Vivre avec grand-mère
Bà *gì* ?
Grand-mère quoi
Bà *ngoại*
Grand-mère maternelle/extérieur
Ngoại *gì* ?
Extérieur quoi
Ngoại **ô**
Extérieur (de la) Porte (= banlieue)
Ô *gì* ?
Ô quoi ?
Ô–tô
Auto
…

La comptine est riche en rebondissements. Les mots s'enchaînent, s'attachent l'un à l'autre comme des échos continuels. Par ailleurs, la reprise de

mots constitue sa musique. Son rythme régulier est marqué par l'alternance des vers question-réponse et suit des mouvements où le crescendo épouse le decrescendo. Cette comptine peut s'allonger à la guise des enfants qui font facilement des ajouts pour prolonger le plaisir. Les mots peuvent être modifiés par chaque enfant, vu qu'il retient le son, mais pas forcément le mot. Il s'agit de la kyrielle ou du jeu phonétique dont l'on peut proposer cet équivalent en français :

Trois p'tits chats (ter) chats chats
chapeau d'paille (ter) paille paille
paillasson (ter) son son
somnambule (ter) bule, bule
bulletin…
tintamarre…
marabout…
bout d'ficelle…
selle de ch'val…
ch'val de course…

Le jeu peut être une combinaison de gestes des mains et des pieds, comme par exemple dans la comptine *Nu na nu nống* suivante. Un groupe de personnes sont assises, jambes allongées ; chaque mot de la comptine est marqué par une tape de main sur une jambe ; la jambe qui reçoit le dernier mot gagne et se replie. La comptine se répète et sert à sélectionner progressivement chaque jambe. Le perdant serait le dernier dont au moins une jambe n'a pas été pliée :

(1) *Nu* *na* *nu* ***nống***
b *b* b *t*
(Formulette d'introduction)

(2) Đánh ***trống*** *phất* ***cờ***
t t t b
Battre tambour agiter étendard

(3) ***Mở*** *cuộc* *thi* đua
t t b *b*
ouvrir cl. concours

(4) *Chân* *ai* ***sạch sẽ***
b *b* t t
Pied qui propre

(5) *Gót* đỏ ***hồng hào***
t *t* b *b*
Talon rouge vermeil

(6) *Không* *bẩn* *tí* ***nào***
b *t* t *b*
Non sale Ø Ø (không… tí nào = ne point)

(7) Được ***vào*** đánh *trống.*
t *b* t *t*

Pouvoir entrer battre tambour

À noter que le vers de 4 pieds est le plus fréquent dans la comptine vietnamienne et conduit à une division binaire. On peut y observer des rimes intérieures et finales. À part le rythme et la rime, la versification vietnamienne engendre également un jeu de sonorités, car les tons montants-descendants appartiennent eux-mêmes à deux groupes *bằng-trắc*. Ici, il y a une alternance très souple de ces deux groupes, surtout dans les 3e, 4e et 5e vers : b-*b*-b-*t* / t-*t*-t-*b* / **t-*t*-b-*b*** / **b-*b*-t-*t*** / **t-*t*-b-*b*** / b-*t*-t-*b* / t-*b*-t-*t*. La dominance de tons *trắc* marque un temps fort, une sonorité vive et tumultueuse comme l'évoque le contenu qui décrit une ambiance festive rythmée par des roulements de tambour et des levers d'étendards. Les mots courent l'un après l'autre comme les notes liées dans une partition. S'y ajoutent les mots composés par allitération, qui renforcent la musicalité de la comptine : ***n**u **n**a **n**u **n**ống*, ***s**ạch **s**ẽ*, ***h**ồng **h**ào*, dont nous avons déjà évoqué la loi d'affinité de tons.

Les comptines *Nu na nu nống* et *Chi chi chành chành* susmentionnées et *Dung dăng dung dẻ* sous-mentionnée partagent toutes une introduction chargée d'allitérations, d'assonances, voire de répétitions de mots entiers, produisant des sons harmonieux. Une telle introduction à fort pouvoir évocateur suscite un élan intense et son allure primesautière et désinvolte sert à accrocher l'attention du participant et à le mettre en contexte.

Les gestes qui accompagnent une comptine peuvent faire appel à tout le corps comme par exemple avec la comptine *Kéo cưa lừa xẻ*. L'adulte et l'enfant se prennent par la main, se balancent d'avant en arrière au rythme du texte. L'adulte accentue le dernier mot tout en tirant l'enfant vers son corps et en lui faisant un câlin. La musicalité de la comptine est prolongée par le rire de l'enfant qui persiste et flotte dans l'air :

(1) *Kéo c**ưa** **lừa** **xẻ***
t *b* b *t*
(mouvement de va-et-vient de la scie)

(2) Ông *thợ* *nào* *khỏ**e***
b t b *t*
Monsieur ouvrier quel fort

(3) *Về* ăn *cơm* *v**ua***
b b b *b*
Rentrer manger riz (repas) roi (royal)

(4) Ông *thợ* *nào* *th**ua***
b *t* b *b*
Monsieur ouvrier quel perdre

(5) *Về* *bú* *tí* *mẹ*
b t t *t*
Rentrer téter sein mère

Les rimes sont ordonnées ainsi : A-A-B-B-A, à la fois plates et croisées. Les tons sont schématisés pour chacun des cinq vers de la façon suivante : t-*b*-b-*t* / b-t-b-t / b-b-b-b / b-*t*-b-*b* / b-t-t-t, d'où une majorité de sons plains sur les sons obliques, ce qui induit un effet reposant. Le mot final de chaque vers a un son ouvert (voyelle finale) qui chante, qui sonne, qui résonne à l'infini. Le parallélisme de construction et notamment la répétition de mots étant également source de rythme méritent d'être mentionnés. Ces vers de 4 pieds ne suivent pas strictement la règle de tons opposés des 2e et 4e pieds du vers.

