

COMPTINES DE DENTELLIÈRES BRUGEOISES (1730–1850): ENTRE TRAVAIL, ÉCOLE ET JEU, COLÈRE ET PRIÈRE¹

Isabelle PEERE

Facultés Universitaires Saint-Louis
Boulevard du Jardin Botanique 43, B-1000 Bruxelles, Belgique

Abstract: *Worksongs of Lacemakers of Bruges (1730–1850)* – The present contribution pursues our investigation of Lootens and Feys's *Chants populaires flamands*, a published collection of Flemish popular songs transcribed in texts and music from the lips of a middle-class lady born in Bruges in 1795. Besides 161 „chants populaires“ of all categories (religious, mystical, tragic, comic, etc.), this corpus includes a minor portion of texts, particularly fragmented and without music, presented as „poésies populaires diverses“. These are lacemakers' worksongs, learned in the lady's early years as a pupil at one of the workshop-schools, then common throughout Flanders. Besides attesting the collectors and/or the editor's modern folklore concept, the presence of these songs in the collection – the earliest sources for *tellingen* in Flemish tradition – allows a rare understanding of their meanings as a specific song category as well as of their interrelationships with the song tradition in local culture. Pervading their diversity of form and character, these 21 pieces demonstrate a dynamic network of meanings and functions in relation to the technical as well as socio-economic aspects of lacemaking. These insider songs of the lacemakers of Bruges demonstrate how poetic rhythm and expression transformed the tedious reality of their work through play (aural, verbal and dramatic) providing for mental and spiritual development as well as for social and emotional *re-creation* on the job.

Keywords: Flemish folk songs, lacemakers, worksongs, verbal play

Ce qui suit constitue le troisième volet d'une étude en cours consacrée au recueil de Lootens et Feys, *Chants Populaires Flamands* (LOOTENS et FEYS 1990)². Un premier regard s'est attaché à la genèse de la collection et aux qualités scientifiques qui lui valurent sa prestigieuse publication, d'abord comme *Annales de la Société d'Emulation pour servir à l'étude de l'Histoire et des Antiquités de la Flandre 1878* et l'année suivante comme volume autonome (PEERE 2000 et 2001a). Fut abordée ensuite l'analyse des pièces diverses (religieuses, morales, narratives, comiques et satiriques) qui, avec les chansons enfantines, constituent les «chants populaires» et la majeure partie du recueil (PEERE 2001b).

Le présent propos concerne les quelques autres pièces de ce corpus, réunies en fin de volume sous la rubrique distincte de «poésies populaires diverses». Lootens–Feys s'en expliquent:

¹ Je remercie Roger Pinon et Stefaan Top de l'aide experte et généreuse qu'ils m'ont apportée au cours de cette étude; le premier dans la recherche et la mise à disposition de sources personnelles diverses, et le second dans l'élucidation du sens de certains mots et vers des pièces concernées.

² Les renvois bibliographiques au recueil de LOOTENS et FEYS sont indiqués ci-après par l'abréviation (L–F) suivie du numéro d'ordre de la pièce dans le recueil et/ou de pages des extraits cités.

Sous le titre de poésies diverses, on trouvera un certain nombre de pièces connues à Bruges sous le nom général de *tellingen*. On appelle ainsi des poésies populaires, dont les mélodies originales sont oubliées ou perdues, et qui se chantent à peu près toutes sur un même air non rythmé et très-monotone. (L–F v)

Le terme flamand de *telling*, nous disent-ils, a la double signification de récit et de comptage, pareil à ses équivalents français (*comptine*), allemand (*Erzählriem*) et anglais (*tell*); de là,

les *tellingen* servaient à supputer le nombre des mailles faites par les dentellières dans la confection de la dentelle, dite *annouwsel*, très en vogue à la fin du siècle dernier et au commencement du siècle actuel. Pendant le temps nécessaire à la récitation d'un vers, la dentellière faisait une maille et la maintenait par une épingle. Le nombre de vers débités déterminait ainsi le nombre de mailles ou des épingles. (L–F vi)

Il s'agit donc de *rhythmic work songs*³ accompagnant la confection artisanale de la dentelle aux fuseaux, jadis omniprésente en Flandre, belge comme française. Comme *insider songs*, les *tellingen* sont les témoins directs de cette industrie exclusivement féminine et les premiers recueillis pour la tradition flamande.⁴ Leur présence dans *Chants Populaires Flamands* nous permet d'épingler un mérite particulier de cette collection ancienne mais de conception étonnement moderne.

L'HEUREUSE INCLUSION DES *TELLINGEN* DANS LE RECUEIL

Rappelons que *Chants Populaires Flamands* est essentiellement constitué d'un répertoire individuel, auquel Lootens et Feys ont cru bon d'ajouter quelques pièces courantes de sorte à livrer un témoignage représentatif de la tradition chantée de la ville de Bruges, la leur (L–F ii–iv). Le résultat en est ce recueil de 161 chansons, transcrites en textes et en mélodies, de façon rigoureuse et exhaustive. Celle qui a transmis la majeure partie de ce corpus (et qui en toute vraisemblance n'est autre que la mère de Lootens), nous est présentée comme «une dame d'une intelligence remarquable, douée d'une excellente mémoire, possédant le sentiment de la mélodie et du rythme, avec un goût prononcé pour les chansons», et qui «a su retenir à peu

³ Selon le terme utilisé par Gerald Porter dans son ouvrage de référence sur les chansons ayant trait au travail professionnel (PORTER 1992:11).

