

# TRANSFORMATION METRIQUE DU « PETIT CHEVAL BLANC » DE PAUL FORT PAR BRASSENS<sup>1</sup>

Benoît de CORNULIER

Laboratoire de Linguistique de Nantes (UMR 6310), 2017

**RESUME.** – Dans sa chanson « Le petit cheval », Brassens est censé chanter simplement un texte du poète Paul Fort, la « Complainte du petit cheval blanc ». Pourtant, il a transformé les quatrains du poète en sixains. Ce faisant, sans doute instinctivement, il a inséré dans la strophe de Paul Fort une petite forme fixe de la tradition française orale (alors ignorée des auteurs de traités de versification), le rabé-raa.

**ABSTRACT.** – In his song « Le petit cheval », Brassens is supposed to have simply set to music a poem by Paul Fort, « Complainte du petit cheval blanc ». However, he transformed the poet's quatrains into sestets. He did so – probably by instinct – by inserting in Paul Fort's stanza an oral traditional form, the rabé-raa.

Faut-il croire que – comme je l'ai entendu objecter par un spécialiste d'étude du chant – il ne sert à rien d'étudier la versification des recueils de textes de chansons publiés par Brassens parce que cette simple « trace archéologique » ne pourrait servir que « d'aide-mémoire » ? Cette réaction me paraît plutôt refléter le cloisonnement traditionnel des études, dans lesquelles l'analyse de la versification est dédiée à l'analyse de la poésie littéraire et l'analyse du chant à la musicologie traditionnelle. Mon propos est au contraire d'illustrer l'intérêt d'une étude métrique des paroles de chanson en elles-mêmes, en prenant pour exemple le cas particulier d'un texte emprunté à un poète puis adapté au chant : soit la *Complainte du petit cheval blanc*, écrite par Paul Fort, adaptée et mise en musique par Brassens, dont c'est l'une des premières chansons enregistrées, et l'une des plus populaires.

## Le poème de Paul Fort

Voici la *Complainte du petit cheval blanc* de Paul Fort (1913), telle qu'elle était encore éditée dans le choix de ses *Ballades françaises* (1963). Rappelons que, dans un grand nombre de ses poèmes, cet auteur avait choisi de formater chacune de ses strophes en un seul alinéa métrique, en laissant au lecteur le choix, s'il le voulait, de chercher à distinguer dans chacun de ces alinéas une séquence de vers éventuellement rimés<sup>2</sup> :

### A

Le petit cheval dans le mauvais temps, qu'il avait donc du courage! C'était un petit cheval blanc, tous derrière et lui devant.

Il n'y avait jamais de beau temps dans ce pauvre paysage. Il n'y avait jamais de printemps, ni derrière ni devant.

Mais toujours il était content, menant les gars du village, à travers la pluie noire des champs, tous derrière et lui devant.

Sa voiture allait poursuivant sa belle petite queue sauvage. C'est alors qu'il était content, eux derrière et lui devant.

Mais un jour, dans le mauvais temps, un jour qu'il était si sage, il est mort par un éclair blanc, tous derrière et lui devant.

---

<sup>1</sup> Version mise à jour pour mise en ligne en 2017 de : « À propos de l'art des vers dans le chant : *Le petit cheval blanc* de Paul Fort à Brassens », publié par Françoise Argod-Dutard dans *Le Français en chantant*, actes des 7<sup>es</sup> Rencontres de Liré, P. U. de Rennes, 2014, p. 227-236.

<sup>2</sup> Merci à Olivier Bettens, Jean-Michel Gouvard, Louis-Jean Calvet et Yves-Charles Morin pour divers renseignements, remarques ou objections.

Il est mort sans voir le beau temps, qu'il avait donc du courage ! Il est mort sans voir le printemps ni derrière ni devant.