Refrain

Dans les exemples précédents, les jeux phoniques et leurs effets musicaux sont intimement liés. En fait, les jeux de sons s'appuient sur la répétition simple (avec des rimes) ou complexe (avec des mots entiers). Il n'est pas rare que les mots suivent un rythme intense scandé d'accumulation et de répétition. Dans la comptine suivante, *Dung dăng dung dẻ*, la répétition donne des allures musicales. De l'écho simple à l'écho en séries, la répétition constitue le procédé le plus couramment utilisé. Par ailleurs, cette comptine scandée par un groupe d'individus est encore rythmée par leurs pas : elle est en polyphonie avec le son des mouvements corporels. Le dernier mot de la comptine marque la chute finale où le jeu s'arrête :

1	2	3	4
Dung	*dăng*	*dung*	*dẻ*
Dắt	*trẻ*	đi	*ch**ơi***
Đến	*ngõ*	*nhà*	*trời*
Lạy	*cậu*	*lạy*	*mợ*
Cho	*cháu*	*về*	*qu**ê***
Cho	*d**ê***	đi	*h**ọc***
Cho	*c**óc***	*ở*	*nh**à***
Cho	*g**à***	*bới*	*b**ếp***
Ngồi	*x**ệp***	*xuống*	đây ![14]

L'élan de la comptine vient du fait que le 4e pied du vers précédent rime avec le 2e pied du vers suivant. Les mots accumulés offrent en quelque sorte une pulsion et créent un effet hypnotique. On accentue les mots rimés, ce qui crée un rythme binaire et une allure dynamique. Par ailleurs, les sons ouverts des pieds finaux produisent une atmosphère joyeuse. L'anaphore *cho*, engendrant un mouvement acoustique rappelant les vagues sur la mer, introduit chaque fois un mot du même champ lexical (*dê*-chèvre, *cóc*-crapaud, *gà*-poule).

14 Prenant les enfants par la main / Je les emmène se promener / Au portail du Ciel / Je supplie mon oncle et ma tante / Permettez que je rentre au pays / Permettez que la chèvre aille à l'école / Permettez que le crapaud reste à la maison / Permettez que la poule picore dans la cuisine / Accroupissons-nous ici !

Non seulement les enfants s'amusent avec la répétition de mots, le rythme ciselé, les rimes, mais encore grâce à ces derniers, ils apprennent le vocabulaire et découvrent la nature. Parée des tons les plus mélodieux, la comptine suivante est inspirée du monde paysan :

A B
*Bí ng***ô** là *c***ô** đậu *n***ành**
B C
Đậu *n***ành** là ***anh*** *dưa ch***uột**
C C'
*Dưa ch***uột** *cậu r***uột** *dưa g***ang**
C' C"
*Dưa g***ang** *cùng h***àng** *dưa h***ấu**
C" A
*Dưa h***ấu** là *c***ậu** *bí ng***ô**
A
*Bí ng***ô**…[15]

Il s'agit de la répétition-gigogne dont la reprise suit le schéma mélodique du type : AB-BC-CC'-C'C"-C"A. La répétition polyptotique y est abondante : ***dưa*** *chuột,* ***dưa*** *gang,* ***dưa*** *hấu*. Le mouvement se prolonge par une reprise lexicale : le même mot composé clôture le vers précédent et commence le suivant. Cette reprise lexicale se double d'une répétition polyptotique (anaphore *dưa*). De plus, le terme repris constitue un groupe rythmique. Chaque mot participe par son redoublement au mouvement de la comptine. Les vers sont répartis en trois groupes rythmiques de la façon suivante : 2/2/2. Dans cette structure, la répétition et le rythme coïncident. L'aspect sonore du rythme est, de ce fait, facilement saisissable. Le 4e pied rime avec le 2e pied du même vers sur le plan phonique, alors que le 6e pied de ce vers rime avec le 2e pied du vers suivant sur les plans phonique et lexical :

A A' B
*Bí ng***ô** là *c***ô** đậu *n***ành**
B B' C
Đậu *n***ành** là ***anh*** *dưa ch***uột**
C C' D
*Dưa ch***uột** *cậu r***uột** *dưa g***ang**
D D' E
*Dưa g***ang** *cùng h***àng** *dưa h***ấu**
E E' A
*Dưa h***ấu** là c***ậu** bí ng**ô**
A

15 La citrouille est la tante du soja / Le soja est le grand-frère du concombre / Le concombre est l'oncle du melon / Le melon est au même rang que la pastèque / La pastèque est l'oncle de la citrouille / La citrouille…

Bí ngô…

D'une vivacité, d'une fantaisie et d'une simplicité remarquables, cette comptine dont les vers tournent en boucle fait partie de celles communément apprises malgré l'illogisme des paroles. L'enchaînement des vers rend les éléments interdépendants : l'apparition du premier fait surgir le deuxième. En effet, ils dessinent un mouvement de progression continue. Ce mouvement explique également le caractère non clos de la comptine et le plaisir de l'énumération. L'énumération des termes de parenté ainsi que des espèces de la famille des Cucurbitaceae peut être considérée comme la première leçon très amusante sur les relations familiales.

