

Benoît de Cornulier, Laboratoire de Linguistique de Nantes / Centre d'Études Métriques, juillet 2014. Version légèrement remaniée de contribution aux actes du *Convegno Internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua et Letterature Francese*, Università del Salento, Lecce, Italie, novembre 2012.

La musique n'est pas dans les paroles : exemples de Verlaine, Baudelaire, Fuzelier

La littérature, spécialement la poésie, a souvent eu avec la musique des relations de Métaphore et parfois de Mythe. Le mythe, c'est par exemple l'idée telle que l'exprime au XVII^E siècle le théoricien Phérotée de la Croix, que la poésie a son origine avant la Création du Monde et des hommes, quand les anges occupaient leur temps éternel à *chanter* des hymnes à la gloire de leur Créateur ; de là, d'abord, les chants humains ; puis plus tard la poésie humaine, et la poésie « littéraire » de tradition écrite, d'une qualité certainement inférieure, mais tout de même pas mal ; et en particulier la poésie française du siècle de Louis XIV et du bon Phérotée. Ce *mythe* magnifique ne fait plus recette, mais nous avons la *Métaphore* : quand la poésie nous paraît belle, comme elle peut être sonore et que la parole est parfois combinée à la musique dans le chant, nous, plus modernes, aimons dire qu'elle est « *musicale* », surtout quand nous avons peine à en définir le sens ; et on aime croire qu'il existe une « *musique des vers* ».

Sans prétendre embrasser ce sujet dans toute son ampleur, l'analyse métrique permet de l'aborder d'une manière non purement métaphorique, au moins en ce qui concerne ces régularités rythmiques qu'on appelle *métriques*.

En musique *ou* en vers ?

Dans la tradition poétique française « classique », si on entend par là l'essentiel de la poésie métrique imprimée en recueils de la Pléiade au Second Empire et même au-delà, les régularités rythmiques sont nettement distinctes de celles de la

parole chantée (chant, opéra, hymnes...). Ainsi le rythme métrique du vers littéraire peut se caractériser le plus directement en nombre de voyelles allant le plus souvent de 6 à 8, alors que de telles longueurs ne sont pas indépendamment et directement pertinentes en chant. Prenons même un exemple de tradition orale populaire et enfantine orale, en le *transcrivant* tant bien que mal comme un « quatrain » de « vers » :

Une poule sur un mur	7
Qui picore du pain dur	7
Picoti, picota	6
Lèv' la queu' et puis s'en va	7

Si c'était simplement de la « poésie » à lire, on constaterait qu'elle n'est pas régulière, parce qu'elle présenterait un vers « faux », d'autant plus boiteux que sa longueur 6 ne différerait de la longueur contextuelle (7) que par une voyelle ou syllabe. Mais cette même expression, « **Picoti, picota** » est parfaitement régulière dans sa tradition rythmique orale, où les quatre attaques des voyelles distinguées ici en gras se succèdent dans la durée de la même manière isochrone que dans « Lèv' la queu' et puis s'en va ».

Prenons encore ces premiers vers du premier couplet de la *Marseillaise* dans sa forme graphique, connue par des manuscrits de son auteur (au début du XIX^e siècle). On peut lire :

	<i>Longueur anatonique¹</i>
Allons, enfants de la patrie,	8
Le jour de gloire est arrivé :	8
Contre nous de la tyrannie	8
L'étendard sanglant est levé.	8

C'est de la poésie métrique traditionnelle la plus régulière : vers de rythme 8 (n'incluant pas la voyelle posttonique finale de

¹ Nombre de voyelles anatoniques, c'est-à-dire toniques ou pré-toniques. Une éventuelle voyelle posttonique terminale comme le *e* féminin de « pa-tri-e » n'en fait pas partie.

« patri-e » et « tyranni-e »), rimes configurant un quatrain en [ab–ab]. Mais ce n’est pas cela qu’on chante. Officiellement, on chante² :

	<i>Longueur anatonique</i> ³
Allons, enfants de la patri-i-e,	8
Le jour de gloire est arrivé :	8
Contre nous de la tyranni-e	8
L'étendard sanglant est levé.	8
L'étenda-a-rd sanglant est levé.	9

