

## o Communiquer du rythme... en éditant de la poésie ou des paroles de chant

Benoît de Cornulier

Dans la tradition poétique française littéraire<sup>1</sup> qu'on désignera ici arbitrairement comme *classique* — disons, pour donner des repères même dans le flou, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin du Second Empire —, le texte (écrit) publié s'adresse principalement à un lecteur qui est à la fois interprète et consommateur. Ce lecteur saisit visuellement de l'écrit qu'il «interprète» mentalement, d'une manière plus ou moins spécifiée, en phonèmes et syllabes, et qu'il traite rythmiquement — cette interprétation n'étant pas toujours extériorisée vocalement (lecture muette), mais pouvant l'être (auquel cas elle doit être tout à fait spécifiée, *full-fleshed*). L'édition des paroles ou «textes» de chanson a pu souvent s'inspirer du modèle de la tradition éditoriale littéraire. Mais elle se trouve dans une situation différente, qui pourrait suggérer des solutions différentes; ne serait-ce que pour cette raison, il peut être prudent d'examiner certaines de ces différences.

Dans la tradition classique, hors de conditions particulières (ludiques, parodiques, etc.), un lecteur pouvait s'attendre à ce que, dans un recueil publié de poésie de style sérieux, le rythme métrique soit spontanément et immédiatement évident (sensible). Un grand nombre de conditions, dont quelques-unes sont mentionnées ci-dessous, contribuaient dans cette culture à programmer l'esprit du lecteur — et son attente — selon ce qu'on peut appeler un principe d'*évidence immédiate du rythme métrique*: le lecteur était mis en condition pour s'attendre à un rythme métrique (*pression métrique*) et, normalement, formait ce rythme spontanément et sans effort.

Certains aspects de ce conditionnement concernaient la présentation écrite du texte versifié et son édition, la graphie et la typographie, la ponctuation, la disposition en page(s) et en livre; ces condi-

<sup>1</sup> Sauf indication contraire, par poésie *littéraire*, j'entends ici de la poésie proposée à lire (pour soi), en publication imprimée.

### 1. CONDITIONS DE L'ÉVIDENCE MÉTRIQUE DANS LA TRADITION LITTÉRAIRE

tions sont plus ou moins visibles à l'analyse. Mais elles étaient (ou sont) loin de déterminer à elles seules le traitement rythmique, en particulier métrique, du texte versifié.

Parmi les facteurs conditionnant le traitement rythmique (métrique) de la poésie littéraire traditionnelle, on peut mentionner:

### 1.1. *Le formatage graphique*

En lisant:

Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau voyait passer le cygne  
auguste, et le bouleau le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre  
l'homme... — Ô nature! abîme! immensité de l'ombre!

même un lecteur familier de poésie traditionnelle risque d'activer dans son esprit de la prose — c'est-à-dire, en fait, de lire de la prose, sans y percevoir ni mètre, ni rime de vers. Dans une édition normale des *Contemplations* de Victor Hugo, ces mêmes mots sont présentés en quatre alinéas-lignes tels que le même lecteur peut les traiter spontanément en alexandrins rimés:

Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau  
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau  
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre  
L'homme... — Ô nature! abîme! immensité de l'ombre!

Dans des cas plus banals, à défaut d'être nécessaire à une lecture métrique, le formatage métrique la favorisait.

### 1.2. *La Langue des Vers*

En langage familier, ces mots: *Une solution de continuité*, peuvent être spontanément syllabés en 9 ou même 8 syllabes; mais s'ils sont présentés comme un vers dans un texte poétique d'allure traditionnelle, alors l'esprit d'un lecteur familier de poésie traditionnelle peut se mettre spontanément, disons, en *mode métrique* classique, ce qui l'induit spontanément et comme automatiquement à distinguer toutes

les voyelles distinguables dans:

U-ne soluti-on de continu-ité

seul traitement syllabique conforme à la *Langue des Vers* (LV)\*<sup>2</sup>; ce qui donne une chance à un alexandrin d'apparaître.

<sup>2</sup> Des éclaircissements sur les notions marquées d'un astérisque sont donnés dans mon *Art poétique* (1995).

### 1.3. Des conventions d'interprétation phonique de l'écrit

À cela s'ajoutent des conventions qui complètent la Langue des Vers et qui sont désignées ici sous le nom de *Fiction graphique* (FG)\*. Les deux mots *Encore là* peuvent s'interpréter avec 3 ou 4 voyelles; mais en contexte de tradition poétique littéraire, l'esprit d'un lecteur accoutumé à la tradition formera une interprétation à 3 ou 4 voyelles selon qu'il voit écrit *encor* ou *encore*. La combinaison LV-FG lève ainsi la plupart des ambiguïtés virtuelles d'interprétation phonique de l'écrit: emploi ou économie d'*e* instable, liaison ou non-liaison<sup>3</sup>, interprétation vocalique («diérèse», comme dans *li-on* disyllabique) ou consonantique («synérèse», comme dans *lion* monosyllabique), etc.

<sup>3</sup> Ceci dans une perspective moderne. Beaucoup de consonnes qu'on ne prononce aujourd'hui qu'en cas de liaison se prononçaient auparavant devant pause.

