Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

18-1 | 2023
Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

« Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritorialisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme

Gotlib's 'Bittersweet Song'. The Reterritorializing Dynamics of the Lullaby and the Transmission of Trauma

25 June 2023.

Antoine Paris

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4193

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Antoine Paris, « « Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritorialisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, 25 June 2023 and connection on 30 July 2025. Copyright : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4193

PREO

« Chanson aigre-douce » de Gotlib. Dynamiques reterritorialisantes de la berceuse et transmission d'un traumatisme

Gotlib's 'Bittersweet Song'. The Reterritorializing Dynamics of the Lullaby and the Transmission of Trauma

Textes et contextes

25 June 2023.

18-1 | 2023
Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Antoine Paris

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4193

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

1. La comptine comme nouveau territoire pour le personnage principal
   1.1. La « comptine » de Marcel comme « territoire »
   1.2. La comptine de Marcel comme « lalangue »
   1.3. Le territoire de la lalangue comme moyen de survivre au traumatisme
2. La « comptine » comme nouveau territoire pour l'auteur et les lectrices et lecteurs
   2.1. La comptine de l'auteur
   2.2. « Chanson aigre-douce » : une comptine graphique
3. « Chanson aigre-douce » : les fausses notes de la comptine
Conclusion

---

1 Ce texte part de deux problèmes *a priori* différents : d'une part, la difficulté qu'on rencontre lorsqu'on essaie de définir la berceuse ; d'autre part, une double planche de bande dessinée qui apparaît comme une exception dans l'œuvre à laquelle elle appartient [1].

2 Concernant le premier de ces deux problèmes, dans le *Trésor de la langue française informatisée* par exemple [2], la « berceuse » n'est pas

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

définie comme un type de musique ou de texte, mais par une fonction (celle d'endormir[3]) et par un lien avec l'enfance[4]. Tout texte pourrait donc devenir une berceuse puisqu'il s'agit moins un genre qu'une fonction, ce que montre la formation de ce nom à partir d'un verbe, « bercer ». Cette caractérisation possible à partir d'une fonction est un des trois points communs qui, selon nous, rapproche la berceuse de la « comptine ». En effet, cette dernière, comme la berceuse, ne se définit pas par des thèmes ou par un ton, mais par une fonction, celle de « compter », par exemple dans le cadre d'un jeu[5]. Berceuse et comptine partagent en outre le fait d'être caractérisées par un rythme particulier, fondé sur la répétition[6]. Enfin, berceuse et comptine se rattachent toutes deux à ce que Donald Winnicott nomme la « zone transitionnelle » ou « potentielle », c'est-à-dire un ensemble de phénomènes – langagiers en l'occurrence – que des auditeurs et auditrices, notamment mais pas exclusivement des enfants, ne reconnaissent pas comme leur propre corps, mais sans pourtant le considérer comme une réalité radicalement extérieure[7].

3 Concernant maintenant le second problème, la double planche de bande dessinée « Chanson aigre-douce » (Gottlieb 1971), au sein de la *Rubrique-à-brac* (Gottlieb 1968-1974)[8] de Marcel Gottlieb dit Gotlib, apparaît à trois titres au moins, comme une exception, voire une anomalie.

4 Premièrement, la coccinelle, qui constitue le symbole[9] – et, en quelque sorte, le seul élément unificateur – de toute la *Rubrique-à-brac*, n'apparaît que dans deux cases[10]. Dans la première[11], elle est surmontée d'un point d'interrogation suggérant qu'elle s'interroge sur sa présence. Dans la seconde[12], elle s'éclipse sur la pointe des pieds[13].

5 Deuxièmement, une spécificité de « Chanson aigre-douce », formelle celle-ci, est la prédominance du texte sur l'image. Les paroles dans des phylactères sont rares[14]. L'essentiel du texte est constitué d'un long récitatif. Si un tel procédé est fréquent dans la série[15], celui-ci est ici particulièrement notable : le récitatif occupe souvent la case entière et notamment la dernière case de chaque bande (sauf la toute dernière). « Chanson aigre-douce » se présente ainsi comme bordée à sa droite par une longue colonne de texte sans dessin, ce qui l'éloigne des conventions de la bande dessinée franco-belge et constitue un cas unique dans la *Rubrique-à-brac*[16].

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

6 Troisièment, il s'agit d'une des seules doubles planches autobiographiques de la *Rubrique-à-brac*[17] et, plus précisément, de l'évocation d'un souvenir traumatique. Gotlib y évoque en effet son enfance, passée caché dans une ferme normande chez le « père Coudray[18] », alors que ses parents avaient été déportés. Ces souvenirs sont même doublement traumatiques puisqu'au départ de ses parents et à la mort de son père – seule la mère de Gotlib reviendra des camps[19] – s'ajoutent les maltraitances subies par les fermiers qui le cachent. Cette dimension autobiographique et traumatique est cependant cryptée dans la majeure partie des deux planches. La déportation, notamment, n'est évoquée qu'à travers le mot « orage » (« Papa et Maman sont restés sous l'orage, là-bas, au loin[20] »). Lorsque, finalement, le cryptage est levé à la fin de la seconde planche, c'est tout à fait partiellement : « C'était en l'an de grâce 1942[21] ». Les camps de concentration et la mort du père restent couverts par l'orage. Juste après la révélation de la date de « 1942 », la métaphore est reprise, inchangée : « L'orage a duré longtemps[22] ». Quant aux maltraitances subies par le petit Marcel, elles n'apparaissent que par comparaison avec d'autres évocations que Gotlib fera de son enfance par la suite (Sadoul 1974 : premier entretien ; Gottlieb 1993 : 78-80). Dans « Chanson aigre-douce », elles ne sont présentes que par contraste, à travers l'affection que l'enfant trouve auprès de la chèvre qu'il est chargé de garder (« Je lui caresse le museau. Et doucement, elle m'embrasse au creux de la main[23] »), affection sur laquelle l'auteur revient dans la dernière case (« Pour qu'elle [la fille de Gotlib] puisse avoir, de son enfance, (…) autre chose qu'un museau de chèvre, tiède et humide, dans le creux d'une paume, au fond d'une étable obscure, comme soutien à se mettre sous la dent[24] »). L'attention portée à ce « museau de chèvre » suggère que le petit Marcel n'a rien connu d'autre, dans ces années de guerre, « comme soutien à se mettre sous la dent ».

7 Outre l'image de l'orage, un des moyens de ce cryptage, tant pour la déportation des parents que pour les maltraitances subies, est une « comptine[25] », que Marcel chante jusqu'à la fin de la guerre sans en comprendre le sens – « Leblésmouti labiscouti ouileblésmou labiscou » – et qui scande la double planche[26]. Comme l'orage, cette comptine fait l'objet d'un décryptage à la fin de l'histoire : « Aujourd'hui, en l'an de grâce 1969, j'ai enfin compris la comptine. Ça voulait dire : Le blé se moud-il ? L'habit se coud-il ? Oui, le blé se moud,

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

l'habit se coud[27] ». Cependant, comme pour l'orage, le décryptage reste partiel. Il consiste seulement au passage de sons aglutinés et transcrits de manière phonétique (« Leblésmouti ») à des mots distincts et identifiables (« Le blé se moud-il ? ») En revanche, il laisse deux éléments dans l'ombre. Le premier est le lien exact de cette comptine avec la situation du petit Marcel et avec les deux traumatismes évoqués dans « Chanson aigre-douce ». L'élucidation ne permet pas, notamment, de saisir le lien entre la « comptine » et la chèvre, qui en est le destinataire exclusif dans toute l'histoire.[28] Le second est la qualification même de « comptine » employée pour ces quatre phrases. Nulle part ailleurs que dans cette œuvre ce court texte n'est attesté comme berceuse ou comptine. Il s'agit plutôt – et la manière dont il est décrypté à la fin de la double planche appuie cette interprétation – d'un trompe-oreille, c'est-à-dire d'une phrase que la répétition de sons rend difficile à saisir, comme « L'ouïe de l'oie de Louis a ouï » (Devos 1991) ou « Ta Katie t'a quitté / Ta tactique était toc » (Lapointe 1964), que l'on pourrait transcrire, comme la phrase de Gotlib, d'une manière phonétique, imitant l'incompréhension que ces phrases suscitent : « Louideloi de Louiaoui » ; « Takati takité / Tataktik étêtok ».