Ce formatage favorisait une lecture ou diction peu métrique, voire prosaïque ; mais la rime, et une régularité métrique au moins approximative, ont parfois incité à reformater ce texte, par exemple en divisant chaque alinéa en deux comme ci-dessous (dans une anthologie de Raymond Deulin, 1967) :

**B**

Le petit cheval dans le mauvais temps, qu'il avait donc du courage!  
C'était un petit cheval blanc, tous derrière et lui devant.

et enfin souvent en quatre comme ci-dessous (j'ajoute seulement le regroupement des vers en distiques comme dans le formatage précédent) :

**C**

	<i>voyelles anatoniques</i> <sup>3</sup>
Le petit cheval dans le mauvais temps, Qu'il avait donc du courage!	7 à 10 7
C'était un petit cheval blanc, Tous derrière et lui devant.	6 à 8 6 à 7

Ce dernier formatage distingue ce qu'on peut appeler des *vers* (la notion de vers est spécifiquement littéraire) : prononcés conformément à la *langue des vers* traditionnelle, ils présenteraient une séquence assez irrégulière de longueurs métriques : 10 (5-5 ?), 7, 8, 7 ; enfin tous ces vers riment, que ce soit dans la strophe ou d'une strophe à l'autre. Pourtant, un lecteur soucieux de régularité métrique pouvait s'apercevoir que toutes les strophes, sans exception, se prêtaient à un traitement syllabique et rythmique en 8.7.8.7, au prix d'une diction souvent non-conforme à la langue des vers traditionnelle et ajustable au cas par cas ; par exemple avec un « p'tit ch'val » dans le premier vers et un « pe-tit che-val » dans le quatrième ; remarquons tout de même que trois distiques, dont « Mais toujours il était content, menant les gars du village », ne sont guère mesurables qu'en 8.7. La régularité qu'on peut obtenir en rythmant toutes les paires de vers en 8.7 tend à confirmer la pertinence de ces distiques.

Ce schéma rimique, qu'on peut noter *ab aa* à la française ou *ax aa* à l'anglaise, n'est pas conforme à la tradition littéraire, chaque vers en « -age » n'y rimant que d'une strophe à l'autre. Mais il est commun dans la tradition orale du chant. Une des propriétés caractéristiques de la strophe (ou couplet) ainsi analysée est qu'elle se partage en deux distiques (distingués par le formatage B ci-dessus) dont le second est un *groupe d'équivalence rimique*, c'est-à-dire une paire de deux éléments rimant entre eux, à savoir dans cette strophe deux vers rimant par « blanc = devant »<sup>4</sup>. Comme souvent, ces deux distiques s'opposent par leurs cadences (terminaisons rythmiques), le premier distique étant féminin ou de cadence double (moyennant la prononciation trisyllabique de « cou-ra-ge »), et le second distique étant masculin (par l'unique voyelle de « bl-anc » et « dev-ant ») ; d'où, pour les quatre vers, le schéma de cadences *mfmm* (où « m » et « f » notent la cadence masculine ou féminine). Ainsi, dans cette « ballade », Paul Fort avait déjà adopté un rythme – *ax aa* cadencé en *mfmm* – plus conforme à la tradition orale de la chanson qu'à celle de la poésie littéraire. Même l'apparence de métrique approximative de ses « vers » pouvait évoquer les paroles de certaines chansons qui, chantées, sont tout à fait régulières dans leur métrique musicale, mais qui, sur le papier, à la lecture, peuvent devenir irrégulières en se prêtant mal à une régularité de poésie littéraire.

Tout en constituant une régularité, l'éventuel rythme 8.7 des distiques était contraire à une tendance forte de la poésie littéraire, dans laquelle la promiscuité de ces deux longueurs maximales,

<sup>3</sup> Les voyelles *anatoniques* d'une suite de mots sont toutes ses voyelles sauf la dernière si celle-ci est féminine ; ainsi, dans une prononciation 3-syllabique de « cou-ra-ge », la 3<sup>e</sup> voyelle (*e*) est féminine (grammaticalement posttonique de « cou-ra-ge »), et les deux précédentes anatoniques du mot.