De même que le rôle du formatage graphique dans le conditionnement métrique peut être montré par sa suppression (point 1.1 ci-dessus), de même le rôle de la Langue des Vers et de la Fiction Graphique se manifeste à chaque fois qu'un lecteur peine à lire des vers classiques métriquement parce qu'il ne connaît pas la Langue des Vers ou les conventions graphiques de l'époque.

<sup>4</sup> En métrique post-classique, surtout depuis le début du XIXe siècle, un vers tel que *Oui, je viens dans son temple prier l'Éternel* peut être rythmiquement traité en alexandrin 6-6 bien concordant. Ce traitement, spontané de nos jours, suppose un premier sous-vers *Oui, je viens dans son temple* de rythme anatonique 6 (puisque'il y a 6 voyelles non postérieures à la dernière voyelle masculine) et de cadence féminine (notée «2») — disons «6<sup>2</sup>» si on note la cadence en exposant — et un second sous-vers *prier l'Éternel* de rythme propre «5<sup>1</sup>» avec sa cadence masculine (notée «1»), mais allongeable en «6<sup>1</sup>» par récupération de la valeur rythmique de la féminine finale de *temple*. Un tel traitement était d'emblée exclu en métrique classique par une condition supplémentaire d'autonomie rythmique des sous-vers, telle que le rythme métrique de *prier l'Éternel* devait se confondre avec son rythme propre «5<sup>1</sup>»: pour rythmer ce vers en 6-6, il fallait alors écarteler le mot *tem-ple* d'un sous-vers à l'autre. Bien entendu, Racine a écrit *Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel* sans *e* féminin à la césure (avec une élision).

### 1.4. Des conventions de traitement rythmique

Dans la tradition classique française, l'alinéa métrique — ce qu'on nomme vers — est censément traité en *continuité rythmique*\*, même si c'est un vers composé, par exemple un 6-6, de telle sorte que l'esprit d'un lecteur «classique» y pratiquait systématiquement la *récupération* de la valeur rythmique des voyelles féminines et n'y traitait aucune féminine interne comme surnuméraire<sup>4</sup>. Par exemple, s'il lisait comme vers: *Oui, je viens dans son temple supplier l'Éternel*, et si, conformément à FG-LV, il y traitait *temple* en deux syllabes avec *e* féminin terminal, alors, d'une manière ou d'une autre, le rythme

métrique (?) de son vers devait intégrer 13 voyelles au lieu des 12 du 6-6 alexandrin.

Une autre application du principe de continuité rythmique du vers consistait en ce que, devant un mot jonctif, une voyelle n'était pas censée contribuer au rythme du mètre. L'élision effective pure et simple était la manière la plus radicale d'appliquer ce principe; mais cette solution n'était pas toujours applicable à l'audition, au théâtre, d'un alexandrin partagé entre plusieurs répliques, comme celui-ci du *Cid* (1636):

— À moi, comte, deux mots.

— Parle.

— Ôte-moi d'un doute.

Les mots *parle* et *Ôte* ne pouvaient pas être cosyllabés d'un acteur à l'autre, et dans la langue soutenue de l'époque, la prononciation dissyllabique [parlə] était inévitable: le second hémistiche comptait bel et bien 7 voyelles jusqu'à sa tonique (sans compter la 8e posttonique de *doute*). Le [ə] féminin de *parle* était donc *métriquement négligeable* devant le mot jonctif qui le suivait, le principe s'appliquant au traitement rythmique plutôt qu'à la réalisation syllabique<sup>5</sup>.

### 1.5. Un répertoire des mètres restrictif

Les conditions ci-dessus ne suffisent pas à dicter un traitement rythmique métrique pour n'importe quel 12 ou 10-voyelles. Mais comme, pendant une longue période, seuls les mètres 6-6 et 4-6 furent totalement banalisés dans le répertoire métrique culturel de la versification littéraire, ils tendaient à s'imposer d'emblée et spontanément sans que le lecteur ait même l'impression de chercher. Par exemple, alors que les rythmes 4-6 et 6-4 avaient la même valeur métrique en poésie italienne, ce premier vers d'une fable de La Fontaine (II: 13): *Un Astrologue un jour se laissa choir*, devait automatiquement se rythmer (métriquement) en 4-6 dans la tête d'un lecteur français «classique», pour qui le rythme 4-6, mais non 6-4, avait statut métrique; il suivait le mètre comme la roue suit l'ornière.

<sup>5</sup> Sur la sélection mentale des voyelles contribuant au rythme métrique, plus générale dans la tradition italienne, voir Cornulier (2003).

### 1.6. Le caractère naturel du traitement rythmique (concordance)

Le traitement rythmique d'un texte offert à lire, et imprimé conventionnellement, est guidé par le formatage métrique; mais ce formatage est lacunaire et, généralement, le texte imprimé ne donne presque pas d'informations sur le débit, l'accentuation, l'intonation. Le sens tel qu'il se dégage immédiatement des énoncés écrits est alors un élément important de guidage du traitement rythmique. Disons qu'en fonction de ce paramètre, un traitement rythmique est peu *naturel* pour un lecteur si celui-ci a peu de chances de rythmer ainsi en se laissant spontanément guider par le sens immédiatement apparent à la lecture de l'écrit<sup>6</sup>. Rappelons enfin que les unités sémantiques pertinentes à un niveau d'interprétation immédiate correspondent largement à l'organisation morpho-syntaxique des énoncés tels qu'ils sont imprimés. On parle généralement de (bonne) *concordance* quand le rythme métrique (supposé juste) est assez conforme au sens apparent du texte écrit, de *discordance* dans le cas contraire. Lorsque certains lecteurs «classiques» protestaient vers le milieu du XIXe siècle contre les vers discordants de Victor Hugo, souvent ils les déclaraient faux; c'était constater, par exemple, que dans des vers tels que<sup>7</sup>:

Tout nageait, tout volait.