8 En quelque sorte, ce que nous avons proposé d'appeler la fonction comptine est ici plus important que l'appartenance du texte concerné (« Leblésmouti… ») à un corpus de comptines (ou de berceuses), ce qui conduit à se demander dans quelle mesure, par-delà la « comptine », pour ainsi dire enchâssée dans la double blanche, la fonction comptine n'est pas à l'origine de la construction de l'ensemble de « Chanson aigre-douce ». Pour le formuler autrement, notre hypothèse est que l'organisation propre à la bande dessinée – une série de cases obéissant à des principes de structurations (en bandes et en cases) et de répétitions (des mêmes personnages par exemple) – coïncide ici avec la fonction comptine.

9 Cette question dépend selon nous d'une problématique plus générale : celle du lien entre le double traumatisme dont rend compte, de manière cryptée, « Chanson aigre-douce » et l'usage, dans cette double planche, de la fonction comptine.

10 Nous proposerons d'abord de définir la fonction comptine comme constitution, pour le petit Marcel, d'un nouveau « territoire », qui lui

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

permet, à l'intérieur du récit, de supporter le double traumatisme auquel il doit faire face. Nous étudierons ensuite la fonction comptine en tant qu'elle structure « Chanson aigre-douce » et permet ainsi d'atténuer le double traumatisme non plus pour le personnage, mais pour l'auteur, ainsi que pour les lectrices et lecteurs. Enfin, nous verrons comment et pourquoi « Chanson aigre-douce », tout en atténuant le traumatisme, le fait persister.

1. La comptine comme nouveau territoire pour le personnage principal

1.1. La « comptine » de Marcel comme « territoire »

11 Selon nous, la « berceuse » du petit Marcel dans « Chanson aigre-douce » lui permet de se constituer, au sein d'un espace (la ferme où il subit la violence du couple « Coudray ») et d'une époque traumatique (« l'an de grâce 1942 [29] »), un lieu et un temps de relative sérénité.

12 En ce sens, la « berceuse » joue le rôle de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une « ritournelle » (Deleuze & Guattari 1980, « 11. 1837 – De la ritournelle » : 381-433 [30]). Ce terme, lui-même emprunté au vocabulaire du chant [31], rappelle la répétition qui caractérise la berceuse et la comptine puisque « ritournelle » est formé sur l'italien « ritornello », lui-même diminutif de « ritorno », « retour » [32]. Gilles Deleuze et Félix Guattari donnent d'ailleurs comme premier exemple de ritournelle une situation qui ressemble [33] à celle de la comptine ou de la berceuse : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson » (Deleuze & Guattari 1980 : 382).

13 Cependant, la « ritournelle » ne se limite pas au domaine du chant. Les gestes de « l'oiseau *Scenopoïetes dentirostris* […] faisant chaque matin tomber de l'arbre des feuilles qu'il a coupées, puis […] les tournant à l'envers » (Deleuze & Guattari 1980 : 385) constituent égale-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ment une ritournelle. En effet, ce qui définit la ritournelle est d'abord un « rythme » (Deleuze & Guattari 1980 : 385), que celui-ci soit musical, linguistique ou encore visuel, qui permet de faire sortir d'un « chaos » (Deleuze & Guattari 1980 : 385) pour « agenc[er][34] » un « territoire » (Deleuze & Guattari 1980 : 402).

14 Ce rôle que Félix Guattari et Gilles Deleuze mettent en évidence pour la « ritournelle » pourrait être celui de la « comptine » pour le petit Marcel, qui se crée ainsi un territoire rassurant.

15 De manière significative, Marcel ne peut pas partager sa comptine avec les Coudray[35] : il ne peut la chanter qu'avec la chèvre qu'il est chargé de garder[36]. L'animal et la comptine forment ainsi un espace où l'enfant peut trouver stabilité, douceur et bienveillance[37]. C'est d'ailleurs parce qu'elle est « tellement sympa[38] » que Marcel partage sa comptine avec la chèvre. L'espace de l' « étable, bien au chaud [39]» appartient à ce même territoire rassurant. De fait, à chaque fois que le texte de la comptine (« Leblésmouti… ») est repris en fin de bande, sans image, elle est associée à une phrase qui concerne « l'étable », opposée à « l'orage » repoussé alors « dehors au loin » : « C'est l'orage dehors au loin mais dans l'étable je suis bien silence obscurité chaleur ». L'ensemble comptine-chèvre-étable apparaît ainsi comme le territoire qui protège Marcel à la fois des maltraitances des fermiers et du contexte de la guerre[40]. Parce qu'il est protégé par tout ce qui constitue pour lui une « ritournelle » – l'enfant peut tenir l'orage à distance : « je m'en fichais bien ».

16 Cette interprétation de la comptine comme créatrice d'un territoire rassurant demande cependant quelques précisions, concernant notamment le fait que la « comptine » constitue, pour l'enfant, une série de sons qu'il ne comprend pas : « Je ne comprends pas ce que ça veut dire[41] ». Notre hypothèse est que le non-sens de la « comptine » contribue à son efficacité. Elle serait d'autant plus rassurante que Marcel ne la comprend pas.

1.2. La comptine de Marcel comme « la-langue »

17 La comptine – ou plutôt le vire-oreilles – de Marcel n'a pour lui aucun sens, ce qu'il accepte pleinement : « Je ne comprends pas ce que ça

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

veut dire. Mais après tout, AM-STRAM-GRAM, ça ne veut rien dire non plus. Alors[42]… ». Elle est pour lui une simple suite de sons, ce que Gotlib représente de deux façons : en notant phonétiquement la berceuse dans la majeure partie de la bande dessinée (« Leblésmouti labiscouti ouileblésmou labiscou ») ; en substituant à ce texte deux doubles croches dans un phylactère, à trois occasions où le personnage la chante[43]. La comptine appartient ainsi à la zone transitionnelle telle que la conçoit Donald W. Winnicott dans ses rapports avec le langage et le sens : il s'agit d'un « langage qu'on pourrait dire a-signifiant, c'est-à-dire pour lequel la seule chose qui entre en ligne de compte est la matérialité, la consonance, la musicalité, le rythme des mots[44] », ces caractéristiques permettant à la comptine de faire entrer dans un « lieu de repos précieux[45] ».

18 Au sein de l'histoire, cette opacité de la comptine n'empêche donc pas qu'elle joue son rôle de « territoire » au sens deleuzien-guattarien du terme ni qu'elle aide ainsi à supporter le double traumatisme des maltraitances que subit le petit Marcel et de la déportation de ses parents. Au contraire, le fait qu'elle soit réduite à une pure matérialité sonore la lie encore plus étroitement aux deux autres éléments qui constituent ce territoire : la chèvre et l'étable.