En effet, le vers quatrième est répété, ce qui est impensable en lecture littéraire ; de plus, sa mélodie le demandant, il compte une voyelle de plus que son modèle, qui est obtenue par copie du [a] de « étendard » (on parle alors de mélisme ou de vocalise). Le résultat est un « vers » de longueur anatonique 9 absolument impensable, non seulement par le mélisme, mais par sa longueur 9, en poésie traditionnelle (écrite). Mais nul, même le métricien le plus maniaque, ne s’en aperçoit en l’entendant ou en le chantant, parce que, dans l’esprit, ces paroles entendues *chantées* ne sont pas traitées rythmiquement de la même manière que ces paroles *lues* dans de la poésie écrite formatée de la manière traditionnelle. Les impressions rythmiques distinctes éventuellement provoquées par la lecture de ces vers

² Je note en marge, non pas le nombre total de syllabes ou voyelles du vers (« Allons, enfants de la patri-i-e » en aurait dix), mais le nombre de sa partie *anatonique*, incluant sa dernière voyelle masculine (*tonique* grammaticale) et celles qui précèdent. Le rythme nommé *mètre* est en effet un rythme anatonique, auquel ne participent pas les éventuelles voyelles posttoniques. Dans « patri-i-e », c’est la première occurrence de /i/, son apparition, qui est tonique, son redoublement (seconde occurrence du son) étant prosodiquement posttonique, ce qui apparente la finale de « patri-i-e » à celle d’un mot *sdrucchiolo* en italien.

³ Dans la finale « i-i-e » du premier vers, c’est la première apparition de [i] qui réalise le signal phonémique /i/ et se comporte comme tonique du vers. Le second [i], qui en est la réplique ou prolongation, se comporte comme une post-tonique, en sorte que la partie *catatonique* (= non pré-tonique) du vers chanté est de longueur 3, longueur inexistente en français parlé normal.

écrits, par exemple l'impression dite de mètre 8, n'ont guère de chance d'exister à l'écoute du chant.

Le redoublement de voyelle (mélisme) est voulu par la mélodie. En fait, depuis plus d'un siècle, le mélisme « étenda-ard » ne convient plus aux français, et la plupart accommodent les paroles à la mélodie en chantant « étenda-re » (réfection peu académique), ou bien « san-anglant ». Peu importe la manière dont on fait surgir une voyelle supplémentaire : on constate simplement que la métrique musicale a ses raisons que la métrique littéraire ne connaît pas.

Alors que les métriques musicale et littéraire sont si radicalement différentes, il est bien dommage de se contenter de la métaphore « musicale » pour caractériser aussi bien la poésie littéraire que le chant. Après tout, il existe une notion large de *rythme*, qui, avec des spécifications, peut convenir tour à tour aux rythmes littéraires et aux rythmes musicaux, sans obliger à confondre les premiers avec les seconds.

Quant au quatrain littéraire initial de la Marseillaise, bien rimé sur le papier en [ab-ab], il devient quand on le chante une espèce de quintil rimé en [ababb] où le vers 5 répéterait le vers 4, ce qui aurait été un monstre littéraire pour son auteur à l'époque de sa création. Mais ce monstre *n'existe pas* dans le chant, traité, dans l'esprit, d'une autre façon, on pourrait dire : avec un autre logiciel.

Un mètre poétique « musical » ?

Le fameux *Art poétique* publié par Verlaine dans *Jadis et Naguère* commence et se termine ainsi : « De la musique avant toute chose (...), De la musique encore et toujours ! (...) Et tout le reste est littérature », vagues conseils dont on a pu faire une sorte de slogan. La *musique* ainsi préconisée, ce serait essentiellement, selon le poème, quant au rythme, « l'Impair », et de plus la rime « assagie ».

Cet art poétique de Verlaine, est-ce de la musique ? Au sens propre, évidemment non, ce sont des mots, communiqués sous forme graphique, en publication imprimée, à des *lecteurs*, sans aucune indication sur la manière dont on pourrait ou devrait

éventuellement le mettre en musique. Ce qui (à juste titre) ne semble inquiéter personne.

On *peut* doter ces mots d'un rythme musical et d'une mélodie ; ce qu'a fait un siècle plus tard Léo Ferré. Mais l'objet qui en résulte est, particulièrement pour ceux qui l'entendent sans avoir lu le poème, un *chant de Léo Ferré* sur des *paroles de Verlaine*. Ces paroles, lues sans musique, sont donc un *poème* de Verlaine, de la « littérature » si on en croit le dernier vers.

