

Benoît de Cornulier
Université de Nantes, Département de Lettres Modernes
2005

Poésie et chant

Problèmes d'analyse rythmique

Version augmentée de *Poésie et Chant* 2004

- 1 La Marseillaise et le Marseillaise
- 2 Folklore refoulé et travesti
- 3 Notions de rythmique de tradition orale
- 4 Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire
- 5 Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard,
contre-rimes
- 6 *La Chanson de la plus haute Tour* de Rimbaud
entre poésie littéraire et chanson traditionnelle
- 7 Communiquer du rythme
en éditant de la poésie ou des paroles de chant



Centre d'Études Métriques

UMR 7023

Contenu

Le chapitre 1, « La Marseillaise et la Marseillaise, Le poème sous le chant » a paru dans *Poétique*, numéro 77, 1989, Editions du Seuil. Pagination conservée « 113-127 ».

Le chapitre 2 est une version à peine retouchée de : « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », publié par Carrol Coates dans le recueil *Repression and Expression, Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Editions Peter Lang, New York, 1996. Pages « 1-21 ».

Le chapitre 3, « Notions de rythmique orale, Sur le lien du rythme et des paroles dans des formules ou chants traditionnels », a été édité en traduction italienne dans un numéro spécial dirigé par Henri Meschonnic de *Ritmo*, Editions CLUEB, Bologne, Italie, 2000. Pages « 1-13 ».

Le chapitre 4 est un extrait du chapitre « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire » publié par Michel Murat et Jacqueline Dangel dans le recueil *Poétique de la rime* édité chez Champion en 2005. Pages « 1-12 ».

Le chapitre 5 est une version légèrement retouchée de « Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard, contre-rimes », édité par Injoo Choi-Jonin et autres dans le recueil *Questions de classification en linguistique : méthodes et descriptions, Mélanges offerts au Professeur Christian Molinier*, Editions Peter Lang, Berne (Suisse), 2005. Pages « 1-4 ».

Le chapitre 6 est extrait de « La Chanson de la plus haute Tour entre poésie littéraire et chant traditionnel », publié par Steve Murphy dans le recueil *Rimbaud : Textes et contextes d'une révolution poétique*, collection Parade Sauvage, Bibliothèque de Charleville-Mézières, 2004. Pagination conservée « 145-147 ».

Le chapitre 7 est extrait de « Communiquer du rythme en éditant de la poésie ou des paroles de chant », publié par David Gullentops et Marc Dominicy dans *Degrés, Revue de synthèse à orientation sémiologique*, numéro 121-122, Université Libre de Bruxelles, 2005. Pages « 1-5 ».

Benoît de Cornulier

La Marseillaise et la Marseillaise ¹

Le poème sous le chant

Un refrain libre, des couplets d'ancien régime

Entre les cultures orales et la littérature écrite existe une importante zone de contacts et d'échanges, que peut illustrer l'analyse métrique de l'hymne national, la *Marseillaise*, dont voici le texte (jusqu'au deuxième couplet), tel qu'il apparaît dans certaines éditions ² de notre époque :

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé (*bis*).
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans nos bras
Égorger nos fils, nos compagnes.

Refrain

Aux armes, citoyens!
Formez vos bataillons!
Marchons! Marchons!
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons!

Que veut cette horde d'esclaves,
De traîtres, de rois conjurés?
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés?
Français! pour nous, ah! quel outrage!
Que les transports il doit exciter!
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage!

Aux armes, etc.

Sur le papier, la *Marseillaise* apparaît souvent ainsi comme un poème : des huitains, strophes de vers de huit syllabes, rimés en (abab cddc), c'est-à-dire en (abab) suivi de (abba), y apparaissent en alternance avec un refrain. Les huitains sont versifiés comme de la poésie écrite impeccablement « régulière », au regard des conventions en vigueur dans la poésie littéraire de l'époque. Ainsi, les rimes sont graphiquement classiques (par exemple le *s* muet de *bras* y répond à celui de *soldats*); elles alternent en genre, c'est-à-dire que deux vers successifs qui ne riment pas sont de genre opposé (ainsi à *patrie*, rime féminine³ sur le papier, succède la rime masculine d'*arrivé*); il n'y a, à l'intérieur d'un vers, ni hiatus suivant les critères graphiques, ni *e* après voyelle devant « consonne »; et le schéma rimique détermine une strophe composée par la succession de deux quatrains classiques, chacun analysable en une paire de distiques. Mais, par un curieux contraste, le refrain se présente comme composé de vers qui paraissent varier assez librement quant au « mètre » (ici 6 6 4 4 6), compte tenu du fait que les rimes sont « irrégulières » sinon franchement manquantes (*-yens*, *-llons*, *-chons*, *-pur*, *-llons*), qu'elles n'observent pas l'alternance en genre (par exemple, les terminaisons *-yens* et *-chons* sont toutes deux masculines, quoiqu'elles se suivent sans rimer entre elles), et, surtout, qu'elles ne déterminent pas clairement une composition strophique (par exemple, une cellule de trois vers suivie d'une cellule de deux). Comme si les huitains avaient été versifiés par Boileau, et le refrain par Verhaeren, et non le tout par un seul homme. Un mélange aussi détonnant mérite d'être regardé de plus près.

Le chant juste du vers faux

La *Marseillaise* chantée et réduite, comme il arrive souvent, à un seul couplet suivi du « refrain » (qui dès lors n'en est plus un, faute d'être répété), peut se découper en quatorze segments correspondant à chacune des lignes ci-dessous, dont neuf segments pour le couplet et cinq pour le « refrain », de telle manière que tous ces segments aient ceci en commun : dans chacun d'eux, deux attaques de syllabes, à savoir celles des syllabes imprimées en italiques ci-dessous, correspondent à des « temps forts », débuts de « mesures » musicales, et le deuxième temps fort de chaque segment correspond précisément à l'attaque de sa dernière syllabe masculine (c'est-à-dire non féminine). Les attaques de ces dernières syllabes masculines de segment, superposées verticalement vers la fin de chaque ligne ci-dessous, sont donc musicalement en succession isochrone. Nous indiquons au bout de chaque ligne le nombre de syllabes jusqu'à la dernière masculine incluse (par exemple, huit pour le premier segment), complété le cas échéant par le nombre des syllabes « post-accentuelles » (deux pour ce premier segment : le deuxième *i* et l'*e* final de *patri-i-e*, soit 8 + 2).

Allons <i>enfants</i>	de la patri-i-e	(8+2)
le jour de <i>gloi-re</i>	est arrivé	(8)
contre <i>nous</i>	de la tyranni-e	(8+1)
l' <i>étendard</i>	sanglant est levé	(8)
l' <i>étenda-ard</i>	sanglant est levé	(9)
Entendez- <i>vous</i>	dans les <i>compa-gnes</i>	(8+1)
Mugir	ces féroces <i>soldats</i>	(8)
Ils vien-nent	jusque dans nos <i>bras</i>	(8)
Égorger	nos fi-ils nos <i>compa-gnes</i>	(9+1)
Aux <i>ar-mes</i>	citoyens	(6)
formez	vos bataillons	(6)
Marchons	marchons	(4)
qu'un	sang impur	(4)
abreu-ve	nos sillons	(6)

Ces observations sommaires et triviales suffisent à montrer qu'il n'existe pas une correspondance parfaite, tant s'en faut, entre la structure musicale du chant et la structure de versification du texte.

La musique n'impose pas clairement⁴ une division principale entre le couplet et le « refrain », même si on chante la *Marseillaise* entière; d'abord, parce que la musique des couplets n'est pas moins répétée que celle des refrains, alors que, sur le plan des paroles, le propre des refrains est d'être répétés; ensuite, parce qu'il n'est pas évident que, sur le plan mélodique, la frontière couplet/refrain soit plus importante que la frontière après le deuxième ou le cinquième segment.

De plus, le huitain de la versification écrite n'existe pas dans le chant. Il y devient en effet neuvain par la répétition du quatrième vers, qu'on ne réalise pas sur le papier et à la lecture (lire le mot *bis* n'est pas répéter), mais qu'on doit réaliser en chantant (on ne chante pas le mot *bis*). En outre, alors que le huitain du poème est clairement une paire de quatrains (il y a une division rimique principale indiscutable après le quatrième vers), musicalement il n'est pas évident que la division après le *bis* soit principale par rapport à celle après le deuxième « vers ».

À cela s'ajoute que, sur le plan du chant, du fait des redoublements de voyelles dans *étenda-ard* et *fi-ils*, on ne trouverait plus des octosyllabes réguliers, mais des espèces de vers libres de huit ou neuf syllabes⁵. Et à la place on trouve autre chose, qui n'est pas déterminé par la versification du texte écrit : notamment, la présence de deux « temps forts » indiscutables par segment; dans le cas d'un vers comme *Égorger nos fils, nos compagnes*, ce n'est évidemment pas la versification ou la grammaire qui oblige à placer un temps plus « fort » sur la dernière syllabe d'*égorger* que sur celle de *fils*; ce n'est pas non plus la versification qui impose de compter précisément deux espèces de temps forts par vers.

En ce qui concerne les formes *étenda-ard* et *fi-ils*, on objectera peut-être qu'en fait aujourd'hui elles n'appartiennent plus guère qu'à la version « officielle », et sont inconnues de l'immense majorité des Français. C'est vrai, la *Marseillaise* est sujette aux variations de tout air populaire, et même les hommes politiques en

reproduisent généralement telle ou telle version « folklorique ». Mais quand on ignore l'*étenda-ard* ou les *fi-ils*, on récupère généralement la syllabe manquante, en chantant, au *bis*, *L'étendard san-an-glant* (version « cultivée ») ou *L'étenda-re sanglant* (version insoucieuse de l'orthographe⁶); et depuis longtemps une majorité de Français chantent *Égorger nos fils ET nos compagnes*⁷. Ce dernier segment, où la neuvième syllabe, requise par la musique, est obtenue par l'insertion du mot *et*, au lieu de la reduplication de *i*, ne sonne pas boiteux quand on le chante, même aux oreilles de lettrés qu'un vers de neuf syllabes perdu au milieu d'une strophe de huit-syllabes ferait sursauter. C'est donc que dans le chant, où apparaît une métrique d'isochronies entre certaines attaques de syllabes, la métrique d'équivalences systématiques en nombre syllabique disparaît : une syllabe ajoutée aux huit d'un vers chanté ne détonne pas si elle s'insère dans le réseau des isochronies. Comparez *L'Internationale* telle qu'on la chante, en donnant sept syllabes aux vers huit-syllabiques *Foule esclave, debout, debout!* (par l'élosion, non régulière en versification traditionnelle, de l'*e* final d'*esclave* devant *debout*), et *C'est l'éruption de la fin*, où l'interprétation consonantique du *i* d'*éruption* supprime une syllabe qui est métrique dans le poème; inversement, les six syllabes du vers *L'Internationale* (refrain) deviennent neuf dans le chant, malgré l'interprétation consonantique du *i*, grâce au quadruplement du *a*⁸.

Quand on décrit les couplets de la *Marseillaise* comme des « huitains d'octosyllabes », ce n'est donc pas d'un chant qu'on parle, c'est uniquement d'un poème, dont on peut lire ou dire les strophes sans les chanter. Il y a donc au moins deux *Marseillaises* : le poème écrit, et le chant qui en exploite les paroles avec quelques ajustements (reduplications de voyelles ou de vers⁹) qui en altèrent la structure versifiée; on peut, aussi, jouer la musique sans les paroles. « La » *Marseillaise* en général n'existe donc pas, ou plutôt, ce n'est pas un objet esthétique unique, mais la combinaison de deux objets indépendamment viables, et non simultanément réalisables, le poème et la musique, en un chant où seule la métrique de la musique demeure entière.

Édition, trahison

Reste la question : Pourquoi l'auteur du poème de la *Marseillaise* aurait-il traité les strophes régulièrement, et le refrain comme des vers libres? Pour y répondre, il faut réfléchir à la différence de statut entre l'édition d'un poème et l'édition des paroles d'un chant.

C'est une habitude assez ancienne dans la tradition française que de tendre à éditer sur le papier les paroles de chansons, même de tradition populaire et pure-

ment orale, comme si c'était de la poésie, en les présentant en vers, ou simili-vers, et strophes, ou simili-strophes, découpés plus ou moins judicieusement au gré du transcritteur. Par exemple Maurice Bouter de Monvel imprime ainsi, à la fin du XIX^e siècle, dans son recueil de *Chansons de France*, les couplets de *Mon père m'a donné un mari*, vieille chanson de tradition orale :

D'une feuille on fit son habit,	8
Mon Dieu! quel homme,	4
Quel petit homme!	4
D'une feuille on fit son habit,	8
Mon Dieu! quel homme,	4
Qu'il est petit!	4

ce qui donne l'apparence à une poésie rimée, dont le schéma rimique serait (abb aba); mais apparence trompeuse : un peu d'attention fait apercevoir que la rime b est suspecte du point de vue de la versification, puisqu'elle ne consiste qu'en la répétition du même mot *homme*; elle est même un peu trichée, puisqu'on a omis¹⁰ d'indiquer l'élision qui, à la fin du vers 3, empêcherait *homm'* de rimer régulièrement sur le papier avec *homme*. Or cette mise en vers rimés masque une division plus indépendante de la versification littéraire, mais parfaitement banale dans la chanson traditionnelle :

<i>D'une feuille on fit son habit,</i>	8
Mon Dieu quel homm', quel petit hom-me,	8
<i>D'une feuille on fit son habit,</i>	8
Mon Dieu quel homm', qu'il est petit!	8

Soit la combinaison du schéma (A.A.) quant à la répétition (le troisième segment répète intégralement le premier) et du schéma (a.aa) quant à la « rime » (deuxième segment féminin et non rimant), avec syllabe féminine en fin de premier distique¹¹. Autrement dit, il n'y a pas de rime entre les « vers » de la première moitié du couplet, et, répéter n'étant pas rimer, il n'apparaît une véritable rime que quand le mot *petit*, à la fin du couplet, fournit la rime au mot *habit* répété à la fin du « vers » précédent. On retrouve la même structure dans des centaines de chansons françaises traditionnelles, comme *Dodo l'enfant do*, *De Nantes à Montaigu*, ou *Il est né le divin enfant*. Cette structure « poétique » est indissociable de la structure musicale sur laquelle elle s'articule¹², et sa valeur originelle n'est plus perceptible quand on l'isole par la mise en quatre « vers » sur le papier – ce qui explique les diverses reconstitutions qu'on risque d'en faire, comme celle en pseudo-sizain chez Bouter de Monvel. Nombre de chansons orales sont ainsi reconstituées en « poésies » littéraires, avec plus ou moins de bonheur, lors de leur édition sous forme imprimée, leur « versification » étant de toute manière dénaturée du simple fait qu'on la coupe de son soubassement musical¹³.

Le refrain remesuré

Armés de méfiance, nous pouvons maintenant essayer de reconsidérer les cinq < vers > du refrain de la *Marseillaise* en tenant compte, cette fois, de ce qu'il s'agit d'un texte rédigé sur le papier, et dont les couplets révèlent une parfaite maîtrise de la versification littéraire. Par exemple, on peut éliminer les < vers blancs > en écrivant comme ceci :

Aux armes, citoyens, formez vos bataillons!
 Marchons, marchons,
 Qu'un sang impur abreuve nos sillons!