Or, la première faute

Fut le premier poids.

Dieu sentit une douleur.

le rythme impose à la césure un contre-rejet violent par sa brièveté (*Dieu*, une voyelle), de sorte qu'un lecteur guidé par le sens, et s'y accrochant, pouvait être enclin à ne pas rythmer le vers en 6-6 et à le rythmer plutôt d'une manière non métrique, d'une manière mesurable en 5-7, selon un traitement que favorisait, de plus, le formatage sémantique par décrochages verticaux qui interférait avec le formatage en alinéas métriques (vers). Le fait qu'à la différence du vers, les sous-vers (et donc leur frontière, la césure) n'étaient pas métriquement formatés, a par conséquent une importance décisive dans la crise du vers au XIXe siècle.

La concordance — plus ou moins souple selon le ton et l'épo-

<sup>6</sup> Cette caractérisation est très approximative, mais suffit ici. Elle n'est pas directement pertinente pour une pièce de théâtre dont le texte sera plutôt utilisé comme une sorte de partition par le comédien qui l'interprète, le consommateur étant le spectateur-auditeur de la représentation, et non plus un lecteur.

<sup>7</sup> Dans *Ce que dit la bouche d'ombre* (*Les Contemplations*).

que — était donc un facteur important d'évidence métrique.

## 2. ÉDITER LA POÉSIE LITTÉRAIRE

La reconnaissance du conditionnement complexe de la lecture implique que les *vers* qu'on lit dans une édition de Ronsard ou de Victor Hugo ne sont pas simplement un texte fait de mots et phrases écrits; c'est ce *texte* muni d'un formatage graphique complété par la Langue des Vers, par des conventions particulières d'interprétation de la graphie, par des conventions de traitement rythmique, par un certain répertoire métrique, etc., dont la connaissance pratique (plutôt que théorique) constitue, dans l'esprit du lecteur visé, un *mode métrique* de lecture du vers littéraire. Le texte écrit ne suffit pas plus au vers que la partition à la musique ou la recette au bon plat.

Les principes d'une édition découlent, bien sûr, de son objectif: si celui-ci est simplement de reproduire l'aspect physique d'un texte imprimé, un fac-similé convient. Mais si, conformément à une interprétation souvent donnée de l'étymon latin, une *édition* vise à faire *paraître* au jour, et si ce qui doit paraître est, par exemple, une poésie dotée d'un rythme métrique, comme il faut bien qu'elle apparaisse à quelqu'un, on doit supposer que ce «quelqu'un» dispose de moyens qui ne sont pas inclus dans le texte même des mots écrits. Et cette poésie ne lui apparaîtra pas vraiment si des éléments complémentaires du conditionnement originel de la réception du texte n'existent pas dans sa culture.

Cette ligne de La Fontaine: *Le lait tombe: adieu, veau, vache, cochon, couvée* (fable *Perrette et le Pot au lait*) a peu de chances de faire un alexandrin dans l'esprit d'un lecteur si, ne l'interprétant pas dans la Langue des Vers, il n'y donne qu'une voyelle à *vache* (*vach'*); ou si, faute d'être guidé par l'attente métrique et le répertoire des vers, il ne le partage pas d'emblée en {*Le lait tombe: adieu, veau*} et {*vache, cochon, couvée*}, en percevant la longueur de chaque partie en nombre de voyelles (6-voyelles); ou s'il ne perçoit pas la réunion de ces rythmes simples en succession 6-6, seul traitement rythmique d'un 12-voyelles conforme au répertoire des mètres classiques. Enfin, quant à la cadence, cet alexandrin ne sera réellement féminin pour le lecteur (pas seulement conventionnellement, «sur le papier») que si, dans son esprit, *couvée* est traité en 3 syllabes avec *e* féminin final

comme il devait l'être pour son auteur. On sait que cette ligne n'est pas un alexandrin (même masculin) dans la tête de la majorité de ses lecteurs d'aujourd'hui; on l'interprète souvent comme quelque chose qui paraît plutôt rythmable en 3-8 masculin:

Le lait tomb': adieu, veau vach' cochon couvé'.

Et ainsi, par exemple, en faisant mine d'initier un élève à la poésie et à la versification classiques, on l'acculture plutôt au vers libre postérieur de plus de deux siècles au vers de La Fontaine.

Il vaudrait peut-être la peine de faire un sondage pour savoir à peu près quelle proportion des personnes qui, aujourd'hui, ont mission d'initier à la poésie littéraire jusqu'au niveau de l'université, réalisent dans leur tête un alexandrin quand ils lisent un tel vers. Quant à son rythme, la poésie de La Fontaine n'est peut-être pas souvent fidèlement communiquée (au sens où on parle de fidélité dans le domaine acoustique). Pour certains enfants ou non-initiés, si on voulait rendre une petite chance à l'alexandrin de reparaître au jour, on pourrait écrire carrément, au moins à un niveau de première présentation, quelque chose de ce genre par exemple<sup>8</sup>:

Perrette là-dessus saute aussi, transportée.