19 C'est en effet en tant que suite d'onomatopées que la comptine permet un dialogue avec la chèvre : planche 2, bande 3, case 2, à la double croche symbolisant la comptine dans le phylactère de l'enfant répond le « Bêêêêêê » dans le phylactère de la chèvre – un son d'ailleurs présent dans plusieurs comptines. Qu'il s'agisse là d'une communication est explicité dans le récitatif associé à cette case : « Je lui chante ma comptine. Elle semble assez l'aimer. Elle a un long bêlement discret et admiratif ». Le même dialogue est repris d'une manière légèrement différente dans la dernière bande de l'histoire : l'enfant chante sa comptine à la chèvre, cette fois avec la transcription complète des paroles[46] et la chèvre lui répond à nouveau par un « Bêêêêêêê[47] ». Les deux dialogues s'inscrivent d'ailleurs tous les deux dans une même séquence de gestes qui participe de la création et de l'expérience d'un territoire d'intimité et de sécurité. L'enfant s'assied dans l'étable, à côté de l'animal[48] ; il chante sa comptine[49] ; la chèvre répond par un bêlement[50] ; l'enfant « lui caresse le museau[51] ». Ainsi la comptine permet le rapprochement entre Marcel et le ruminant, qui peut en outre apparaître comme une figure mater-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

nelle [52]. Elle s'inscrit plus généralement dans une proximité de l'enfant avec les animaux de la ferme des Coudray – la chèvre [53], mais aussi les « poules » et les « lapins » [54] – proximité qui passe d'ailleurs, dans le cas des poules, par d'autres mots écrits eux aussi d'une manière phonétique [55], auxquels les animaux répondent également par des sons transcrits en onomatopées [56].

20 Plus qu'une proximité, la comptine participe d'une assimilation de l'enfant aux animaux : lorsque Marcel découvre la comptine, le fait qu'il n'en comprenne pas les paroles est représenté par un point d'interrogation placé à côté de lui [57], point d'interrogation que l'on retrouve dans un phylactère au-dessus de la chèvre lorsque l'enfant lui chante la comptine pour la première fois [58]. La constitution d'un « territoire » rassurant, s'apparente ainsi à une animalisation de l'enfant : « l'étable » est le lieu où il se sent bien [59] ; il y est comme un oiseau « douillement niché [60] ». On peut aussi la voir comme un retour à une période antérieure à l'enfance : lieu sans lumière (« Il fait noir ») et « bien chaud [61] », l'étable ressemble à un utérus où reviendrait Marcel.

21 Ces différentes caractéristiques de la « comptine » correspondent à ce que Jacques Lacan appelle la « lalangue » [62] et à la manière dont trois psychanalystes, s'inspirant de ses textes – Danielle Treton (2011), Jean-Pierre Rouillon (2012) et Dominique Simmoney (2012) – développent ce concept. Par « lalangue », Jacques Lacan désigne un état originel de langue, qui subsiste par la suite, même quand l'individu a atteint la maîtrise d'un usage signifiant des mots. La lalangue ne concerne pas la communication, mais la « diction » (Lacan 2011 : 18-19). Elle s'apparente à une musique [63], à une matière première du langage [64], où les sons existent comme un continuum sans former des mots ou la moindre unité [65].

22 C'est justement ce caractère de *continuum* qui permet que la « lalangue » ait un pouvoir de création de « territoire ». En tant que continnum de sons similaire à une musique, la « lalangue » crée un sentiment de permanence : elle est ainsi similaire au rythme qui forme et fixe un territoire. En tant que matière première, la « lalangue » permet d'ailleurs une jouissance, donc de la paix et de la détente : selon Jacques Lacan et ceux qui écrivent après lui, cette matière sonore existe en effet à partir de la manière dont le bébé agite

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

sa bouche et joue avec ses cordes vocales par pure recherche du plaisir[66]. Selon Danielle Treton, entre autres, celle-ci pourrait même exister à partir des « premiers sons (…) réguliers » que le nourrisson a perçus, en tant que « fœtus », « à travers l'utérus »[67]. La lalangue – et, avec elle, les berceuses et comptines – sont un substitut sonore au ventre maternel. C'est en ce sens qu'on peut comprendre l'affirmation de Jacques Lacan que la lalangue est « la langue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi » (Lacan 1963). Or, nous avons vu que la comptine du petit Marcel lui permettait de créer, dans l'étable, un espace semblable à un utérus. Lorsqu'elle est reprise sans image, à quasi chaque fin de bande, la comptine est d'ailleurs accompagnée, entre autres, des mots « silence obscurité chaleur[68] », ce qui fait de cette manifestation de la lalangue un retour fantasmique dans le ventre maternel.

1.3. Le territoire de la lalangue comme moyen de survivre au traumatisme

23 Territoire rassurant, lalangue ramenant au ventre maternel, la comptine du petit Marcel lui permet, en 1942, de supporter le double traumatisme de la déportation de ses parents et des maltraitances qu'il subit de la part des deux fermiers[69]. De manière significative, c'est lorsque la comptine (ou le vire-oreilles) est décryptée – lorsqu'elle cesse d'être lalangue – que le traumatisme réapparaît. « Aujourd'hui, en l'an de grâce 1969, j'ai enfin compris la comptine. Ça voulait dire : Le blé se moud-il ? L'habit se coud-il ? Oui, le blé se moud, l'habit se coud. J'ai également compris l'orage[70] ». Les sons forment désormais des mots et des phrases cohérentes et celles-ci révèlent la conscience douloureuse de la précarité du petit Marcel face aux besoins les plus élémentaires (le blé, l'habit : manger, se vêtir). Sans compter l'orage dont l'auteur tait la signification, peut-être parce qu'elle reste pour lui le traumatisme le plus aigu, si aigu qu'il doit rester voilé.

24 Le territoire s'effondre, avec la sécurité qu'il apportait. « [M]a comptine[71] » devient « la comptine[72] » puis « une comptine[73] », de plus en plus déconnectée du moi. L'étable rassurante a disparu : alors qu'on en voyait la paille et les murs de briques dans la bande 3 de la planche 2, dans le dernière bande de l'histoire l'enfant et la chèvre sont devant

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

un fond blanc (cases 1 et 3) puis noir (case 4). Pire : si on reprend les repères spatiaux donnés par le dessin de la bande 3 (où l'enfant est à gauche et la chèvre à droite, tous les deux devant le mur de l'étable), la bande 4 est censée être vue depuis l'intérieur de ce mur (puisque l'enfant est maintenant à droite et la chèvre à gauche), ce qui désagrège encore plus le bâtiment comme repère rassurant.

25 L'inquiétude revient, pour soi et pour les autres : « En l'an de grâce 1977, ma fille aura à son tour huit ans. J'espère alors qu'il n'y aura pas d'orage[74] ». Le seul voile qui reste est celui de la pudeur – « Pour qu'elle puisse avoir, de son enfance, autre chose qu'une comptine, autre chose qu'un museau de chèvre, tiède et humide, dans le creux d'une paume, au fond d'une étable obscure[75] » (sous-entendu : dans ma propre enfance, je n'ai connu que ça comme amour) – et celui d'une discrète métaphore alimentaire qui fait perdurer, dans l'auteur, l'enfant affamé qu'il a été : « comme souvenir à se mettre sous la dent[76] ».

26 Ce dévoilement, qui est en même temps un retour du traumatisme, se manifeste d'ailleurs graphiquement. La scène de tendresse avec la chèvre, présente dans la bande 3 de la planche 2, est reprise à la bande 4, avec un effet de travelling avant[77], qui conduit du haut des corps des personnages (case 1) à une partie seulement de leurs visages (case 3[78]) puis, dans un cadre très rapproché, aux mains de Marcel sur le museau de la chèvre (case 4). Ce rapprochement se fait cependant, paradoxalement, dans l'obscurité : les personnages (cases 1 et 3) ou le décor (case 4) sont quasiment entièrement en noir désormais, comme des souvenirs ancrés dans un passé inaccessible ou comme si cette couleur manifestait la douleur qui persiste et, dans cet instant, se révèle.