<sup>4</sup> Sur ces notions, voir « Groupes d'équivalence rimique, modules et strophes classiques » (2008) sur le site <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf>.

différentes d'une syllabe seulement, était évitée, sans doute parce qu'elle rendait leur discrimination plus difficile, voire quasiment impossible pour de nombreux lecteurs. Mais si cette contrainte de discrimination métrique valait pour des vers rythmés en fonction du nombre des syllabes (à la lecture, sans les chanter), elle ne valait pas pour des « vers » chantés, la structure chrono-métrique d'isochronies musicales pouvant donner la même valeur rythmique (musicale) à des « vers » de nombre syllabique quelconque. Ainsi, par cet accouplement systématique (plausible) des 8 et des 7-voyelles, le poème de Paul Fort pouvait à la fois paraître d'une métrique fuyante (à un lecteur soucieux de métrique littéraire à la lecture) et inviter une mise en musique pour une métrique musicale.

### L'intervention de Brassens

On considère généralement que le chanteur-compositeur a simplement mis en musique le poème de Paul Fort<sup>5</sup>. Brassens lui-même l'a laissé croire, et a peut-être eu cette impression, en laissant publier dans son recueil de *Poèmes et chansons* (1973, p. 16) « Le petit cheval » exactement sous la forme d'origine (B ci-dessus), avec l'indication : « Poème de Paul Fort »<sup>6</sup>. Pourtant, en chantant, il avait transformé le texte, comme il apparaît nettement ci-dessous dans le formatage en six petits « vers » et non plus quatre : le distique médian, imprimé ici en italiques, est une addition du chanteur :

	<i>rimes</i> <sup>7</sup>
Le petit cheval dans le mauvais temps,	an
Qu'il avait donc du courage !	age
<i>C'était un petit cheval blanc,</i>	an
<i>Tous derrière, tous derrière,</i>	ère
C'était un petit cheval blanc,	an
Tous derrière et lui devant.	an
Il n'y avait jamais de beau temps	an
Dans ce pauvre paysage.	age
<i>Il n'y avait jamais de printemps,</i>	an
<i>Ni derrière, ni derrière</i>	ère
Il n'y avait jamais de printemps,	an
Ni derrière ni devant.	an

Il est étrange que cette transformation n'ait pas (à ma connaissance) été analysée.

Elle affecte précisément le second (et dernier) « distique » de chaque strophe de Paul Fort. Pour en faciliter la compréhension, imprimons en regard ce distique de Paul Fort et ce que Brassens en a tiré (dans la colonne de « Répétitions », une même lettre capitale note l'équivalence de vers identiques mot pour mot) :

E	<i>Paul Fort</i>	<i>Brassens</i>	<i>Rime</i>	<i>Répétition</i>
		C'était un petit cheval blanc,	a	A
		<i>Tous derrière, tous derrière</i>	-	-
	C'était un petit cheval blanc,	C'était un petit cheval blanc,	a	A
	Tous derrière et lui devant	Tous derrière et lui devant.	a	-

Il est significatif que la chanson de Brassens paraît plutôt élaguée que tout à fait détruite si on l'abrègeait en supprimant son distique ajouté (air et paroles). Tant sur le plan musical que sur le plan des paroles, ce nouveau distique, rythmable comme les autres en 8.7 à la lecture (en métrique linguistique), apparaît comme une version préparatoire, incomplète et suspensive, du distique

<sup>5</sup> Ainsi les paroles du *Petit cheval* de Brassens ne sont pas analysées dans la thèse d'Elide Achille (2007).

<sup>6</sup> Sur le disque 78 tours de Brassens (1952), la chanson conservait encore le titre complet du poème de Paul Fort, « La complainte du petit cheval blanc ». L'ouvrage éd. 1973, p. 402 mentionne un © 1953, *Éditions Intersong-Paris*.

<sup>7</sup> Les rimes sont indiquées à droite avec un décalage simplement pour faciliter la discussion des trois couleurs (-an, -age et -ère).