Le lait tombe: adieu, veau, vache, cochon couvée.

en utilisant, au besoin, un système pour distinguer directement ou non les *e* instables pertinents (*transporté-e, va-che, couvé-e*)<sup>9</sup>.

Quand Edmond Rostand — grand versificateur «traditionnel» vers le début du XXe siècle — a publié dans le texte de sa pièce *La Samaritaine* des vers rythmables en 4-4-4, forme exceptionnelle en mètre de base\*, il a eu la prudence de marquer exceptionnellement la distinction des sous-vers par des tirets:

Ton nom répand — toutes les huiles — principales,

Ton souffle unit — tous les parfums — essentiels,

un peu comme si c'était un chant avec partition<sup>10</sup>. Il favorisait ainsi la reconstitution, dans l'esprit d'un lecteur, de son rythme, en tenant

<sup>8</sup> Je n'envisage ici que des éléments écrits d'initiation. L'initiation orale fournit d'autres moyens plus directs. Les deux voies d'approche sont évidemment compatibles.

<sup>9</sup> Dans des éditions de paroles de chant, notamment accompagnées de partition musicale, il est commun de signaler les non-emplois d'*e* instable par l'apostrophe (ou «élision graphique»). Si l'on admet que ce procédé est appliqué de manière systématique, on peut supposer par contraste que, dans *C'est là l'ort de la marine* (Brassens) par exemple, l'option d'*e* instable du mot *de* est employée; cette méthode n'est pas très rassurante: des «élisions graphiques» peuvent être oubliées.

<sup>10</sup> On peut remarquer que cette édition marque les sous-vers, mais non directement leurs rythmes (sous-mesures) puisque, grâce au phénomène supposé de récupération rythmique, le sous-vers *principales* ne peut avoir une valeur rythmique de 4 qu'au moyen de la valeur rythmique de la féminine d'*huiles*. L'écriture:

*Ton nom répand — toutes les hui —  
les principales*

aurait inversement formaté les sous-mesures plutôt que les sous-vers. Ce choix n'est pas négligeable, nous allons le voir.

compte de ce que différents lecteurs de son temps risquaient de rythmer ces lignes de différentes manières. À cet égard, en empruntant certains caractères d'une édition de chant avec partition, l'édition cesse d'être purement lexicale et devient aussi, à un faible degré, rythmique (métrique).

En favorisant l'apparition du rythme, on peut favoriser celle du sens. *Veauvach' cochoncouvé'* est un tas. Dans l'alexandrin de La Fontaine, qui a un autre rythme et un autre ton, c'est un rappel en énumération progressive des choses auxquelles il faut dire adieu et qui disparaissent dans l'ordre inverse de leur apparition imaginaire. De même, dans la fable la plus souvent mémorisée du même auteur, favoriser la réception en alexandrin de:

Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.

plutôt que:

Cett' leçon vaut bien un fromag', sans doute

donnerait un peu plus de chances d'être sensible à la réapparition, en rejet à la césure, du mot *fromage* d'abord refoulé par le Renard<sup>11</sup>.

On peut lire, au Musée Dobrée de Nantes, gravé sur une face du médaillon en or où fut embaumé le cœur d'Anne, duchesse de Bretagne puis reine de France morte en 1514:

EN:CE:PETIT:VAISSEAU.

DE:FIN:OR:PUR:ET:MVNDE.

REPOSE:VNG:PLUS:GRAND:CVEVR.

QUE:VNCQVE:DAME:EVT:AU:MVNDE.

ANNE:FVT:LE:NOM:DELLE.

EN:FRANCE:DEVX:FOIS:ROINE.

DVCHESSE:DES:BRETONS.

ROYALE:ET:SOVVERAINE:

Un lecteur habitué à traiter les vers en continuité rythmique risque de ne pas sentir tout de suite qu'il ne s'agit pas seulement ici de 6-voyelles, mais de 6-6, alexandrins rimés en quatrain géminé (aa bb). Non

<sup>11</sup> Refoulement du Renard, trahi — dans la versification du discours narratif même! — par le retour de rimes dans *plumage / ramage*, après *fromage* et *langage* qui notent en conclusion des deux modules initiaux les deux vraies valeurs de la fable.

seulement la faible dimension du médaillon poussait à formater en alinéas-lignes les sous-vers plutôt que les vers, mais à cette époque, comme en témoigne la survivance de la surnuméraire à la césure (dite «épique»), on traitait parfois les sous-vers en discontinuité syllabique et rythmique, en sorte que ce formatage risquait peut-être moins de dérouter le lecteur. En effet, la fonction d'un formatage ne se limite pas à marquer une subdivision hiérarchique: la continuité matérielle de la ligne favorise la continuité du traitement sémantique, syllabique et rythmique; la discontinuité matérielle du passage à la ligne (alinéa) favorise les discontinuités correspondantes. Même la séparation des hémistiches par subdivision d'un alinéa-ligne, comme on l'a fait ci-dessus pour *Cette leçon vaut bien... un fromage, sans doute*, ne convient pas très heureusement à la continuité lisse et à l'esthétique de l'alexandrin classique. Elle est du reste particulièrement rebutante dans le cas des césures («post-classiques») à récupération rythmique. Ainsi, pour ce vers de Pierre Leyris<sup>12</sup>:

Je vole avec vos ailes, moi qui suis sans plumes

si on veut marquer par division textuelle un rythme 6-6, on pourrait hésiter entre deux formatages A et B (ou leurs variantes avec tiret séparateur):

A Je vole avec vos ailes, moi qui suis sans plumes

B Je vole avec vos ai- les, moi qui suis sans plumes

Mais le découpage A, en manifestant les sous-vers, tend à contredire le rythme puisqu'il sépare le *e* posttonique de *ailes* des autres voyelles du sous-vers qui récupère sa valeur rythmique. Et inversement, le découpage B rassemble bien les voyelles en fonction du rythme, mais déchire le mot *ailes* comme s'il s'agissait ici d'un cas de discordance (enjambement de mot), alors que l'intégrité du sous-vers initial n'est pas affectée par la récupération de la seule valeur rythmique de l'*e* féminin surnuméraire relativement à l'hémistiche initial qui la contient. Le formatage de la division des vers composés peut donc être problématique dans une tradition éditoriale littéraire particulièrement sobre dans ses moyens<sup>13</sup>. Comme je l'ai déjà signalé, l'invisibilité

<sup>12</sup> Vers du sonnet 37 à Tommaso Cavalieri dans Michel-Ange (1983).

<sup>13</sup> La technique de distinction de la voyelle ou syllabe tonique du sous-vers par impression en gras ou soulignement, dont on verra un exemple plus loin, ne convenait apparemment pas au purisme graphique de la tradition littéraire.

graphique de la césure a probablement eu d'importantes conséquences dans l'histoire des vers composés.

Pour présenter de la poésie de tradition classique à des enfants, on pourrait imaginer des procédés graphiques qui, tout en manifestant la distinction des sous-vers, ne suggèrent pas de les séparer syllabiquement; par exemple, il serait possible d'utiliser des contrastes de couleur des caractères, ou de surlignage; il s'agit en effet de *démarquer sans séparer*. Un tel procédé n'est pas sans rapport avec une distinction purement mélodique. Ce formatage revient à identifier, par jeu de marges ou par rapprochement des lignes, un niveau inférieur à l'alinéa-ligne et au vers, qui vient ainsi s'ajouter aux deux niveaux les plus communs du formatage métrique traditionnel: celui, constant, en alinéas-lignes (vers) et celui en paragraphes métriques, groupes d'alinéas-lignes (strophes le plus souvent; parfois, modules ou autre subdivision strophique). Des recherches ou bricolages en ce sens ne sont pas rares chez certains poètes français (comme Reverdy) depuis le début du XXe siècle.

Pour les paragraphes métriques, on peut également comparer deux types de procédés de même valeur démarcative, mais d'inégale valeur séparative. Au XVIe siècle, odes et sonnets ont pu être écrits et imprimés en alinéas-lignes (vers) où les paragraphes métriques étaient déterminés par renforcement (vers la droite) ou décalage (vers la gauche) de l'initiale de leur première ligne. Au XIXe siècle, la démarcation par décalage initial (surtout par extension à gauche) avait fait place à un regroupement par rapprochement des lignes<sup>14</sup>. La technique moderne non seulement démarque, mais sépare. Il est vraisemblable que ce choix a eu des conséquences esthétiques. La continuité graphique d'un sonnet de Marot ou de Ronsard, dont les quatrains sont simplement distingués, permet encore de le lire comme une vaste strophe — le sonnet français a d'abord été comparé à une épigramme —, alors que la séparation très aérée des quatrains et tercets d'un sonnet des *Fleurs du Mal* favorise un traitement séparé de ses quatrains, et même de ses modules-tercets, qui sont comme isolés par de larges pauses suspensives.

<sup>14</sup> J'évite de parler d'*interligne*, fiction théorique commode, mais sans portée du point de vue de la perception: un typographe pouvait distinguer des interlignes de métal sur sa plaque de composition, mais un lecteur ne devait voir qu'un fond blanc uniforme, non constitué de lignes blanches ailleurs que sur des cahiers d'écolier! La même remarque vaut pour les mots graphiques, qui ne sont pas distingués par des espaces, objets visibles placés entre eux (sur la page ils n'existent pas), mais par la proximité relative de leurs lettres dans l'ordre linéaire.

En tradition orale, il y a souvent une métrique des intervalles (durées) entre attaques (début) de voyelles; contrairement au nombre de voyelles, cette *chronométrique* n'est pas déductible de la graphie, même complétée comme elle l'est dans la tradition littéraire classique.

Dans le principal recueil imprimé de (textes de) comptines françaises (Baucomont et autres, 1970: 111), ce qui est sans doute la comptine francophone la plus célèbre apparaît ainsi (j'ajoute les dénombrements de longueur):

Am stram gram	3
Pic et pic et colégram	7
Bour et bour et ratatam	7
Am stram gram	3

On dirait des vers qui riment, mais des vers plutôt libres, même si les deux du milieu auraient le même mètre (7-voyelles) en termes de métrique littéraire. Mais ce ne sont là que les «paroles» de la comptine (interprétées quasi-verbale par le choix graphique; *Amstramgram* est parfois présenté comme un mot). L'apparence de vers libres est totalement créée par l'édition, qui plaque sur ces formules un procédé inventé pour la poésie littéraire et ne fait aucune adaptation en faveur de leur rythmique orale. Pour favoriser celle-ci tout en conservant l'interprétation graphique ci-dessus, on pourrait, par exemple, utiliser une *écriture rythmique* où les instants des apparitions des voyelles, et d'autres instants signalés par des astérisques, sont séparés par des durées équivalentes<sup>15</sup>:

Am \* stram \* gram \*  
Pic et pic et colégram \*  
Bour et bour et ratatam \*  
Am \* stram \* gram

En lisant cela, on ne lit plus des vers de type littéraire, et (plutôt) libres, mais des vers de tradition orale, et métriques<sup>16</sup>.