Il existe plusieurs autres comptines énumératives où les noms d'animaux se succèdent comme dans la comptine *Nhổ cải*, dont la version française est *Quel radis dis donc !*. C'est une comptine où l'enfant trouve son plaisir dans l'énumération de noms d'animaux, comme par exemple les mots soulignés ci-dessous : *mèo* (chat) et *gà* (poule). Cette comptine chantée est doublement musicale. Chaque enfant joue le rôle d'un animal. Une personne commence à chanter la comptine et les autres la rejoignent au fur et à mesure de chaque couplet en se mettant en file indienne :

Nhổ cải lên, nhổ cải lên
Nhổ mãi, nhổ mãi mà không được
Bạn mèo ơi, mau tới đây
Mau tới đây giúp chúng tôi cùng…
Nhổ cải lên, nhổ cải lên
Nhổ mãi, nhổ mãi mà không được
Bạn gà ơi, mau tới đây
Mau tới đây giúp chúng tôi cùng…[16]

Cette comptine est une succession de refrains de quatre vers dont seul un mot change : celui de l'animal dans le 3e vers (mot souligné). Le plaisir de l'enfant réside non seulement dans les paroles répétitives qui deviennent automatiques, mais aussi dans le léger changement qui l'incite à être vigilant pour pouvoir appeler correctement l'animal que joue un autre enfant.

Au-delà des appellations d'animaux, leurs cris font également le sujet de certaines comptines comme la suivante :

Con vịt cạp ! cạp !
Con gà cục cục !
Con chó gâu gâu !
Lại đố con gì ?
Nó kêu lâu lâu

16 Tirer le radis, tirer le radis / Tirer encore, tirer encore mais on n'y arrive pas / L'ami chat, viens vite ici / Viens vite ici nous aider à… / Tirer le radis, tirer le radis / Tirer encore, tirer encore mais on n'y arrive pas / L'ami poule, viens vite ici… / Viens vite ici nous aider à…

Con khỉ khẹt khẹt !
Con ếch ộp ộp !
Con mèo meo meo ![17]

où l'on n'entend pas vraiment de rimes mais seulement des onomatopées qui peuvent également fonctionner comme des prédicats intransitifs[18]. La comptine, dont le but est didactique, communique à l'enfant le plaisir de la découverte du monde extérieur. D'autant plus que sa sobriété et sa spontanéité l'attirent.

On peut citer dans ce registre énumératif une autre forme de comptine qui comporte des vers de 6-8 pieds alternés dont la règle de rime est la suivante : le dernier pied du vers de 6 pieds rime avec le 6e pied du vers de 8 pieds suivant et le 8e pied de ce vers rime avec le dernier pied du vers de 6 pieds suivant et ainsi de suite :

1	2	3	4	5	6	7	8
Con	cua	*mà*	*có*	hai	c**àng**		
Đầu	tai	không	có	bò	ng***ang***	cả	đ***ời***
Con	cá	*mà*	*có*	cái	đu**ôi**		
Hai	*vây*	*ve*	*vẩy*	*nó*	*b***ơi**	rất	t**ài**
Con	rùa	*mà*	*có*	cái	m***ai***		
Cái	*cổ*	*thụt*	*ngắn*	*thụt*	*d***ài**	vào	r***a***
Con	voi	*mà*	*có*	hai	ng**à**		
Cái	*vòi*	*nó*	*cuốn*	*đổ*	*nhà*	*đổ*	*c***ây**
Con	chim	*mà*	*có*	cánh	b***ay***		
Bay	*cùng*	*nam*	*bắc*	*đông*	*t***ây**	tỏ	tường.[19]

Le nombre de vers dans le genre de 6-8 pieds est variable, mais le dernier doit toujours être le vers de 8 pieds. Par ailleurs, la règle de l'affinité des tons s'y impose de la manière suivante :

1	2	3	4	5	6	7	8
b	*b*	t	*t*	b	*b*		
b	*b*	t	*t*	b	*b*	t	*b*

Les 2e, 4e, 6e, 8e pieds (lettres en italique) portent des tons imposés. Toutefois, il y a toujours des exceptions. De plus, dans le vers de 8 pieds, les 6e et 8e pieds au ton plain doivent former un couple de registres opposés supérieur-inférieur (voir le 2e tableau plus haut) : si le 6e pied se situe au ton plain du registre supé-

17 Le canard coin coin ! / La poule cot cot codett ! / Le chien ouah ouah ! / Devine encore quel animal ? / Qui crie longuement / Le singe ouh ouh ah ah ! / La grenouille coac coac ! / Le chat miaou miaou !