2. La « comptine » comme nouveau territoire pour l'auteur et les lectrices et lecteurs

27 La fin de « Chanson aigre-douce » conduit également à envisager la comptine du petit Marcel d'un autre point de vue ; celui des lecteurs et lectrices et, plus précisément, de la fille de Gotlib à qui cette his-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

toire semble au moins indirectement destinée : « En l'an de grâce 1977, ma fille aura à son tour huit ans. J'espère alors qu'il n'y aura pas d'orage [79] ». « Chanson aigre-douce » apparaît alors comme jouant un autre rôle que la transmission d'un souvenir d'enfance : elle gagne une valeur apotropaïque. Elle doit conjurer, par avance, tout traumatisme similaire que la fille de l'auteur pourrait connaître dans l'avenir. La double planche est écrite « [p]our qu'elle puisse avoir, de son enfance, autre chose qu'une comptine, autre chose qu'un museau de chèvre, tiède et humide [80] ».

28 Notre hypothèse est que cet aspect apotropaïque de « Chanson aigre-douce » s'incarne par ce que nous avions proposé d'appeler une 'fonction comptine'. Par-delà la chanson du personnage principal à l'intérieur du récit, le texte et le dessin de cette double planche fonctionnent eux aussi comme une comptine.

2.1. La comptine de l'auteur

29 Dans « Chanson aigre-douce », la comptine « Leblésmouti » est répétée par le personnage du petit Marcel, au discours direct (dans des phylactères) ou narrativisé (le récitatif indique qu'il « chante [s]a comptine »). Mais elle est aussi répétée par l'auteur, puisque « Leblésmouti » apparaît aussi dans la case sans image, déconnectée du récit, à la fin de sept des huit bandes qui constituent la double planche. Comme dans le récit, il s'agit alors d'un texte chanté puisque les paroles sont précédées et suivies, à chaque fois, de notes de musique (deux doubles croches au-dessus ; une double-croche en-dessous).

30 Cependant, cette répétition de « Leblésmouti » est aussi une comptine à part. Elle est en effet prolongée par ce qui se présente comme un second couplet, placé immédiatement sous le système que nous avons précédemment décrit et suivi, à son tour, de deux doubles croches qui closent l'ensemble : « c'est / l'orage / dehors au loin / mais dans / l'étable / je suis bien / silence / obscurité / chaleur ». La place de ces mots ; le fait que, malgré leur disposition, ils forment trois octosyllabes [81] ; la rime discrète « loin » / « bien », contribuent à en faire une seconde comptine ou la prolongation de la première. Dans un cas comme dans l'autre, en raison de ses nombreux points communs avec le récitatif [82], il ne s'agit plus de la comptine que le

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

petit Marcel a apprise sans la comprendre, mais d'un texte qui est en propre le fait de l'auteur.

2.2. « Chanson aigre-douce » : une comptine graphique

31 Par ailleurs, la place du système [comptine 1 + comptine 2] à la fin de quasi chaque bande de l'histoire lui donne la place d'un refrain. Dès lors, c'est la double planche dans son ensemble qui apparaît comme une comptine structurée par la récurrence du même refrain, précédé, à chaque fois, de quelques cases faisant office de couplets. Les anecdotes rapportées rappellent d'ailleurs en partie les comptines. La plupart du temps elles se déploient dans un temps indéfini, où « [l]es rares notations temporelles sont déictiques mais détachées de tout point de référence "Aujourd'hui [83]", "Ce matin [84]" [85] ».

32 De plus, certaines scènes se ressemblent, comme des couplets qui ne se distingueraient que par quelques variations : la double planche présente successivement une scène avec la chèvre dans l'étable (planche 1, bande 2, case 3), trois scènes où Marcel va garder le même animal dehors (planche 1, bandes 3 et 4 ; planche 2, bande 1) et trois scènes à l'étable (planche 2, bandes 2, 3 et 4) [86].

33 « Chanson aigre-douce » comporte ainsi non pas une seule comptine (« Leblésmouti ») mais au moins deux (« Leblésmouti » et « c'est l'orage dehors au loin ») et elle est elle-même constituée comme une comptine qui englobe les deux premières. Elle constitue donc elle-même un territoire « rassurant [87] », non plus pour le petit Marcel, mais pour l'auteur et, avec lui, pour les lectrices et lecteurs.

34 Ces trois comptines se manifestent également dans le dessin de « Chanson aigre-douce ». Les doubles croches dessinées [88] sont un des facteurs unifiants entre la comptine de l'enfant et la comptine de l'auteur dans le récitatif récurrent des fins de bandes. Surtout, à part la première et la dernière, chaque bande est organisée en trois cases précédant le récitatif : le « gaufrier [89] » de la bande dessinée franco-belge, devient ainsi un moyen d'organiser la double planche selon un système de couplets (toujours en trois cases) et d'un refrain (la case de chaque fin de bande). Le dessin aussi participe ainsi d'une dynamique de création d'un territoire rassurant.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

3. « Chanson aigre-douce » : les fausses notes de la comptine

35 Mais le système comptine de « Chanson aigre-douce » est-il vraiment rassurant ? La réaction de Gotlib à la fin de la création de cette histoire inciterait à répondre par la négative : « Une fois que j'ai eu terminé, j'étais un peu horrifé ! » (Gotlib, interview dans *Phénix*, 18, 1971, cité dans Gottlieb & Verlant 2006 : 18). Bien que dans la suite de la citation cette réaction soit justifiée par la peur d'avoir dérogé aux codes de la bande dessinée [90], l'adjectif « horrifié » est suffisamment fort pour qu'on y cherche d'autres explications, liées à la nature de la comptine elle-même. Nous en envisagerons deux.

36 Premièrement, comme les autres phénomènes transitionnels, la comptine n'est pas une fiction coupée du réel : elle relève du « faire comme si [91] », du « faire semblant [92] » et non de l'illusion totale [93]. Autrement dit, elle rend présents et fait persister les événements traumatiques qu'elle conjure autant qu'elle en protège, de la même manière que des histoires effrayantes aident à conjurer la peur en faisant vivre cette peur à leurs lecteur·trice·s ou auditeur·trice·s [94].

37 Deuxièmement, la lalangue, dont on a vu que les comptines de « Chanson aigre-douce » sont des manifestations, est une réalité ambiguë. Source de jouissance et de sécurité, elle peut aussi avoir une nature traumatique [95]. Par exemple, le bégaiement peut être compris comme un effort et un échec pour constituer, par la répétition, un territoire rassurant : comme une comptine avortée [96].

38 Il est alors difficile de dire ce qui, dans « Chanson aigre-douce », relève de la comptine et ce qui appartient à une répétition de l'ordre du bégaiement : les trois scènes où l'enfant garde la chèvre, sans variation majeure entre elles, peuvent relever autant d'un type de narration propre aux comptines et aux contes que d'une difficulté à dire qui se fige dans la stagnation. Pour cette raison, « Chanson aigre-douce » apparaît comme une œuvre apportant un espace de sécurité par rapport à des traumatismes mais aussi comme une œuvre qui les perpétue. Elle met en place un territoire rassurant mais toujours, par essence, précaire et tremblant.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

39 Ce second effet est particulièrement net pour les lecteurs et lectrices de la *Rubrique-à-brac*. Dans cette série, « Chanson aigre-douce » apparaît, par son propos, comme une anomalie, comme une étrangeté troublante. Mais cette étrangeté est en outre décuplée par le fait que la *Rubrique-à-brac* est structurée, dans son ensemble, par la répétition, notamment par le retour récurrent de certains personnages. Outre la coccinelle, on pourrait citer Isaac Newton, le professeur Burp, ainsi que les inspecteurs Bougret et Charolles à partir du tome 3. Ces personnages interviennent souvent, en outre, dans des aventures organisées selon un comique de répétition : Isaac Newton, par exemple, finira toujours assommé par un objet quelconque, fût-ce un rhinocéros. Au sein de cet ensemble, « Chanson aigre-douce » est également une anomalie parce que la répétition n'y est pas comique, mais traumatique, ou, plus précisément, à la fois la conjuration et la perpétuation d'un traumatisme.