Outre que cette première réanalyse élimine les non-rimes d'*impurs* et de *citoyens*, elle présente l'avantage de restituer l'alternance en genre à l'intérieur même du refrain, où on ne voit plus se suivre deux rimes masculines différentes. Le poème est dès lors entièrement conforme à l'alternance en genre; et on peut comprendre la raison du choix de la forme embrassée (abba) pour le quatrain final de huitain : elle ménage cette alternance aux frontières de strophes, en faisant voisiner les vers masculins du refrain avec les vers féminins initiaux et terminaux de huitain.

Pourtant, suivant les critères de la versification littéraire traditionnelle, cela n'est encore qu'assez approximativement < régulier >. Car s'il est vrai que chacun des vers du refrain paraît conforme à un modèle connu – alexandrin 6+6, 4-syllabe, ou 4+6 –, aucun n'a son pareil dans le refrain, ou même dans le couplet. Il est vrai qu'un vers 4+6, ou 6+6, même isolé, peut se reconnaître comme conforme, hors contexte, à l'un de nos deux stéréotypes de vers composé; mais le mélange, ici, paraît libre, et non pas régulier ou stéréotypé; le vers de quatre syllabes n'est même pas conforme à un modèle typique. Le schéma rimique lui-même n'est pas vraiment métrique : avec trois vers sur la même rime, sans schéma de mètres authentique, et sans que ce schéma de rimes soit repris avec des mots différents, on ne peut pas parler de versification vraiment régulière.

Dans cette < strophe > douteuse, la rime en *marchons* est la plus suspecte, parce qu'elle est relativement pauvre, et que c'est la fin du < vers > dépareillé de quatre syllabes. Pour l'éliminer, il faut donc écrire :

Aux armes, citoyens, formez vos bataillons!
 Marchons, marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons

Cette forme est plus régulière, avec ses rimes correctes composant un distique en (aa), forme tout à fait classique et même stéréotypée. Mais le deuxième vers, qui ne peut pas être un vers simple avec ses quatorze syllabes, n'est conforme à aucun modèle familier qui permettrait de déterminer la place d'une césure (par exemple,

8+6). Et chacun de ces deux « vers » reste contextuellement dépareillé. Réduire le second, trop long, à la longueur du premier est tentant pour l'égalitarisme forcé du métricien.

La solution est évidente, si on se souvient que la répétition est l'un des moyens par lesquels, souvent, un texte se plie à un rythme. Or il ne tient qu'à la répétition de *marchons* que le vers de quatorze syllabes ne soit conforme au type 6+6 de l'alexandrin. La répétition verbale a en effet dans le chant un statut particulier : elle peut être dénuée de valeur sémantique. Cette possibilité, qu'on peut au besoin distinguer sous le nom de « réduplication », paraît liée à la faculté générale qu'on y a de prononcer des syllabes insignifiantes, comme *tralalala*, suffisamment motivées par la musique elle-même. C'est ainsi qu'en chant *patri-ie* peut être considéré comme une réalisation, par réduplication de voyelle, du mot *patrie*, ou *ja-ja-jamais*, une réalisation, par réduplication de syllabe, du mot *jamais*¹⁴. Cela autorise l'interprétation de *Marchons, marchons* comme une réalisation du mot *marchons* avec réduplication pour le chant. Dans le refrain ainsi analysé :

Aux armes, citoyens! formez vos bataillons!
Marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons!

on reconnaît enfin un distique parfaitement régulier d'alexandrins rimés en (aa). Dans cette interprétation, les paroles de la *Marseillaise* forment une poésie parfaitement régulière de bout en bout, suivant les critères traditionnels les plus rigoureux.

La strophe complète de la *Marseillaise*

Une fois que le refrain apparaît comme aussi régulier que les couplets, rien n'empêche de considérer le poème de la *Marseillaise* comme formé non pas de huitains alternant avec un distique séparé d'eux (le refrain), mais d'une seule espèce de strophe : dizain complexe (abab cddc ee), composé par la réunion d'un huitain et d'un distique d'alexandrins. Cette combinaison semble même s'imposer pour la variante que présente le refrain après le cinquième couplet dans une copie ancienne¹⁵, dont la fin suspensive :

Tous ces tigres qui sans pitié
Déchirent le sein de leur mère

est continuée par la fin de refrain :

... que tout leur sang abreuve nos sillons.

Avec son huitain initial composé de deux quatrains de huit-syllabes, sa terminaison par un distique rimé en (aa), l'allongement métrique terminal (passage du mètre de base 8 à l'alexandrin) et, bien sûr, sa terminaison-refrain, le dizain du poème de la *Marseillaise* est assez caractéristique des textes destinés à la mise en musique. Cela ne l'empêche pas d'être une strophe régulière du point de vue de la versification classique. Du reste, dès lors que sa véritable forme littéraire est reconnue, il est possible de lui trouver un antécédent, dont on ne l'avait jamais encore rapproché : la formule métrique de la strophe de la *Marseillaise*, tant pour le mètre que pour la rime, est exactement celle qu'avait employée Nicolas Gilbert (mort en 1780) dans son ode *Sur la mort de S.A.R. Madame la Princesse Anne-Charlotte de Lorraine*, dont voici la première strophe¹⁶ :

Où courent, les cheveux épars,
Ces vierges, ces époux, ces mères,
Et ces enfants et ces vieillards
Inondés de larmes amères?
Pourquoi ces temples ébranlés
Par l'airain qui gémit dans l'ombre?
Pourquoi ces citoyens sans nombre
Partout errant ou rassemblés,
Du sommeil, des amours interrompant les heures,
Font-ils de cris plaintifs retentir nos demeures?

Ce rapprochement avait échappé à Martinon (1912) lui-même. Il cite en effet la *Marseillaise* au chapitre des huitains, sans doute parce que déjà, à son époque, dans la plupart des éditions, l'émiettement sur le papier des alexandrins en espèces de « vers » libres obligeait à les séparer du huitain régulier qu'ils concluent.

La nuit fameuse d'avril 1792 où le capitaine Rouget de Lisle inventa ce qui devait devenir notre hymne national a souvent été racontée. Tiersot présente ainsi¹⁷ la manière dont l'officier invente, après un dîner fort arrosé, le chant de guerre qu'on lui a réclamé pour l'armée du Rhin. Il est rentré dans sa chambre, s'est saisi de son violon. « Les doigts couraient sur les cordes et des chant mystérieux vibraient sous l'archet. [...] Peu à peu, la formule mélodique se fixait, et des vers [...] venaient se poser sur la musique, comme d'eux-mêmes. » Il prend note successivement des fragments essentiels de la première strophe, « n'écrivant les paroles, a-t-il dit par la suite, que pour garder l'ordre qu'elles devaient occuper dans la mélodie ». La musique qui tombe du ciel, les paroles qui viennent s'y ranger : ce récit est fidèlement conforme à une idée qu'on se fait souvent de la création dans le domaine du chant ; la musique étant le rythme même, il suffit qu'ensuite des paroles s'y assujettissent. Après examen de la structure métrique de la *Marseillaise*, il paraît difficile d'y prêter foi. Ce chant contient et cache un poème d'une métrique littéraire rigoureuse, qui ne découle d'aucune architecture musicale, et

qu'il était probablement impossible de construire en suivant une musique conçue tout à fait indépendamment de lui¹⁸.

Lire le poème de la *Marseillaise*

Pour des raisons pédagogiques, j'ai présenté l'analyse métrique de la *Marseillaise* à peu près comme je l'ai faite, par méthode, à l'occasion d'un cours. L'examen de manuscrits de la main de Rouget de Lisle à la Bibliothèque nationale offre à la fois des preuves plus directes et une situation plus complexe.

L'un de ces manuscrits, intitulé *Hymne Républicaine par le Citoyen Rouget de Lisle*¹⁹, présente clairement, plutôt que le poème, les paroles du chant : les couplets sont numérotés (référence utile en cas d'exécution collective), le mot « couplet » apparaissant en tête du premier (refrain compris). Le refrain est coupé, comme en tête de cet article, en cinq « vers » correspondant aux paires de mesures musicales, et non aux alexandrins ; les différences des lignes du refrain en nombre syllabique ne sont pas indiquées par les marges, alors qu'il est traditionnel, à l'époque, de signaler les équivalences (ou contrastes) en mètre par l'égalité (ou l'inégalité) de la marge gauche. Le *bis* des quatrièmes vers et de *Marchez* est indiqué. La ponctuation, peu utile au chant, est lacunaire (les fins de phrases ne sont pas toutes ponctuées). L'auteur (en admettant que ce soit lui) n'a pas signé ce papier utilitaire, mais a seulement indiqué son nom, d'une manière impersonnelle, à la suite du titre.

Tout différents sont les manuscrits plus tardifs intitulés *Hymne des Marseillais*²⁰. Il ne s'agit plus, cette fois, de textes destinés à permettre de chanter – assez d'éditions s'en chargent –, mais de courrier personnel. Rouget, vieux, envoie lui-même à diverses personnalités le texte de l'hymne, écrit de sa main aussi soigneusement que le lui permet son état. Il signe, c'est un auteur – même s'il ne s'agit là que d'une « bluette²¹ » comme il dit à David d'Angers. Et là le parti pris littéraire est manifeste. Tout le montre : les « couplets » (comme dit le catalogue de la Bibliothèque nationale) ne sont plus numérotés sous le nom de couplets : ils s'offrent à lire comme des strophes, dizains nettement délimités. Aucun *bis* n'est réalisé ni même indiqué, ni aux quatrièmes vers, ni au début du dernier (*Marchez*), qui est simplement un alexandrin. Les marges gauches, nettes, opposent clairement les alexandrins terminaux aux 8-syllabes. Un détail d'orthographe est caractéristique : le dernier mot du vers *Nos fronts sous le joug se ploieraient*, ainsi écrit dans le texte de chant, est écrit de la même façon, puis corrigé par surcharge en *ploÿraient* (ms 4299), ou *ploïraient* (ms 22740), types de graphie qu'on peut encore trouver dans les vers d'un poète comme Hugo ; il ne peut s'agir là d'une correction d'orthographe ; Rouget supprime un *e* qui pourrait paraître devoir compter devant « consonne », suivant les conventions traditionnelles²² de versification.

Le contenu même du texte mérite d'être reconsidéré à la lumière de cette opposition entre texte de chant et poème.

De l'*Hymne Républicaine* à l'*Hymne des Marseillais*, deux couplets sur huit (sixième et septième) disparaissent. L'un, parlant de *chanter ce refrain terrible*, ne convenait évidemment pas dans un poème qu'on ne chante pas, mais qu'on lit. L'autre est le couplet dit « des enfants »²³ qui aurait dû être chanté par d'autres voix que celles des citoyens à qui les enfants prétendent succéder. Cette opposition des voix était réalisable dans un chant (chœur d'enfants), spécialement dans des occasions solennelles. Elle entrait moins naturellement dans le texte d'un poème qui n'est qu'une voix, étant *une* écriture, qu'*une* personne seule lit. En la supposant même placée à la fin du texte (comme on fait aujourd'hui), cette adjonction a l'inconvénient de rompre l'effet classique de bouclage construit, dans le texte original vraisemblablement, par la répétition du mot *patrie*, qui conclut en position de rime le premier vers de la première strophe (*Allons, enfants de la patrie*), et celui de la dernière (*Amour sacré de la patrie*). Il est à noter cependant que Rouget n'omet pas ces strophes ou couplets uniquement dans le poème; il les omet aussi, pour des raisons complémentaires ou différentes, dans les paroles de l'*Hymne des Marseillais* qu'il édite tardivement, avec musique, dans son recueil de *Cinquante Chants français*²⁴.

Dès 1792 s'était introduite l'habitude de faire reprendre en chœur le dernier, puis (idée du musicien Gossec) les deux derniers vers du refrain. Rouget ayant adopté cette idée, les paroles du premier dizain deviennent dans ses *Cinquante Chants français* :

Aux armes, Citoyens, formez vos bataillons, Marchez, marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons! [*Chœur* :] Aux armes, Citoyens, formons nos bataillons, Marchons, marchons, qu'un sang impur abreuve nos sillons!

Même si on restituait les alexandrins de cette suite²⁵, que les répétitions rendent illisible sur le plan littéraire, on obtiendrait une suite de quatre alexandrins « rimant » en (aaaa), ce qui ne constitue pas une strophe de type classique. De plus, le changement de voix, aisément réalisable quand la *Marseillaise* était chantée au cours d'un spectacle ou d'une solennité, était moins naturel dans un poème. Or, non seulement dans aucun des textes du poème Rouget n'altère le dizain par reprise de son ou ses derniers alexandrins, mais il n'adopte pas, à la fin, la variante *Marchons* : celle-ci convenait à partir du moment où le chant, ou du moins son refrain, était censément entonné en chœur par une foule de citoyens supposés s'encourager eux-mêmes; mais ce changement de personne ne pouvait s'étendre au huitain (*Entendons-nous...* est absurde). La formulation qu'il retient est donc celle où l'unité de voix, particulièrement souhaitable dans le poème, est la plus claire : un (ou plusieurs) Français exhorte au combat les Citoyens susceptibles de porter les armes²⁶.

Outre que le titre ancien de *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* ne pouvait convenir qu'au texte de chant, il convenait mal au symbole qu'était devenu le chant de guerre. Mais ni les dénominations populaires à Paris de *Marche* ou *Chan-*

son des Marseillais, ni l'abrégé *Marseillaise* ne pouvaient convenir au poème, le terme de *marche* ou de *chanson* étant musical, et le genre féminin de *Marseillaise* rappelant spécialement le premier. *Hymne*, apparu dès 1792, a l'avantage de convenir non seulement à l'éventuelle fonction nationale du chant (sans l'impliquer explicitement²⁷), mais aussi bien au poème²⁸.

Ce poème assez méconnu, cette « blquette », on peut ci-dessous, oubliant toute musique, la lire, éditée à partir de l'exemplaire qu'en envoya Rouget à David d'Angers²⁹ le 24 février 1829.

Université de Nantes

Hymne des Marseillais

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé :
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé.
Entendez-vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats ?
Ils viennent jusques dans nos bras
Égorger nos fils, nos compagnes !
Aux armes, Citoyens ! formez vos bataillons :
Marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Que veut cette horde d'esclaves,
De traîtres, de Rois conjurés ?
Pour qui ces ignobles entraves,
Ces fers dès longtemps préparés ?
Français, pour nous ah ! quel outrage,
Quels transports il doit exciter !
C'est nous qu'on ose méditer
De rendre à l'antique esclavage !
Aux armes, Citoyens ! formez vos bataillons :
Marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Quoi, des cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers !
Quoi, ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers !
Grand dieu ! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploieraient !
De vils despotes deviendraient
Les moteurs³⁰ de nos destinées !
Aux armes, Citoyens ! formez vos bataillons :
Marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Tremblez, tyrans! et vous, perfides,
L'opprobre de tous les partis,
Tremblez! vos projets parricides
Vont enfin recevoir leur prix.
Tout est soldat pour vous combattre :
S'ils tombent nos jeunes héros,
La terre en produit de nouveaux,
Contre vous tout prêts à se battre.
Aux armes, Citoyens! formez vos bataillons :
Marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Français! en guerriers magnanimes
Portez, ou retenez vos coups.
Épargnez ces tristes victimes
À regret s'armant contre nous.
Mais le despote sanguinaire!
Mais les complices de Bouillé,
Tous ces tigres qui sans pitié
Déchirent le sein de leur mère!...
Aux armes, Citoyens! formez vos bataillons :
Marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Amour sacré de la patrie!
Conduis, soutiens nos bras vengeurs.
Liberté! Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs :
Sous nos drapeaux que la Victoire
Accoure à tes mâles accens;
Que tes ennemis expirans
Voient ton triomphe et notre gloire.
Aux armes, Citoyens! formez vos bataillons :
Marchez, qu'un sang impur abreuve nos sillons.