18 Do-Hurinville, 2015.

19 Le crabe a deux pinces / Sans tête ni oreilles, il marche de travers toute sa vie / Le poisson a une queue / Et deux nageoires frétillantes / Qui lui permettent de bien nager / La tortue a une carapace / Son cou rentre et sort, en arrière et en avant / L'éléphant a des défenses / Sa trompe enlève la maison et l'arbre / L'oiseau avec des ailes / Volant au Sud, au Nord, à l'Est, à l'Ouest / Il connaît à fond toute chose.

rieur (sans signe graphique), le 8e pied doit être au ton plain inférieur (huyền) et vice-versa.

Une autre comptine, toujours dans un esprit didactique, apprend à l'enfant à faire des calculs, sous forme de devinette. Toutefois, on y voit une souplesse dans la forme, une succession de distiques de 6-8 pieds se terminant par deux vers libres :

(1) Bà Ba đi chợ đàng tr**ong**
(2) Mua một cây mía vừa c**ong**, vừa d**ài**
(3) Bà Ba đi chợ đàng ngo**ài**
(4) Mua một cây mía vừa d**ài**, vừa c**ong**
(5) Chợ trong cây mía hai đ**ồng**
(6) Chợ ngoài hai đồng cây mía
(7) Hỏi rằng bà Ba mua mía
(8) Hết bao nhiêu tiền ?[20]

Cette comptine est intéressante par son exploitation systématique de la répétition. Elle emploie le mètre de 6-8 pieds où les vers sont rimés. La rime fait partie du ton plain *bằng* : ***trong*** rime avec ***cong***, ***đồng*** ; ***dài*** avec *ngo**ài***. La prédominance des tons plains sur les tons obliques y crée une sonorité douce. Les sons se suivent, les groupes de mots se répètent : *Bà Ba đi chợ*, *Mua một cây mía*. Ces propositions rythment la structure parallèle. L'antimétabole (« *cây mía hai đồng* » et « *hai đồng cây mía* » ; « *vừa cong, vừa dài* » et « *vừa dài, vừa cong* ») renforce la musicalité de la comptine par le contrepoint et l'harmonie. Les 1er et 3e vers sont presque identiques. Le presque est dû au dernier pied « *trong – ngoài* » (intérieur – extérieur) dont les deux termes se distinguent par leur antonymie et leur opposition de registres musicaux (médium contre grave). Nous observons une démarche quasi identique pour les 2e et 4e vers, et les 5e et 6e vers où la différence consiste en un simple changement de mot ou un inversement de mot et de locution.

Si le dernier vers d'une comptine résonne en général dans l'infini ou tourne en boucle, celui de cette comptine est comme un blanc qui laisse entendre le silence : le silence de réflexion pour que l'enfant trouve la réponse au problème d'addition posé : la canne à sucre du marché intérieur coûte 2 VND, celle du marché extérieur 2 VND, combien madame Ba paie-t-elle pour le tout ? L'interrogation arrête net le dernier vers. C'est que l'absence d'écho fait entendre la voix du silence. En revanche, les premiers vers continuent à résonner dans la tête de l'enfant qui essaie de reconstruire les suppositions pour résoudre le problème. Cette écoute intérieure appliquée particulièrement dans la musique permet d'obtenir une image sonore mentale proche de l'image acoustique.

20 Madame Ba va au marché intérieur / Acheter une canne à sucre tordue et longue / Madame Ba va au marché extérieur / Acheter une canne à sucre longue et tordue / Au marché intérieur, une canne à sucre coûte deux *đồng* / Au marché extérieur, deux *đồng* la canne à sucre / La question est : pour les cannes à sucre, Madame Ba a payé / Combien d'argent en tout ?

La répétition dans la création littéraire et musicale n'est jamais redondante. C'est un outil mnémotechnique. Comme une incantation, elle crée un mouvement rythmique et un effet d'envoûtement qui donnent encore plus de force à l'œuvre. Les reprises, qu'elles soient pures ou polyptotiques, fonctionnent comme un principe musical (refrain) qui donne de la musicalité, des points d'appui autour desquels s'articulent les vers et se lient le contrepoint et l'harmonie.

Contrepoint et harmonie

Le contrepoint et l'harmonie, deux aspects de la musique, sont sollicités pour illustrer deux catégories spéciales de la comptine : la première implique la devinette et la formulette ; la deuxième le chant enfantin et la berceuse. La première consiste en la superposition des lignes mélodiques indépendantes et souples à dimension plutôt horizontale tandis que la deuxième consiste en la superposition des tons plains-obliques, réunis par des accords stricts à dimension plutôt verticale.

De la devinette à la formulette

Le pouvoir ludique de la comptine sur l'apprentissage de la musique, du vocabulaire, du calcul… est non négligeable. De plus, tout individu apprend à travers le jeu à se connaître et à connaître le monde extérieur, tant animal qu'humain. Sous forme de devinette et de formulette, la comptine fait entendre non seulement la mélodie mais aussi le silence qui laisse la place à l'écoute intérieure.