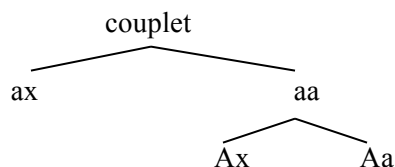
conclusif ; les deux distiques successifs ne divergent, en air et paroles, que par leur terminaison, de la manière suivante : les derniers mots concluant le *distique définitif*, « et lui devant », sont supprimés dans le *distique préparatoire*. Dans celui-ci, la seconde occurrence de « tous derrière » n'est qu'une sorte de piétinement, n'ajoutant rien aux mots précédents (les mêmes) ; le détail essentiel, « et lui devant », (car ce n'est pas des autres qu'il s'agit), ne sera livré que dans la reprise conclusive<sup>8</sup>.

Enfin, le distique terminal complète le précédent rimiquement. En effet, ces deux distiques ne sont pas seulement « le second » et « le troisième » d'un triplet de distiques (sixain de vers) : à l'intérieur de ce dernier ensemble propre à Brassens, ils sont conformes à un type fixe de forme globale établi depuis des siècles dans la tradition orale ; mais cette forme « strophique » traditionnelle, si familière qu'elle soit, peut être en quelque sorte instinctive et plus ou moins inconsciente, car elle a généralement échappé à l'attention des métriciens ; de nombreuses chansons et formules enfantines peuvent l'illustrer, par exemple (je signale par soulignement des *e* instables réalisés dans le chant) :

	Rime	Répétition
Savez-vous planter les choux	a	A
À la mode à la mo-de	-	-
Savez-vous planter les choux	a	A
À la mode de chez nous	a	-

La caractéristique de cette *forme fixe linguistique-musicale*, que peut résumer le nom de *rabé-raa*<sup>9</sup> (ou la notation équivalente *Ax Aa*) est la suivante : son élément essentiel est son distique terminal, qui est sémantiquement, mélodiquement et rythmiquement achevé, voire autonome ; le distique préparatoire est relativement suspensif mélodiquement et rythmiquement (sa dernière voyelle non-féminine ne donne pas la note conclusive et est encore suivie d'une féminine)<sup>10</sup> ; et souvent, comme dans le quatrain de Brassens, et d'une manière encore plus évidente dans cette chansonnette enfantine, le distique préparatoire est également suspensif sémantiquement.

En somme qu'a fait Brassens ? À l'intérieur du couplet de Paul Fort, qui en lui-même était déjà une espèce de quatrain de tradition orale, rimiquement structuré en *ax aa* et cadencé en *mfmm* avec distique initial suspensif (féminin), et dont le distique conclusif était un groupe d'équivalence rimique autonome *aa*, il a reproduit la structure *ax aa* à l'intérieur même de la seconde moitié, en anticipant le distique conclusif *aa* de Paul Fort par une variante préparatoire inaboutie *ax*, selon le modèle précis du *rabé-raa*. Ce que peut suggérer le schéma suivant (où la mise en majuscule de la lettre « a » marque la répétition :



Structure hiérarchique du couplet de Brassens

<sup>8</sup> Dans le poème de Paul Fort, le dernier vers de chaque strophe, conclu par le mot « devant » (d'où l'uniformité de rime en [« -an »] dans le poème), repose toujours sur le contraste « derrière ≠ devant », avec des variations complémentaires (refrain à variations) que pour simplifier j'ometts de rappeler systématiquement. Le vers préparatoire correspondant chez Brassens ne conserve que l'élément préparatoire « derrière » ; dans la 4<sup>e</sup> strophe seulement, « eux derrière et lui devant » est remplacé par « tous derrière et lui devant », vraisemblablement parce que, sans cette modification, dans « Eux derrière, eux derrière », un *e* instable serait sujet à élision devant le mot jonctif « eux », alors qu'il est nécessaire à la longueur anatonique 7 du vers. Ceci pourrait notamment tendre à ménager le rythme 8.7 sur le papier.

<sup>9</sup> Dans « rabé-raa », « abé-aa » note le chéma rimique *ab aa* et les « r » notent la répétition incluant au moins les deux « vers » initiaux de distique.