Rouger de Lisle

NOTES

1. J'ai largement bénéficié, pour cette étude, de l'aide de Florence de Lussy (notamment en ce qui concerne les manuscrits de la Bibliothèque nationale), ainsi que de Frédéric Robert et Michel Carrier (CNET).

2. On constate, bien sûr, des variantes d'une édition à l'autre. La version donnée ici est à peu près, par exemple, celle de l'encyclopédie *Larousse du xx^e siècle* (1929), ou du *Livre des Chansons de France* (Gallimard, 1984). Plus proches du texte édité en fin de cet article, quoique différentes à l'égard de certains détails, sont certaines éditions comme celle du *Dictionnaire encyclopédique Quillet* (1965), inspirée de la version officielle du texte du chant (Circulaire ministérielle du 25 février 1911).

3. *Grosso modo*, on peut dire qu'une rime est *féminine* si elle se termine, comme *campag-gnes* ou *patri-e*, par une syllabe « post-accentuelle » à *e* dit muet (syllabe *féminine*); sinon, la rime est *masculine*.

4. Compte non tenu d'une éventuelle harmonisation, ou d'oppositions du type solo/chœur, qui peuvent marquer notamment l'opposition couplets/refrain.

5. L'idée que « *Le jour de gloire est arrivé* est un octosyllabe » est donc ambiguë. Elle est juste aussi bien du « vers » chanté que du vers poétique, si elle signifie seulement que ce vers a huit syllabes. Mais elle est fautive du « vers » chanté, quoique vraie du poétique, si elle signifie que c'est un vers de *mètre* huit-syllabique; car si les « vers » chantés ont une métrique, celle-ci réside dans la musique et non dans leur nombre syllabique total.

6. C'est par un souci bien déplacé de prononcer les mots en fonction de l'orthographe de leur répondant écrit que, dans des chansons « traditionnelles » largement diffusées sur disques, même pour public enfantin, on entend aujourd'hui des choses comme *Fille du Roi*, *donne-moi donc ton cœur*, ou encore *C'est la cloche du vieux ma-noi-ar*, véritables horreurs prosodiques, là où le sens musical commande de chanter, avec la tradition, *cœur* et *ma-noi-re*.

7. La variante *Égarger nos fils et nos compagnes* avait déjà suppléé la forme officielle il y a un siècle, à en croire A. Leconte (*Rouget de Lisle*, Paris, 1892, p. 269) : « Généralement, quand on chante ce couplet, on le fautive en ajoutant à ce vers la conjonction *et*. » J'ai aussi parfois entendu, en interrogeant des étudiants de licence, *nos filles, nos compagnes, ou nos fill' et nos compagnes* (et souvent *Qui viennent jusque dans nos bras, voire nos bois*, où la construction relative paraît peut-être plus chic?). On pense au vers de La Fontaine, *Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie*, l'un des rares alexandrins que bien des Français sachent par cœur, et que la plupart refont en *Il ouvre un large bec et laisse tomber sa proie*.

8. Je cite ici *L'Internationale* d'après le *Deuxième Livre des chansons de France et d'ailleurs* de Roland Sabatier (Gallimard, 1986), qui du reste imprime en un seul vers *L'Internationale sera le genre humain*, ajoutant ainsi une non-rime au vers faux. Il est à noter que l'auteur de la mise en musique (1888), Degeyter, n'est pas l'auteur du poème, composé plus de quinze ans auparavant par Eugène Pottier.

9. Lorsqu'on publie les paroles en accompagnement de la musique, généralement on abrège toutes les reprises du refrain par *Et cetera*, ce qui invite une lecture sans refrain, où l'existence (dans le chant) du refrain est indiquée par ce mot latin hors mesure, plutôt que réalisée. A moins encore qu'on ne décide que les trois syllabes d'*et cetera* font effectivement partie du refrain, comme a fait vers 1983 le chanteur Serge Gainsbourg, lequel du reste tendait à dire les paroles des couplets comme des strophes de poème plutôt qu'à les chanter.

10. Cette omission est voulue, car, en règle générale, Boutet de Monvel sait fort bien supprimer, ou au contraire ajouter, un *e*, comme pour les *dam's de l'Hopital* qui sont *arrivé au bruit*, dans la chanson de *Compère Guilléri*.

11. Dans ces schémas, je note par un point un vers équivalent à aucun autre. Sur ce mode de notation, cf. « Pour une grammaire des strophes : conventions de codage des structures métriques », dans *Le Français moderne*, 56, 3/4, janvier 1988, p. 223-242.

12. Le troisième segment est identique, pour l'air comme pour les paroles, au premier. La dernière syllabe masculine du deuxième est généralement chantée sur une note non conclusive, et suivie d'une syllabe féminine impliquant continuation du rythme. Le quatrième par sa dernière syllabe, apporte, en même temps que la rime, la conclusion mélodique et rythmique.

13. Béranger lui-même me semble avoir un peu sacrifié la prosodie au désir de produire une apparence, sur le papier, de poésie rimée, quand il a écrit ses *Bohémiens* sur l'air de *Mon père m'a donné un mari* en faisant rimer les vers 2 et 3 et en les faisant tous deux féminins aussi bien dans le chant que dans l'écrit, pour l'alternance en genre :

Reste immonde
D'un ancien monde,
Sorciers, bateleurs ou filous,
Gais Bohémiens, d'où venez-vous?

(cité d'après le *Livre d'or de la chanson française*, t. 2, S. Charpentreau (éd.), Les Éditions ouvrières). Le mot « immonde », avec sa syllabe féminine, s'accorde bien mal du rythme.

14. Il est vrai que dans la chanson du *Petit Navire*, qui n'avait *ja-ja-jamais navigué*, la répétition de syllabe initiale peut s'interpréter comme procédé d'insistance. En privant cette répétition de son support musical, Rimbaud lui donne une valeur cocasse dans son *Chant de guerre Parisien*, qui est un poème et non un chant, au vers : *Et des yoles qui n'ont jam, jam...*

15. Ms N.a.fr. 24214, f.90, de la Bibliothèque nationale, que le catalogue ne donne pas pour autographe.

16. Strophe citée d'après l'édition des *Œuvres* de Gilbert dans la collection des Classiques Garnier (Paris, s. d.). Dans le dizain de Gilbert, qui présente la même structure d'alternance en genre que celui de Rouget,

la rime féminine est en position de terminer la strophe, peut-être en convenance avec le caractère de deuil du poème.

17. Tiersor peut s'inspirer notamment d'une notice historique de De La Barre (1833), à qui Rouget aurait raconté avoir « raclé un violon » en « cherchant un motif d'air », sur quoi il aurait immédiatement « fait les paroles » de la première strophe. Voir aussi le récit de Rouget dans ses *Cinquante Chants français (Cinquante Chants Français, paroles de différents auteurs, mise en musique avec accompagnement de piano, par Rouget de Lisle, Paris, 1825)*.

18. Le chant de guerre « sur le même air » (ms 24214) commençant par *Soldats choisis pour la patrie* présente un refrain qui semble platement démarqué, après coup, de la *Marseillaise* avec sa musique : *Aux armes, grenadiers! marchez au champ d'honneur, / Volez, bis... et dans leur camp répandez la terreur*. Par contraste, le refrain de la *Marseillaise* me donne l'impression d'une musique bien adaptée aux paroles.

G. Millandy, dans *Au service de la chanson (Études littéraires de France, Paris, 1939, p. 294 sq.)*, pense que si les paroles avaient précédé la musique le quatrième vers n'eût pas été répété (l'argument inverse me paraît au moins aussi vraisemblable). « Si Rouget, ajoute-t-il, ne s'était pas appliqué à suivre une ligne mélodique, s'il avait par avance écrit ses strophes, il nous eût vraisemblablement donné un poème plus soigneusement, plus littérairement écrit. » C'est là peut-être surestimer Rouget comme écrivain, et en tout cas ne tenir aucun compte de la forme versifiée de son texte.

19. Manuscrit coté N.a.fr. 24214 (ff. 88-89), autographe selon le *Répertoire des manuscrits littéraires français XIX^e-XX^e siècle*, 1985.

20. Ms. N.a.fr. 4299 (ff. 5-6) et 22740 (ff. 332-333), et manuscrit du Département de la Musique (« Lettres n° 2 »). Les deux premiers étaient joints par Rouget à des lettres adressées respectivement à David d'Angers (auteur de son portrait en médaillon) et à Adolphe Laugier.

21. « Petit ouvrage écrit sans prétention, et peillant d'esprit », dit le *Dictionnaire national* de Bescherelle (1856) à *bluette*.

22. L'accent circonflexe marque une suppression. En fait, on n'était pas toujours aussi rigoureux, et par exemple Wailly, dans *l'Abrégé de la versification française* qui termine ses *Principes* (régulièrement réédités à l'époque) autorise aussi bien *agrèra* que *agrèra* comme 3-syllabes. Même graphie métrique *plôiraient* dans *Cinquante Chants français*.

23. De plus, Rouget n'était pas l'auteur de la strophe « des enfants ». Mais on sait par ailleurs qu'il a souvent accepté de paraître le père de bien des modifications qu'il n'avait pas inventées.

24. *Op. cit.*

25. Le refrain étant abrégé pour tous les autres couplets, le distique d'alexandrins n'apparaît nulle part comme tel dans les *Cinquante Chants français* de Rouget de Lisle.

26. Dans les récitations modernes en chœur et sans changement des voix, la cohérence de la suite *formez vos bataillons! Marchons...* laisse à désirer; il faut en outre imaginer que chaque Français entend dans les campagnes mugir ces féroces soldats, et demande à tous les autres Français s'ils en entendent autant...

27. La *Marseillaise* a souvent été remplacée ou contestée comme hymne national.

28. Ainsi, Malherbe emploie *hymne*, au féminin, pour désigner un poème chantant la victoire d'un roi.

29. Autographe N.a.fr. 4299, ff. 5-6, de la Bibliothèque nationale. Dans la strophe 3, vers 3, le manuscrit porte, certainement par lapsus, *cohortes* au lieu de *phalanges* que donnent les autres versions. Le distique final est abrégé (avec *etcetera*) dans toutes les strophes sauf la première et la dernière. L'opposition majuscule/minuscule n'est pas partout évidente dans cette écriture incomplètement codifiée (son destinataire n'est pas un éditeur); j'ai généralisé la capitale de *Citoyens* à partir du premier refrain.

30. On lit bien *moteurs*, et non plus *maîtres de nos destinées*, dans les trois dernières copies que nous connaissons : tour plus philosophique mais classique. Suivant une idée aristotélicienne largement vulgarisée, Dieu est le « moteur » premier de l'univers (source ultime de mouvement et vie); dans la célèbre fin de *Cinna* (V, 3), *Cinna* remercie Auguste de sa clémence par ce vœu : *Puisse le grand moteur des belles destinées / Pour prolonger vos jours retrancher nos années*. Entre ce moteur premier et nos destinées peuvent intervenir des causes ou moteurs intermédiaires.

RÉFÉRENCES

- Cornulier (B. de), 1982, *Théorie du vers*, Éd. du Seuil.
- Cornulier (B. de), 1988, article « Métrique », à paraître dans l'*Encyclopaedia universalis*.
- Cornulier (B. de), en préparation, *Petit Traité de métrique*.
- Delfolie (V.), 1956, *La Marseillaise, Essai de reconstitution historique et de critique littéraire*, A. Rossignol, Montmorillon (Vienne).
- Elwert (Th.), 1965, *Traité de versification française*, Klincksieck.
- Martinon (Ph.), 1912, *Les Strophes*, Champion.
- Pierre (C.), 1904, *Les Hymnes et Chansons de la Révolution, Aperçu général et catalogue*, Imprimerie nationale.
- Robert (F.), 1981, « Genèse et destin de *La Marseillaise* », dans *La Pensée*, 221-222, p. 72-85.
- Tiersot (J.), 1916, *Histoire de « La Marseillaise »*, Delagrave.

2

extrait p. 309-337
de

Repression and Expression

Literary and Social Coding in
Nineteenth-Century France

Edited by Carrol F. Coates

1996



PETER LANG
New York • Washington, D.C./Baltimore
Bern • Frankfurt am Main • Berlin • Vienna • Paris

Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française

1. Deux formes de quatrains folkloriques

1.1. Un inconnu familier, le rabé-raa.

De nombreuses chansons françaises traditionnelles¹ présentent une structure commune qu'illustre le couplet suivant (dans cette étude, j'italiciserai au besoin les unités en relation de répétition):

Savez-vous planter les choux
A la mode, à la mode...
Savez-vous planter les choux
A la mode de chez nous

Soit, en représentant par une astérisque des vers non-équivalents, un schéma de répétition (A* A*) (où les capitales notent des unités équivalentes mot pour mot et les astérisques des vers non-équivalents), et un schéma rimique (a* aa), dont on peut considérer qu'il recouvre un schéma réel (** aa), puisque le troisième vers ne fournit apparemment rime au premier qu'en le répétant purement et simplement. A comparer les distiques en eux-mêmes, il apparaît qu'il sont liés par une relation de Contraste final sur fond de Répétition initiale². Compte non tenu de la répétition, on peut voir là d'abord un "distique" préparatoire non rimé (*choux, mode*), puis un distique rimé en (aa) (*choux, nous*). La répétition verbale est généralement doublée d'une répétition musicale et, en fait, les deux distiques ne s'opposent verbalement et musicalement que par leur terminaison (...à *la mode* ≠ ...*de chez nous*), laquelle, musicalement, est généralement suspensive dans D1 (distique 1), et conclusive dans D2.

Cette structure très commune et encore aujourd'hui productive est donc parfaitement familière aux français. Elle est en même temps totalement inconnue des traités de métrique, puisqu'il n'y en est jamais fait mention³. Disons que, sur le plan théorique, la métrique folklorique est tout simplement étrangère aux métriciens français. Cette méconnaissance est d'une certaine manière toute naturelle, redoublant pour ainsi dire le fait que, dans la pratique, la poésie littéraire classique semble n'avoir pas adopté cette forme. On en chercherait en vain un cas, par exemple, dans toutes les poésies de Malherbe, ou dans les *Fleurs du Mal*, ou dans les *Contemplations* de Hugo, ou même dans ses *Chansons des rues et des bois...* Et on pourrait ne pas s'en étonner, en songeant à l'explication suivante: cette forme métrique n'est pas littéraire, d'abord parce que la répétition y joue un rôle essentiel, ensuite parce que son schéma rimique n'est pas réductible à un type classique; et cela se voit

¹ Autres exemples parmi des centaines: *Ainsi font font font, Un kilomètre à pieds, Bon voyage Monsieur Dumollet, Et on s'en fout D'attraper la vérole, Il est né le divin enfant...*

Une étude plus complète, complémentaire de celle-ci pour des périodes antérieures ou postérieures au XIXe, est soumise aux *Cahiers du Centre d'Études Métriques* de l'Université de Nantes. Je remercie Marc Bertrand, Jacques Seebacher et spécialement Joseph Le Floc'h pour de nombreuses observations sur une version précédente, notamment au sujet de Chateaubriand.