Cet art, pour la « musique », prescrit d'abord le rythme impair, en des vers incontestablement charmants :

De la musique avant tout chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

De fait, si on prend la peine de compter les voyelles de ces vers jusqu'à la dernière tonique comprise, leur longueur anatonique est impaire : onze. Mais compter n'est pas sentir. Or, au-delà de huit, aucune longueur exacte en nombre de voyelles n'est précisément distinguable et ne fait rythme (loi des 8 syllabes) : que ce vers se révèle intellectuellement de nombre « impair » quand on dénombre *intellectuellement* ses voyelles ne risque donc pas de lui conférer une caractéristique *rythmique* d'imparité. Pour un lecteur rythmant ces vers (dans son esprit, spontanément, sans compter) comme pouvait le faire un lecteur métrique du temps de Verlaine, leur régularité rythmique repose sur le fait qu'ils sont tous semblablement rythmables en 4-5. Mais alors la moitié des hémistiches du poème sont... pairs, à commencer par le premier, celui-là même qui prescrivait en rythme pair (quatre) : « De la *musique* » ; alors que, comble de malchance, l'hémistiche final, à savoir « est *littérature* », dédaigneux de « tout le reste », est, lui, de rythme impair (cinq).

Ce serait une belle inadvertance, s'il était vrai que les rythmes « impairs » étaient musicaux et les autres non. Mais il n'en est rien. D'abord, il n'a jamais été montré que l'ensemble des suites de mots de rythme « pair » (de longueur anatonique 2, 4, 6 ou 8) d'une part, et l'ensemble des expressions de

rythme « impair » (notamment 5 et 7) produisent deux types d'impressions rythmiques spécifiques et différents. Plus radicalement, il n'a jamais été montré que les *impressions* rythmiques distinctes éventuellement provoquées par des suites de mots de longueur anatonique 5, 6, 7 ou 8 soient *numériques* en quelque sens que ce soit⁴ ; or, pour que l'impression soit paire ou impaire, il faudrait bien qu'il s'agisse d'un nombre, et d'un nombre entier.

A défaut d'être musical en soi, le mètre 4-5 de l'*Art poétique* de Verlaine pouvait contribuer à évoquer une atmosphère musicale, mais pour une raison d'un autre ordre : comme les mètres 4 et 5 notamment, il était plus commun dans les « vers » de paroles de chant que dans les vers littéraires.

La rime de Verlaine : « assagie » ou affolée ?

On pourrait s'étonner que, dans ce même *Art poétique*, la rime, que le poète musicien est censée rendre « assagie » pour cause de musicalité, soit traditionnelle et même bien frappée (« assagie » = « énergie », « aventure » = « littérature »...), et conforme aux conventions graphiques les plus strictes. Même l'alternance des cadences de vers masculines et féminines est respectée ; elle l'est même aux frontières de strophes, malgré le fait qu'il en résulte une inversion *fmmf/mffm* d'une strophe à l'autre, inversion dont on se dispensait ordinairement dans les vers destinés à une mise en musique (premier quatrain : « chose / Impair / air / pose », soit *fmmf*, puis suivant : « point / méprise

⁴ J'ai discuté de ces deux points respectivement dans les deux articles suivants : – 1989, « Mètre impair, métrique insaisissable ? Sur les derniers vers de Rimbaud », dans *Le souci des apparences : neuf études de poétique et de métrique*, p. 75-92, publié par Marc Dominicy, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles. – 2012, « Si le mètre m'était compté... Sur la notion fallacieuse de mesure du vers », dans *Grammaire, Lexique, Référence, Regards sur le sens, Mélanges offerts à Georges Kleiber*, recueil éd. par Louis de Saussure, Andrée Borillo & Marcel Vuillaume, p. 355-376, Peter Lang (Berne). Theodor Elwert dans son *Traité de versification française* (1965 : 113 sv.) avait déjà judicieusement critiqué la distinction pair/impair.

/ grise / joint » en *mffm*) ; ce souci caractérise donc plutôt ici une versification... littéraire.

Loin qu'elle soit « assagie », la rime semblerait plutôt s'affoler dans cet art poétique. Alors qu'une certaine sagesse rimique était de mise et qu'on recommandait par exemple d'éviter de compliquer le rôle structurant des rimes en en rajoutant à l'intérieur du vers, on en trouve dès l'hémistiche conclusif du premier distique, « préfère – l'Impair » (rime à l'*e* féminin près), à quoi répond, dans l'hémistiche conclusif du second distique et de la strophe, la contre-rime⁵ « qui pèse – ou qui pose ». Encore plus ostentatoire, le second vers de la quatrième strophe, « Oh ! la nuance – seule fiancée » est, comme on dit, léonin (ce qui était déconseillé). Enfin, dans la strophe qui en dénonce « les torts », la rime est renforcée d'un vers léonin (en rime vocalique, dite assonance) « Quel enfant sourd ou quel nègre fou » encore suivi d'une hémistiche conclusif léonin, « ce bijou – d'un sou ». Verlaine aurait-il choisi de prêcher par contre-exemple ? Dans ce poème où les rimes de vers sont régulières aux fins de vers, le poète en rajoute à l'intérieur des vers, ostentatoires et plus ou moins irrégulières. Curieuse manière de prêcher la modération.