<sup>10</sup> J'essaierai de revenir sur ce point délicat à formuler explicitement dans une autre étude.

Les « x » notent des vers ne rimant pas à l'intérieur même du couplet ; en notation uni-linéaire traditionnelle des métriciens français, ce schéma se linéarise donc en : *ab ac aa*, voire *abacaa* si on ignore l'organisation en distiques.

Il se trouve que deux quatrains du poème de Paul Fort frôlaient déjà de bien près le rabé-raa ; en effet, dans le second comme dans le dernier de ses quatrains (voir A ci-dessus)<sup>11</sup>, le « printemps » s'oppose comme beau temps au « mauvais temps », en sorte que les deux vers « Il n'y avait jamais de beau temps » et « Il n'y avait jamais de printemps » sont équivalents dans la seconde strophe, et de même les deux vers « Il est mort sans voir le beau temps » et « Il est mort sans voir le printemps » dans la dernière. Dans cette mesure on peut dire que non seulement Georges Brassens a développé en rabé-raa, qui est un *ax aa*, la seconde moitié de chaque *ax aa* de Paul Fort ; mais que, ce faisant, plus précisément, ce qu'il a développé en rabé-raa était déjà la seconde moitié d'un rabé-raa dans deux des strophes de l'écrivain<sup>12</sup>.

Brassens n'avait pas besoin de Paul Fort pour connaître et pratiquer le rabé-raa, et ses chansons en offrent d'assez nombreux exemples, pas toujours évidents<sup>13</sup>.

### Non-conformité littéraire

La versification de ces couplets de Brassens est encore plus éloignée de la tradition littéraire que ne l'était la strophe de Paul Fort. Alors que cette dernière conservait un certain degré de linéarité, en ce sens qu'à un certain niveau d'analyse du moins elle *alignait* deux distiques sur le même plan (en quatrain), les paroles du couplet de Brassens présentent deux parties dont la première est un distique et dont la seconde se décompose en une paire de distiques qui, d'une certaine manière, n'en forment qu'un seul (le premier n'étant que l'ébauche du second). Cette opération a une autre conséquence sur le système rimique : les « vers » en « -age » de Paul Fort rimaient seulement d'un quatrain à l'autre (par « courage », « paysage », etc.), mais n'étaient séparés que par des vers d'une seule et même couleur rimique (par exemple « blanc », « devant » et « temps » entre « courage » et « paysage ») ; ainsi était du moins respectée la règle des deux couleurs, rarement explicitée dans les traités de versification, mais spontanément observée dans la poésie littéraire traditionnelle, suivant laquelle deux vers rimant entre eux ne pouvaient pas être séparés par plus d'un type de terminaison rimique. Or cette règle n'est plus observée dans la chanson de Brassens, puisque, par exemple, entre les mêmes mots « courage » et « paysage », il y a non seulement la rime « blanc – devant – temps », mais il y a aussi un vers en « -ère » (par le mot « derrière »).

Non seulement ce (seul) « vers » créé par Brassens, « Tous derrière, tous derrière » (comme ses variations d'un couplet à l'autre) échappe à la règle des deux couleurs, mais il ne rime pas du tout, même d'un couplet à l'autre, répéter n'étant pas rimer. Ce n'est pas un problème du point de vue de la tradition orale et de la nature du rabé-raa, dont la terminaison féminine est essentiellement suspensive. Mais on constate qu'alors que Paul Fort avait donné une justification rimique hors-strophe à ses vers féminins suspensifs en les faisant rimer d'une strophe à l'autre (en « -age »), comme si, peut-être, il avait eu le souci d'une apparence minimale de régularité littéraire, Brassens ne s'en est pas soucié en laissant son vers « Tous derrière, tous derrière » se répéter seulement de strophe en strophe, sans vraiment rimer.