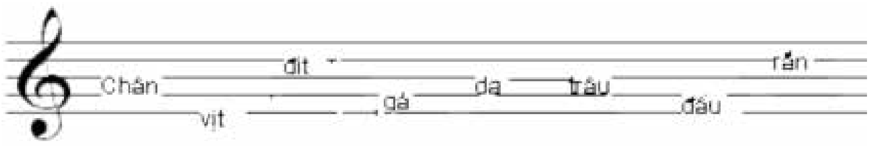
Les devinettes sont formulées par un ou plusieurs vers au nombre de pieds indéterminé. Le vers libre est toléré. On peut citer quelques exemples pour illustrer la variété et la souplesse de ce genre de comptine :

*Nh**à** có b**à** hay l**a** liếm.*[21]
*Chân v**ịt**, đ**ít** gà, da tr**âu**, đ**ầu** rắn.*[22]
*D**a** c**óc** mà bọc bột lọc, bột lọc mà bọc hòn than.*[23]

Dans la première devinette, les rimes internes en *–a* scandent les pieds impairs (1er, 3e et 5e). L'effet rythmique réside dans les trois reprises de la voyelle *a*. La deuxième devinette, quant à elle, est rythmée par paires 2/2/2/2. De plus, le 2e pied de la paire précédente rime avec le 1er pied de la paire suivante, créant des rimes consécutives comme les points positionnés sur une abscisse. Pour la troisième devinette, on a aussi une division binaire 2/2/2/2/2/2 alors que l'antimétabole (*mà bọc bột lọc ; bột lọc mà bọc*) y crée un rythme particulier. Sa musicalité naît de l'alternance de la douceur de la rime en *–a* au ton plain et de

21 Dans la maison, il y a une dame qui aime lécher. (*Réponse : le balai*)
22 Pieds de canard, derrière de poule, peau de buffle, tête de serpent. (*Réponse : la tortue*)
23 La peau rugueuse emballe la pulpe translucide qui emballe du charbon. (*Réponse : le longane*)

la dureté de la rime occlusive –*oc* au ton oblique. D'autre part, on remarque que les rimes des trois devinettes se limitent à quelques voyelles seulement, mais la monotonie des sons ne nuit pas à la richesse de la ligne mélodique créée par le ton des mots. On peut l'illustrer dans la figure suivante que nous proposons comme transcription musicale de la deuxième devinette[24] :



La forme de 6-8 pieds, largement connue à travers le *ca dao* (chant-poème populaire), est fréquente dans le genre de devinette qui peut être faite d'un ou plusieurs distiques de 6-8 pieds :

Thân em xưa ở bụi tr**e**
Mùa đông xếp lại, mùa h**è** mở ra.[25]

Si les devinettes laissent le nombre de vers et la structure syntaxique libres, elles restent fidèles à des figures de style telles que la rime, l'anaphore et l'antimétabole (les mots marqués en gras ci-dessus). Ces figures donnent un rythme particulier à l'énoncé en produisant un effet de symétrie. Comme les proverbes, elles sont concises et rythmiques, ce qui fait qu'elles se retiennent facilement.

Les formulettes, quant à elles, ont un but incantatoire et ne suivent pas réellement de règles de structure. Dans les quatre vers de la formulette suivante, il ne manque pas de répétitions lexicales très étendues et constantes :

Sên *sển sền* sên
<u>*Mày*</u> **lên** *công ch***úa**
<u>*Mày*</u> *m***úa** <u>*tao*</u> *xem*
<u>***Tao***</u> ***may*** <u>**áo**</u> **đỏ**, <u>**áo**</u> *xanh ch***o** <u>**mày**</u>.[26]

On peut trouver l'équivalent de cette comptine en français :

Escargot d'Bourgogne
Montre-moi tes cornes.
Si tu ne me les montres pas
Je te mets la tête en bas.

La réitération phonétique dans le 1er vers ***Sên sển sền sên*** donne un effet de legato, de profusion, d'instance, d'accélération. Il s'agit d'un vers vide de sens

24 La hauteur relative entre les tons *huyền* (̀) et *nặng* (.) est variable suivant la région. Nous adoptons la convention selon laquelle le premier est plus haut que le second.
25 J'étais avant une touffe de bambous / On me plie en hiver et me déplie en été. (*Réponse : l'éventail*)
26 Escar… Escargot / Fais la princesse / Montre-moi ta danse / Je te coudrai la robe rouge et la robe verte.

dont les différents tons correspondent à des notes conjointes. Les rimes des trois premiers vers suivent toujours la règle des vers de 4 pieds : le 4e pied du premier vers rime avec le 2e pied du vers suivant. Ils s'enchaînent dans une parfaite harmonie mélodique. La variation dans le dernier vers avec 8 pieds donne l'impression que c'est une succession de deux lignes mélodiques où les rimes se trouvent dans presque tous les mots (*tao* rime avec *áo*, *may* rime avec *mày*, *đỏ* rime avec *cho*) et où le temps fort tombe sur le mot répété (*áo*) des 3e et 5e pieds.

Une formulette qui existe dans toutes les cultures est « Úm ba la » (*Am Stram Gram*). Faite pour aider le joueur à choisir au hasard, elle n'est pas fortuite, comme on aurait pu le croire, mais bien structurée :

Úm b***a*** ***la*** *con g***à** *chọc tiết*
Ai mua tiết phải trả tôi tiền.[27]

ce qui s'identifie en français :

Am Stram Gram
Pic et pic et colegram
Bour et bour et ratatam
Am Stram Gram !

Comme par hasard, la formulette française et la formulette vietnamienne connaissent une dominance de la voyelle « a ». En effet, la voyelle basse « a » y crée un effet mystérieux. Les rimes se font dans le même vers et seulement au premier. Les reprises pure (*tiết*) et polyptotique (*tiết*, *tiền*) proposent, semble-t-il, une vision à la fois « verticale » et « horizontale », tout comme ce qu'on pourrait dire sur la relation entre contrepoint et harmonie.