On connaît ce refrain d'une version de la *Chanson de la plus haute Tour*, poème de Rimbaud cité dans sa *Saison en enfer* (1873):

Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.

### 3. ÉDITER DES PAROLES CHRONORYTHMÉES

<sup>15</sup> Les astérisques marquent donc des instants (métriques) d'une série isochrone d'instant; ils n'expriment pas des pauses, dont l'éventualité est laissée ici à la discrétion du lecteur. Des conventions complémentaires peuvent être introduites pour noter des pauses, ou au contraire la continuité syllabique. Sur cette écriture, voir Cornulier (1995).

<sup>16</sup> Sur la métrique de cette comptine, voir Cornulier (2004b).

81

Dans le contexte du poème (couplets de 5-voyelles) et de l'ouvrage où celui-ci se présente, la majorité des lecteurs cultivés, aujourd'hui au moins, sont induits à traiter ces lignes comme des *vers* littéraires. Dès lors, leur rythme peut paraître se caractériser par le nombre de leurs voyelles *anatoniques* (non postérieures à la dernière voyelle masculine du vers): 5 et 6 — vers faux ou déjà libres? Mais si l'on se souvient du témoignage de Georges Izambard, le professeur de rhétorique de Rimbaud, qui aurait entendu son élève fredonner un jour de promenade ce refrain d'une chanson traditionnelle de l'avoine (*avène*), alors bien connue:

Avè- \* ne, avè- \* ne,  
Que le beau temps t'amè- \* ne

(où l'option d'*e* féminin d'*avène* est employée même au milieu du premier «vers»), on ne saurait exclure que, dans la tête de leur auteur, les vers du refrain aient pu se rythmer en *parodie* du modèle chronorythmique, ce qui donne à peu près:

Qu'il vien- \* ne, qu'il vien- \* ne,  
Le temps dont on s'épren- \* ne.

soit des «vers» parfaitement métriques, mais chronométriques.

Pour des personnes à qui on fait chanter en assemblée des textes imprimés, il est fréquent, de nos jours, qu'une indication rythmique soit réalisée par soulignement ou par impression en gras de certaines graphies de voyelles toniques, comme dans ces lignes d'un recueil de *Prières et chants* distribué pour des offices religieux<sup>17</sup>:

Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur,  
Seigneur, écoute mon appel! \*  
Que ton oreille se fasse attentive  
au cri de ma prière!

L'ouvrage que je cite n'explique pas le sens des soulignements et astérisques, mais celui-ci est éclairci par l'usage. Il s'agit ici d'une paire de versets d'un psaume. L'astérisque marque la fin du premier verset

<sup>17</sup> Voir Anonyme (1979), manuel de paroisses catholiques.

et invite ainsi à placer un ton mélodique haut suspensif sur la dernière voyelle masculine antérieure ([ ε ] de *appel*). Les alinéas (lignes) marquent la subdivision de chaque verset; à l'intérieur de chacun de ces demi-versets, le soulignement distingue la voyelle tonique de la première moitié d'une nouvelle subdivision. Ajoutons que chaque paire de versets (ou chaque verset, selon la correspondance) est distingué(e) par rapprochement de ses alinéas-lignes (comme une strophe littéraire). Ainsi le regroupement vertical, puis l'astérisque, puis l'alinéa, puis le soulignement, marquent quatre niveaux emboîtés de hiérarchie rythmique.

L'édition littéraire française ne se permet guère autre chose que l'alinéa métrique et le paragraphe métrique (groupement vertical des lignes). Pourquoi une telle sobriété? L'alinéa (même avec capitale initiale) et le paragraphe appartiennent, dans la prose, à la plus ancienne tradition historique du livre imprimé. En adaptant ce formatage au rythme métrique, et même en le superposant à son usage sémantique en prose, l'édition littéraire conserve, pour ainsi dire, la noblesse des méthodes typographiques les plus traditionnelles, et peut paraître n'imprimer que du texte (du verbe) à l'état pur. L'édition poétique littéraire est peut-être bridée, sur le plan de la communication rythmique effective, par ce souci, voire cette affectation, de littéarité pure.