<sup>11</sup> Les six strophes du poème de Fort se regroupent en trois paires dont la dernière rappelle la première par ses mots-rimes « temps » et « printemps », bouclant ainsi le poème en triplet A-B-A de paires de quatrains ; les strophes 2 et 6 se répondent donc en concluant la première et la dernière paire. – Le rabé-raa était familier à Paul Fort, comme en témoigne notamment ce quatrain fameux : « Le bonheur est dans le pré. Cours-y vite, cours-y vite. Le bonheur est dans le pré, cours-y vite. Il va filer. ».

<sup>12</sup> Plus exactement, dans l'enregistrement de Brassens dont j'ai connaissance, le dernier rabé-raa est approximatif à la manière dont l'était celui de Paul Fort, les « vers » 3 et 5 se terminant respectivement par « printemps » et « beau temps ».

<sup>13</sup> Ainsi, dans le poème de jeunesse de Brassens *Parmi les lavandières*, texte sans musique mais qui évoque un monde chantant, les lavandières en chœur « chantent » d'emblée ce rabé-raa : « Maudits les pourceaux qui font / La lessive, la lessive, / Maudits les pourceaux qui font / La lessive du Gascon. » (p. 115 du recueil *La Mauvaise Réputation*, Denoël, 1954). On peut citer le refrain du *Parapluie* comme cas de rabé-raa sophistiqué, et celui des *Bancs publics* comme cas de rabé-raa pas tout à fait évident sur le papier (c'est ainsi qu'il a pu échapper à l'analyse de M. Spyropoulou Leclanche dans sa thèse sur *Le Refrain dans la chanson française au XX<sup>e</sup> siècle*, U. de Provence, 1993 p. 60-61).

## Conscience ou inconscience métrique du chanteur ?

Georges Brassens était-il conscient de la nature exacte de la transformation métrique qu'il avait apportée au *poème* de Paul Fort ? On ne peut l'exclure, mais je ne vois pas de raison non plus de le juger probable. Nous avons déjà signalé que, dans l'édition de ses propres *Poèmes et Chansons*, il avait publié les quatrains de Paul Fort et non ses propres sixains. Une telle inconscience métrique ne serait pas surprenante. La forme fixe du rabé-raa, déjà ancienne de près de cinq siècles au moins, mais relevant d'une tradition orale, était ignorée des métriciens et absente de tous les traités de versification ; peut-être pouvait-on se contenter d'y remarquer vaguement, à l'occasion, un cas de « répétition » avec « variation », chose commune sous diverses formes dans le chant, sans analyser plus précisément cette forme d'un patrimoine oral peu analysé.

Brassens lui-même s'était formé une conscience de la métrique par l'étude de traités de versification qui n'étaient jamais, en fait, que des traités de *versification littéraire*. On sait qu'au lycée il avait été incité à étudier la poésie par un professeur de lettres ; que quelques années plus tard il avait repris l'étude de la versification (littéraire) et de la poésie pour se perfectionner dans son art ; et qu'à l'occasion il recommandait à ses émules de faire la même chose. C'est ainsi qu'en 1945 il offre *L'Art des vers* d'Auguste Dorchain – un traité de versification *littéraire* – à son ami André Larue en lui écrivant : « Il ne tient qu'à toi de savoir t'exprimer en vers. J'ai acheté à cette fin un traité de versification qui en quelques semaines te permettra d'atteindre ce but. » On sait aussi qu'il possédait un exemplaire du *Dictionnaire des rimes* de Philippe Martinon. Selon Elide Achille (2007 : §2.5, p. 62), Brassens « n'hésitera jamais à souligner que le long travail de recherche stylistique qui caractérise l'écriture de ses chansons est soumis aux lois de la métrique littéraire : “ Mes textes sont toujours en vers français classiques, je travaille sur la versification traditionnelle, mes poèmes sont toujours réguliers”<sup>14</sup> ».