Une autre formulette très connue par les enfants de cinq à six ans, qui la citent en jetant leurs dents de lait sous le lit, est la suivante :

Chuột chuột chí chí
Mày đổi răng cho tao
Tao đổi răng cho mày

Voici la comptine française équivalente :

Petite souris,
je t'apporte une de mes dents,
donne m'en une autre.

La répétition sert d'un aide-mémoire pour l'enfant malgré l'absence de rime. Le redoublement de chaque mot *chuột* et *chí*, qui est la façon enfantine d'appeler *chuột chí* (petite souris), crée, tel un ornement mélodique, un effet d'appogia-

27 *Um ba la*, le poulet égorgé / Qui en achète du sang doit me payer.

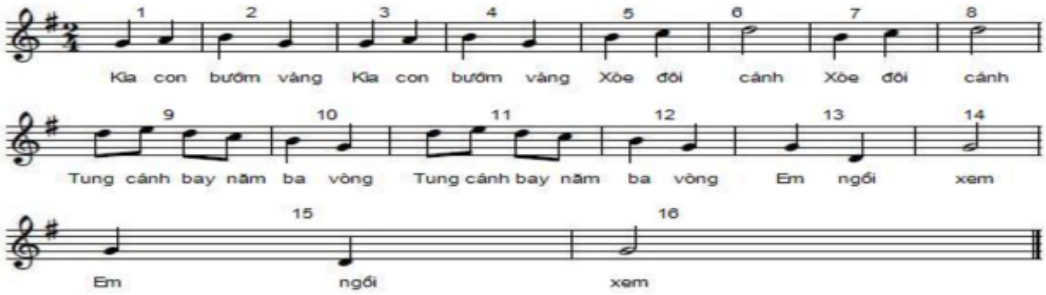
ture. Les 2e et 3e vers regroupent les mêmes mots, mais se distinguent par l'inversion du sujet et du complément d'objet (*mày*-tu / *tao*-je).

En conclusion on peut noter dans tous ces exemples que, si la répétition phonétique et lexicale crée le rythme, la mélodie est quant à elle intimement liée à la variété des tons.

Du chant enfantin à la berceuse

Il existait des comptines chantées sans partition. C'étaient des paroles musicalisées et elles étaient souvent régionales. Ce n'est que tardivement que certaines comptines ont été mises en musique. Les paroles subissent modifications et adaptations en fonction des mentalités des enfants et de l'époque. Ni les connaissances du monde extérieur, ni les relations entre les enfants et leur entourage ne sont les mêmes. De plus, le rythme de la chanson reflète, semble-t-il, celui de la vie moderne : rapide et constant.

Les mots vietnamiens et les notes musicales ont un lien très étroit : le mot portant le ton aigu est positionné sur la portée de musique plus haute que le mot portant le ton grave. De plus, qu'il soit aigu, médium ou grave, le mot se positionne par rapport aux mots voisins de la même phrase musicale. La comptine « Frère Jacques » en version vietnamienne est le meilleur exemple pour illustrer cette remarque :



Les paroles vietnamiennes ont été écrites après la musique et ne sont pas du tout la traduction des paroles françaises. Elles sont structurées par les phrasés de deux mesures. Le ton de chaque mot est choisi par rapport aux tons des mots voisins du même phrasé. En effet, pour le premier phrasé (mesures 1 et 2) comportant les notes ***Sol***, ***La***, ***Si***, ***Sol***, les mots sont les suivants : *Kìa* (avec le ton *huyền* sur le *i*), plus grave que *con* qui est plus grave que *bướm*, alors que *vàng* a le même ton que *kìa*. En revanche, pour le troisième phrasé (mesures 5 et 6) avec les notes ***Si***, ***Do***, ***Ré***, les mots correspondants sont : *Xòe*, plus grave que *đôi* qui est plus grave que *cánh*…

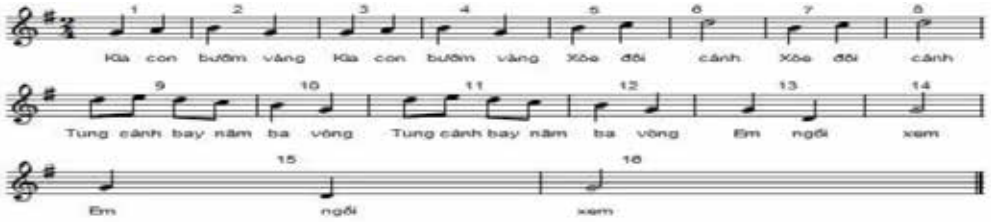
Cependant, cette règle n'est pas strictement respectée. On peut rencontrer des exceptions notamment dans la berceuse où il y a beaucoup plus de liberté dans l'interprétation. Leurs mélodies sont variables d'une région à l'autre sans compter les éléments subjectifs liés aux sentiments, à la relation entre émetteur et récepteur.