⁴ La collection de BLYAU et TASSEEL, recueillie des lèvres de deux femmes du peuple de la région d'Ypres et de Poperinge au début du 20^{ème} siècle, constitue à ce jour la source majeure du répertoire des dentellières flamandes.

près tout ce qu'elle a entendu.» Pour toute autre précision, il nous est révélé que «née en Bruges en 1795 de parents brugeois, elle a conservé dans son souvenir tous les morceaux que, dans son enfance chantaient son père et sa mère, et ceux qui étaient sans cesse répétés dans les écoles dentellières.» (L-F iii-iv)

Voilà qui explique, parmi toutes les autres catégories de chansons de ce répertoire, la présence également de chants propres aux dentellières; considérant l'avertissement que nous donnent les collectionneurs à propos de la nature et, pire encore, de l'état de conservation de ce matériau, sa publication force l'admiration:

Au premier aspect, ces compositions sont d'une bizarrerie et d'une incohérence inexplicable, et l'on se demande si ce n'est pas là une espèce de défi porté au sens commun. Toutefois, après un examen plus attentif, on reste convaincu que ces *tellingen* sont un assemblage de fragments réunis au hasard, et provenant de pièces satiriques, de chansons profanes, de légendes religieuses ou historiques, d'hymnes de l'Eglise et de croyances superstitieuses. Ce qui confirme cette supposition, c'est que, en analysant certains *tellingen* qui se chantent encore aujourd'hui dans les environs de Bruges, nous y avons rencontré beaucoup de fragments de chansons qui figurent dans la première partie du volume. C'est pour ce motif, et à la demande expresse de plusieurs savants, que nous nous sommes décidés à donner ces productions singulières. (L-F vii-viii)

Ce sont ces quelques pièces, aux textes incohérents et aux mélodies perdues, qui de la perspicacité de Lootens et Feys et/ou de la Société d'Emulation, sans doute, offrent le témoignage le plus révélateur. Citons encore qu'

en le [le recueil] publiant, leur but [des éditeurs] est purement scientifique et archéologique, et c'est à ce titre principalement que l'ouvrage a été accepté par la Société d'Émulation de Bruges, toujours disposée à encourager les publications de nature à jeter du jour sur l'histoire nationale. Quelques pièces paraîtront peut-être un peu frivoles; d'autres paraîtront bien frustrées, bien usées; on sera tenté de n'y voir que des fragments insignifiants et méconnaissables. A cela, nous répondrons que, sans nous préoccuper de la beauté des formes et sans nous montrer, pour le fond, d'un rigorisme exagéré, nous avons accueilli à peu près tout ce qui s'est présenté, de même que, dans les musées d'antiquités, on ne recueille pas seulement les œuvres réellement belles, mais encore les figures grimaçantes et les types grotesques. Quant aux fragments, ils ont leur importance: ajoutés à d'autres que l'on pourra découvrir dans la suite, ils ne seront pas sans quelque utilité. (L-F ii)

LES *TELLINGEN* DANS LE CONTEXTE DES ATELIERS- ÉCOLES DE BRUGES

Lootens et Feys nous éclairent sur le contexte dans lequel cette «dame de la bonne bourgeoisie» locale a fait siennes ces *insider songs*, témoins de «shared, class-internal experience» (PORTER 1992:14) aux côtés de comparses de condition plus modeste. Ils expliquent qu'à l'époque de sa prime enfance, il n'y avait pas d'écoles gardiennes à Bruges, de sorte que

les jeunes enfants des deux sexes étaient envoyés aux écoles ou ouvriers de filles. Là, dans les vastes salles, ils occupaient la place laissée libre derrière les travailleuses d'où on leur donnait le nom caractéristique de *achterzitters* (assis par derrière). La monotonie des occupations auxquelles se livraient les ouvrières, était rompue par la prière, l'enseignement de la doctrine chrétienne et le chant. Il y avait en outre, soir et matin, une heure de silence pendant laquelle on apprenait aux plus jeunes les prières, l'alphabet et plus ou moins la lecture.

Les enfants des classes aisées étaient aussi envoyés à ces écoles; à l'époque où nous parlons les filles apprenaient volontairement un métier. Quant à la fille de l'artisan, parvenue à l'âge de six ou sept ans, elle s'engageait à travailler pendant cinq ans, terme nécessaire à l'apprentissage d'un métier, pour le compte de la maîtresse de l'ouvroir. Souvent, elle prolongeait son séjour à l'école jusqu'à sa quinzième ou seizième année. Après avoir entendu chanter pendant trois ou quatre ans, matin et soir, les mêmes morceaux, elle les chantait elle-même sous la surveillance jalouse d'ouvrières plus âgées, qui n'auraient pas souffert la plus légère altération dans le débit. (L-F vi-vii)

Et les collectionneurs d'ajouter:

Ceci explique comment certains *tellingens*, malgré leur manque absolu de liaison, ont pu arriver jusqu'à nous. [...] Telles qu'elles sont, elles [ces productions singulières] remontent par une tradition ininterrompue, jusque vers 1730, sans qu'aucun changement appréciable y ait été apporté depuis. (L-F vii et viii)

L'évocation du cadre dans lequel cette dame, enfant, apprit les chansons propres au métier laisse quelque doute toutefois sur son propre statut et, les choses étant liées, la durée de son passage dans ces écoles. Pour avoir chanté de mémoire les 942 vers au total de ces 21 *tellingens*, n'aurait-elle vraiment fréquenté ces écoles que jusqu'à l'âge de six ou sept ans? Ou, si elle y a fait son apprentissage jusqu'à l'adolescence, cette jeune fille bien née aurait-elle été soumise au même régime de travail

et de production intense, au prix duquel les filles d'artisans apprenaient un métier pour assurer leur subsistance?