Du moins peut-on remarquer que ces rimes spéciales – vers à rime interne, rime assonante, rime à l'*e* féminin près – étant assez communes dans la chanson traditionnelle, peuvent par ce biais, sinon être de la musique, du moins avoir une connotation musicale.

Il est plaisant que quelques gogos, depuis certains contemporains de Verlaine jusqu'à nos jours, aient pris à la lettre cet *Art poétique* si rusé et plein d'humour.

« Musique » en sonnet chez Baudelaire

À en juger par le titre, l'auteur des *Fleurs du Mal* a consacré un poème à la musique : *La Musique*. Ce sonnet commence et

⁵ À l'inverse de la rime, qui requiert une équivalence phonémique à partir de la dernière voyelle masculine du vers (sa dernière voyelle non grammaticalement post-tonique), la *contre-rime* requiert un contraste phonémique à partir de cette même voyelle (exemple : « mironton mirontaine »).

se termine ainsi : « La musique *souvent* me prend comme une mer (...) *D'autres fois*, calme plat, grand miroir / De mon désespoir ! » (italiques miennes). Soit un quadruple réseau de correspondance entre 1) la musique, 2) une mer, 3) une mère⁶, et chose non-dite, 4) le poème lui-même qui semble tenter de transposer les effets signifiés de la musique.

Comment rendre la musique en vers ? En soi, au xix^e siècle français, la forme sonnet n'a plus aucun rapport particulier avec la musique. Deux particularités distinctes, mais convergentes, l'adaptent ici dans ce sens.

Généralement, les sonnets sont monométriques. Exceptionnellement, dans celui-ci, le mètre de base 6-6 est complété par un 5-voyelles contrastif en alternance 6-6/5, alternance d'autant plus surprenante que le contraste long/court paraît extrême (par comparaison avec le plus commun 6-6/8), que le 5-voyelles relève du style métrique de chant alors que le 6-6 est le grand mètre littéraire, et que la proximité systématique des 5-voyelles avec des hémistiches de 6 est peu favorable à la discrimination des rythmes à la lecture (la promiscuité de 6-6 avec 8 ou avec 6 ne poserait pas ce problème). Si « musical » voulait simplement dire agréable, joli, cette alternance pourrait paraître plutôt anti-« musicale ».

Dans les quatrains, l'alternance 6-6/5 converge naturellement avec la structure modulaire des quatrains en distiques dont chacun commence par le mètre de base⁷ 6-6 pour se conclure en 5. On s'attendrait plutôt à ce que, d'une manière comparable, les tercets (formatés comme tels) soient rythmés en 6-6/6-6/5, avec le 5-voyelles en clause. Mais, en désaccord avec cette organisation graphiquement manifeste en 3-3-vers, l'alternance 6-6/5 se prolonge imperturbablement dans ces six derniers vers du sonnet, les coupant plutôt en trois distiques du type Long-Court :

⁶ Suggestion phonique et sémantique de « prend comme une mer » confirmée à la fin de la première partie par « bercent ».

⁷ Le mètre de base d'une strophe est le premier qui soit répété dans cette strophe, sous condition qu'il n'y soit pas minoritaire (il n'y en a donc pas forcément un).

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre.
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir.

D'où cette étrange conclusion rythmique par un tercet rythmé en 5 / 6-6 / 5, séquence qui serait bizarre même si au lieu de 5, le mètre contrastif était 6 ou 8.

Or le malaise métrique que peut provoquer cette discordance est encore renforcé par une troisième particularité : ces derniers vers sont rimés en [ababcc]. La tradition du sonnet français, confirmée ici par la disposition graphique, *impose* un traitement rythmique de ces vers en tercets. Mais ces tercets sont doublement non-conformes au système rimique traditionnel ; normalement, le sixain conclusif du sonnet est un groupe (d'équivalence) rimique classique⁸ constitué de deux modules tercets, rimés soit en [aab ccb] (sixain pur), soit, par antéposition de la dernière rime, en [aab cbc] (sixain inversé) ; mais, ici, dans le premier tercet, la terminaison singulière (en « b ») serait avant-dernière au lieu d'être dernière, et dans le dernier, elle serait avant-avant-dernière au lieu d'être dernière ou avant-dernière.