² Dans une structure différente, le Contraste final sur fond de Répétition initiale est exemplairement illustré par la formule sportive bien connue *On a gagné / Les doigts dans le nez, / On a perdu / Les doigts dans le cul*.

³ Voir cependant ci-dessous le §3 sur "le rabé-raa chez les métriciens".

surtout au fait qu'il y a un vers blanc, alors que dans la poésie classique généralement tout vers rime, ou, comme disent les traités, le plus souvent normatifs, tout vers *doit* rimer.

Plus précisément, outre le phénomène de répétition, ce qui est très éloigné de la poésie classique dans cette structure, c'est que le premier distique (tout entier) ne rime pas; et ce qui correspond le mieux à la tradition littéraire, avec le format en deux distiques, c'est le second distique, qui est un (aa): le "quatrain" folklorique se conclut par cette forme, omniprésente dans la chanson française à tout époque, et intégrée dans la poésie française littéraire de diverses façons.

Parce qu'il est méconnu, le type décrit ici n'a pas de nom. Disons donc que c'est un *abé-aa* (pour évoquer oralement son schéma de "rimes" abaa); et, plus spécifiquement, que c'est un *rabé-raa* (horrible dictu!), pour signaler par l'insertion d'un *r* les vers qui sont en relation de répétition.

1.2. Un disparu fameux, le triolet.

Il n'y a guère de rapport à première vue entre le *rabé-raa* que nous venons de présenter et le triolet, tel qu'il se présentait à la fin du moyen âge, et dont voici un exemple du XVI^e⁴:

Votre cul verd couvert de verd
Ha metier d'autre couverture:
S'on le véoit a descouvert, (vé-oit: 2 syll.)
Vostre cul verd couvert de verd:
Celuy qui le verroit ouvert,
Pourroit bien dire a l'aventure,
Votre cul verd couvert de verd
Ha metier d'autre couverture.

Tout vers y rime, et pas seulement par répétition, suivant ce schéma en notation télescopée⁵, ABaAabAB. Mais regroupons les vers, et les quatre distiques forment ce quatrain:

Votre cul verd couvert de verd ha metier d'autre couverture:
S'on le véoit a descouvert, vostre cul verd couvert de verd:
Celuy qui le verroit ouvert, pourroit bien dire a l'aventure,
Votre cul verd couvert de verd - Ha metier d'autre couverture.

Par ses terminaisons, ce quatrain est un *abé-aa* comme *savez-vous planter les choux*, et comme lui il présente une relation de répétition de vers d'un distique à l'autre⁶, mais cette fois c'est le second vers du dernier distique qui répète le premier vers du premier distique, selon le schéma (A* *A); on peut donc parler d'un *rabé-ara*. On s'aperçoit de plus que la première moitié de ce *rabé-ara* est elle-même un *rabé-ara* (le vers 4 du huitain répétant son vers 1)⁷. Un effet de cette combinaison est de justifier rimiquement le vers blanc du *rabé-ara* initial; grâce à quoi le triolet a ce passeport pour l'entrée littérature, d'être rimiquement saturé.

⁴ D'après l'*Art Poétique François* de Thomas Sebillot (1548).

⁵ J'appelle ainsi les schémas, familiers surtout aux médiévistes, dans lesquels la relation d'équivalence de terminaison phonique est représentée par l'identité de lettre (qu'elle soit minuscule ou majuscule), et où par surcroît, le fait que deux vers sont représentés par deux mêmes majuscules indique qu'ils sont identiques mot pour mot.

⁶ On peut se demander si le triolet cité ici est vraiment coupé 4-4v. Cependant, s'il est vrai qu'à l'origine telle n'est pas la coupe naturelle du triolet, à partir du XV^e, la coupe en deux quatrains domine. L'analyse que je propose du triolet comme initié par un *rabé-ara* (de vers) et aboutissant à un *rabé-ara* (de distiques) ne vaut donc sans doute qu'à partir d'une certaine époque.

⁷ Ainsi le triolet achevé présente par ses quatre "distiques" une structure équivalente à sa partie initiale de quatre "vers"; pour une analyse plus approfondie, cf. Chataigné & Cornulier (1994) et Cornulier 1992.

1.3. Rabé-ara et rabé-raa.

Ainsi il y a une forte parenté entre la forme rabé-ara (Ab aA) réalisée par les quatre distiques du triolet entier comme par ses quatre premiers vers, et la forme rabé-raa (Ab Aa) réalisée dans les chansons modernes du type *Savez-vous planter les choux*; chacune est composée de deux distiques dont le premier n'est pas rimé (ne présente de "rime" que découlant d'une répétition), et dont le second, conclusif, est un (aa), et dans chacune le premier élément du premier couple revient dans le second couple, comme son élément initial (rabé-raa) ou terminal (rabé-ara)⁸.

Dans cette strophe de "bourrée auvergnate" (Capelle, 171:2):

*Partons vite et tôt,
Gagnons la prairie;
Pour l'ouvrage il faut
Partir vite et tôt.
<Travail et gaieté
Prolongent la vie.
Travail et gaieté
Donnent la santé.>bis*

le huitain est conclu par un rabé-raa; mais le quatrain initial est à peu près un rabé-ara - apparemment déconnecté de la tradition du triolet, mais se trouvant dans la même situation qu'un quatrain initial de triolet. Dans cette strophe, le vers "blanc" de chaque abé-aa rime avec son jumeau de l'autre quatrain, au sein du huitain; on constate cependant que ces rimes ne satisfont pas à la Règle (littéraire) des deux couleurs (cf. Cornulier, 1993c, §3.2.3); par exemple, entre les deux *-ie* ci-dessus, il y a deux types de timbre (du *-ot* et du *-ê*).

Dans cette chanson de Collé, citée par Capelle (148:1)

*Savez-vous ce qu'en Occident
On dit des femmes d'Orient?
On dit qu'on sait bientôt leur plaire,
Laire là, laire lanlaire,
Laire là,
Laire lanla.*

on peut imaginer de réécrire les trois dernières lignes en quatre, formant rabé-raa : *Laire là, / Laire lanlaire, /Laire là, / Laire lanla*. Et si nous ré-écrivons les deux premiers "vers" de ce rabé-raa de la manière suivante: *Laire / Là, /Laire / Lanlaire*, nous mettons à jour un nouveau mini-rabé-raa, qui est au rabé-raa qu'il initie ce que le rabé-ara d'un triolet est à l'ensemble achevé du triolet (équivalence d'une partie initiale et du tout)⁹.

Les rapprochements que je viens de faire ne reposent pas sur un corpus d'observations suffisant pour que leur pertinence soit certaine; le dernier, par exemple, pourrait ne reposer que sur une espèce de coïncidence. Il faut du moins apparaître une certaine communauté de forme, relativement à la musique, entre le rabé-ara générateur du triolet et le rabé-raa. La comparaison simplement suggérée ici supposerait une étude plus systématique. Mais mon propos est principalement la différence de destinée de ces deux

⁸ Ces deux modes de répétition, initiale ou bouclante, sont associés à des propriétés très différentes. En particulier, on observe que, dans le rabé-raa très souvent la répétition s'étend au-delà du premier vers, au point que parfois les deux distiques s'opposent uniquement par leur dernière syllabe (relation de contraste sur fond de répétition), et, parfois, le premier distique est sémantiquement suspensif; par exemple, la répétition de *à la mode...* dans l'exemple cité fait attendre le complément déterminatif (*de chez nous*) sans lequel elle n'a pas de sens; et de même, originellement, dans *Dodo l'enfant do*, la syllabe non-sensée *do* était sans doute uniquement l'initiale du mot inachevé *dormira* (avant la fermeture des voyelles en finale terminale ouverte, la voyelle de *do* pouvait rester ouverte en finale comme à l'intérieur de *dormira*).

⁹ Cf. ci-dessous § 1.8 sur Béranger.

formes: le triolet est une forme métrique folklorique - orale - qui a acquis droit de cité dans la poésie littéraire à une certaine époque, et qui par suite est reconnu et analysé dans les traités anciens et même modernes; il est devenu une forme reconnue, académisée, codifiée, qui a pour ainsi dire son *appellation littéraire contrôlée*; en un mot, un objet pris au sérieux par les métriciens. Alors que le rabé-raa est une forme folklorique assez ancienne sans doute, mais qui malgré sa permanence dans le domaine du chant n'a pénétré ni dans la poésie littéraire, ni dans sa théorie. Il y a là, d'abord, une différence d'époque: le triolet n'a pas eu à s'introduire du folklore dans la littérature, il s'y est trouvé comme indigène, parce que la littérature n'était pas au moyen âge aussi systématiquement coupée du folklore qu'elle se l'est trouvée dans la période classique. Le rabé-raa n'a pas eu cette chance¹⁰; la poésie littéraire classique s'est constituée une métrique spécialisée, relativement déconnectée des sources ou origines chantées, et nous examinerons maintenant quelques-uns des modes d'exclusion du rabé-raa dans le domaine littéraire.

2. Sort littéraire du rabé-raa¹¹

2.1. L'exclusion pure et simple.

On sait déjà par les articles de Cohen et Lejeune que la forme rabé-raa est vivante au XIXe et au XXe, mais elle est sans aucun doute beaucoup plus ancienne. Les exemples en abondent au XVIIIe. Le cas le plus ancien dont j'aie connaissance remonterait à 1530 environ; c'est le texte d'une chanson de Passereau¹², époque à laquelle le triolet était bien vivant; et comme je n'ai pas fait de recherche systématique (le présent article est purement exploratoire et égratigne le domaine), il ne me paraît pas exclu que le rabé-raa ait été une forme bien constituée et vivante avant cette époque (je mets la répétition en italiques et certaines terminaisons en gras) :

Pourquoy donc ne fringuerons nous entre nous jeunes dames
Pourquoy donc ne fringuerons nous en despit de ces faulx jaloux
 Ces faux jaloux par grant envye
 Mont mis dessus qu'ay faict follye
 D'avoir fringué soubz les cortines
 Fust au soir ou devant matines
 Mais quoy qu'en soit si danserons nous,
 Moy et mon amy par amours
Pourquoy donc ne fringuerons nous entre nous jeunes dames
Pourquoy donc ne fringuerons nous en despit de ces faulx jaloux

On n'a pas l'impression devant ce texte qu'il s'agisse d'un texte à prétention littéraire; il semble s'agir vraiment et uniquement d'une chanson à chanter. On remarque que *dames* ne rime à rien. Je ne connais pas, au XVIe ni dans la première moitié du XVIIe, d'attestation *littéraire* d'un rabé-raa (il en existe peut-être, mais à coup sûr ils sont rares). Le premier mode d'existence (si on peut dire) littéraire du rabé-raa, c'est donc apparemment la pure et simple exclusion.

¹⁰ Il n'est pas certain que le rabé-raa se prêtait aussi bien que le rabé-ara à une justification littéraire. Par exemple, si on voulait faire, analogiquement à la structure emboîtée du triolet, un rabé-raa dont le distique initial soit déjà lui-même un rabé-raa, on rencontrerait cette difficulté, que ce qui devrait être une finale de distique conclusive à l'échelle du macro-rabé-raa initial devrait être suspensif à l'échelle du macro-rabé-raa; en particulier, si le v2 d'un tel huitain était féminin, alors son v4 serait masculin selon l'alternance.

¹¹ La revue d'exemples (ou d'absences d'exemples) qui suit ne repose pas, tant s'en faut, sur un dépouillement systématique d'œuvres littéraires. J'effleure à peine ici un domaine de recherche qui reste à explorer sérieusement, que ce soit du point de vue littéraire ou, plus encore, musicologique (sur lequel je ne suis ni informé, ni compétent).

¹² D'après l'*Anthologie de la chanson Parisienne au XVIe siècle*, Oiseau-Lyre, 1979, p. 8-12; cet exemple m'a été signalé par Joseph Le Floch.

2.2. Chateaubriand poète

Le rabé-raa apparaît au XVIIe siècle dans notre littérature, au moins dans l'œuvre de Molière; mais c'est alors sous forme de chant sur la scène, soit qu'un personnage chante une chanson à la mode (c'est le cas de Monsieur Jourdain, qui ridiculise un rabé-raa en le chantant comme "tout à fait joli"), soit que la forme s'intègre au texte d'un ballet. Il ne s'agit donc nullement d'intégration littéraire; et cependant c'est un témoignage, dès cette époque, de la familiarité de cette forme même dans le monde littéraire.

Venons-en plutôt directement, puisqu'il s'agit ici du XIXe siècle, à Chateaubriand, qui non content de sa célébrité comme prosateur aurait bien voulu passer aussi pour un grand poète; mais quand le vicomte se mettait à rimer des choses du genre: *Que de ces bois l'ombrage m'intéresse, / Que de ces prés l'émail plaît à mon cœur! / Quand je quittai cette onde enchanteresse / L'hiver régnait dans toute sa fureur...* etc., il n'enchantait plus personne et illustrait plutôt l'abîme qui sépare la prose mise en vers et la poésie. Dans les *Aventures du dernier Abencérage*, il présente cette romance comme chantée au XVIe par le Français exilé Lautrec :

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de la naissance!
Ma sœur, qu'ils étaient beaux ces jours
De France!
O mon pays! sois mes amours
Toujours!

Sizain impeccablement régulier, à en juger par des critères superficiels (saturation rimique, Règle des deux couleurs)¹³. Mais l'analyse en tercets aab abb, qui du reste supposerait un curieux enjambement, livrerait en position conclusive un module abb sans rapport avec la métrique littéraire (on trouve pourtant, curieusement, de tels sizains dans l'ode III:5 des *Odes et ballades* de Hugo).

La coupe sémantique aa babb fait apparaître plutôt un aa, suivi d'un ba bb, alias ab aa, avec premier distique féminin comme dans les quatrains qui sont l'objet de la présente étude. J'ai toujours soupçonné que ces "vers" étaient, pour ainsi dire, trafiqués, et j'en ai eu confirmation par l'ouvrage de P. Bénichou (57-66) d'où je tire les renseignements qui suivent; Chateaubriand a prétendu avoir composé le texte de cette romance sur un air qu'il aurait lui-même entendu dans les montagnes d'Auvergne, et dont il se serait contenté de ralentir le mouvement; et il l'avait d'abord publié avec sa musique dans le *Mercur* (1806) sous ce titre "Le Montagnard émigré"; la romance avait eu du succès et les premiers lecteurs du *Dernier Abencérage* avaient les plus grandes chances de le reconnaître. Mais, signale Bénichou, plutôt que la chanson auvergnate, l'écrivain a sans doute eu pour source avant 1805 une adaptation qu'en avait faite un Clermont-Tonnerre, citée en 1802 par Salaberry dans *Mon voyage au Mont d'Or* (245), commençant ainsi:

Aurai longuement souvenance
Du beau damoiseau de Cervance,
Cil qui me disoit l'autre jour,
Petite,
A bel ami donne retour
D'amour.

On remarque d'abord que Chateaubriand a justifié rimiquement le 4e vers en le faisant rimer, par le mot *France*, avec ceux du distique initial. Mais ceci ne fait qu'achever une défolklorisation déjà largement entamée par Clermont-Tonnerre; car à la source, sur le même air, semble être cette chanson de bourrée sur le thème éminemment folklorique de la maumariée:

Muos parens me z'on maridado
Muos parens me z'on maridado

¹³ Martinon (306) semble assimiler cette forme aux (aababb) des farces et mystères du moyen âge sur la seule base de leur similitude de séquence rimique.

Embé un vieux vieillard d'amour
Petito,
Embé un vieux vieillard d'amour,
Mamour.