En concert, un auditoire peut être exposé à entendre, de manière occasionnelle, de la poésie en une langue étrangère dont ni l'organisation métrique littéraire, ni le sens qu'elle valorise ne lui sont sensibles: dommage non négligeable si ce texte est au cœur du sens de la musique elle-même. Dans le cadre de la «Folle Journée» organisée à Nantes en janvier 2003, avait été programmé un concert, «L'Esprit de la douleur», entièrement consacré à des madrigaux du XVI<sup>e</sup> siècle mis en musique par Carlo Gesualdo (vers 1600), chantés par l'ensemble italien La Venexiana. Les spectateurs, dont la majorité connaissaient le français mais non l'italien, devaient y entendre chanter des textes tels que celui-ci: *Luci serene e chiare, / voi m'incendete, voi, ma prova il core / nell'incendio diletto, non dolore...* La musique particulièrement raffinée de Gesualdo s'articule autour du sens des mots; mais que devient un chant dont les paroles — texte poétique — arrivent dans

#### 4. ÉDITER POUR UN CONCERT

l'esprit de l'auditeur transformées en syllabes dénuées de sens? En accord avec l'organisateur (le Centre de Réalisations et d'Études Artistiques, dirigé par René Martin), le Centre d'Études Métriques de l'Université de Nantes a proposé que, pour cette occasion, soient édités et préalablement distribués des livrets très clairement imprimés où le texte italien, doublé de près par des éléments de traduction presque mot à mot, était muni d'un minimum de formatage prosodique et métrique: caractères gras pour des voyelles accentuables, tirets de césure, groupement vertical en trois tercets (sans les indications de mètre ajoutées ici à droite). En voici un exemple:

			<i>mètre</i>
	Luci serene e chiare,		6
(Yeux)	<i>Lumières sereines et claires,</i>		
voi m'incendete, voi,	—	ma prova il core	6-4
<i>vous m'incendiez, vous</i>	—	<i>mais (il) éprouve, mon cœur</i>	
nell'incendio diletto,	—	non dolore.	6-4
<i>dans le feu plaisir,</i>	—	<i>non douleur.</i>	
	Dolci parole e care,		6
	<i>Douces paroles, et chères,</i>		
voi mi ferite, voi,	—	ma prova il petto	6-4
<i>vous me blessez, vous,</i>	—	<i>mais (elle) éprouve, ma poitrine,</i>	
non dolor nella piaga,	—	ma diletto.	6-4
<i>Non douleur dans la plaie,</i>	—	<i>mais plaisir.</i>	
	O miracol d'amore!		6
	<i>Ô miracle d'amour!</i>		
Alma ch'è tutta foco	—	e tutta sangue	6-4
<i>(mon) âme qui est tout feu</i>	—	<i>et tout sang,</i>	
si strugge e non si duol,	—	more e non langue.	6-4
<i>Se détruit et ne souffre pas,</i>	—	<i>meurt et ne languit pas.</i>	

Les chanteurs de La Venexiana ont accepté de lire chaque madrigal avant de le chanter dans une salle éclairée permettant la consultation des livrets. Dans une telle circonstance, l'édition graphique n'est qu'un élément de la mise à disposition du texte poétique avec, autant que possible, facilité d'accès à son rythme et à son sens; le public a paru apprécier cet effort et y prendre sa part. Cet essai était rudimentaire: les nouvelles technologies d'édition et de visualisation offrent un champ à de nouvelles expériences, favorables à la collaboration des spécialistes du rythme poétique, des musicologues et des artistes, et dont de nombreux concerts, de musique classique ou non, sont l'occasion. Il serait dommage que la recherche universitaire ne participe pas à ces expériences, qui sont instructives<sup>18</sup>.

Voici le texte du refrain fameux de la chanson *Les Amoureux des bancs publics* de Georges Brassens (1952), tel qu'il est imprimé dans *Poèmes et chansons*<sup>19</sup>, recueil sans partition où sont donc offerts, plutôt que les *chansons* de Brassens, ses textes de chansons; les indications que j'ajoute à droite seront commentées plus bas:

	DVM→	mot conclusif	ligne	nombre de voyelles
Les amoureux qui s' bécot'nt				
sur les bancs publics,	ics	a	A	12
Bancs publics, bancs publics,	ics	a	B	6
En s' foutant pas mal				
du r'gard oblique	ique			9
Des passants honnêtes,	êtes			5
Les amoureux qui s' bécot'nt				
sur les bancs publics,	ics	a	A	12
Bancs publics, bancs publics,	ics	a	B	6
En s' disant des «Je t'aim'»				
pathétiques,	iques			9
Ont des p'tit's gueul's				
bien sympathiques!	iques			8

La forme «DVM→», c'est-à-dire constituée de la Dernière Voyelle Masculine et de ce qui la suit (forme catatonique) fait appa-

<sup>18</sup> Nous remercions la Région des Pays de Loire pour son soutien prévu à de telles expériences dans le projet de Contrat de plan État-Région.

## 5. LE REFRAIN DES *BANCS PUBLICS* DE GEORGES BRASSENS

<sup>19</sup> Éditions musicales 57, collection Point-virgule, 1973, p. 33.

*J'ai dit aussi je*

raître un schéma de rimes pratiquement amorphe, car on peut, suivant une interprétation phonique conforme au chant enregistré, n'y voir qu'une suite plate de [ik] avec un [ɛt] ou [ɛt ə] vers le milieu.

La colonne «mot conclusif» fait apparaître que quatre vers se terminent par le même mot conclusif (*publics*). La colonne «ligne» («vers», si on veut) fait apparaître que les deux premiers vers se répètent plus loin.

La colonne «nombre de voyelles» indique le nombre de voyelles de la partie anatonique («←DVM») du vers comprenant la Dernière Voyelle Masculine avec tout ce qui la précède.