Au contraire, le système rimique traditionnel tend à imposer ici un quatrain et un distique, à savoir un groupe rimique de type [abab], puis un groupe rimique de type [aa]. Deux facteurs convergents renforcent la pression en faveur de ce traitement rythmique. D'abord, le sens : la première partie du sonnet

⁸ Les *groupes (d'équivalence) rimiques* classiques typiques sont, comme [a a], [ab ab] ou [ab ba], et [aab ccb] ou [aab cbc], constitués de deux *modules* d'un vers (comme chaque moitié de [a a]) ou de deux ou trois vers chacun. On peut trouver une caractérisation plus précise de ces groupes et modules dans cet article de 2008, « "Groupes d'équivalence rimique", modules et strophes "classiques" », mis en ligne sur le site <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.

(« souvent ») se termine par « Me bercent » au tout début de l'avant-dernier vers ; à ce rejet près, la seconde partie du sonnet (« D'autres fois », adverbe répondant à « souvent ») coïncide avec les deux derniers vers, soit une bonne concordance avec l'analyse en 4-4-4-2-vers (trois quatrains + distique) et les paires de mètre 6-6/5. Le second tercet commence par un vaste rejet à double détente dans « Sur l'immense gouffre / Me bercent » (discordance majeure, aggravée par la discordance avec les paires 6-6/5). De plus, le traitement du sonnet en trois quatrains de type [abab] plus distique de type [aa] n'est pas sans exemple : c'est le type du sonnet anglais (notamment shakespearien) que, dans les *Fleurs du Mal*, plusieurs autres sonnets semblent évoquer sous l'apparence du format français, et que Mallarmé emploiera explicitement dans plusieurs sonnets formatés en 4-4-4-2-vers.

Résultat, une double tension, contradictoire, entre deux rythmes incompatibles, tous deux simultanément suggérés, voire imposés, qui, dans l'esprit d'un lecteur métrique traditionnel, risquaient de provoquer un malaise rythmique. Ou bien Baudelaire, par une malchance extraordinaire, en voulant rendre en vers l'effet agréable d'une musique jolie, a créé un monstre contraire à son objectif. Ou bien il a voulu, par une tension contradictoire au point d'être pénible pour un lecteur métrique, produire un effet analogue à une musique convulsive.

Le sens du texte confirme plutôt cette seconde hypothèse. Alors, que dans un sonnet à la française, la *bascule* sémantique coïncide avec le passage du huitain au sixain, ici, le point culminant des discordances rythmiques coïncide avec le passage de la première partie sémantique à la seconde et plus précisément avec le rejet : « Le bon vent, la tempête et ses convulsions / [...] / Me bercent » ; c'est l'horreur de la tempête qui, en prenant le sujet comme une mer (mère), le « berce ».

La finale rimique en [a a] est contraire à la tradition littéraire française suivant laquelle une strophe ou une combinaison rimique (comme le sonnet) ne se termine pas en [aa] si les vers

précédents forment des groupes de dimension supérieure⁹. Le distique final est donc rythmiquement décevant pour un lecteur accoutumé à ce système, et le mot par lequel il apparaît tel, « désespoir », contraste ainsi violemment avec le *bercement* des convulsions qui concluaient la suite de quatrains [abab]¹⁰.

Soulignons, pour finir, que, pas plus que Verlaine ne le fera plus tard, Baudelaire ne se sert de la musique pour évoquer le pouvoir de la musique. Le sonnet *La Musique* est purement et simplement un poème, pas du tout une musique. La musique (et la personne qui l'écoute), avec la mère (et l'enfant), la mer (et le vaisseau-sujet), le poème en son rythme littéraire (et le lecteur), sont plutôt les éléments évoqués ou présents dont le sonnet tisse le réseau analogique de *correspondances*.

Les deux exemples que nous venons d'examiner tendent à montrer que des écrivains supposés aussi « musiciens » que peuvent l'être Baudelaire et Verlaine, même sous des apparences parfois un peu naïves, peuvent être des versificateurs et des poètes rusés. Pour analyser leur prétendue « musicalité », il n'est pas oiseux d'examiner attentivement leur rythme... littéraire.

Des vers à chanter

Passons de l'autre côté de la frontière (plus ou moins floue) de la poésie et du chant, celui des paroles véritablement destinées à la musique¹¹, en examinant des paroles véritablement destinées à la musique : celles versifiées vers 1735 par Louis Fuzelier pour former, avec la musique d'un air de Rameau (une *loure*), dans la cinquième scène des *Incas du Pérou* (dans les *Indes galantes*), l'hymne par lequel un grand-prêtre est censé célébrer le culte du dieu Soleil. J'ajoute pour

⁹ De plus, normalement, un groupe rimique classique a un mètre de base, alors que cet [a a] n'en a pas, n'ayant pas deux vers de même mètre.