Voici ce qu'on en sait.⁵ Mis à part les orphelinats et hospices pour les plus pauvres, l'éducation des filles de l'époque était privée. En effet, jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle, toute personne à Bruges, à condition d'être de moralité irréprochable et d'appartenir à l'église catholique, était habilitée à prendre chez elle des élèves en apprentissage. Les «maîtresses d'école» étaient tenues seulement d'annoncer la nature de leur enseignement (lecture, écriture, travaux féminins ou l'un et l'autre) par une enseigne, de façon à permettre le contrôle (sous l'autorité de l'évêque) du respect de l'obligation à laquelle elles étaient soumises de conduire leurs élèves au catéchisme. Les parents se liaient avec la maîtresse par un contrat individuel qui déterminait la durée de l'apprentissage et éventuellement le revenu du travail que réalisaient les enfants, une fois déduits le prix de leurs fournitures et le salaire de la maîtresse. Ce placement en apprentissage faisait donc particulièrement l'affaire des parents de condition modeste.

Les «maîtresses d'écoles» étaient en grand nombre à Bruges, et cette forte concurrence ne leur assurait généralement qu'un revenu précaire. Elles poussaient donc la productivité, ce qui amenait l'école à se confondre avec un atelier, et attirait des dentellières de tout âge. La maîtresse vendait leur production au marchand par le biais d'un intermédiaire qui était à la fois fournisseur et commanditaire, ce qui en fin de compte laissait aux dentellières elles-mêmes un salaire des plus bas. Gagnepain des pauvres, alors en grand nombre dans une Flandre essentiellement rurale, et salaire d'appoint pour les femmes du peuple, la dentelle était aussi art d'agrément pour les privilégiées. Car, si les travaux d'aiguille constituaient l'essentiel de l'éducation féminine, la dentelle était signe de luxe et de raffinement au delà même de la broderie. A côté du linge de maison et d'église, elle assurait la parure vestimentaire de la maîtresse de maison de qualité.

LA FONCTION RYTHMIQUE DES *TELLINGEN*

Les commentateurs de comptines de dentellières, flamandes et autres, s'accordent à en expliquer la nature et la fonction en rapport direct avec le travail que leur chant accompagnait (BRUGGEMAN 1985: 294). Il est un fait que, si les dentellières avaient à leur répertoire bien d'autres chansons, pour la plupart ordinaires, elles ne chantaient leurs comptines qu'en pratiquant leur activité. Certes, l'explication de Lootens et Feys comme quoi les *tellinghen* étaient chantés quasi tous sur «un même air non rythmé et très-monotone» en accompagnement de la confection d'un type de dentelle particulier (*annouwsel*) suggère que leurs emprunts textuels et mélodiques furent adaptés à la nature spécifique de ce travail. Il semble que ce rythme

⁵ Les explications suivantes en rapport avec l'enseignement de la dentelle à Bruges au cours des siècles passés sont principalement tirées des ouvrages et études de BRUGGEMAN, DE SMET et WARMOES.

régulier pouvait varier en fonction du type de dentelle et des motifs à réaliser comme du degré d'expertise de la dentellière, la stabilité du rythme vocal allant de pair avec l'habileté des doigts (BRUGGEMAN 1985: 294).

Cet air particulier, commun à tous les *tellingen* du recueil brugeois, nous est donné à la page du plus bel exemple du genre⁶, *Mi Adel en Heer Halewijn* (L-F xxxviii, 66). Cette longue ballade ou petit roman de chevalerie raconte l'histoire bien connue de l'épouse endurente mise à l'épreuve d'une belle-mère abusive jusqu'au retour de croisade de son mari. La pièce se débite en 246 vers chantés sans refrain et selon une dramatisation qui lui est propre. Une note des collectionneurs en effet précise qu'elle se joue tout autant qu'elle se chante, façon habile s'il en est de concilier travail et jeu; elle est chantée par trois dentellières, qui se distribuent les rôles en tirant (comme à la courte paille) l'un des trois fuseaux qu'élève l'une d'elles. (L-F XXXVIII, 72)⁷

Strascinando



Mi A - del en hir A - le - wijn 't wa - ren twee
ko - nings kin - de-ren fijn.

La mélodie, comme on le voit, se compose de deux phrases musicales correspondant chacune à un vers et séparées par un soupir, lequel en même temps qu'une respiration, permet le placement d'une épingle. Cette mélodie s'étend sur le faible intervalle de la tonique à la dominante, ce qui ménage la voix mise à l'épreuve de l'exceptionnelle longueur de certains *tellingen* (parfois plus de 200 vers débités sans interruption et auxquels il faut ajouter maintes répétitions). La mesure en trois-quatre est le rythme – ni lent ni dansant – mais allant d'une armée en marche, c.-à-d. le plus propice à cadencer les mouvements simultanés d'un groupe. Or, les *tellingen* généralement se chantaient en chœur, et s'ils étaient tolérés pendant le travail, c'est sans doute qu'ils avaient un effet favorable sur la productivité de l'atelier, notamment en accordant toutes les dentellières à travailler au même rythme. Une note à propos d'une comptine de dentellières recueillie dans la région minière de Saxe en 1891: „Arbeitsreim zur Anspornung des Fleißes der Klöpplerinnen, indem nach den Taktverhältnissen des Verses die Nadeln gesteckt werden“ (MEIER und SEEMANN

⁶ LOOTENS et FEYS publient cette pièce et quelques autres „*tellingen*“ qu'ils jugent remarquables sous la rubrique des «chants populaires».