Pour analyser la "métrique" de ce texte sur le papier, il faut tenir compte de ce que *maridado* (qui ne rime pas du simple fait qu'on le répète) et *petito* sont accentuables sur leur avant-dernière voyelle: ils ne riment donc pas, et on a donc affaire, sur le papier, à un schéma "rimique" (aa bcbb), où le quatrain final est un rabé-raa, - ainsi retrouvé dans un état antérieur à son laminage littéraire.

Ainsi, par l'intermédiaire de (au moins) deux personnes de la haute société de l'époque, un rabé-raa auvergnat accédait à la célébrité littéraire française. Mais à quel prix, sans même parler de la langue et de style: on avait supprimé non seulement la répétition constitutive du distique initial, mais la répétition essentielle au quatrain conclusif qui cesse ainsi d'être un rabé-raa¹⁴. De plus, "l'enchanteur" a rimiquement justifié le vers blanc du rabé-raa, en le faisant rimer avec les deux vers du distique initial, obtenant ainsi un couplet qui, sur le papier, avait perdu toute ressemblance avec sa source, mais ne ressemblait encore que de loin et superficiellement à une authentique strophe littéraire. Ce travestissement de la forme métrique folklorique est d'autant plus remarquable que ces "vers" se présentent comme la citation, dans le cadre du récit, des paroles d'un chant (romance), et qu'il a d'abord, en effet, été composé et répandu comme chant. Ainsi non seulement la forme folklorique du rabé-raa ne pouvait pénétrer telle quelle dans la littérature proprement dite; mais elle s'était déjà travestie en route avant même d'y pénétrer sous la forme de citation!

Quant au fait que Chateaubriand était familier du type folklorique rabé-raa, cela ne fait pas le moindre doute. Rappelons simplement qu'il avait sûrement entendu, par exemple, le *Ca ira*.

2.3. Béranger "grand poète"

Voici une strophe du "Soir des noces" de Béranger¹⁵ (152), lequel avait su se tailler par ses chansons, au début du XIXe, une grande réputation non seulement de *chansonnier*, mais de *poète*.

L'hymen prend cette nuit
 Deux amants dans sa nasse.
 Qu'au seuil de leur réduit
 Un doux concert se place,
 Zon! flûte et basse!
 Zon! violon!
 Zon! flûte et basse!
 Et violon, zon, zon!

Le timbre indiqué dans l'édition, *Zon! ma Lisette, zon! ma Lison*, est lui-même un rabé-raa (comme le sera l'exergue de la *chanson pour elle* de Verlaine mentionnée ci-dessous). Le 4v final est un (A* A*) dont la moitié initiale est elle-même un (A* A*) (plus précisément un rabé-raa), et de même que le 4v final peut être considéré comme un distique dont les deux vers riment en (aa) par *violon* et *zon*, de même son rabé-raa initial se conclut par un distique rimant en (aa) par le rime de ses deux "vers", *Zon!* et *violon!* Cette involution est comparable à celle d'un triolet, (A* *A) dont la moitié initiale est un (A* *A), ce tout et cette partie se concluant chacun par un (aa) rimique. Il s'agit donc dans l'un et l'autre cas d'un (2[A*]) dont la moitié initiale est un (2 [A*]), formule où le soulignement neutralise l'orientation. Ce qui fait ici effet de variante au 4e vers renforce en fait ce parallélisme: dans chacun de ces deux rabé-raa ou rabé-ara, le contraste final englobe la totalité du second élément de module: comme *violon* diffère entièrement de *flûte et basse*, de même *Et violon*

¹⁴ Il convient cependant de noter que l'air de ce rabé-raa ne semble pas présenter la structure A* A*, généralement associée à la répétition verbale. Sur cet air, cf. Coirault (300).

¹⁵ Béranger est cité d'après l'édition posthume, à grand tirage sans doute, de 1867.

zon zon diffère entièrement de *zon violon*, et non par sa seule fin, ce qui serait le cas si le dernier vers commençait en *zon*. Un autre effet lié à la présence de la conjonction de coordination *Et* au début du 4e vers est qu'il y a une sorte de dénivellation: on a ces trois éléments:

Zon! flûte et basse!
Zon! violon!
Zon! flûte et basse - et violon, zon, *zon!*

Le *zon!* final boucle par répétition le "vers" final en même temps que le distique initial. Ces éléments de structure involutive peuvent être rapprochés de la structure du triolet (cf. ci-dessus, §1.1.3 "Rabé-ara et rabé-raa").

Voici encore une strophe du "Septuagénaire" du même chansonnier (619), sous le timbre de *Lison dormait dans un bocage* (n°364 de Capelle):

Me voilà septuagénaire.
 Beau titre, mais lourd à porter;
 Amis, ce titre qu'on vénère,
 Nul de vous n'ose le chanter.
 Tout en respectant la vieillesse,
 J'ai bien étudié les vieux.
 Ah! que les vieux
 Sont ennuyeux!
 Malgré moi j'en grossis l'espèce.
 Ah! que les vieux
 Sont ennuyeux!
 Ne rien faire est ce qu'ils font mieux.

Le schéma d'un rabé-raa pourrait ne pas apparaître, noyé qu'il est dans cette séquence rimique de la strophe complète: abab cd dde ddd. Mais isolons le "sizain final", coupé 448 448, en recollant les petits vers en 8s:

Ah! que les vieux sont ennuyeux!
 Malgré moi j'en grossis l'espèce.
Ah! que les vieux sont ennuyeux!
 Ne rien faire est ce qu'ils font mieux.

la forme folklorique resurgit, qui avait été doublement régularisée: la scission du 8s répété en deux petits vers fournit la rime *vieux = ennuyeux*; le module préparatoire inséré entre le (abab) initial et le rabé-raa conclusif, *Tout en respectant la vieillesse, / J'ai bien étudié les vieux*, dépourvu d'autonomie strophique, justifie rimiquement par avance le vers blanc du rabé-raa (*vieillesse = espèce*). Ainsi le "grand poète" Béranger écrit, autant qu'il peut, ses chansons comme des vers; ses couplets sur le papier ressemblent fort à des stances, - sauf que par endroits leur caractère littéraire est plus apparent que réel.

La préface de Barthélemy Saint-Hilaire au recueil posthume cité ici est révélatrice de la prétention partagée par Béranger et une partie de son public d'élever des textes de *chanson* au rang de *poésie*, concept auréolé d'un prestige littéraire. Le préfacier loue le très-grand "poète" qui s'est joué "dans un cadre étroit"; original "tout en restant parfaitement correct et régulier, il doit prendre rang parmi les *classiques*"; "il a donné à notre *littérature* un poète lyrique qu'elle ne possédait pas dans Malherbe, dans Rousseau, ni même dans André Chénier, pour ne point parler des lyriques encore vivants" (Hugo est vivant; italiennes miennes). Dans ce dithyrambe, il est question de poète et de poésie (littéraire), point de de chansonnier ni de chanson. Comme d'autres louent la "musique" dans la poésie (où elle n'est pas), le préfacier loue la "poésie" dans le chant; toute la flatterie est dans le déplacement. Il n'empêche: le rabé-raa, en apparaissant dans l'œuvre de Béranger, n'apparaît pas dans la littérature proprement dite, même si cette œuvre chansonniers se pare, sur le papier, de quelques attributs de la poésie littéraire.

2.4. Fantaisie en métrique: Musset.

Voici un texte de Musset, daté sans doute de 1834 ou 1835 à Venise, que le chapitre consacré à ce poète dans l'ouvrage de Tiersot sur *La chanson populaire et les écrivains romantiques* ne mentionne pas:

A Saint-Blaise, à la Zuecca,
Vous étiez, vous étiez bien aise
A Saint-Blaise.
A Saint-Blaise, à la Zuecca,
Nous étions bien là.

Mais de vous en souvenir
Prendrez-vous la peine?
Mais de vous en souvenir?
Et d'y revenir.

A Saint-Blaise, à la Zuecca,
Dans les prés fleuris cueillir la verveine,
A Saint-Blaise, à la Zuecca,
Vivre et mourir là!

Ce texte est-il une *chanson*, comme le veut son titre¹⁶? Non, à proprement parler, sous cette forme de publication; car il n'est pas accompagné d'une musique, ni d'une indication d'air; de plus, ses "strophes", différentes en nombre ou longueur de vers, ne se prêtent pas trivialement à un air commun; et il est assez banal d'intituler *chansons* des textes qui ne sont pas réellement destinés à être chantés. Mais, d'un autre côté, les répétitions (y compris à la rime), la quasi-circularité globale (forme ABA', en trois couplets¹⁷), les petits vers, l'absence d'alternance en genre aux frontières de strophes, peut-être la pauvreté de la rime attendue *Zuecca = là*, l'irrégularité même, évoquent forcément la chanson à une époque où la poésie littéraire est généralement régulière, et où les "vers mêlés" (comme chez La Fontaine) mélangent plutôt des 6+6, des 8s, et des 4+6s, que des vers de mesure 8, 7, 5, 3 ou 5+5 comme ici¹⁸. Texte étrange pour l'époque, donc, combinant d'une manière hétérogène des caractéristiques du texte de chanson, et notamment son irrégularité à l'égard des normes de la poésie littéraire, avec un caractère irréductible à la chanson.

Nicolas Ruwet a consacré à cette pièce exceptionnelle une analyse minutieuse, montrant que l'absence de la périodicité métrique des vers y était compensée par le retour constant de mêmes mesures, éventuellement inférieures aux vers, de 3, 5 ou 7 syllabes. *Zuecca* comptant pour trois syllabes; la forme 5-syllabique paraît en effet combinée avec celle de 3 dans les strophes extrêmes, avec celle de 7 dans celles du milieu, chaque fois conformément à la Contrainte de Discrimination¹⁹, et avec la différence minimale de 2 syllabes (en plus, 7, ou en moins, 3). De ce point de vue, l'écart par rapport aux régularités littéraires en mètre paraît comme relativement compensé, même s'il ne l'est

¹⁶ Je cite la chanson *A Saint-Blaise* d'après l'édition 1867 des *Poésies* de Musset (vol. 2, p. 30) chez Charpentier. Dans la première publication (*Revue des deux Mondes* XXVIII, 1er décembre 1841, p. 853), les strophes ne sont pas graphiquement distinguées, et il n'y a que deux sortes de marges gauches pour les vers (plus ou moins de six syllabes).

¹⁷ Il peut être pertinent que *A Saint-Blaise* boucle globalement le texte (ses deux strophes extrêmes commencent identiquement par *A Saint-Blaise, à la Zuecca*) comme il boucle l'espèce de module de trois vers qui en est partie initiale (équivalence totalité provisoire/totalité définitive, cf. Cornulier, 1992). D'une manière comparable peut-être, l'espèce de *redémarrage énonciatif* typiquement oral exploité dans le type *rabé-raa* est ici comme préfiguré à l'intérieur de son premier élément par la répétition *Vous étiez, vous étiez*, si ostentatoirement étrangère au style écrit.

¹⁸ L'importance du 8s dans cette pièce dépend de l'interprétation qu'on y fait du mot écrit *Zuecca* (cf. note suivante).

¹⁹ Cf. *Art Poétique* §2.7.1. Je renonce ici à suggérer l'hypothèse que *Zuecca* puisse être dissyllabe, à cause de l'analyse de Ruwet et de son argument dialectal (la forme vénitienne *Zuecca* correspond à *Giudecca*), et parce que je m'aperçois que dans l'édition que je cite de Musset les marges justifient l'interprétation de *A Saint-Blaise, à la Zuecca* comme 8s.

que partiellement, et peut-être au prix d'autres régularités de structure strophique et rimique; on observe par exemple que seules les deux dernières strophes présentent un vers blanc à échelle strophique, et seulement justifié mutuellement de l'une à l'autre (non-périodicité); mais ces deux *rimes* bizarres présentent en outre la particularité de n'être pas conformes à la Règle des deux couleurs (elles sont séparées par du *-ir* et par du *-a*).

Un souvenir de Théophile Gautier dans son *Voyage en Italie* jette un éclairage complémentaire intéressant sur cette pièce²⁰. A Venise, en 1850, dit-il, il fredonnait une "scie", une "chanson d'Alfred de Musset imitée sans doute de quelque poésie populaire", qu'il cessa de chanter après qu'il eut la déception de ne retrouver à Saint-Blaise, envahi depuis Musset par les maraîchers, ni "pré fleuri", ni "verveine". L'air de cette "scie" est-il de Gautier, de Musset, ou antérieur? les paroles étaient-elles exactement celle du texte publié? En tout cas on ne s'étonne pas, dans cette perspective, que les deux dernières "strophes" soient des rabé-raa assez semblables. Or ce qui écarte la première strophe — seule — de ce type folklorique est aussi ce qui la distingue de la dernière strophe à laquelle cependant elle ressemble le plus (selon le type global ABA): il suffit de supprimer son troisième vers — le seul 3-syllabique — et accessoirement, tant qu'on y est! de supprimer le curieux bis interne de *Vous étiez*, pour retrouver ce rabé-raa:

A Saint-Blaise, à la Zuecca,
Vous étiez bien aise
A Saint-Blaise, à la Zuecca,
Nous étions bien là.

On peut donc imaginer qu'Alfred ait chanté une chanson dont les trois (ou deux?) couplets étaient des rabé-raa, métriquement superposables ou à peu près; qu'il ait justifié rimiquement le vers blanc caractéristique du rabé-raa, soit par reduplication interne de *A Saint-Blaise* (qui brouille les pistes puisque la répétition est généralement provoquée par le genre même de la chanson), soit par renvoi d'une strophe à l'autre; et qu'ainsi dérégularisant en même temps qu'il régularisait, il ait pré-inventé à sa manière le vers libre. Dans cette hypothèse, avec cette pièce, enfin, le type folklorique pénétrerait dans notre poésie littéraire — à la faveur d'une mode²¹ —; mais en la brisant; et, tout de même, sous l'excuse du titre de chanson, et avec cette manière badine qu'avait alors Musset de toucher au vers.

2.5. Une femme

Dans la poésie de Musset, le rabé-raa émergeait, mais altéré par la déformation de la première strophe, et encore sous le titre de *chanson*, et dans un esprit quelque peu anti-métrique. La première publication (à ma connaissance) du rabé-raa comme poésie simplement, et sans affectation d'irrégularité, est le fait d'une femme, Marceline Desbordes-Valmore. "La sincère" (1831) est une offre d'échange définitif de deux *cœurs*; dans *Pauvres fleurs* (1839) lui répond ce reproche, en strophes de la même forme, employée nulle part ailleurs par l'écrivain²²:

Qu'en avez-vous fait?

Vous aviez mon cœur,
Moi, j'avais le vôtre:

²⁰ Cf. Musset, *Poésies complètes* (Pléiade, 1962, 792-793, notes de M. Allem).

²¹ Cf. Tiersot, 1931. Ainsi c'est en 1842 que Nerval publie son article sur "Les vieilles ballades françaises" dans *La Symphide* (n°6). Dans la préface de ses *Stalactites* (1846), Banville manifeste l'intention de publier des *Chansons sur des airs connus*.

²² Je cite ces vers d'après *Les Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore* éditées et annotées par Marc Bertrand aux Presses Universitaires de Grenoble (1973). Sur la forme strophique et le rapport à Baudelaire, voir aussi Bertrand (466-469). Il n'est pas évident que les quintils monométriques de "Les secrets d'une bergère" (p. 592) ne puissent se couper en 3-2v, à schéma de rime (abb aa) et de répétition (A** A*), ce qui en ferait de plausibles rabé-raa à vers blanc dédoublé; mais leur coupe, donc leur analyse, n'est pas évidente.