Caractérisée par une intonation douce et un rythme régulier, la berceuse appartient à la fois au bébé et à la personne qui le berce. Elle ne se traduit pas seulement par la forme musicale mais aussi par le fond textuel. Les berceuses, sans perdre leur couleur magique, évoquent les difficultés des parents dans leur vie, liées à l'argent, aux relations du couple, au travail… La mère n'est pas la seule qui berce l'enfant. La grand-mère ou la sœur aînée assurent également cette tâche. Les berceuses que la mère adresse à son enfant expriment souvent des sentiments intimes ou des confidences, alors que celles de la grand-mère ou de la grande sœur rendent présents les parents absents.

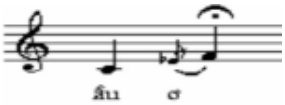
Toute berceuse est fondée sur au moins un distique de 6-8 pieds, à rythme binaire. Cette forme poétique très populaire a été adoptée par les *ca dao* (chant-poème populaire). Ce distique s'achève toujours par le ton plain (*bằng*), ce qui crée un effet apaisant. En effet, tout poème ou *ca dao* de 6-8 pieds peut être utilisé comme berceuse. On a donc un trésor intarissable de berceuses. Quelle que soit la longueur de la berceuse, la mélodie reste toujours la même à partir du premier distique de 6-8 pieds, mais chaque région adopte une mélodie en relation avec ses caractéristiques tonales.

Toute berceuse est introduite par une formulette qui est parfois reprise au milieu ou à la fin de la berceuse. Elle est l'équivalent de « dodo » en français. Cette formulette est un legato qui offre de la douceur et incite au rêve. Bùi Trong Hiên en a figuré ainsi les variantes dans les trois régions du Vietnam[28] :

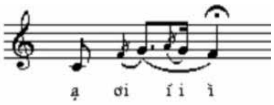
dans le sud :



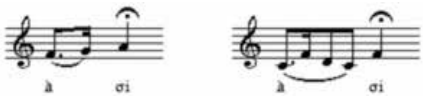
dans le centre :



dans le nord : sous forme simple :



sous forme plus complexe :



28 Bùi, 2010.

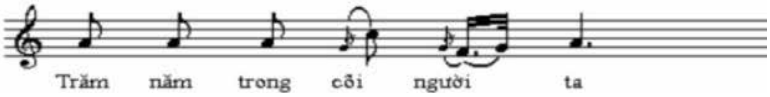
On note les variations phonétiques du sud au nord (entre *ầu ơ*, *ạ ơi* et *à ơi*) et la simplicité de la mélodie du sud par rapport aux autres, surtout celle du nord.

Après la formulette d'entrée, viennent les vers de 6-8 pieds alternés, particulièrement fluide comme par exemple les deux premiers vers de Kiêu[29] :

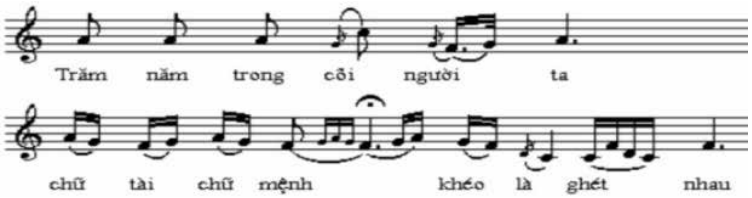
Trăm năm trong cõi người ta
Chữ tài chữ mệnh khéo là *ghét nhau.*[30]

Ce distique, à son tour, est chanté sur trois lignes mélodiques différentes en fonction des régions du Vietnam[31]. La mélodie de la berceuse s'étalant sur moins d'une octave convient à tout type de voix :

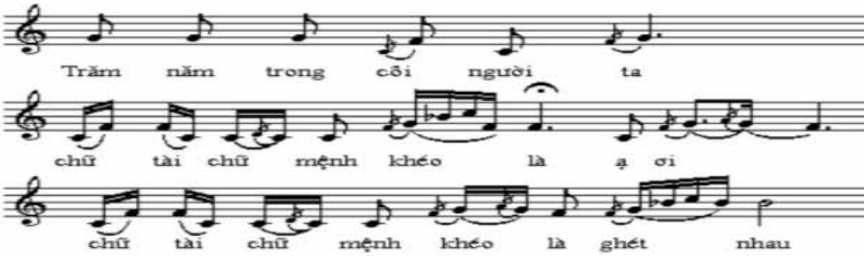
Au nord :



Au centre :



Au sud :



On peut donner quelques clés pour la transcription musicale des paroles. Ce sont des règles générales qui souffrent bien sûr des exceptions, notamment pour la musique orale. Ces règles correspondent en quelque sorte à la mise en musique des tons. La valeur des notes et la mélodie des chants suivent de près le ton et l'intonation linguistique. Ainsi, les tons plains correspondent en général à une seule note, alors que les tons obliques recourent aux notes liées ou à la

29 Le roman-poème, chef-d'œuvre de Nguyên Du (1766-1820), composé de 3254 vers écrits en *lục bát* (6-8 pieds).

30 « Cent années, le temps d'une vie humaine, champ clos / Où sans merci, Destin et Talent s'affrontent » (Trad. de Nguyên Khac Viên).

31 Bùi, 2010.

petite note. La tonalité musicale haute ou basse dépend de l'intonation du texte et du ton (plain ou oblique) du mot. En général, la personne qui interprète la berceuse a la liberté de moduler les mots par une roulade. C'est admettre qu'il est délicat d'interpréter la subtilité des tons vietnamiens.