⁷ Celle qui choisit le fuseau le plus garni parle au nom du mari, lequel des trois acteurs a le plus petit rôle, étant donné que le drame qui se joue entre sa mère et son épouse se déroule en son absence.

1937:169), fait de la stimulation du zèle des travailleuses la fonction première de leurs rimes, avant même, semble-t-il, le comptage des mailles.

En effet, pour Karl Bücher, déjà dans l'antiquité, les esclaves soumises aux travaux de filage, de tissage et de tressage soulageaient par des rimes chantées (apparentées à celles des dentellières) la monotonie et l'incessante répétition de leurs gestes: „Sie erleichterten sich die Arbeit durch Gesang. [...] Das Lied tröstet über die lange Arbeit hinweg; es stärkt die Geduld des arbeitenden Weibes, die bei dem langsamen Fortstreiten des Werkes zu erlahmen droht.“ (BÜCHER 1909:84 et 94) Cette explication s'accorde avec celle qui nous est donnée à propos des *tells* de la tradition anglaise: „the lacemakers had a large repertoire of short, catchy, unaccompanied rhymes known as tells, which helped them to concentrate and stopped them from going to sleep during the long night shifts.“ (PORTER 1994:43). L'utilité – sinon la nécessité – du chant au travail est révélée de façon explicite dans une strophe d'un *telling*:

...	...
En onder 't werken zingen	Et, pendant le travail chantent
Onz' monden al te saam,	Nos bouches toutes ensemble,
Om leegheid te bedwingen	Pour contenir notre nonchalance
Door deuntjes aangenaam. ⁸	Par des airs plaisants.

Bücher fait remarquer que le rythme vocal de ces comptines, après tout, ne fait que reproduire en l'accompagnant le mouvement continu et régulier du fuseau de la fileuse: „Die Spindel 'tanz', d.h. sie bewegt sich selber rhythmisch“ (BÜCHER 1909: 85); pareilles «musique» et «danse» naissent de l'alternance du roulement des fuseaux sur le coussin de la dentellière et de l'interruption pour piquer les épingles (BRUGGEMAN 1985:294). La répétition de ce rythme régulier rapproche les *tellingen* des comptines enfantines: „Die Reimen scheinen in einer zwischen Singen und Sprechen die Mitte haltenden Art rezitiert zu werden, ähnlich wie die meisten Kinderlieder“ (BÜCHER 1909:96). En effet, la transcendance du rythme sur la mélodie et sur le texte de ces pièces évoque le rythme enfantin, tel que le perçoit Constantin Brailoiu au travers de toute la tradition européenne: il le décrit comme étant un «rythme vocal» et un «système autonome» existant «en dehors de toute mélodie», et dont «la symétrie rigoureuse procède, sinon de la danse, d'un mouvement ordonné qui s'y apparente»:

«La scansion, absolument inflexible de ces vers [de comptines enfantines] ... ne découle en aucune mesure de la nature des syllabes. Leur brièveté ou leur longueur n'a d'autre raison que l'emplace-

⁸ BRUGGEMAN 1985:294. Cette pièce, intitulée „Het lied van het spellewerk“ (le chant de la dentelle), n'est pas incluse dans le recueil de LOOTENS et FEYS; bien que recueillie à Ypres, un commentateur prétend l'avoir entendue à Bruges, et Bruggeman précise que la strophe citée ici est l'une de celles publiées précédemment comme étant d'origine brugeoise.

ment occupé par ces syllabes dans un dispositif rythmique que l'on dirait préétabli et auquel la parole s'ajuste selon des modalités nombreuses et variables.» (BRAILOIU 1956:65)

Il semble que ce soit un rythme de ce type qui permette d'accommoder des vers de longueur très variable, comme l'illustre le début de *Mi Adel en Heer Halewijn*:

Mi Adel en hir Alewijn
 't Waren twee konings kinderen fijn;
 Ter roomsche schoole was 't dat zij woonden,
 Malkander te trouwen was 't dat zij beloofden.
 Maar 's nuchtends vroeg, als 't wierd klaar dag,
 Hir Alewijn de trappen afkwam,
 Mi Adel tegen hir Alewijn sprak:
 – Hir Alewijn, weet gij wel wat dat gij mij gisteren beloofde?
 (L–F XXXVIII, 66)

D'autres *tellingen* font clairement apparaître un matériau choisi en fonction de la sonorité et non du sens des mots ou même des vers. Certains de ceux-ci sont créés de toute pièce de façon à fournir la rime de chaque couplet tandis que d'autres satisfont au plaisir que procurent assonances et allitérations, auxquelles s'ajoutent parfois des inversions syntaxiques:

Ap en ap,
 Stoel en trap,
 Trap en stoel
 Hiester (sic) en hoel, (sic)
 Hoel en hiester.
 Kat en kliester,
 Kliester en kat.
 Muis en rat,
 Rat en muis.
 Armoe in huis,
 Huis in armoe
 Wind en storm
 Storm en wind.
 Een kalf en een kind.
 Een kind en een kalf.
 Die d'eerste en de laatste spelde steekt heeft 't al.
 G'heel en g'heel,
 Die d'eerste en de laatste spelde steekt heeft 't g'heel.
 Uit en uit,
 Die d'eerste en de laatste spelde steekt is uit.
 (L–F 275–76)

La pièce à toutes les allures d'un jeu verbal; l'exceptionnelle brièveté des vers suggère un rythme particulièrement rapide tandis que les vers de clôture («celle qui a placé la première et la dernière épingle remporte le tout, du tout au tout, celle qui a placé la première et la dernière épingle est éliminée/choisie [?]») donnent à penser à une course de vitesse entre deux ou plusieurs dentellières.