¹⁰ Quant au sens, l'horreur consiste en ce que, alors que la mer secouée par la tempête *prenait* le voilier (ascension vers son étoile), le calme plat le *rend* à lui-même (son image vers le fond).

¹¹ Merci à Loïc Chahine et à Bertrand Porot pour leur remarques sur cette partie de l'étude.

faciliter l'étude une numérotation des occurrences de refrain (R1 à R3) et des couplets (C1, C2) et, en marge, les mètres apparents¹².

R1	Permettez, Astre du jour,	7
	Qu'en chantant vos feux nous chantions d'autres flammes ;	5-6
	Partagez, Astre du jour,	7
	L'encens de nos âmes,	5
	Avec le tendre Amour.	6
C1	Le Soleil en guidant nos pas	8
	Répand ses appas,	5
	Dans les routes qu'il pare ;	6
	Raison, quand malgré tes soins	7
	L'Amour nous égare,	5
	Nous plaît-il moins ?	4
R2	Vous brillez, Astre du jour,	7
	Vous charmez nos yeux par l'éclat de vos flammes ;	5-6
	Vous brillez, Astre du jour ;	7
	L'Astre de nos âmes	5
	C'est le tendre Amour.	5
C2	De nos Bois chassez la tristesse,	8
	Régnez-y sans cesse,	5
	Dieux de nos cœurs.	4
	De la nuit le voile sombre	7
	Sur vos attraits n'étend jamais son ombre ;	46
	Tous les Temps, aimables Vainqueurs,	8
	Sont marquez par vos faveurs.	7

¹² Vers cités d'après le fac-similé de l'édition Ballard (1743) fourni dans le livret des *Indes galantes* par l'Opéra National de Paris (2000) et sur le site Gallica de la Bnf ; les frontières de stances n'y sont pas tout à fait évidentes. J'éclaircis légèrement le formatage, modernise la graphie et respecte à peu près ses marges. Loïc Chahine me signale que dans certaines des éditions du livret du vivant de Fuzelier et Rameau, manquent le couplet C2 et une occurrence de refrain.

R3	Permettez, Astre du jour,	7
	Qu'en chantant vos feux nous chantions d'autres flammes ;	5-6
	Partagez, Astre du jour,	7
	L'encens de nos âmes	5
	Avec le tendre Amour.	6

Soulignons d'abord une évidence parfois oubliée. En tradition française, les paroles du livret sont soumises à une double contrainte : d'une part, elles doivent convenir à la mise en musique (le musicien a pu interagir avec le parolier dans leur mise au point) ; d'autre part, à l'époque où Fuzelier écrivait, elles devaient fournir, dans le petit *livre* imprimé à l'occasion de la représentation, un texte méritant le nom de *poème* et qui, pour cette raison, devait être conforme, au moins superficiellement, à de strictes conventions de la poésie littéraire. Double contrainte difficilement tenable, car le rythme (poétique) à la lecture est en partie indépendant du rythme (musical) pendant le spectacle.

En apparence, les vers de ce texte sont bien conformes à certaines règles littéraires : Tout vers de longueur métrique supérieure à 8 admet une césure en 4-6 ou 5-6, chose dont la musique n'a pourtant nul besoin ; tout vers rime dans sa strophe avec un autre vers au moins, et sans que les deux terminaisons rimantes soient séparées par plus d'un timbre rimique ; etc. Mais à plusieurs égards, non superficiels, le *style métrique* de cette suite de vers se présente manifestement comme non purement littéraire. Ainsi, au lieu qu'il s'agisse d'une suite périodique simple de strophes (monostrophie), deux types de strophe y alternent, dont le premier, répétitif, a une forme constante (R2 et R3 répètent à peu près ou exactement R1 et reproduisent son rythme), et dont le second varie en nombre de vers et schéma rimique (« couplets » C1 et C2). L'extrême variété des mètres, particulièrement dans les couplets, permet de penser que ces paroles sont adaptées à la musique plutôt que la musique ne leur est adaptée¹³. La variété de ces « mètres »,

¹³ De plus, il s'agit d'une musique de danse, et la tradition était alors d'écrire, dans les divertissements, en adaptant les paroles à la musique de danse (*parodie*), comme me l'indique Loïc Chahine.