Revenant aux exemples ci-dessus, on voit que les trois premiers mots/pieds de la berceuse ci-dessus étant sans signe graphique (ton égal) sont transcrits en musique par trois notes simples de la même valeur. Prenons comme exemple la version du Centre : *Trăm năm trong* correspondent à trois croches *Sol* ; en revanche, le mot *cõi* portant le signe graphique ~ (ton montant glottalisé) est enregistré par la petite note *Do* liée à la note *Fa* ou le mot *chữ* par les doubles croches liées *Do-Fa* ou les doubles croches liées avec une petite note intermédiaire.

Mais au-delà de cette règle somme toute conventionnelle et relative, la musique naît également de la voix, du rythme et notamment du sentiment tant de l'émetteur que du récepteur. La musicalité de ce registre folklorique a une force mentale indiscutable, de sorte qu'elle peut pénétrer doucement au fond de l'âme de chaque enfant bercé par ces mélodies et revenir à pas de velours le réveiller plus tard quand il deviendra adulte. C'est comme cela que l'écrivaine canadienne d'origine vietnamienne Kim Thuy considère son pays comme une berceuse et non un lieu « où une main tendue n'est plus un geste, mais un moment d'amour, prolongé jusqu'au sommeil, jusqu'au réveil, jusqu'au quotidien »[32].

En définitive, le contrepoint et l'harmonie s'entremêlent dans la comptine vietnamienne où l'on voit des accords tonals et des lignes mélodiques, ce qui la rend riche et subtile. La frontière entre le hasard et le voulu, entre ce qui est volontaire et involontaire y reste certes floue.

Conclusion

Créant un plaisir auditif chez les enfants, la comptine nourrit leur sensibilité poétique et éveille leur esprit musical. La comptine est partout : elle dit le monde, la culture, la tradition orale. On la cite, on la chante, elle accompagne les mouvements corporels. On berce son bébé par la comptine. Elle est associée primitivement au mouvement corporel, aux gestes, au jeu ainsi qu'au développement du langage. Parlée ou chantée, la comptine est le territoire commun entre la langue et la musique. La comptine offre à la jubilation des enfants un va-et-vient entre ces deux registres. Elle est également un pont entre les générations. Elle contribue à la construction et à la compréhension du « je » à travers des « jeux » : « La matière sonore des comptines ravit généralement l'enfant, jouer avec le son des mots est une façon de retrouver ou de prolonger l'intensité du plaisir pris au tout début de sa vie quand, bébé, il vocalisait et se réjouissait des créations de sa propre voix »[33]. Au-delà de cette remarque, la comp-

32 Kim Thuy, 2009 : 143.
33 Bruley, Painset, 2007 : 37-38.

tine représente notre identité sociale et la mémoire collective. Elle est le signe d'appartenance à la vie communautaire par laquelle se caractérise la société vietnamienne.

Thu Thuy Bui-Aurenche
Université de Savoie Mont-Blanc
Thi-Thu-Thuy.Bui-Aurenche@univ-savoie.fr

Œuvres citées

Bruley, Marie-Claire, Painset, Marie-France (2007) : *Au bonheur des comptines*. Paris : Didier Jeunesse.

Bui, Trong Hiên (consulté le 10/10/2014) : « Hát ru con » (Berceuse). http://www.sfpnttw.edu.vn/Pages/ArticleDetail.aspx?siteid=1&sitepageid=139&articleid=472

De Rhodes, Alexandre (1854) : *Divers voyages et missions du père Alexandre de Rhodes de la Compagnie de Jésus en la Chine et autres royaumes de l'Orient*. Paris : Julien Lanier et cie.

Deutsch, Diana (2002) : « The Puzzle of Absolute Pitch ». *Current directions in psychological science*. Vol. 11. N°6 : 200-204.

Deutsch, Diana (2009) : « Absolute pitch among students in an American music conservatory : Association with tone language fluency ». *J. Acoust. Soc. Am*. 125 (4) : 2398-2403.

Do-Hurinville, Danh Thành (2015) : « Représentations de cris d'animaux dans les langues isolantes : exemple du vietnamien et du thaï ». *Typologie des verba sonandi associés aux animaux*. Presses universitaires d'Aix.

Freud, Sigmund, (1967) : « Au-delà du principe de plaisir ». *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot.

Huard, Pierre, Durand, Maurice (1954) : *Connaissance du Vietnam*. Hanoi : École d'Extrême-Orient.

Kim Thuy (2010) : *Ru* (roman). Paris : Liana Lévi.

Nguyen, Du : *Kiêu* [trad. de Nguyên Khac Viên, 1974]. Hanoi : Thê Gioi.

Nguyen, Huu Ngoc (2008) : *À la découverte de la culture vietnamienne*. Hanoi : Thê Gioi.

Nguyen, Khac Viên (1962) : « Confucianisme et Marxisme ». *La Pensée*, n°105 : 12.

Nguyen, Van Loi, Edmondson, Jerold A. (1997) : « Tones and Voice Quality in modern northern Vietnamese : instrumental case studies ». *Mon-Khmer Studies*, 28 : 1-18.

Truong, Van Chinh (1970) : *Structure de la langue vietnamienne*. Publications du Centre Universitaire des Langues Orientales vivantes, 6e série, tome X, Librairie orientaliste Paul Geuthner.