LE «CONTRE-SENS» DES *TELLINGEN*

Ce principe d'assemblage sans souci majeur de continuité de sens produit des chutes loufoques et des enchaînements pour le moins inattendus:

Elles sont assises à coudre la brassière du petit Jésus
Sans couture et sans fil.
J'irais prier Sainte Catherine,
Pour avoir une petite aiguille ou un peu de fil.
Sainte Catherine, je n'en suis pas digne,
Même si ce n'était qu'un manche à balais,
Et un petit chapeau de paille,
Je pourrais encore le perdre,
Le perdre dans le caniveau,
Je pourrais même y donner un coup de pied.
Je passais devant la porte d'un roi,
Il y avait un pain blanc devant la porte.
J'ai ramassé le pain blanc,
Je l'ai mis à l'arrière de l'étal;
Ils m'ont amené trois assiettes de poisson.
Les trois assiettes de poisson ne m'ont pas plu,
Ils m'ont amené un hareng séché.
Le hareng séché ne m'a pas plu,
Ils m'ont amené une tête d'anguille pourrie.
J'ai empoigné la tête d'anguille pourrie,
Je l'ai frappée contre la maison des corbeaux.
Les corbeaux se sont mis à trembler.
Un corbeau sauta de son nid,
Une bille dans le bec.
Il n'avait qu'un œil bleu.
Il s'enfuit à Gand pour trouver à se loger (?)
Une fois arrivé à Gand en quête d'un logement (?)
Son œil était encore plus bleu.
Il s'en alla à Notre Dame,
Une fois à l'intérieur de Notre Dame,
Ils/Elles étaient là à chanter:
Gloria Pater, et Domini.

Qui m'apportera à manger?
 – Moi, dit le brave Saint-Jean.
 Bon Saint-Jean, où est ta mère?
 Ma mère est au ciel,
 Plus haut qu'un chameau,
 Plus haut qu'une vache tachetée.
 (L–F 289–90)

Pareil exemple explique suffisamment sans doute le choix des collectionneurs ou de l'éditeur de réunir ces amalgames de fragments élastiques sous une rubrique qui les distingue des «chants populaires» du recueil. Cependant, c'est par rapport à ceux-ci que s'éclaire le «contre-sens» des *tellingen*. En effet, alors que la présence de la dimension familiale dans les chansons religieuses, celle de la fidélité dans les ballades et la parodie de l'une et l'autre dans les chansons comiques met en lumière ce chassé-croisé des valeurs familiales et chrétiennes comme articulation majeure du corpus (PEERE 2001b:178 et 183), le contenu narratif des *tellingen* se situe dans un rapport inverse à toute norme morale ou familiale. Dans un contraste saisissant avec les chansons du recueil, ceux-ci se plaisent à mettre en scène des meurtres sanglants et sadiques, d'une violence comportementale et verbale «extra-ordinaire» et grotesque.

Le principe sousjacent aux *tellingen* est celui du «désordre», du «renversement» des normes établies, et pareil chahut suggère défoulement plus que haine. Voici quelques-uns de ces scénarios dévastateurs: une fille accueille son père venant lui apporter un beau cadeau en lui jetant à la figure «vaurien, vieux grison, je ne te connais pas», le conduit à sa chambre où elle le fait agenouiller, le décapite, en jette la tête à la cave et le corps dans le canal (L–F III, 267); au maître d'école qui lui demande s'il connaît sa leçon un écolier mal-léché rétorque qu'il la connaît mieux que lui et lui décoche un coup de couteau mortel (L–F I, 254–65). A ce tableau, on peut encore ajouter le «renversement» de la prévoyance et de la générosité attendues d'un père: un paysan trouve un sou en balayant l'écurie, s'en va acheter un cheval et le marchand encore car il n'en a à faire que de la peau ... pour parer sa fille en mariée; l'ayant habillée de toutes les parties du corps de l'animal, il lance: «Elle n'est pas belle, la mariée?» (L–F VI, 272)

Il y a là un jeu de déconstruction du monde réel et de ses normes au profit de la création d'un univers fantastique, proche du *vertige* que décrit Roger Caillois, et qu'on aura reconnu déjà dans le «tournis verbal» qu'évoque l'exemple précité de *Ap en ap*. Caillois ajoute que «parallèlement [au spasme et à la transe], il existe un vertige d'ordre moral, un emportement qui saisit l'individu», qui «s'apparie volontiers avec le goût normalement réprimé du désordre et de la destruction» et «traduit des formes frustes de l'affirmation de la personnalité.» (CAILLOIS 1958:70). Selon Freud, cette *Verneinung* est bienfaisante, libératrice et constituante de la personnalité (BABCOCK 1978:20). En effet, ce retour de la sauvagerie instinctive au travers d'une expression débridée d'identité individuelle dans l'univers hyper-structuré et contrôlé de l'école-atelier de dentelles semble mettre en cause l'autorité des parents et de la

maîtresse en même temps qu'elle exprime la peur et la vulnérabilité de l'enfant devant le monde extérieur. C'est ce que suggère l'intrigue d'une jeune livreuse de linge volée, puis décapitée par un boiteux qui en emporte la tête dans son sac (L-F V, 271), et d'une autre fille encore dont le fiancé de même condition qu'elle est lâchement assassiné par le fils d'une maison riche qui la poursuit de ses ardeurs (L-F IV, 269).