aggravée par la proximité de mesures de 6 et 7 et même 7 et 8 (promiscuité contraire au besoin de discrimination rythmique à la lecture), est telle qu'ils ne peuvent produire dans l'esprit un effet proprement métrique et réaliser une forme rythmique exactement déterminée (ils ne peuvent guère fonctionner comme mètres à la lecture du poème). Par suite, alors que ces vers, chantés sur la musique de Rameau, produisent un effet métrique, où la métrique (proprement dite) est de type musical et implique particulièrement des égalités de durée (et non de nombres de syllabes), leur lecture, sans conscience de la musique, ne peut produire qu'un effet comparable à celui des vers rythmiquement assez libres (peu métriques). Ainsi la régularité musicale qui peut être articulée à ces paroles n'est pas *en* ces paroles.

Le refrain mérite un examen plus attentif. Tel qu'il est imprimé à l'époque, il présente une séquence de mètres apparemment libre : [7 / 5-6 / 7 / 5 / 6] ; mais reformatons ces cinq vers (de R1) en six, comme suit (R1 b) :

R1 b	Permettez, Astre du jour,	7
	Qu'en chantant vos feux	5
	Nous chantions d'autres flammes ;	6
	Partagez, Astre du jour,	7
	L'encens de nos âmes,	5
	Avec le tendre Amour.	6

Apparaît alors une symétrie entre deux tercets également rythmés en [7 5 6]. Objection à ce reformatage : il introduit deux irrégularités ; 1) il fait apparaître un vers qui ne rime pas (le second, par « feux ») ; 2) il introduit à l'intérieur même de la strophe un défaut d'alternance de cadence, puisqu'en passant du mot-rime « jour » au mot-rime « feux » on change de rime sans changer de cadence (masculine dans les deux). Et pourtant la nouvelle irrégularité rimique peut faire apercevoir une espèce de régularité cachée : en opérant le même reformatage à la seconde occurrence (variante) du refrain (R2), on dégage une rime possible aux « feux » de R1, car à « vos feux » répondent dans R2 b « nos yeux » ; mais, loin d'être conformes à la règle

littéraire des deux couleurs¹⁴, ces deux « rimes » sont ici séparées par *cinq* couleurs rimiques. De sorte que la réécriture R1 b paraît à la fois justifiée et bizarre.***Calculer plutôt la séquence incluant eux en accord avec notion de Règle des 2 couleurs ?

Essayons une solution alternative pour la symétrisation des deux moitiés du refrain : au lieu de scinder le second vers de R1, regroupons ses vers 3 et 4, ce qui donne R1 c ci-dessous :

R1 c	Permettez, Astre du jour,	7
	Qu'en chantant vos feux nous chantions d'autres flammes ;	5-6
	Partagez, Astre du jour,	7
	L'encens de nos âmes, avec le tendre Amour.	5-6

Objection symétrique de la précédente : en enterrant dans un grand vers la terminaison gênante de « feux », nous en faisons apparaître une autre : « flammes » ne rime plus avec « âmes » (enterré dans le nouveau vers 3) ; de plus, le traitement rythmique du dernier vers en 5-6 suppose une irrégularité à la césure, soit qu'on ne fasse pas la liaison entre « âmes » et « avec », ce qui permet d'éviter un *e* féminin (posttonique) à la césure (« âm' avec »)¹⁵, soit qu'on admette une voyelle surnuméraire à la césure comme dans les paroles de la Chanson de Roland (lue comme de la poésie).

Les irrégularités suscitées par les deux reformatage ci-dessus signifient-elles qu'on devrait se contenter de l'analyse suggérée par le format R1 supposé seul pertinent ?

Ici la connaissance de la métrique de tradition orale, c'est-à-dire essentiellement des paroles de chant, est éclairante. Il se trouve que le formatage R1 c révèle une forme d'un type *essentiel* dans la tradition de la chanson française, mais *contraire* par essence à la tradition littéraire. Ce type, commun au moins du XVI^e siècle à nos jours, mais traditionnellement

¹⁴ En poésie française « classique », entre une première occurrence de terminaison et la seconde (qui la fait rimer), n'intervient jamais plus d'un autre type de terminaison (la suite [abc abc] commune en tradition italienne est absente en poésie française « classique »).