Un cœur pour un cœur;
Bonheur pour bonheur!

Le vôtre est rendu,
Je n'en ai plus d'autre;
Le vôtre est rendu,
Le mien est perdu!

La feuille et la fleur
Et le fruit lui-même,
La feuille et la fleur,
L'encens, la couleur:

Qu'en avez-vous fait,
Mon maître suprême?
Qu'en avez-vous fait,
De ce doux bienfait? (...)

(Je saute deux paires de quatrains)

Vous viendrez rêvant
Sonner à ma porte;
Ami comme avant,
Vous viendrez rêvant.

Et l'on vous dira:
"Personne! elle est morte."
On vous le dira;
Mais qui vous plaindra?

Ainsi le rabé-raa, alors âgé d'au moins trois siècles, entre enfin sans fard en littérature.

Il n'entre pas par la grande porte, officielle du moins. Etre l'œuvre d'une femme est une manière de marginalité dans la littérature française de cette époque; celle-ci a souvent composé dans l'idée de faire mettre en musique ses vers par son amie Pauline Duchambge - ce qui fut fait pour "La sincère" (parue en 1833 dans le *Chansonnier des grâces* en même temps que dans le recueil poétique des *Pleurs*, cette musique devait convenir au moins formellement au second poème); enfin présenter ses poèmes, dans le titre même de l'ouvrage, comme des *pauvres fleurs*, est d'une modestie significative. Le thème sentimental du *cœur*²³ appartient à la chanson populaire (notez que la "chanson" de Musset est également un regret d'amour). La forme folklorique s'introduit dans notre littérature, mais sans se dissocier de l'atmosphère de la chanson, de sa simple sentimentalité, et comme timidement.

(En réemployant, semble-t-il, le dernier vers de "La sincère", *Aimer! et mourir*, dans cette autre proposition d'amour qu'est son "Invitation au voyage", l'auteur de tout autres *Fleurs* a bien fait écho à la nature musicale du poème de Desbordes-Valmore; le poème de Baudelaire est en forme de chanson enfantine - parce que la femme n'est qu'une enfant -, et reprend exactement (cf. Bertrand, 1981, 467) la forme de la strophe initiale de "La petite pleureuse" (*Bouquets et prières*, 1843), où l'*enfant* donne la première rime d'appel. Les deux poèmes ainsi simultanément évoqués ont également le 5-syllabe pour mètre de base. Mais Baudelaire n'a retenu, des formes de chanson, que ce qui rentrait dans la forme de la métrique classique sans la dénaturer complètement; il n'y a rien de tel dans ses *Fleurs du Mal* que le rabé-raa, même maquillé).

La poétesse a pris soin de faire rimer les vers blancs de chaque rabé-raa en les appariant, donc non-conformément, comme on l'a déjà signalé pour des cas semblables, à la Règle des deux couleurs. Mais enfin, ainsi, on peut dire de chaque vers qu'il rime. L'alternance en genre n'est pas observée aux frontières de strophes; mais pour l'observer en renouvelant les rimes, il aurait fallu qu'un rabé-raa sur deux présente un premier distique masculin (conclusif), et un second féminin, inversement à la nature du rabé-raa.

²³ Par exemple, dans *Fille du roi, donne-moi donc ton cœur*, il y a idée du don sentimental du cœur.

On remarque, enfin, deux sortes de variations sur fond de périodicité. Dans la strophe 1, la répétition essentielle au type est seulement amorcée (*Vous aviez mon cœur ≠ Un cœur pour un cœur*), et comme elle est rhétoriquement naturelle (voir notamment le parallélisme avec le vers suivant), on pourrait dire qu'elle s'introduit subrepticement, ce qui est conforme à la manière même dont le rabé-raa s'introduit historiquement dans notre littérature; et de même elle s'estompe dans la dernière strophe (*Et l'on vous dira ≠ On vous le dira*), cette équivalence dans la différence bouclant le poème. D'autre part, dans l'avant-dernière strophe, le vers 1 est répété par le vers 4, au lieu du vers 3, ce qui effectue contextuellement une équivalence entre un rabé-ara (à rapprocher du rythme du triolet), et la forme rabé-raa; cette variation peut elle aussi être considérée comme finale, car l'avant-dernier quatrain, dans lequel elle se produit, est en même temps le début de la dernière paire de quatrains rimiquement appariés, on dirait même du dernier huitain si on pouvait prendre cette technique tout à fait au sérieux.

2.6. Hugo

On chercherait en vain l'ombre d'un rabé-raa dans les recueils de poésies de Victor Hugo des *Odes et Ballades* à la *Légende des siècles*. Il faut attendre le fourre-tout de *Toute la Lyre* pour trouver une collection de textes de chansons dont certaines, quoique satisfaisant à des régularités superficielles de la poésie littéraire, sont d'une allure bien différente.

A la lecture de ces stances de la "Chanson de Maglia" dans ce recueil, on pourrait avoir l'impression d'un abba répétitivement bouclé (répétition A**A), augmenté d'un vers:

Chanson de Maglia

Vous êtes bien belle et je suis bien laid.
A vous la splendeur de rayons baignée;
A moi la poussière, à moi l'araignée.
Vous êtes bien belle et je suis bien laid;
Soyez la fenêtre et moi le volet.

Nous réglerons tout dans notre réduit.
Je protégerai ta vitre qui tremble;
Nous serons heureux, nous serons ensemble;
Nous réglerons tout dans notre réduit;
Tu feras le jour, je ferai la nuit.

Mais il s'agit indubitablement de rabé-raa dont le vers blanc est rimiquement justifié par *dédoublement* (ab²aa). Du point de vue de la séquence rimique (analyse dispositionnelle), ce procédé est identique à la *scission* en deux petits vers qu'on peut observer, par exemple, dans certaines chansons de Béranger. Mais alors que la scission d'un grand vers en deux petits vers dont les mesures conjointes valent celle du grand préserve l'équilibre du rabé-raa - comme si le vers scindé avait en quelque sorte une rime intérieure, mais que sa finale restait blanche à l'échelle du quatrain -, le dédoublement tend à dénaturer la structure même du rabé-raa, en le déséquilibrant, et en le privant de l'impression de vers blanc et de son effet suspensif; si on le coupe en 3-2v, le module initial donne l'impression d'un tercet (abb), nullement classique d'ailleurs, plutôt que d'un ab. - On peut alors se demander pourquoi Hugo, qui voulait apparemment régulariser la forme folklorique, n'a pas choisi l'appariage comme Desbordes-Valmore; en supposant qu'il ait pensé à cette technique, il l'a vraisemblablement écartée parce que, laissant le vers blanc tel à l'intérieur de chaque stance, elle ne justifiait pas la rime conformément à la Règle des deux couleurs. Ainsi, alors que Desbordes-Valmore avait choisi la technique qui respecte vraiment l'esprit du rabé-raa, en le justifiant d'une manière non conforme à la métrique littéraire, Hugo a choisi ici une technique qui justifie plus régulièrement le rabé-raa en apparence, mais en le dénaturant. On remarque cependant qu'il n'a pas observé l'alternance en genre aux frontières de strophes, ce qui, chez ce maniaque de l'alternance, est le signe évident qu'il considère vraiment ce texte comme un texte de chanson.

La "chanson" suivante, tirée du même recueil, est à la fois beaucoup plus conforme à la nature du type folklorique et à la métrique littéraire classique:

Mai

Mai dans les bois recèle
Les amours innocents;
Les amours innocents,
L'homme en est l'étincelle;
Les amours innocents,
La femme en est l'encens.

Couchez-vous sur la mousse
Dans le beau mois de mai;
Dans le beau mois de mai,
La chose la plus douce,
Dans le beau mois de mai,
C'est quand on est aimé.

Parcourez les charmilles,
Les sources, les buissons!
Les sources, les buissons,
Autour des jeunes filles,
Les sources, les buissons
Chanteront des chansons.

Sitôt qu'une femme aime,
Au fond de son esprit,
Au fond de son esprit
Brille l'aube elle-même;
Au fond de son esprit
Une rose fleurit.

On s'embaume, on s'éclaire
Quand deux cœurs ne font qu'un;
Quand deux cœurs ne font qu'un,
L'amour est leur lumière;
Quand deux cœurs ne font qu'un,
L'amour est leur parfum.

Si vous voulez des flammes,
Si vous voulez des fleurs,
Si vous voulez des fleurs,
Cherchez-en dans les âmes;
Si vous voulez des fleurs,
Cherchez-en dans les cœurs.

27 mai 1857.

Guernesey, Route de Fermain-Bay.

Cette "chanson" est l'une des deux parties de l'ensemble numéroté xix sous le titre "Air de la Princesse d'Orange"²⁴; elle a été, selon le manuscrit, faite "sur commande de Mme Juju" (Juliette Drouet). Ainsi les deux chansons du recueil où apparaît le rabé-raa sont liées à des femmes (la précédente étant censément adressée à une femme), ce qui peut être un indice de la valeur mineure de cette forme pour Hugo²⁵. Le rabé-raa y est rimiquement régularisé, à l'intérieur de chaque stance, par préfixation d'un module ab auquel il est répétitivement rétro-enchaîné (le rabé-raa reprend pour vers initial le dernier vers du préfixe, technique commune dans la chanson, et ayant pour effet que trois vers du sizain ne

²⁴ Texte cité d'après l'édition des *Œuvres complètes*, Poésie IV (p.500-501), collection Bouquins, Robert Laffont, 1986. Je n'ai pas pu identifier cet air dans Capelle.

²⁵ Rapprocher le fait que les rares fois où Hugo n'a pas dédaigné de choisir la forme du sonnet, dont il faisait peu de cas, ça concernait la femme.

sont que le même, répété), cette technique permettant en outre l'alternance aux frontières de stance. On peut, sans perdre le sens du rabé-raa, voir dans le sizain ainsi obtenu une sorte de (ab ab) dont le second module, formant rabé-raa, serait fait de vers composés, ceci combinant la forme folklorique avec la métrique littéraire²⁶:

Si vous voulez des flammes,
Si vous voulez des fleurs,
Si vous voulez des fleurs, - cherchez-en dans les âmes;
Si vous voulez des fleurs, - cherchez-en dans les cœurs.

Non seulement, cette fois, - que ne ferait-on pour Jujul - Victor Hugo a bien respecté le rythme du rabé-raa, mais il en a exploité la valeur stylistique propre. Par exemple, dans le dernier cité, le contraste final sur fond d'équivalence est exploité à sa dernière limite (*Si vous voulez des fl- + -ammes/eurs*; et: *Cherchez en dans les + (z)âmes/cœurs*); et l'opposition inachevé/achevé, avec reprise syntaxique caractéristique du style oral ou chanté, est appliquée dans plusieurs stances; par exemple le distique initial de rabé-raa *Dans le beau mois de mai, / La chose la plus douce* est un début de phrase, qui redémarre et se termine dans le second, *Dans le beau mois de mai, / C'est quand on est aimé*, avec cette particularité supplémentaire que la complétude sémantique intègre à la fois le vers 2 et le vers 4 (*La chose la plus douce, c'est quand on est aimé*). - Il y a là un effet de la syntaxe énonciative de la chanson, domaine dont l'étude reste à faire.

Hugo a donc vraiment exploité littérairement la forme du rabé-raa — en texte du style de chanson —; mais l'a-t-il jamais fait sans aucune espèce de régularisation rimique? Il semblerait qu'il l'ait fait au moins une fois, à en juger par ceci :

Mirlababi, surlababo,
Mirliton ribon ribette
Surlababi mirlababo
Mirliton ribon ribo

ce texte, qui est variante de rabé-raa (avec une variante par permutation du vers 1 au vers 3), figure au *Livre d'or de la chanson enfantine* de S. Charpentreau (1976) avec un air de comptine comme « texte de Victor Hugo », et semble être présenté comme une « comptine » de Victor Hugo (*Mirlababi, surlababo.*) dans la récente *Introduction à l'analyse de la poésie* de J. Molino & J. Gardes-Tamine (vol. 1, 88), de telles comptines devant leur succès au fait qu'elles « évoquent l'enfance et le chantonnement des berceuses ». Le texte ainsi présenté sans référence paraît donc appartenir au Hugo grand-père, ou au Hugo légendaire à qui on prête tant de choses anonymes. La source de cette attribution dépourvue de toute référence se trouve en fait, sans doute, dans un passage des *Misérables* du même auteur, au chapitre sur l'argot (4:3:7), où ce texte est présenté, sans son air, comme quelque chose qui se « chantait », mais n'appartenant pas au folklore enfantin :

"On retrouve au dix-huitième siècle dans presque toutes les chansons des galères, des bagnes et des chiourmes, une gaîté diabolique et énigmatique. On y entend ce refrain strident et sautant qu'on dirait éclairé d'une lueur phosphorescente et qui semble jeté dans la forêt par un feu follet jouant du fifre: / *Mirlababi (...)*. / Cela se chantait en égorgeant un homme dans une cave ou au coin d'un bois".

Il appartiendrait donc à un chant du XVIIIe, et serait donc marginalisé, par rapport au texte littéraire (en prose) au sein du quel il apparaît, par le fait qu'il y est simplement cité à titre d'exemplaire, par le fait qu'il y est cité comme refrain (donc indissociable d'un air de musique, qui peut expliquer le mélange des "vers" de 7 et de 8 syllabes), et enfin par le caractère linguistiquement et socialement marginal du milieu d'où il viendrait. Du reste,

²⁶ Cf. l'analyse des (ab aa bb) d'une poésie des *Orientales* dans Cornulier (1993b). La chanson de Corneille dont la première strophe est *Si je perds bien des maîtresses, / J'en fais encor plus souvent. / Et mes vœux et mes promesses / Ne sont que feintes caresses, / Et mes vœux et mes promesses / Ne sont jamais que du vent*, où le dernier distique recommence et achève ce que le précédent avait amorcé comme dans un rabé-raa, me semble se prêter à une analyse semblable.

rien n'autorise à considérer que Hugo considérerait ces syllabes comme formant une "poésie"; la caractéristique fondamentale de la structure métrique dans la poésie littéraire est que les équivalences formelles qui la fondent émanent d'un texte (linguistique) qui ici n'existe pas²⁷.

2.7. De Baudelaire à Verlaine.

Il y a des schémas de répétition intra-strophique chez Baudelaire, mais il s'agit essentiellement de bouclage par répétition (dernier vers de la strophe rappelant le premier), le vers répétitif (ou à rime répétitive) s'ajoutant à une strophe de type classique (cf. Cornulier 1989b); on obtient ainsi des quatrains augmentés en quintils, comme dans "La chevelure" dont les quintils sont rimés en (ababa) et répétitifs en (A***A). Desbordes-Valmore avait donné des exemples de bouclage de ce type, et on peut imaginer qu'il soit apparenté au bouclage d'un rondeau, dont le rentrement final répète l'initiale (forme pratiquée par elle, et répandue, comme le triolet, par Banville au milieu du siècle), comme du reste encore aussi dans certains couplets de chanson de son temps. Chez Baudelaire, auteur essentiellement littéraire, la rime répétitive s'ajoute donc à un schéma de rime classique plutôt qu'elle n'appartient à un schéma d'embrée non classique. Il y a pourtant chez lui au moins un cas de schéma rimique (abaa), à savoir, chose étrange, dans les quatrains de cette espèce de sonnet exotique qu'est "Bien loin d'ici" publié dans la *Revue nouvelle* en 1864, puis dans *le Parnasse contemporain* (1866), mais jamais par Baudelaire lui-même dans *les Fleurs du Mal*. Les quatrains de ce sonnet bizarre sont rimés en (abaa, babb,), sans schéma de répétition, et l'alternance continue en genre inversant le genre de l'un à l'autre. La ressemblance avec la séquence rimique d'un triolet ou d'un rabé-raa pourrait donc être une simple coïncidence, et du reste le sens ne favorise pas le découpage de ces quatrains en distiques: peut-être Baudelaire a-t-il voulu donner à ces quatrains l'allure rimiquement complémentaire des tercets d'un sonnet normal, cette particularité étant liée au fait ce sonnet se conclut par ses quatrains au lieu de commencer par eux.