Mais, ces tendances à l'extériorisation ou l'exorcisation d'instincts et de peurs refoulés s'expriment plus vivement encore dans les séquences de vers amalgamés sans souci apparent de cohérence narrative. Celles-ci créent un espace de liberté proche de l'affabulation, du *simulacre* ou *mimicry* (CAILLOIS 1958:60), donc toujours du jeu où, sous le masque de la monstruosité, on se livre à une sorte de *ritual of status inversion*, par lequel „they [the inferiors] are unconsciously identifying themselves with the very powers that deeply threaten them, and [...] enhancing their own powers by the very power that threatens to enfeeble them.” (TURNER 1969: 174) Voici quelques-unes de ces licences carnavalesques, véritables exutoires d'agressivité:

'k Naai u in eene werke sargie	Je te couds dans une bâche
'k Draag u naar den molen,	Je te porte au moulin,
'k Maal u in stof,	Je te mouds jusqu'à te réduire en poussière,
'k Smijt u of in den hoek.	Je te flanque dans un coin.

(L-F VIII, 286)

Ou encore:

...	
Had ik een pijl of had ik een boog	Ah si j'avais une flèche ou encore un arc,
'k Schoot zoo dikwijls mijn zoeteliefs oog.	Comme je viserais l'oeil de ma bien-aimée.
Had ik een pijl or had ik een riet,	Ah si j'avais une flèche ou encore un roseau,
'k Schoot zoo dikwijls mijn zoetelief.	Comme je tuerais ma bien-aimée.

(L-F V, 283)

L'immédiat et le concret (les aiguilles et épingles) fournissent les «armes» de ces meurtres symboliques tandis que le monde spirituel (l'âme, l'enfer, le purgatoire) apporte aussi sa contribution à cet univers fantastique:

...	
Zij steekt haar moeder met naalden dood,	Elle tue sa mère à coups d'aiguilles,
En haar vader met spellen.	Et son père à coups d'épingles.
Van daar vliegt zij naar d'helle,	De là elle vole en enfer,
Van d'helle naar het vagevier,	De l'enfer au purgatoire,
Een paternoster over de ziel.	Un Notre-Père pour l'âme.
De ziel is in de hemel.	L'âme est au ciel.

Hooger als een kemel,	Plus haut qu'un chameau,
Hooger als een bonte koe.	Plus haut qu'une vache tachetée.
(L-F II, 277)	

Si, pas plus que dans d'autres *work songs*, le processus de travail n'est le sujet des *telling* (PORTER 1994:45), il y a néanmoins dans cet espace de jeu plus que des allusions aux conditions auxquelles sont soumises les jeunes apprenties. Le tableau est noirci à souhait: la maîtresse dénonce le manque de zèle de ses élèves à l'intermédiaire, on les enferme dans un lieu obscur, on les maltraite et leur donne des excréments d'animaux en nourriture. Le *telling* que voici fait parler la maîtresse d'école:

...
 Monsieur, mes enfants ne veulent pas travailler,
 Qu'est-ce que j'en fais?
 Mettez-les tous dans un lieu obscur,
 Et donnez-y leur de l'avoine et de l'eau de vaisselle
 Et un peu à manger.
 Monsieur, ces enfants vont bien s'améliorer
 Beau, beau, mes enfants, travaillez vite,
 Il vient ce soir un beau monsieur,
 Un monsieur qui vous apportera quelque chose,
 Des figues de l'écurie
 Des raisins de Corinthe de moutons
 Ca vous goûtera bien.
 Beau, beau, mes enfants, travaillez vite,
 Ce soir il vient une belle dame,
 Une dame avec des bâtons
 Elle frappera à faire saigner les mains et les pieds.
 Je passais par un escalier de verre
 Ou était assis Monsieur Lorius
 Monsieur Lorius me demande quelque chose
 Si je n'avais pas d'enfants paresseux.
 Je lui dis non et pensais oui.
 (L-F VI, 282)⁹

Voici une évocation touchante et ironique de la longue journée de travail, de la compassion toute maternelle de la Sainte Vierge ... et d'un pendant bien moins sympathique:

Saint Pierre, avec tes clés,
 Ouvre-moi un peu le ciel.

⁹ Des contraintes matérielles nous lient à ne donner cet exemple et les suivants que dans notre traduction de l'original.