## Ancienneté du rabé-raa

C'est ici l'occasion de déplorer l'absence d'ouvrages traitant, sans les confondre, de la versification littéraire *et* de la « versification » des paroles de chant. Cela dit, cette méconnaissance de la « versification » de tradition orale est parfois un avantage pour son étude : les régularités rythmiques ont d'autant plus de chance de ne pas être des apparences ou des artefacts intellectuels qu'elles sont intellectuellement ignorées, et que pourtant leur existence se déploie dans une vaste aire culturelle et une longue durée. Tel est le cas du rabé-raa, aujourd'hui attesté depuis un demi-millénaire au moins, et répandu dans de nombreux dialectes français du nord et du midi, sans que les métriciens y aient prêté attention<sup>15</sup>, et se soient mêlés d'en réglementer l'usage<sup>16</sup>. Tant est ancien, installé, et satisfait de leur orgueilleuse insularité, le mépris des études littéraires pour les formes de tradition orale. En voici, à l'occasion, deux exemples anciens. On lit dans le manuscrit de Bayeux (début du XVI<sup>e</sup> siècle probablement), sous une portée musicale, des paroles qui peuvent se formater en ce quatrain<sup>17</sup> :

As-tu point mis ton hault bonnet  
petit petit petit bonhomme  
as-tu point mis ton hault bonnet  
petit bonhomme bonhommet

L'air convient à un rabé-raa, et cette chanson remonte probablement à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. – Dans l'édition posthume de 1546 (Lyon) des *Œuvres de Clement Marot* à Lyon, un *Dialogue de deux amoureux* (en octosyllabes) est amorcé par ce couplet de chanson :

<sup>14</sup> Enregistrement du 18/01/1973, © Guy WAGNER, Tageblatt.

<sup>15</sup> J'ai proposé une analyse historique du rabé-raa, et de la manière dont il a été tenu à l'écart de la poésie littéraire jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'article Cornulier (1996).

<sup>16</sup> La forme rabé-raa est peu commune (en supposant qu'elle y soit représentée) en italien comme en anglais.

<sup>17</sup> Le dernier vers du quatrain est bissé dans la chanson.

<sup>18</sup> Je dois ces renseignements à Olivier Bettens, qui analyse ce rabé-raa dans Bettens (à paraître).

*Le premier commence en chantant.*

Mon cœur est tout endormy,  
    Resveille moy belle.  
Mon cœur est tout endormy,  
    Resveille le my.

Quoique le dialogue qui suit enchaîne sur la rime en « mi », la terminaison en « belle » reste sans justification rimique. Cela semble donc se présenter plutôt comme une citation de couplet (ou refrain) de chanson populaire de l'époque que comme des vers du poète.

Tout en étant conscient du caractère lacunaire, et parfois plus suggestif qu'explicite, des analyses esquissées ci-dessus, j'aimerais avoir montré que l'analyse de la « versification » des paroles de chant n'est pas plus vaine que celle de la poésie littéraire ; et qu'une étude conduite dans cette double perspective peut apporter quelque chose à notre compréhension de l'art des « vers » à chanter, dans ce domaine majeur de notre patrimoine culturel.

*Quelque références*

- Achille (Elide), 2007, *Pour une analyse métrique des chansons de Brassens*, Tesi di dottorato, Università di Bari, 2006-2007.
- Bettens, Olivier, à paraître, « Rythmer le vers, chanter la prose vers 1500 », à par. dans
- Conenna, Mirella, 2012, « Des *ricochets*. Chansons et traductions de Georges Brassens », dans *Cahiers de recherche de l'École doctorale en linguistique française*, n° 6, Università di Bari.
- Cornulier (de), Benoît, 1996, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans Carrol Coates, ed., *Repression and Expression, Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, New York, 1-21.
- En ligne à < <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>>.
- divers travaux concernant la métrique du chant disponibles sur le même site.
- Dorchain, Auguste, 1905, *L'Art des vers*, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires.
- Fort, Paul, 1913, *Choix de ballades françaises*, E. Figuière, 1963, *Ballades françaises*, choix publié par Flammarion.
- Martinon, Philippe, 1905, *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises*, Larousse.
- Site <http://virga.org/cvf/> *Chantez-vous français* d'Olivier Bettens sur le français chanté du Moyen Âge à la période baroque.