Conclusion

40 Ainsi, « Chanson aigre-douce » n'est pas seulement la transcription d'un souvenir autobiographique centré sur une comptine. Elle est animée par une fonction comptine, qui organise par la répétition aussi bien l'histoire racontée (la comptine du personnage) que la façon dont l'auteur en rend compte dans son texte (la seconde comptine qui complète la première ; l'organisation générale de la double planche en comptine) et dans son dessin (le réinvestissement du « gaufrier » pour en faire une organisation en comptine). Cette fonction comptine est aussi présente par ses ambiguïtés : « Chanson aigre-douce » rassure autant qu'elle inquiète.

41 Certains points communs entre la double planche de Gotlib et « Wiegala[97] », une berceuse en allemand composée par Ilse Weber, une poétesse juive de Tchécoslovaquie, internée à Theresienstadt, pour des enfants déportés, conduisent à faire l'hypothèse que ces différents éléments peuvent servir de grille d'analyse aux comptines et berceuses liées à des situations traumatiques.

42 Comme « Chanson aigre-douce », « Wiegala » présente les caractéristiques de la « lalangue », celles d'une matière première langagière. Même si elle ne constitue pas un « vire-oreilles », son refrain (vers 1, 5, 7, 11, 13 et 17) n'a pas de sens. Il est une suite de mots unis par allité-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

rations et assonances : « Wiegala, wiegala, weier ». Cette répétition de sons, en plus des rimes et d'autres jeux sonores du même genre[98], fait du texte un « territoire » rassurant.

43 Comme dans « Chanson aigre-douce », on retrouve également un rapprochement avec un animal, le « rossignol », dont est également proche la personne qui chante la berceuse puisque cet animal, féminin en allemand, « chante sa chanson[99] » lui aussi. Plus que dans la double planche de Gotlib, on trouve également une intégration dans l'environnement, voire une fusion avec lui. Le « vent » devient une présence familière, proche et anthropomorphisée, puisqu'il « joue sur la lyre[100] » et, sans que le territoire forme, comme chez Gotlib, un lieu clos, la « lune » transforme le monde en un espace moins vaste et plus intime puisqu'elle est assimilée à une « lanterne[101] ».

44 Mais, comme dans « Chanson aigre-douce », la berceuse laisse aussi transparaître le traumatisme et le révèle autant qu'elle lui résiste : le « rossignol » (« Nachtigall ») installe d'emblée les vers dans la « nuit » (« Nacht »).

45 Bientôt son chant s'éteint. Dans la dernière strophe domine le silence du monde : « comme le monde est silencieux[102] ».

Callimaque, *Hymne à Zeus*, texte édité et traduit par Louis Roussel, Montpellier : Édition du Périodique « Libre », 1928.

Collectif, *Collins Dictionary*, en ligne.

Collectif, *Trésor de la langue française informatisé*.

David-Ménard, Monique, *Tout le plaisir est pour moi*, Paris : Hachette, 2000.

De Benedetti Gaddini, Renata, « Lullabies and Rhymes in the Emotionnal Life of Children and no Longer Children », *Winnicott Studies. The Journal of the Squiggle Foundation*, 11, 1996.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Devos, Raymond, « Ouï-dire », publié dans Devos, Raymond, *Matière à rire : l'intégrale*, Paris : O. Orban, 1991.

Duhamel, Georges, *Chronique des Pasquier. II. Le Jardin des bêtes sauvages*, Paris : Mercure de France, 1934.

Ferraz, Silvio, « La formule de la ritournelle », in : *Filigrane*, 13, 2011, document électronique consultable à : https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=420, mis en ligne en janvier 2012, page consultée le 30 octobre 2020, non paginé.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib & Verlant, Gilles, *Ma vie-en vrac*, Paris : Flammarion, 2006.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *J'existe, je me suis rencontré*, Paris : Flammarion, 1993.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *Rubrique-à-brac*, 5 volumes, Paris : Dargaud, 1968-1974.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *Rubrique-à-brac*, édition intégrale, Paris : Dargaud, 2021.

Gottlieb, Marcel dit Gotlib, *Rubrique-à-brac*, taume [*sic.*] 2, Paris : Dargaud, 1971.

Guattari, Félix, « Monographie sur R. A. » (1956), in : Guattari, Félix, *Psychanalyse et transversalité*, Paris : Maspero, 1972 (réédition Paris : La Découverte, 2003), p. 18-22.

Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris : Galilée, 1992.

Guattari, Félix, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris : Recherches, 1979.

Lacan, Jacques, « Conférence à Genève sur le symptôme » (1975), publié in : *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, 5, 1985, p. 5-23.

Lacan, Jacques, *Je parle aux murs*, Paris : Éditions du Seuil, 2011, p. 18-19.

Lacan, Jacques, séminaire « Encore », séance du 26 juin 1963 (13e séance). Document électronique consultable à : http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20_encore-2.pdf. Page consultée le 3 novembre 2022.

Lapointe, Bobby, « Ta Katie t'a quitté », in : Lapointe, Bobby, *J'ai fantaisie, T'as pas, t'as pas tout dit, Eh ! V'nez les potes !*, *Ta Katie t'a quitté*, Paris : Fontana, 1964.

M'Uzan, Michel de, « Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité », conférence de 1998, *Revue française de psychanalyse*, 63, 4, 1999. p. 1137-1151.

Merlin-Kajman, Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris : Ithaque, 2016.

Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris : Gallimard, 2016.

Meyer zum Wischen, Michael, « Le motérialisme du symptôme dans la clinique lacanienne de la psychose », in : *Savoirs et clinique*, 16 / 1, 2013, p. 170-178.

Milner, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris : Seuil, 1978.

Pelsser, Robert, « Le transitionnel et le psychotique », *Bulletin de psyhologie*, 354, 1982, p. 333-339.

Plet-Nicolas, Florence, « *Chanson aigre-douce* de Gotlib : violence de l'écriture en bande dessinée », in : Bazile, Sandrine & Peylet, Gérard, Dir., *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 307-318, publication en ligne en 2020 : https://books.openedition.org/pub/25961?lang=fr, page consultée le 1er novembre 2022.

Rouillon, Jean-Pierre, « L'inconscient et lalangue », 2012, https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/ROUILLON-J.-P.-18.pdf, page consultée le 2 novembre 2022, article paginé de 1 à 16.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Sadoul, Numa, *Entretiens avec Gotlib*, Paris : Albin Michel, 1974.

Sauvagnargues, Anne, « Ritournelles de temps », in : *Chimères*, 79 / 1, 2013, p. 44-59.

Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig : Brockhaus, 1819.

Simonney, Dominique, « Lalangue en questions », in : *Érès*, 29 / 2, 2012, p. 7-16.

Stork, Hélène E., « Garçons et filles, pères et mères dans la berceuse populaire : contribution à l'étude des phénomènes transitionnels », in Coslin, Pierre G., Lebovici, Serge & Stork, Hélène E., *Garçons et filles, hommes et femmes. Aspects pluridisciplinaires de l'identité sexuée. Mélanges en l'honneur de Colette Chiland*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

Treton, Danielle, « La lalalangue », in : *Érès*, 5 / 1, 2011, p. 163-169.