Pourquoi, pourquoi veux-tu que je l'ouvre?
 Pour que j'aie trouver Notre Dame.
 Il saisit la clé et l'ouvre:
 Notre Dame, quand est-ce que j'aurai ma paie?
 Mon enfant, quand la voudrais-tu?
 Notre Dame, je la voudrais bien pour cinq heures.
 Si tu continues à travailler vite et diligemment, à quatre heures tu l'auras déjà.
 Ce gaillard de Saint Pierre dit alors:
 Si tu lèves tout le temps les yeux de ton ouvrage au lieu de travailler,
 Ce soir à minuit tu ne l'auras pas encore.
 (L-F, IX 287)

Il est des références claires aussi à l'enseignement de la lecture et des fondements de la religion comme au prix du laisser-aller en la matière:

Qui est enfermé ici dans ce grenier?
 C'est Dieu et le saint évêque,
 Habillé de son étole dorée,
 Et son livre doré à la main.
 On dit trois saintes messes,
 Trois saintes messes furent chantées.
 Il sortit trois petites âmes de la tombe,
 La première sortit en lisant,
 La seconde en priant;
 La troisième dit: je ne peux ni lire ni prier.
 Si tu ne peux ni lire ni prier alors va-t-en d'ici!
 Seigneur, où veux-tu que je m'en aille?
 Dans l'abîme de l'enfer.
 Il s'y trouve tant de vilains bonhommes, ils vont tellement me tourmenter,
 Avec une épingle de manche tordue!
 Epingle de manche, ton point est tordu!
 La petite âme s'en retourna,
 La petite âme n'osa pas y aller, ...
 (L-F 288)

Comme il apparaît de ces quelques exemples, le langage poétique et populaire des *tellingen* est tissé d'inversions, de paradoxes, de paroxysmes et de métaphores «renversantes», tels les figues de l'étable (L-F VI, 282), les raisins secs de moutons (L-F VI, 283) et, en guise d'autres délicatesses encore, une tête d'anguille pourrie (L-F X, 290), des carottes avariées (L-F II, 279) un fiel immonde (L-F VII, 286) et de l'eau de vaisselle (L-F VI, 282). «Les aliments aigres, pourris ou puants» qu'on voit défiler dans *Le Carnaval de Romans*, au haut Moyen-Age bourguignon, font allusion symbolique aux pauvres, de même que les images de bétail domestique (Le ROY LADURIE 1979:350). Ces derniers figurent aussi largement dans les *tellingen*. A

ce propos, voici un extrait qui semble évoquer les différences sociales au sein des écoles:

...
 Moutons riches et pauvres.
 Les riches ne veulent pas s'asseoir à côté des pauvres. ...
 (L-F 274)

Cependant, tout n'est pas «jeu» ou débridement carnavalesque dans ces *tellingen*; en écho au caractère religieux, parfois mystique des chansons de la première partie de *Chants populaires flamands*, on trouve, en plus d'un long récit de la Création, deux pièces énumératives qu'il nous faut relever en vertu de leur forme et intérêt particuliers. La première est la traduction littérale d'une chanson latine (de COUSSEMAKER 1930:129), dont le contenu chrétien s'est imposé à celui d'un chant druidique: celui des «Séries», en lequel La Villemarqué reconnaît la plus ancienne chanson bretonne armoricaine. (La VILLEMARQUÉ 1963:15). Tel le druide instruisant son disciple, la comptine brugeoise récapitule les fondements de la religion chrétienne en les associant chacun à un nombre significatif, ce qui donne:

Une foi dans le Christ ressuscité
 Abraham qui s'adressa ainsi à Jacob
 Sur la montagne de Sion,
 Au jour d'aujourd'hui.
 Le Seigneur Dieu vit, lui de qui tout provient,
 Qui a créé le ciel et la terre,
 Qui pour nous a versé son sang,
 Qui a bu à la coupe amère.
 Deux tables de Moïse
 Trois Prophètes
 Quatre Evangélistes ...
 (etc jusqu'à 25) (L-F I, 260-61)

Chaque récitation des vers 1 à 25 était précédée de la phrase: «Dis nous Seigneur, la première partie», souvenir direct par lequel le disciple priait le druide de l'instruire. Le *telling*, nous disent les collectionneurs, était le plus souvent récité en ordre décroissant, de 25 à 1, puis de 24 à 1, de 23 à 1 etc. (L-F I, 261), ce qui faisait de cette pièce un support pédagogique de choix puisqu'elle entraînait l'aptitude à compter des plus jeunes et assurait leur instruction religieuse tout en cadencant leur travail. Apprécions la gymnastique mentale qu'exige la récitation de cette pièce ... et en faisant de la dentelle!

La seconde pièce de nature énumérative est plus originale encore. Elle se chantait en l'honneur du couronnement d'épines. Elle prend la forme d'une prière de louange et est précédée de la phrase «Une épine tirée de la couronne du bon Jésus». Son schéma de répétition suggère un exercice mnémotechnique déjà complexe, en allant du vers 1 à 9, 2 à 19, 3 à 29, etc jusqu'à 77, nombre qui passait pour

celui des épines du couronne du Christ. Ce telling prenait la forme d'un rituel pénitenciel au départ des outils de travail – les épingles – qui ailleurs se faisaient instruments de supplice. «A chaque vers elles [les dentellières] confectionnaient une tresse (*vlecht*) de la dentelle nommée annouwsel et qui exigeait [...] une épingle dans chaque maille. Avant de fixer l'épingle, elles s'en piquaient légèrement le front.» (L-F III, 263). Ainsi donc, cette récitation devenait pour elles, immobilisées derrière leur coussin pendant des heures, prière et méditation.