Dans les *Romances sans Paroles* de Verlaine (1874), la troisième "ariette" est faite de quatre quatrains rimés en (ab aa) à schéma de répétition (a* *a) :

Il pleure dans *mon cœur*
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre *mon cœur*?

Les vers blancs de ces quatrains ne sont pas rimiquement justifiés (en tout cas, pas d'une manière périodique et métrique). Cela ressemble donc au rabé-ara de triolet, avec répétition finale de vers seulement, mais déjà chez Baudelaire ou Desbordes-Valmore la répétition de finale de vers apparaît comme une variante de la répétition de vers; et par conséquent cela ressemble aussi un peu au rabé-raa, du moins dans la mesure où cette forme et celle du triolet ont quelque chose en commun, à savoir un schéma de répétition qu'on peut noter (A* A*), le soulignement neutralisant l'orientation dans le second distique.

Ces deux ressemblances sont-elles pertinentes? Outre la parenté évidente et plus directe, il y a des raisons de considérer que ces quatrains s'apparentent au rabé-ara (quatrain du type triolet) plutôt qu'au rabé-raa. L'alternance en genre, opérant, comme en poésie littéraire, inverse le genre d'une strophe à l'autre, en sorte que dans les strophes 2 et 4 le distique initial est masculin et le second féminin, ce qui tend à différencier ces quatrains du type rabé-raa (inachevé-achevé). D'autre part, dans plusieurs poèmes de Baudelaire, et

²⁷ On peut flairer un suffixe français ici (-on ou -ette notamment), un substantif français là (*mirliton*), mais l'ensemble n'étant pas syntaxique est plutôt un assemblage syllabique, à résonances linguistiques tout au plus.

Le refrain de prisonniers cité dans *Les Misérables* peut notamment évoquer l'"Air du Mirliton" cité par Capelle (220): *Sur le mirliton, / Mirliton, / Mirlitaine; / Sur le mirliton, / Dondon*. On peut aussi peut-être en rapprocher le quatrain final de ce couplet cité dans *Le dernier jour d'un condamné*: *C'est dans la rue du Mail / Où j'ai été colligé, / Maluré, / Par trois coquins de railles, / Lirlonfa malurette. / Sur mes siqu' ont foncé, / Lirlonfa maluré*, qui ressemble à un rabé-raa dont la structure de répétition interne n'impliquerait pas les débuts de distique.

dans des œuvres antérieures ou contemporaines de Verlaine lui-même, le bouclage répétitif, mais non le type rabé-raa, est bien attesté; ainsi il y a des quintils à schéma de répétition (A***A) dans "Nevermore" (*Poèmes Saturniens*) et dans *A poor young shepherd* (*Romances sans paroles*), et dans le premier recueil "Marco" présente des strophes à rentrement bouclant comme dans un rondeau; enfin il semble que Verlaine avait écrit au moins un triolet (humoristique), *L'oncle Tom avec Miss Ada*, publié en deux quatrains graphiquement distincts dans l'édition 1962 de ses *Œuvres poétiques* (Pléiade, p. 126).

Pourtant, en même temps, une certaine parenté avec le rabé-raa, dont il faut rappeler la communauté formelle avec le rabé-ara, n'est pas à exclure. Alors que le vers blanc du quatrain initial d'un triolet est normalement justifié rimiquement à l'échelle du triolet total (conformément à la Règle des deux couleurs), les vers blancs des (ab aa) du poème de Verlaine ne sont métriquement justifiés. De plus, comme ses contemporains et comme les métriciens en général, Verlaine pouvait considérer que le triolet était irréductiblement un huitain et ne pas apercevoir ce que le quatrain de distiques de sa forme totale avait de commun avec son quatrain de vers initial. Enfin, par son sens, la "romance sans paroles" *Il pleure dans mon cœur* évoque plutôt l'atmosphère sentimentale et apparemment naïve de la chanson traditionnelle que le ton spirituel du triolet, et le nom même du *cœur* qui, concluant la premier vers, premier appel de rime, et suscitant tant d'échos, est un mot clé non seulement de la chanson sentimentale, mais des deux poèmes de Desbordes-Valmore qui sont écrits en rabé-raa. Le rapprochement avec le rabé-raa est donc plausible; mais il fait ressortir une différence profonde: les quatrains de Verlaine ne sont pas exploités comme des rabé-raa; d'abord, le premier distique n'y apparaît pas comme un premier essai inachevé que le second distique recommencerait et achèverait (un rabé-ara ne peut se traiter comme un rabé-raa); mais de plus, il est difficile à démontrer, mais on peut soupçonner, quant au sens, que la forme rare est exploitée ici plus par la manière dont elle se démarque de la métrique classique qu'en elle-même, comme une forme intégrée et reconnue. La différence consiste, notamment, en ce que certaines terminaisons de vers reviennent plus d'une fois (trois vers à même consonance finale par quatrain) et en ce que, corrolairement, dans chaque quatrain un vers reste sans écho rimique, cette lacune étant d'autant plus criante qu'il s'agit du 2e, c'est-à-dire, en fait, que le premier distique lui-même ne trouve pas rime. Il ne semble pas que les propriétés ainsi définies par comparaison à la métrique littéraire soient pertinentes et exploitées comme telles dans le domaine de la chanson: une chanson véritable a la forme qu'elle a, et écoutant *Ainsi font, font, font / Les petites marionnettes / Ainsi font, font, font / Trois p'tits tours et puis s'en vont*, on serait malvenu à s'étonner, instinctivement ou intellectuellement, que les *marionnettes* ne trouvent pas rime.

Tel n'est pas le cas du poème de Verlaine. Que le triplement de la rime initiale de quatrain soit exploité y apparaît, notamment, par l'amplification qui est faite de cette redondance; la première terminaison en *cœur*, voire le mot *cœur* lui-même, apparaît en outre à l'intérieur de certains vers, et revient dans toutes les strophes, y compris au dernier vers comme bouclant le poème entier; le premier syntagme (*il pleure*), le premier vers, et enfin la première strophe, finissent pareillement en *-cœur(e)*, de même que le premier distique du 3e quatrain. Si on considère par exemple que ce mot, cette terminaison, cette rime, se répètent comme la pluie comme pour produire une impression lancinante²⁸, etc., on peut dire que ce type de récurrence, emprunté au domaine de la chanson, n'est pas employé dans cette pièce littéraire sophistiquée comme normal, mais pour la manière dont il se démarque de la métrique littéraire (surabondance, persistance). Complémentairement, à l'opposé de cet effet de sur-récurrence, s'oppose inversement l'effet de non-rime produit, dans chaque quatrain, par le vers blanc, non régularisé. Rappelons que dans un quatrain classique le premier distique, à terminaison ab, peut faire prévoir un écho ab ou ba. Cet écho complexe fait défaut dans les quatrains de Verlaine, non seulement parce que la terminaison globale b du distique ne revient pas, mais parce que la première, accessoire, ne revient que sous la forme de la répétition. Or la dernière terminaison blanche, *ne savoir pourquoi*, suggère assez nettement sa propre pertinence stylistique; en plusieurs occasions, Verlaine a exprimé poétiquement l'idée d'une peine qui ignore sa raison, comme dans ce verset du

²⁸ Cet effet général des répétitions n'exclut pas d'autres motivations plus particulières. Dans la dernière strophe, la retour de *peine* à la rime est associé à la réflexivité de l'idée exprimée (*peine de savoir pourquoi mon cœur a tant de peine*). L'effet de monotonie est évoqué par Grammont (365s), qui n'envisage pas le rapport aux types folkloriques.

psaume de David récité chaque jour dans l'ordinaire de la messe, *Quare tristis es anima mea, et quare conturbas me? Pourquoi es-tu triste, mon âme, et pourquoi me troubles-tu?* Le poème de *Sagesse* qui commence par *Je ne sais pourquoi...* présente une sur-réccurrence de rimes, notamment en *-oi*, et se termine par *pourquoi? pourquoi?*, question répétée sans réponse; signalons, de plus, qu'il présente comme *Il pleure...* des strophes bouclées par répétition, et est lui-même ainsi bouclé par l'expression de l'incertitude en *pourquoi*. Dans *Il pleure dans mon cœur...*, l'absence de rime fonctionne donc vraisemblablement comme manque de rime, expressivement associé au manque de réponse à la question sur la peine du cœur²⁹.

Il semble donc que chez Verlaine, l'apparition d'une forme éventuellement apparentée au type folklorique général rabé-raa ne soit pas une simple intégration littéraire. La forme est peut-être évoquée, approximativement, mais pour des effets très particuliers qu'on peut tirer de son caractère exotique par effet d'exception à l'intérieur de la poésie littéraire plutôt que simplement pour sa valeur indigène elle-même.

Remarquons que par rapport à Baudelaire, Verlaine apparaît comme ayant forcé l'aspect exceptionnel du bouclage répétitif intra-strophique, puisque le premier ajoutait la rime répétitive, alors qu'ici (comme en plusieurs autres occasions), Verlaine la substitue à la rime classiquement attendue: question de style, et d'époque sans doute.

2.8. Quand le rabé-raa brait

Voici une "Chanson pour Elle" sensiblement plus tardive de Verlaine (vers 1891) :

Choses pour elle	Zon, flûte et basse. Zon, violon (BERANGER)
Jusques aux pervers nonchaloirs De ces yeux noirs, Jusque, depuis ces flemmes blanches De larges hanches Et d'un ventre et de deux beaux seins Aux fiers dessins,	
Tout pervertit, tout convertit tous mes desseins,	

²⁹ L'effet de rime "orpheline" en relation avec le sens est évoqué par Jean-Louis Aroui (287-288). Rapprochant ces strophes du type rabé-raa pour sa "rime orpheline" sans envisager le triolet, Aroui observe qu'à défaut de rimer dans le poème, le vers 2 "rime" avec son exergue *Il pleut doucement sur la ville*; mais il s'agirait seulement de répétition, et les échos apparemment rimiques qu'on peut trouver aux non-rimes de ce poème ne sont pas périodiquement organisés, en sorte qu'il paraît douteux qu'ils jouissent d'un statut métrique.

Jusques à votre menterie,
Bouche fleurie,
Jusques aux pièges mal tendus
Tant attendus,
De tant d'appas, de tant de charmes,
De tant d'alarmes,

Tout pervertit, tout avertit mes tristes larmes,

Et, Chère, ah! dis: Flûtes et zons
A mes chansons
Qui vont bramant, tels des cerfs prestes
Aux gestes lestes,
Ah! dis donc, Chère: Flûte et zon!
A ma chanson,

Et si je fais l'âne, eh bien, donne-moi du son!

Ce texte³⁰ a été publié pour la première fois en 1891 dans *Le Courrier Français*, par Verlaine, puis sans titre particulier dans le recueil *Chansons pour elle* (n° V). J'ai essayé de montrer ailleurs³¹ qu'il y inscrit comme en surimpression, d'une manière qui risque d'échapper à certains lecteurs, un rabé-raa sur fond d'une forme différente:

Et, Chère, ah! dis: Flûtes et zons - A mes chansons
Qui vont bramant, tels des cerfs prestes - Aux gestes lestes,
Ah! dis donc, Chère: Flûte et zon! - A ma chanson,
Et si je fais l'âne, eh bien, donne-moi du son!

Soulignons seulement ici que si le rabé-raa s'introduit ici dans un jeu littéraire sophistiqué, il n'y fait pas fière figure. Le *zon* des violonneux de Béranger était déjà ironique et nasillard. Les *chansons* qui font ici la répétition (approximative) du rabé-raa final sont d'un animal humble au chant disgracieux, et n'attireront que des jurons (*Flûtes et zons*) ou du son.

2.9. Quand le rabé-raa cloche

Les neuf strophes de la "Complainte des cloches" de Laforgue (vers 1885) sont rimées en (abbaa), mais cette uniformité est assez superficielle. Alors que les sept strophes centrales sont à base de 7s, et paraissent se couper après le 2e vers plutôt que le 3e, la première et la dernière, identiques mot pour mot, présentent seules un schéma de répétition:

Bin bam, bin bam,
Les cloches, les cloches,
Chansons en l'air, pauvres reproches!
Bin bam, bin bam,
Les cloches en Brabant!

Il faut supposer une voyelle nasale dans le deuxième syllabe du carillon *bin bam*, rimant ainsi plus ou moins à *Brabant*, pour que ce carillon nous redonne la forme d'un rabé-raa dont le vers blanc aurait été redoublé, suivant ce format 3-2v.

Le dédoublement, justifiant rimiquement le vers blanc du rabé-raa, risque en même temps de dénaturer, d'empêcher de le reconnaître. Et tout en régularisant superficiellement, il fait encore plus boiter le mètre (la séquence 458 46 est si polymétrique qu'elle n'est pas métrique du tout). On dirait que le poète fait de la métrique

³⁰ Cité ici d'après l'édition des *Œuvres poétiques complètes* dans l'édition Le Dantec-Borel 1962 (Gallimard).

³¹ Cornulier (1993a).

pour la défaire, et que son jeu oscillant entre littérature et chanson populaire contribue à favoriser le vers et la strophe libre.

La répétition essentielle au modèle folklorique est ici expressivement exploitée, correspondant à l'*entêtement* du carillon. C'est une *pauvre* ritournelle. Le rabé-raa fonctionne donc ici encore, semble-t-il, comme une forme humble, et servant, comme la chanson en général, à s'éloigner de la métrique littéraire³².

2.10. La stance des gueux

Dans *La chanson des gueux*³³, c'est par un pauvre, fou, et par un pauvre ivrogne, respectivement, que Richepin fait chanter ces deux ... pauvres refrains:

Ah! qui donc m'achètera
Mon joli piège,
Mon joli piège?
Ah! qui donc m'achètera
Mon joli piège à rat?

Au cidre! au cidre! il fait chaud,
J'ons l'feu dans la boule,
Au cidre! au cidre! il fait chaud.
Faut que l'cidre coule
Du cidre il faut
Dans la goule,
Du cidre il faut
Dans l'goulot.

D'entrée, le titre du recueil enfermait ces textes dans une partie marginale de la société, n'ayant pas normalement accès elle-même à la littérature.