Weber, Ilse, *Wann wohl das Leid ein Ende hat: Briefe und Gedichte aus Theresienstadt*, Munich : C. Hanser, 2008.

Winnicott, Donald W., « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », *in id.*, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris : Payot, 1969 [traduction par Jeannine Kalmanovitch de Through paediatrics to psycho-analysis, Londres : Tavistock, 1958].

---

1 Au début de ce texte, nous remercions vivement Élise Petit, Anne Cayuela et Nathalie Henrich Bernardoni pour avoir accepté notre communication au sein du colloque « Berceuses. Histoire(s) et conscience » et pour leur chaleureux accueil, ainsi qu'Élise Petit et Anne Cayuela pour avoir accueilli notre texte au sein de ce volume et pour nous avoir si généreusement et patiemment accompagné au cours de sa rédaction. Nous remercions enfin également les deux relecteur·trice·s anonymes pour leurs précieux et fructueux conseils.

2 http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?30;s=217266630;r=2;nat=;sol=2;, page consultée le 11 novembre 2022.

3 L'équivalent anglais de « berceuse », « lullaby » témoigne de la même fonction puisqu'il est formé de « lull » (« bercer ») et de « bye bye » (« au revoir », adressé à l'enfant qui va s'endormir) (https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lullaby, page consultée le 11 novembre 2022).

4 « Chanson ou rythme cadencé imitant le mouvement d'un berceau, aux sonorités douces et monotones que l'on fredonne pour endormir les enfants ».

5 « Chanson enfantine au rythme scandé servant à déterminer le rôle des participants à un jeu » (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advan-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

d.exe?8;s=2690595015;, page consultée le 12 novembre 2022). On parle en anglais de 'counting song'.

6 Berceuse : « Chanson ou *rythme cadencé* imitant le mouvement d'un berceau, aux sonorités douces et monotones que l'on fredonne pour endormir les enfants » (https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lullaby, page consultée le 11 novembre 2022, nous soulignons) ; « comptine » : « Chanson enfantine *au rythme scandé* servant à déterminer le rôle des participants à un jeu » (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2690595015;, page consultée le 12 novembre 2022, nous soulignons).

7 Le pouvoir apaisant de la berceuse et de la comptine est liée à cette suspension, sans confusion, de la distinction entre individu et monde extérieur : l'espace transitionnel est « une zone qui n'est pas disputée, car on n'en exige rien ; il suffit qu'elle existe comme lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine incessante qui consiste à maintenir la réalité intérieure et la réalité extérieure distinctes, et néanmoins étroitement en relation » (Winnicott 1969 : 111). Les berceuses sont signalées par Donald W. Winnicott comme se rattachant à la zone transitionnelle dans Winnicott : 119, note 2). Cette approche de la berceuse a notamment été poursuivie dans De Benedetti Gaddini 1996 ; Stork 1997 et Merlin-Kajman 2016. Sur la zone transitionnelle en général, *cf.* aussi Pelsser 1982.

8 Nous donnons les numéros des pages dans l'édition intégrale de 2021 (Paris, Dargaud). La « Chanson aigre-douce » se trouve aux pages 168 et 169. La coccinelle apparaît pour la première fois, aux côtés d'un autre insecte de la même espèce, dans « Lutte inégale » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 40-41). On la retrouve seule dans quelques cases de « mise en garde » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 54-55) et d' « une erreur grossière » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 72-73) puis dans chaque case de « encore ce bon la fontaine » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 78-79). À partir d'« une rencontre inattendue » (*Rubrique-à-brac*, tome 1, p. 84-85) – qui pose en outre le principe d'apparition de la coccinelle (elle n'a « rien à voir avec quoi que ce soit », *cf.* p. 84, bande 4, case 1) – elle apparaît quasiment dans chaque épisode.

9 Dans l'édition intégrale de 2021, la coccinelle apparaît sur la couverture à côté de l'auteur, en plus d'être le seul personnage présent sur le quatrième de couverture et sur la tranche.

10 Planche 1, bande 1, case 2 et 3.

11 Planche 1, bande 1, case 2.

12 Planche 1, bande 1, case 3.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

13 Cet élément de décalage par rapport aux autres doubles planches de la *Rubrique-à-brac* est remarqué aussi par Florence Plet-Nicolas (2008 : 312).

14 Cinq seulement dans les deux planches, sont compter deux onomatopées, venues de la chèvre.

15 Généralement sur le mode de la connivence avec le lecteur ou la lectrice, à la manière d'un comédien de stand-up. On pourrait mentionner par exemple la double planche qui suit immédiatement : « continuons sur la lancée » (*Rubrique-à-brac*, tome 2, p. 170-171).

16 Florence Plet-Nicolas note également plusieurs spécificités graphiques de « Chanson aigre-douce » par rapport au reste de la *Rubrique-à-brac* : « On remarquera enfin que Gotlib utilise ici à plusieurs reprises une technique qui lui est peu familière : les hachures, pour créer des effets de pénombre. Avec les traits obliques de la pluie ou le treillis du grillage des lapins, elles produisent quelques zones de grisé tendre, inhabituelles chez lui, adepte qu'il est du franc contraste du noir et blanc. Au total, la double planche adopte un "classicisme" délibérément assumé, en rupture avec l'esthétique baroque habituelle à Gotlib » (Plet-Nicolas 2008 : 309).

17 On pourrait citer également « la boule », où Gotlib évoque sa fille (*Rubrique-à-brac*, tome 4, p. 370-371).

18 Planche 1, bande 2, case 2 notamment.

19 Le père de Gotlib meurt en 1945 dans le camp de Buchenwald (Plet-Nicolas 2008 : 307).

20 Planche 1, bande 2, case 1.

21 Planche 2, bande 4, case 1.

22 Planche 2, bande 4, case 1.

23 Planche 2, bande 3, case 3.

24 Planche 2, bande 4, case 4

25 Le mot apparaît huit fois dans la double planche (planche 1, bande 1, case 2 ; planche 1, bande 2, case 3 ; planche 1, bande 4, cases 1 et 3 ; planche 2, bande 2, case 3 ; planche 2, bande 3, case 2 ; planche 2, bande 4, cases 2 et 4).

26 La comptine apparaît huit fois, lorsqu' « un copain » l'apprend au petit Marcel (planche 1, bande 1, case 2), puis à la fin de chacune des chaque bande de la double planche, sauf la dernière. Dans ces cas, la « comptine » est toujours sur fond blanc, sans dessin.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

27 Planche 2, bande 4, case 2.

28 « Et la chèvre est tellement sympa que je lui chante ma comptine » (planche 1, bande 2, case 3) ; « J'ai chanté ma comptine à la chèvre en allant la garder » (planche 1, bande 4, case 3) ; « Je lui chante ma comptine. Elle semble assez l'aimer » (planche 2, bande 3, case 2).

29 Planche 2, bande 4, case 1.

30 La ritournelle est d'abord un concept élaboré par Félix Guattari seul dans Guattari, Félix, « Monographie sur R. A. » (1956), publié *in id.*, *Psychanalyse et transversalité*, Paris, Maspero, 1972, réédition Paris, La Découverte, 2003 ; *id.*, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris, Recherches, 1979, p. 117 *sq.*, auxquels il faut ajouter, après *Mille plateaux*, Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 107 *sq.*. Sur la ritournelle, *cf.* notamment Ferraz, Silvio, « La formule de la ritournelle », *Filigrane*, 13, 2011, disponible en ligne : https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=420, mis en ligne en janvier 2012, page consultée le 30 octobre 2022 et Sauvagnargues, Anne, « Ritournelles de temps », *Chimères*, 79, 1, 2013, p. 44-59.