En conclusion, soulignons l'intérêt de ces *tellingen* au delà de toute attente. Si, de prime abord, les propos discontinus et «délirants» de ces chants, faits d'emprunts et criblés de lacunes, confondent le jugement, ils ne sont pas que le miroir brisé d'autres chansons, car ni le hasard ni le rythme de travail imposé ni même la technique de la dentelle ne suffisent à expliquer l'ingénieuse complexité de leur sens comme de leur substance. Ces chants de travail, de femmes et d'enfants, témoignent d'expériences et d'émotions intimement liées aux contraintes matérielles (l'immobilité physique), mentales (la routine aliénante) et émotionnelles (l'absence de toute autre forme de communication) découlant de leur activité et de son contexte socio-économique. Nous voici proches, assurément, des *tells* anglais, porteurs des «*dreams of desalienation*» des dentellières des Midlands. (PORTER 1994:50) Par le tressage subtil d'un matériau à l'avenant (l'immédiat comme le spirituel), leurs pendantes brugeoises se créent un espace imaginaire et poétique de liberté, de jeu, de prière ... au départ des ressources – limitées s'il en est – de leur cadre de vie et de travail. Tour à tour ou tout à la fois, assises sur leur chaise, les yeux fixés sur leur coussin, elles extériorisent en les dramatisant les tensions engendrées de leur dépendance vis-à-vis de l'autorité (adultes, parents ou maîtresses), s'amusent voire se défoulent en la transgressant, perfectionnent l'agilité de leurs doigts en se faisant la course, s'exercent au calcul mental et/ou se recueillent dans la méditation et la prière. En d'autres mots, ces travailleuses sans relâche ni relâchement (que du contraire!) «se re-crésent» en «jouant» avec tout ce qui est à leur portée: les mots, les sons, les noms et les nombres, les personnages réels, légendaires ou divins, les fuseaux et les épingles ... en y gagnant leur pain sous l'oeil attentif (naïf ou complice?) de la maîtresse!

Comme stratégies d'adaptation et de survie¹⁰ aux vicissitudes matérielles et morales de l'existence, les *tellingen* sont assurément des «chants populaires» à part entière.

BIBLIOGRAPHIE

BABCOCK, Barbara A.

1978: *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Cornell. New York.

BLYAU, Albert et TASSEEL, Marcellus

1962: *Iepersch Oud-Liedboek: Teksten en Melodieën uit den volksmond opgetekend*. (Chansonnier ancien d'Ypres: Textes et mélodies recueillis de la tradition orale) Koninklijke Belgische Commissie voor Volkskunde. Brussel.

¹⁰ L'expression renvoie à celle de David Buchan (*strategies for survival*) à propos des ballades classiques de revenants de la tradition anglo-écossaise (BUCHAN 1989:337).

- BRAILOIU, Constantin
 1956: Le rythme enfantin: notions liminaires. *Les Colloques de Wégimont: Cercle International d'Etudes Ethno-Musicologiques*. Elsevier. Bruxelles. 64–96.
- BRUGGEMAN, Martine
 1985: *Brugge en Kant*. (Bruges et la dentelle) Van de Wiele. Brugge.
- BUCHAN, David
 1989: The Affinities of Revenant and Witcombat Ballads. Ed. Laforte. *Ballades et chansons folkloriques. Actes de la 18^{ème} session de la Commission sur l'étude de la poésie de tradition orale*. CELAT. Québec. 333–39.
- BÜCHER, Karl
 1909: *Arbeit und Rhythmus*. Teubner. Leipzig.
- CAILLOIS, Roger
 1958: *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Gallimard. Paris.
- de COUSSEMAKER, E.
 (1856) 1930: *Chants populaires des Flamands de France*. Giard. Lille.
- DE SMET, Jos
 1969: Spellewerk in Vlaanderen (La dentelle en Flandre) 't Beertje: 12–19.
- FREUD, Sigmund
 1930: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Gallimard. Paris.
- LA VILLEMARQUÉ, Vicomte Hersart de
 1963: *Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne*. 1867. Perrin. Paris.
- Le ROY LADURIE, Emmanuel
 1979: *Le Carnaval de Romans: De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579–1580*. Gallimard. Paris.
- LOOTENS, Ad.-R. et FEYS, J. M. E.
 1990: *Chants Populaires Flamands avec les airs notés et poésies populaires diverses recueillis à Bruges*. 1879. K. C. Peeters-Instituut voor Volkskunde. Antwerpen.
- MEIER, John und SEEMAN N, Erich
 1937: *Lesebuch des Deutschen Volksliedes*. Erster Teil. Junker. Berlin.
- PEERE, Isabelle
 1999: 'Chants populaires flamands' (1879): A Scholarly Field Collection and an Early Individual Repertoire. Les actes de la 29^{ème} conférence internationale de la Kommission für Volksdichtung (SIEF), qui s'est tenue à l'université d'Aberdeen du 9 au 15 août 1999. MS.
 2000: *Chants Populaires Flamands* (1879) als wetenschappelijk getuigenis van een vroeg individueel repertoire: een voorstudie. (Chants Populaires Flamands (1879) comme témoignage scientifique d'un répertoire individuel ancien: étude préliminaire) *Völkskunde* 101:367–82.
 2001: Le répertoire d'une dame de la bonne bourgeoisie de Bruges' (1879): pièces d'identités, traces de mentalités. *Balada Si Studiile Despre Balada La Cumpana Dintre Secole. Actele celei de a 30-a Conferinta Internationale de Balada – Comisia de Balade a S.I.E.F. – Romania, Bucuresti – 15–20 August 2000*. 175–86.
- PORTER, Gerald
 1992: *The English Occupational Song*. University of Umea.
 1994: „Work the Old Lady Out of the Ditch’: Singing at Work by English Lacemakers“. *Journal of Folklore Research* 31:35–55.
- TURNER, Victor
 1969: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell. New York.
- WARMOES, Ignace
 1962: *Het Volksonderwijs te Brugge in de 18de eeuw*. (L'instruction publique à Bruges au 18^{ème} siècle) Mémoire de Licence non publié. Leuven.