3. Conclusion. Le rabé-raa chez les métriciens

On le voit, non seulement jusqu'à la crise des formes de la poésie classique vers 1870-1885, mais encore au-delà³⁴, le rabé-raa n'acquiert jamais un véritable statut littéraire, comme l'avait fait le rabé-ara quelques siècles auparavant sous la forme du triolet. Le plus souvent, il est tout simplement exclu. Ou bien, il apparaît, mais comme citation du folklore (Molière), et à titre uniquement de texte de chant. Ou bien il est travesti (Verlaine). Ou bien, il est régularisé, plus ou moins, et garde un caractère de texte de chant, dans une poésie qui ne vise pas au grand style et par exemple au ton de l'ode (Desbordes-Valmore, encore n'est-ce qu'un cas exceptionnel). De toute manière, non seulement rare, il reste marginal, ne s'installe jamais comme forme littéraire majeure, malgré la mode, par exemple, dans la première moitié du XIXe, de la chanson et du folklore chez les littérateurs.

Dans ces conditions, il n'y a pas lieu de trop s'étonner qu'il ait été ignoré des traités de versification de cette époque, et enfin, semble-t-il, ignoré en général, dans la mesure où les formes folkloriques n'étaient pas considérées comme un domaine digne d'analyse. La tenue à l'écart pratique se double, et se renforce, d'une exclusion théorique. Sauf erreur de ma part, le rabé-raa n'est pas identifiée par Verrier lui-même, malgré son intérêt pour l'analyse des formes du folklore chanté ancien. Est-elle vraiment absente de son corpus? Ne peut-on pas la soupçonner dans certains de ses exemples, par exemple dans le second de ces 8-8 syllabes selon lui (p. 185, d'après Doncieux), si la mer est la /me/:

³² La "Complainte de cette bonne lune" est - également - encadrée par deux rabé-raa démarqués de la chanson populaire *Sur le pont d'Avignon*.

³³ Première édition 1876, mais je cite ici "Le fou" et "Du cidre il faut" d'après une édition Flammarion sans date du début XXe).

³⁴ Thérèse Malengreau me signale (nov. 1993) que Maeterlinck, qui « ne considérait pas la chanson comme un genre mineur », a publié dès la fin du XIXe des triolets et des rabé-ara. Parmi les poètes qui, au XXe, ont publié des rabé-ara, on peut citer Paul Fort et Marie Noël.

Il était un petit navire, il était un petit navire
Dessus la mer - ma lon lon la! - dessus la mer s'en est allé.

Il est intéressant de lire chez cet historien: "L'absence de rime est contraire à notre poésie, et cela depuis les débuts jusqu'à nos jours. Il n'y en a pas d'exemple dans nos textes anciens. Ce qu'on prend chez les trouvères pour un vers sans rime, un *orphelin*, n'est en réalité que le premier membre d'un grand vers non résolu (...) Je n'en connais que deux ou trois exemples dans notre chanson populaire: c'est dans certaines versions de chansons bel et bien rimées à l'origine, mais altérées au cours des siècles (...)". - De tels principes ne sont pas favorables à la reconnaissance du rabé-raa comme forme essentielle.

Il est déjà plus remarquable que de nos jours, malgré son apparition dans certaines œuvres poétiques du XXe siècle (notamment Paul Fort, André Spire, Marie Noël), le rabé-raa conservera son incognito: relisons Grammont, Elwert, Molino & Tamine, Morier, Mazaleyraat & Molinié, Aquien: cette forme est *inconnue au bataillon* des métriciens³⁵. Car s'il est banal, dans les traités, de déclarer que la poésie est apparentée au chant, il ne l'est pas d'analyser comparativement et effectivement les deux domaines. Pourtant la forme du rabé-raa avait été correctement identifiée, et discutée, par Marcel Cohen et Michel Lejeune vers 1949; et, sans connaître leur débat, l'auteur d'une thèse sur la versification de Desbordes-Valmore, Marc Bertrand (444-447) l'a reconnue dans l'œuvre de cette poète, en explicitant même le problème de sa littérisation; mais ces travaux n'ont pas été exploités par les métriciens, parce qu'ils se situaient en dehors de leur domaine ou à cause de leur caractère monographique.

Mais revenons vers la seconde moitié du XIXe, et en particulier aux deux principaux ouvrages traitant des strophes: Quicherat (1850), et surtout Martinon dont la thèse d'état sur les trophes, richement documentée, date de 1912. On comprend qu'ils aient fermé les yeux sur les chansons citées par Molière, sur les ballets, sur les chansons de Béranger et d'autres, légitimement considérées comme n'appartenant pas simplement au domaine des œuvres *littéraires*, de statut essentiellement écrit, sans musique. Mais, outre la chanson de Musset *A Saint Blaise*, pouvaient-ils ignorer les poésies de Marceline Desbordes-Valmore, sans parler de diverses "chansons" de Victor Hugo que Martinon pouvait connaître, pour ne citer que les cas rassemblés ici sans ratissage systématique?

Le cas de Martinon est particulièrement significatif. Le premier à ma connaissance, il fait un travail systématique sur un corpus immense et bien défini allant de la Renaissance à son époque, analysé exhaustivement et avec un vrai sentiment des structures métriques. Il a donc passé en revue et analysé au moins les rabé-raa de Desbordes-Valmore. Or au chapitre des quatrains, et dans la section correspondante du répertoire des formes strophiques, on trouve des formes non classiques dont certaines sont rarissimes, des aaaa, des aabb, des abab abba, des aaab rétro-enchaînés; mais de rabé-raa, néant. Et en fait, si on ne connaît pas d'avance la structure du rabé-raa, on ne la trouvera nulle part dans toute l'œuvre du spécialiste des strophes; il ne l'a reconnue et analysée nulle part.

Il l'avait pourtant recueillie dans l'œuvre de Desbordes-Valmore; mais il faut aller la déterrer dans la section de son *Répertoire* consacrée aux huitains, page 576; là-même, on ne les trouvera pas dans le cadre des formes dûment classées, mais dans le rebut hétéroclite de ce qu'il appelle les "sans alternance de rimes" (comme on dirait "les sans-culotte"), sous la forme *abaa cbcc* sans aucun autre commentaire. Et, comme confirmation du caractère non seulement marginal, mais non-significatif de ces "huitains sans alternance", ils ne sont pas même mentionnés dans le chapitre de la thèse consacré au huitain.

Cette forme de non-reconnaissance mérite réflexion. On remarquera que:

1) Martinon ne signale pas la structure de répétition des rabé-raa, ce qui ôte la raison de leur schéma rimique, et même le rend illusoire (car il n'indique pas que dans ses *abaa cbcc*, le second a ou c n'est que la répétition du premier, et qu'ainsi par exemple il n'y a pas vraiment polygamie rimique).

³⁵ Le *Mirlabibi surlababo* supposé de Hugo est cité par Molino & Tamine (cf. § 0000 ci-dessus), mais sans que sa forme soit identifiée. De même Mazaleyraat (1974:100) cite un rabé-raa de "M. NOEL" comme exemple de *strophe* à mètre variable, mais sans l'identifier comme rabé-raa (cependant, il n'est pas clair que le rabé-raa soit conforme à la notion de *strophe* telle qu'elle est caractérisée *a priori* p. 81s. du même ouvrage).

2) Dans sa formule rimique, Martinon coupe avec raison par un espace le huitain en deux quatrains (abaa bcbb, et non abaabcbb); mais il en fait autant à chaque fois qu'il veut indiquer une articulation strophique, par exemple, dans sa formule du dizain classique, qui est, à juste titre, *abab ccdeed*, et non *ababccdeed*; il n'indique donc, ni que les quatrains constitutifs de ses "huitains" sont graphiquement individualisés; ni que ses "huitains" ne le sont pas.

3) Complémentairement, il n'indique pas que ces quatrains sont sémantiquement autonomes, ni qu'à l'inverse ses "huitains" n'ont aucune consistance sémantique évidente.

Il n'indique pas non plus que ses quatrains tendent sémantiquement à se couper en deux distiques (le premier étant donc pratiquement non rimé, et le second étant un véritable aa rimique).

4) Il ne caractérise pas le genre de ses huitains; car en les rangeant simplement parmi les "sans alternance de genre", il n'indique pas qu'il y a alternance à l'intérieur des quatrains (dont il ne reconnaît pas l'autonomie), mais non aux frontières de quatrains, et qu'ainsi les quatrains sont matériellement équivalents en genre (donc musicalement superposables).

5) Il n'observe pas que ses "huitains" sont contraires à la Règle des deux couleurs (par leurs terminaisons c), alors que si on analyse la structure en omettant ces rimes irrégulières, on reconnaît une série de quatrains (à schéma rimique non saturé) indépendants³⁶.

On peut donc estimer que les rabé-raa dûment repérés dans un recueil poétique n'ont pas été reconnus et identifiés par Martinon; abusé par la justification rimique qui leur donnait une apparence de régularité métrique littéraire, il a inventé à leur place des huitains assez illusoires, sans indiquer que le schéma de répétition, de genre, de rimes conformes à la Règle des deux couleurs, et la coupe sémantique, convergeaient clairement pour manifester une espèce très particulière de quatrains. Ce cas illustre exemplairement la nécessité, pour l'analyse métrique, de tenir compte systématiquement, 1) des structures régulières de répétition; 2) des démarcations graphiques systématiques (de leur présence, ou de leur absence)³⁷; 3) de la concordance formes/sens (une simple ponctométrie suffirait à montrer l'autonomie des rabé-raa de Desbordes-Valmore). Tels sont quelques-uns des critères que devrait incorporer tout *relevé métrique*³⁸ complet d'un corpus poétique.

³⁶ Il se pourrait que Martinon présuppose que normalement une strophe doit être rimiquement saturée, et que cette contrainte de saturation ait pour lui plus de poids que la contrainte des deux couleurs; cependant les tercets d'une *terza rima* satisfont à cette dernière contrainte sans que chacun soit saturé. Un collègue métricien me reproche, à propos d'une autre étude, d'appeler "quatrains" ou "distiques" des groupes de vers non rimiquement-saturés, donc selon lui évidemment "sans système complet de rimes".

³⁷ Au chapitre des quatrains, Martinon ignore également les *aa*, alias abbc, rétro-enchaînés de Victor Hugo dans un poème des *Chansons des rues et des bois* (cf. Cornulier, 1993b). La raison en est la même: ne tenant pas compte de leur autonomie graphique, il a pu considérer qu'il s'agissait d'une série couples de rimes suivies, et qu'ainsi ce poème ne relevait pas de son champ d'analyse.

³⁸ Sur la méthode de description en "relevés métriques" informatisés, et en particulier sur la *ponctométrie*, méthode d'analyse grossière et systématique de la coupe sémantique selon la ponctuation, voir le chapitre "Métrique de Malherbe" dans *l'Art Poétique*, 1993.

4. Références

- Aquien, Michèle (1990). La versification. Paris, P.U.F., collection "Que sais-je?".
- Aroui, Jean-Louis (1993). "Forme strophique et sens chez Verlaine"; dans Poétique 95, 277-299).
- Bénichou, Paul (1970). Nerval et la chanson folklorique. Paris, Corti.
- Béranger, Pierre-Jean de (ca 1867). Chansons de P.-J. de Béranger anciennes et posthumes, Nouvelle édition populaire. Paris, Garnier.
- Bertrand, Marc (1981). Les techniques de versification de Marceline Desbordes-Valmore, Service de reproduction des thèses, Université de Lille 3.
- Capelle, Pierre (1848). La clé du Caveau A l'usage des chansonniers français et étrangers... contenant 2350 airs..., 4e édition, Paris.
- Charpentreau, Simonne (1976). Le Livre d'or de la chanson enfantine, Les Éditions Ouvrières, Paris.
- Chataigné, Henriette et Benoît de Cornulier (1994). « Recvete du triolet » dans Cahiers du Centre d'Études Métriques 2, p. 108-110.
- Cohen, Marcel (1949). "Strophes de chansons françaises", dans Europe 1:21-38. 1950, "Récitation et chant", Le français moderne 18:189-202.
- Coirault, Patrice (1941). Notre chanson folklorique. Etude d'information générale. L'objet et la méthode. Paris, Picard.
- Cornulier, Benoît de (1983). "Note sur la chanson de Musset à Saint-Blaise", dans Le français moderne 51:1, 28-35. Paris.
- Cornulier, Benoît de (1989). "La Marseillaise et la Marseillaise", dans Poétique 77, 113-127. Paris, Le Seuil.
- Cornulier, Benoît de (1989b), « Métrique des *Fleurs du Mal* », dans *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, éd. Max Milner, SEDES, Paris, p. 55-76.
- Cornulier, Benoît de (1992). "Le rond double du rondeau", dans Cahiers du Centre d'Études Métriques 1, 51-63. C.E.M., Université de Nantes.
- Cornulier, Benoît de (1993a). "Métrique littéraire et métrique de chant", dans Revue Verlaine 1, p. 167-177, Charleville-Mézière.
- Cornulier, Benoît de (1993b). "Le système classique des strophes: Hugo 1829-1881", dans Langue française 99, septembre 1993, p. 26-44. Paris, Larousse.
- Cornulier, Benoît de (1993c). Art Poétique, Notions et problèmes d'analyse métrique, polycopié de versification. C.E.M., Université de Nantes, à paraître aux Presses de l'Université de Lyon, 1995.
- Elwert, Theodor (1965). Traité de versification française. Paris, Klincksieck.
- Grammont, Maurice (1937). Le vers français, 4e édition, Delagrave, Paris.
- Lejeune, Michel (1949). "Dans ma tabatière...", dans Le français moderne 17, 241-250.
- Martinon, Philippe (1912). Les strophes. Paris, Champion.
- Mazaleyrat, Jean, et Molinié, Georges (1989). Vocabulaire de la stylistique. Paris, P.U.F.
- Molino, Jean, et Gardes-Tamine, Joëlle (1992). Introduction à l'analyse de la poésie. 3e édition. Paris, P.U.F.
- Morier, Henri (1982). Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, P.U.F.
- Passereau (ca 1530/1979). "Pourquoy donc ne fringuerons nous", dans Anthologie de la chanson Parisienne au XVIe siècle, Oiseau-Lyre, 8-12.
- Quicherat, Louis (1850). Traité de versification française, 2e édition. Paris, Hachette.
- Ruwet, Nicolas (1983). "Une chanson d'Alfred de Musset", dans Le français moderne 51:1, 18-27.
- Tiersot, Julien (1931). La chanson populaire et les écrivains romantiques. Paris, Plon.
- Verrier, Paul (1931). Le vers français, tome 1, La formation du poème, Paris, Didier.

Benoît de Cornulier, Université de Nantes, 2000

3

NOTIONS DE RYTHMIQUE ORALE

Sur le lien du rythme et des paroles dans des formules ou chants traditionnels

Résumé

L'analyse de slogans populaires et de formules éventuellement chantées du folklore enfantin peut servir à faire apparaître des propriétés du rythme et de son lien aux paroles qui ne sont pas évidentes en dehors de ce domaine métrique. Les repères des équivalences de durées y sont des attaques de syllabe ou de note musicale, signaux souvent groupés par paires, à différents niveaux hiérarchiquement organisés. La correspondance entre paroles et rythmes chronologiques, plus forte qu'on ne suppose ordinairement, ne dépend pas de coïncidences entre des syllabes et des notes ou des durées, mais de ce que l'attaque d'une voyelle rythmiquement pertinente peut représenter un segment linguistique dont elle est la dernière voyelle non-posttonique. La clef de voûte d'une séquence métrique peut être son dernier élément.

Une traduction italienne de cette étude par Alessandra Corbelli a été publiée dans *Studi di Estetica* 21, numéro spécial *Ritmo*, 2000, p. 41-61, Université de Bologne (département de philosophie), Éditions CLUEB, Italie, 2000 : « Sul legame del ritmo e delle parole in alcune formule di canti tradizionali. Nozioni di ritmica orale ».