31 Le *Trésor de la Langue Française Informatisé* donne comme sens 1 « Court motif instrumental qui introduit ou rappelle une mélodie au début, à la fin ou entre chaque strophe d'un morceau. » avec un exemple emprunté à l'opéra (*Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer, 1831) et comme sens 2. a. « Petit air servant de refrain à une chanson » (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1955315520;, page consultée le 1er novembre 2022).

32 http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1955315520;, page consultée le 1er novembre 2022.

33 'Ressemble' car, généralement, la comptine ou berceuse est chantée par un autre que l'enfant à qui elle est destinée : mère, père, nourrice…

34 Les ritournelles « marquent […] de nouveaux agencements, […] passent à de nouveaux agencements » (Deleuze & Guattari 1980 : 402).

35 « Le père Coudray et la mère Coudray m'ont dit d'aller en vitesse garder la chèvre, au lieu de perdre mon temps à chanter des âneries » (planche 1, bande 4, case 2).

36 « J'ai chanté ma comptine à la chèvre en allant la garder » (planche 1, bande 4, case 3) ; « Je vais retrouver la chèvre dans l'étable pour lui chanter

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ma comptine » (planche 2, bande 2, case 3) ; « Je lui chane ma comptine » (planche 2, bande 3, case 2).

37 Alors que la chèvre apporte stabilité et immobilité à l'enfant (y compris quand ce n'est pas dans l'étable ; *cf.* planche 2, bande 1, case 1), les époux Coudray le contraignent à rester en mouvement : à chaque fois qu'ils apparaissent, c'est avec un geste de l'index (planche 1, bande 3, case 1) ou du pouce (planche 1, bande 3, case 2 ; planche 1 bande 4, case 2 ; planche 2, bande 2, case 2) qui lui indique où il doit partir. (La seule apparition d'un Coudray sans geste de l'index ou du pouce est la première case de la bande 2 de la planche 2 mais le père Coudray est alors largement coupé par le cadre).

38 « Et la chèvre est tellement sympa que je lui chante ma comptine » (planche 1, bande 2, case 3).

39 Planche 2, bande 4, case 1.

40 Ainsi, dans la première case de la dernière bande de la planche 2, tandis que, dans un phylactère, l'enfant reprend une dernière fois sa comptine, le récitatif oppose sa situation « douilletement niché au fond d'une étable, bien au chaud et caressant un museau de chèvre » à la guerre lointaine (« L'orage a duré longtemps »).

41 Planche 1, bande 1, case 3.

42 Planche 1, bande 1, case 3.

43 Planche 1, bande 2, case 3 ; planche 1, bande 4, case 3 ; planche 2, bande 3, case 2.

44 Pelsser 1982 : 334.

45 Winnicott 1969 : 119, note 2.

46 Planche 2, bande 4, case 1.

47 Planche 2, bande 4, case 3.

48 « Dans l'étable il n'y a pas de bruit. Il fait noir. Il fait bien chaud. Je m'asseois dans la paille, à côté de la chèvre » (planche 2, bande 3, case 1) ; « moi, douillettement niché au fond d'une étable, bien au chaud » (planche 2, bande 4, case 1).

49 Planche 2, bande 3, case 2 ; planche 2, bande 4, case 1.

50 Planche 2, bande 3, case 3 ; planche 2, bande 4, case 3.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

51 L'expression apparaît planche 2, bande 3, case 3. L'enfant fait ce geste dans la même case puis planche 2, bande 4, case 4, où le récitatif évoque « un museau de chèvre, tiède et humide, dans le creux d'une paume ».

52 On peut la rapprocher par exemple de la chèvre Amalthée, qui allaite Zeus enfant, alors même qu'il est menacé de dévoration par son père (*cf.* par exemple Callimaque 1928 : v. 49).

53 « Et la chèvre est tellement sympa que je lui chante ma comptine » (planche 1, bande 2, case 3) ; « Je garde la chèvre tous les jours. C'est une compagnie agréable » (planche 2, bande 1, case 1).

54 « Les poules du père Coudray sont marrantes. Les lapins sont chouettes » (planche 1, bande 2, case 2). Voir aussi planche 1, bande 2, case 1 et planche 2, bande 2, case 3. À cela s'ajoute le fait que le petit Marcel chante, selon les fermiers, des « âneries » (planche 1, bande 4, case 2).

55 « Pitits ! Pitits ! Pitits ! » (planche 1, bande 2, case 1).

56 « Codèk ! », « Clok », « Corott-coot » et « Croot Corot Cot » (planche 1, bande 2, case 1).

57 Planche 1, bande 1, case 3.

58 Planche 1, bande 2, case 3.

59 « Dans l'étable il n'y a pas de bruit. Il fait noir. Il fait bien chaud. Je m'asseois dans la paille » (planche 2, bande 3, case 1) ; « au fond d'une étable » (planche 2, bande 4, case 1).

60 Planche 2, bande 4, case 1. Nous soulignons.

61 L'expression apparaît deux fois (planche 2, bande 3, case 1 et bande 4, case 1).

62 *Cf.* notamment Lacan, Jacques, séminaire « Encore », séance du 26 juin 1963 (13e séance), disponible en transcription ici : http://www.valas.fr/IMG/pdf/s20_encore-2.pdf, page consultée le 3 novembre 2022.

63 « la musique est déjà là, avant ou dans les mots du langage humain » (Treton 2011 : 164).

64 La lalangue se rattache ainsi à ce que Jacques Lacan appelle le « motérialisme » (Lacan 1975). Voir notamment Meyer zum Wischen, Michael, « Le motérialisme du symptôme dans la clinique lacanienne de la psychose », *Savoirs et clinique*, 16, 1, 2013, p. 170-178.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

65 « Ce n'est plus l'articulation entre les signifiants qui commande » (Rouillon 2012 : 4) ; « D'abord le discontinu est entendu en continu, la séparation des mots n'est pas perception évidente, "lalangue" résiste à la sémiologie » (Treton 2011 : 168). En quelque sorte le mot « lalangue » relève lui-même de la lalangue, puisqu'il combine en une seule suite de sons l'article « la » et le nom « langue ». Il surgit d'ailleurs suite à un laspus de Jacques Lacan, lors d'une séance du séminaire qu'il donne à la chapelle de l'hôpital Sainte-Anne le 4 novembre 1971 (*cf.* notamment Simonney 2012 : 7-8).

66 « c'est la première étape d'une jubilation de jouer d'une vibration linguale, lalalala, qui vers l'âge de 5 mois vire au jasis plus varié et rythmé » (Treton 2011 : 164).

67 « Les premiers sons sont vibrations à travers l'utérus, le fœtus vibre, vit, suce son pouce et déjà semble téter, il serait plus sensible aux sons graves, et entend continuellement le péristaltisme intestinal, les battements cardiaque et aortique comme des souffles réguliers, rassurants » (Treton 2011 : 167).

68 Planche 1, bande 1, case 4 ; bande 2, case 4 ; bande 3, case 4 ; bande 4, case 4 ; planche 2, bande 1, case 4 ; bande 2, case 4 et bande 3, case 4.

69 « C'était en l'an de grâce 1942. L'orage a duré longtemps, mais moi, douillettement niché au fond d'une étable, bien au chaud et caressant un museau de chèvre, je m'en fichais bien » (planche 2, bande 4, case 1 ; il s'agit de la dernière case où le personnage chante sa comptine, dans un phylactère).