¹⁵ Mais cette accommodation n'est pas praticable, dans R2, devant « c'est ».

ignoré par les traités de versification, on peut l'illustrer par cette chanson enfantine bien connue :

Ainsi font, font, font,	A
Les petites marionnettes,	b
Ainsi font, font, font,	A
Trois p'tits tours et puis s'en font	a

Comme noté en marge par la même lettre « a » ou « A », les vers 1, 3 et 4 semblent rimer ensemble ; de plus, comme noté par la majuscule « A », les vers 1 et 3 sont en équivalence verbale (répétition). Dans ce type qu'on peut nommer « rabé-raa » (où les voyelles « a, b, a, a » reproduisent le schéma « rimique » et où la consonne « r » signale la répétition entre les deux « ra »), dans la chanson traditionnelle, la terminaison « a » est systématiquement masculine et la terminaison « b » systématiquement féminine. Ces propriétés caractéristiques correspondent à un type musical : les deux premiers vers forment une suite mélodique suspensive ; les deux derniers, une suite mélodique conclusive¹⁶.

Tel est précisément le cas dans cette strophe de Fuzelier : la suite de mots-rimes de R2 « jour, flammes, âmes, Amour » détermine une séquence de terminaisons en ab-aa ; la répétition caractéristique du rabé-raa laisse ici place à une variation relative de « *Permettez, Astre du jour* » à « *Partagez, Astre du jour* », mais le mot-rime (notamment) conserve la pure répétition. Ces distiques dissymétriques et complémentaires s'adaptent ainsi précisément à la musique de Rameau, comprenant une première expression mélodique à finale suspensive (antécédent musical), puis sa reprise à finale conclusive (conséquent)¹⁷.

¹⁶ J'ai esquissé une analyse historique du type raba-raa dans « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, 309-337, ed. par Carrol F. Coates, New York, Peter Lang, 1996 (cette étude est consultable dans *Poésie et chant* (en ligne sur le site <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>).

¹⁷ Sur l'art de Fuzelier, voir, de Loïc Chahine, « Fuzelier librettiste » à paraître dans *Diversité et modernité du théâtre du xviii*

Comme la forme rabé-raa, pratiquée spontanément et inconsciemment dans la tradition orale, n'avait jamais été identifiée et analysée dans les traités de versification, il est très probable, la musique y étant propice, que c'est instinctivement que Fuzelier a été induit à traiter les paroles en rabé-raa, c'est-à-dire avec la structure manifestée par le format R1 c.

Mais cette forme était insuffisante, parce qu'elle laissait un vers blanc (le second en « flammes ») et que le livret devait avoir une allure au moins superficiellement littéraire. D'où, suivant une pratique peut-être inconsciente, mais répandue dans la composition des rabé-raa, la scission du 3^e vers du rabé-raa en deux petits vers dont le premier est pourvu d'une rime à « flammes » par le mot « âmes ». Pour la littérisation des paroles, cette scission est pertinente à un autre égard : les rythmes 5 et 7 sont indépendamment conformes à ce qu'on peut appeler le répertoire des mètres littéraires (étendu au style métrique de chant), alors que le mètre composé 5-6 n'avait strictement aucune existence littéraire et que la finale féminine commandée par la rime à « flammes » était incompatible avec une césure classique. Pour la même raison, et par symétrie des deux moitiés parallèles du tout, il était pertinent de diviser le 1^{er} vers du rabé-raa de la même manière que le 3^e; d'où la pertinence de la forme R1 b.

Cette forme à son tour présentait un problème à l'égard des exigences littéraires : le format R1 b dégage un 2^e vers qui, par « feux », ne peut rimer à aucun autre. C'est ici qu'intervient, pour cause de littérisation, la « réparation » qui consiste à introduire, à la césure du second grand vers de R2, qu'on peut considérer comme composé de deux petits vers de longueurs 5 et 6, le mot « yeux » rimant à distance avec « feux »¹⁸.

8^e siècle, recueil en préparation édité par Guillemette Marot-Mercier et Nicholas Dion.

¹⁸ Dans une partition manuscrite des *Indes galantes* (consultée sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451564d/f190>, non datée à ma connaissance), on lit « vous charmez nos cœurs par l'éclat de vos flammes », en sorte que « feux » ne pourrait même pas rimer à distance. Il serait intéressant d'ordonner chronologiquement, si possible, les variantes.

L'examen attentif de la versification des paroles de cette loure révèle donc la tension résultant de la double contrainte de produire à la fois des paroles pour la musique et un poème apparemment métrique pour la lecture, et, dans la versification de ce poème, le compromis complexe qui résulte de cette tension. Elle se traduit par des problèmes techniques, que le versificateur doit résoudre (ou l'analyste, analyser), et que n'éclaircit nullement la pompeuse et rebattue métaphore d'une poésie « musicale ».