Tout cela ne paraît guère *métrique* à la lecture, si la métrique n'est pas le *n'importe quoi*. Il faut évidemment entendre le chant<sup>20</sup> pour sentir sa métrique évidente. Il n'y a dans le recueil que les paroles du chant avec une indication sur la réalisation des *e* instables seulement à l'intérieur du vers, et un formatage minimaliste, puriste, dicté par ce seul souci de la tradition littéraire: découper en «vers» sans se préoccuper du mètre (car c'est désespéré et vivent les vers libres...), en faisant simplement rimer tant qu'on peut.

Voici un reformatage léger où les «vers» sont regroupés par paires et tous les non-emplois d'*e* instable signalés:

Les amoureux qui s' bécot'nt sur les bancs publics,  
— Bancs publics, bancs publics,

En s' foutant pas mal du r'gard obliqu'  
— Des passants honnêtes,

Les amoureux qui s' bécot'nt sur les bancs publics,  
— Bancs publics, bancs publics,

En s' disant des «Je t'aim'» pathétiqu's,  
— Ont des p'tit's gueul's bien sympathiqu's!

Dès lors que le traitement graphique d'*e* instable (l'usage de l'«élision graphique» codée par l'apostrophe) est systématique, il devient clair, ici, que le deuxième «vers» est féminin par *honnêtes* et le dernier masculin par *sympathiqu's*.

Ce formatage favorise la reconnaissance, même à la lecture

<sup>20</sup> Édition sonore en disque chez Édition Intersong-Paris (1952) par exemple.

sans air de musique, d'un schéma typique de (paroles de) chanson traditionnelle, celui du rabé-raa\*<sup>21</sup>: le «quatrain» est formé de deux «distiques» dont le second commence comme le premier, par (au moins) le même premier «vers». Cette équivalence initiale des distiques établit entre eux un contraste final; notamment, le premier distique n'achève pas le sens, alors que le second l'achève par *Ont des p'tit's gueul's bien sympathiqu's*, groupe verbal souligné en contraste conclusif. Le second distique est un groupe rimé en (aa) par *publics = sympathiqu's*. Il contraste par sa cadence masculine (*iqu's*, une voyelle), de caractère plutôt conclusif, avec la cadence féminine plutôt suspensive du premier (*êtes*, deux voyelles).

Outre le formatage inadapté du recueil publié, ce type de phénomène peut être masqué par l'abondance des terminaisons en [ik] qui, dans l'édition en huit «vers», noient le poisson rabé-raa<sup>22</sup>: le premier vers, donc le troisième, est lui-même un petit «distique» dont les deux petits «vers» s'équivalent par leurs mots ou groupes conclusifs (*bancs publics*). D'une manière analogue, le dernier vers est un petit «distique» dont les «vers» composants riment en (aa) par *pathétiqu's = sympathiqu's*.

Ainsi, en s'efforçant d'adapter l'édition du texte de chant, on ne favorise pas seulement la perception, c'est-à-dire la reconstitution mentale, de son rythme authentique, mais aussi son analyse.

Anonyme, 1979, *Prières et chants du Peuple de Dieu, manuel des paroisses*, Éditions Tardy – A.C.R., Paris.

Baucomont, Jean, et autres, éd., 1970, *Les Comptines de langue française*, Seghers, Paris.

C.E.M, 2003, «Carlo Gesualdo: L'Esprit de la douleur», livret pour un concert de La Venexiana à la «Folle Journée» de Nantes, CRÉA, Nantes.

Cornulier (de), Benoît, 1995, *Art poétique*, Presses de l'Université de Lyon.

— 2003, «Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique», dans Eric Bordas, éd., numéro 16 de *Semen*, revue de sémio-linguistique des textes et discours, Annales Littéraires de l'Université

<sup>21</sup> Le rabé-raa est un quatrain de tradition orale (chant) dont les deux derniers vers sont rimés en (aa), dont le troisième vers répète le premier, et dont seul le deuxième vers (donc, le premier distique) est féminin; voir Cornulier (2003).

<sup>22</sup> Un autre rabé-raa méconnu de Brassens est le refrain du *Parapluie* (mêmes références que les *bancs publics*): il est imprimé comme un sixain et, dans le dernier «vers»: *Je n' perdais pas au chang', pardi!*, l'apparence de rime enterrée de *chang(e)* à *Elle avait quelque chos' d'un ange* («vers» 3 du sixain) peut donner l'impression illusoire d'un sizain de facture littéraire sophistiqué.

## RÉFÉRENCES

de Franche-Comté, 107-118.

- 2004a, «La *Chanson de la plus haute Tour* entre poésie littéraire et chant traditionnel», dans Steve Murphy, éd., *Rimbaud: Textes et contextes d'une révolution poétique*, Bibliothèque Municipale de Charleville-Mézières, 145-166.
- 2004b, «Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire», dans Michel Murat, éd., *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, à paraître.

Michel-Ange, 1983, *Poèmes*, traduits par Pierre Leyris, Poésie/Gallimard.

RÉFÉRENCES

André, 1971, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1982, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1983, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1984, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1985, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1986, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1987, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1988, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1989, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1990, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1991, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1992, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1993, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1994, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1995, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1996, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1997, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1998, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 1999, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2000, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2001, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2002, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2003, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2004, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2005, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2006, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2007, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2008, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2009, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2010, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2011, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2012, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2013, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2014, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2015, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2016, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2017, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2018, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2019, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.

Baron, 2020, *Le roman de la Vierge*, Paris, Klincksieck.