70 Planche 2, bande 4, case 2.

71 Planche 2, bande 3, case 2, pour ne citer que l'occurrence la plus proche.

72 Planche 2, bande 4, case 2.

73 Planche 2, bande 4, case 4.

74 Planche 2, bande 4, case 3.

75 Planche 2, bande 4, case 4.

76 Planche 2, bande 4, case 4.

77 Florence Plet-Nicolas interprète autrement ce jeu sur le cadre : « À mesure que le texte s'éloigne du temps initial, le dessin au contraire semble s'y plonger : en trois plans, le cadrage se resserre sur le museau dans la main de l'enfant, le souvenir d'enfance qu'il veut effacer de l'avenir de sa fille » (Plet-Nicolas 2008 : 312).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

78 La case 2 est un récitatif sans image.

79 Planche 2, bande 4, case 3.

80 Planche 2, bande 4, case 4.

81 Ces trois octosyllabes sont, entre autres, identifiés comme tels par Florence Plet-Nicolas « En effet, l'étroit récitatif fait office de refrain ; son texte est lui-même rigoureusement structuré. Entre trois notes de musiques, il rappelle d'abord la comptine, (…) Vient ensuite, en écriture cursive, un distique d'octosyllabes, non ponctué, et non disposé en vers : "C'est l'orage dehors au loin mais dans l'étable je suis bien". Un dernier octosyllabe égrène trois mots enfin : "silence obscurité chaleur" » (Plet-Nicolas 2008 : 313).

82 Entre autres, « l'orage / dehors au loin » reprend la phrase « Il paraît aussi qu'au loin, tout là-bas, il fait un sacré orage » (planche 1, bande 1, case 4) ; « dans / l'étable / je suis bien » rappelle « au fond d'une étable, bien au chaud » (planche 2, bande 4, case 1) et le rythme ternaire « silence / obscurité / chaleur » reprend trois éléments que nous avons déjà relevés dans planche 2, bande 3, case 1 et bande 4, case 1.

83 Planche 1, bande 3, case 1.

84 Planche 1, bande 4, case 1.

85 Florence Plet-Nicolas considère que ces indications et « [l]a régularité des trois cases et de leur cauda récurrente mime le temps étale du présent de la narration enfantine : "J'ai huit ans" "Moi, je suis ici à la campagne" » (Plet-Nicolas 2008 : 310) Outre le fait que la narration utilise souvent aussi les temps du passé (par exemple : « le père Coudray m'a dit qu'il ne fallait plus que j'aille à l'école » dans la première case de planche 2, bande 3), il nous semble plus juste de considérer, pour les raisons structurelles que nous avons indiquées, que l'œuvre imite non pas une « narration enfantine », mais une comptine.

86 La comptine générale dans « *Chanson aigre-douce* » serait donc organisée selon le système suivant : introduction, refrain, couplet A1, refrain, couplet B1, refrain, couplet B2, refrain, couplet B3, refrain, couplet A2, refrain, couplet A3, refrain, couplet A4, refrain, conclusion.

87 *Cf.* « Récurrence de la comptine, récurrence des actions (aller garder la chèvre, la rejoindre à l'étable), tout cela donne au temps un aspect cyclique, de prime abord rassurant » (Plet-Nicolas 2008 : 310-311). Mais selon nous les événements n'ont rien de rassurant, surtout si on admet que toutes ces ac-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

tions sont imposées par le couple de fermiers exploiteurs. C'est le système comptine constitué par l'histoire qui parvient, tant bien que mal, à rassurer.

88 Planche 1, bande 2, case 3 ; planche 1, bande 4, cases 1 et 3 ; planche 2, bande 3, case 2.

89 André Franquin désigne ainsi l'organisation classique de la planche de bande dessinée franco-belge en séries de cases parallèles.

90 « Une fois que j'ai eu terminé, j'étais un peu horrifié ! Je me suis dit : "Mince, c'est plus de la bande dessinée !… C'est tout ce qu'on voudra…!". Au contraire, Goscinny m'a dit : "Si ! Si ! Vous avez envie de faire cela, c'est très bien !" ».

91 Pelsser 1982 : 335.

92 Pelsser 1982 : 335.

93 « Le transitionnel est cet espace et ce temps où les choses *sont* sans être vraiment, ou bien inversement où les choses ne sont pas *tout en étant*. » (Pelsser 1982 : 335 ; nous soulignons.)

94 *Cf.* les analyses de David-Ménard 2000 et Merlin-Kajman, 2016.

95 « Il y a un autre effet de lalangue sur le sujet, celui d'aliénation ou de traumatisme » (Simonney 2012 : 11).

96 « Il y a des mots, des paroles qui restent énigmatiques, qui demeurent imprononçables, qui soulèvent une horreur intraitable, ou qui provoquent une joie et une jubilation que l'on ne saurait retenir. Il y a des mots, des expressions qui ne cessent de faire retour, qui sont autant de points d'appui, de points de butée dans l'énonciation, des mots qui nous échappent » (Rouillon 2012 : 6).

97 Publié dans Weber 2008.

98 On pourrait citer l'assonance en « i » dans « wie ist die Welt so stille! » (« comme le monde est calme ! » ; v. 14 et 18), la répétition dans « schlaf mein Kindchen, schlaf auch du » (« dors, mon petit enfant, dors, toi aussi » v. 16) ou encore la répétition d'un vers dans chaque strophe, en plus du refrain, comme, dans la strophe 2, « der Mond ist die Laterne » (« la lune est la lanterne ») (v. 8 et 12).

99 « die Nachtigall, die singt ihr Lied » (v. 4).

100 « der Wind spield auf der Leider » (v. 2 et 6).

101 « der Mond ist die Laterne » (v. 8 et 12).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

102 « *wie ist die Welt so stille* » (v. 14 et 18).

Français

Dans cette analyse de « Chanson aigre-douce », une double planche de bande dessinée de Gotlib, nous défendons l'idée que cette œuvre est organisée par ce que nous proposons d'appeler une 'fonction comptine'. La comptine n'est pas seulement présente à travers le trompe-oreille que chante, dans le récit, le personnage principal. Elle est aussi la modalité selon laquelle textes et images sont organisés. Dans un cas comme dans l'autre, en emprutant les ressources de la « lalangue » (Jacques Lacan), la comptine permet la création d'un « territoire » (Gilles Deleuze et Félix Guattari), c'est-à-dire un lieu de sûreté permettant, en l'occurrence, de résister à une situation traumatisante : celle d'un enfant juif gardé par des fermiers qui l'exploitent après que ses parents ont été déportés. La comptine joue ce rôle pour le personnage principal, mais aussi pour l'auteur qui raconte, à travers ce dispositif, un épisode de sa propre enfance. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la comptine permet de résister au traumatisme autant qu'elle le perpétue.

English

In this analysis of "Chanson aigre-douce", a double page comic strip by Gotlib, we defend the idea that this work is organized by what we suggest to call a 'coutning song function'. The counting song is not only present through the ear twister that the main character sings in the story. It is also the modality according to which texts and images are organized. In either case, by borrowing the resources of the "lalangue" (Jacques Lacan), the counting song creates a "territory" (Gilles Deleuze and Félix Guattari), that is to say a place of safety allowing, in this case, to resist a traumatic situation: that of a Jewish child kept by farmers who exploit him after his parents were deported. The counting song plays this role for the main character, but also for the author who tells, through this device, an episode of his own childhood. However, in either case, the nursery rhyme resists the trauma as much as it perpetuates it.

Mots-clés

comptine, déportation, seconde guerre mondiale, lalangue, Lacan (Jacques), Deleuze (Gilles), Guattari (Félix)

Keywords

counting song, deportation, Second World War, lalangue, Lacan (Jacques), Deleuze (Gilles), Guattari (Félix)

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Antoine Paris
Docteur en grec et en études bibliques, Laboratoire Ausonius (UMR 5607), Université Bordeaux Montaigne, 8 Esp. des Antilles, 33600 Pessac

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.