

SUR LE LIEN DU RYTHME ET DES PAROLES
 DANS DES FORMULES OU CHANTS TRADITIONNELS.
 NOTIONS DE RYTHMIQUE ORALE

La séquence isochrone des *petites marionnettes*.

L'enfant apprend la métrique du chant avant celle des vers ; adulte, il pratiquera encore le chant, au moins passivement ; il n'accèdera pas toujours à la métrique littéraire ; l'analyse rythmique et métrique peut tirer profit de l'étude de ce domaine. Voici les paroles d'une chansonnette enfantine parmi les plus populaires en France depuis longtemps¹, en notation isochrone (les paroles sont généralement orthographiées en : *Ainsi font, font, font, les petites marionnettes, ainsi font, font, font, trois p'tits tours et puis s'en vont*) :

ẽ si fõ - fõ - fõ - le pa ti ta ma ʒjo ne ta
 ẽ si fõ - fõ - fõ - tɔwɔp ti tuɛ e pɥi sã võ

Schéma 1 (isochrone)

Par écriture ou notation *isochrone*, on entend ici que les signes successifs (graphies de syllabes ou tirets ne signalant rien) correspondent à une *séquence isochrone* d'instantanés séparés par des intervalles d'égale durée ; par exemple, on peut scander le chant en frappant des coups à intervalles réguliers : un coup pour chaque syllabe, ou plus précisément chaque attaque de voyelle, et un coup pour chaque tiret. Cette notation situe donc les attaques (apparitions) de voyelles selon une série d'instantanés isochrones, mais, en elle-même, ne spécifie pas la durée relative des voyelles ou syllabes. Du reste, celle-ci est libre, variable : par exemple, on² chante parfois [fõ|fõ|fõ|] avec des arrêts de la voix (« pauses ») et parfois [[fõ-fõ-fõ]] sans discontinuité de voix³ entre les trois *font* : le tiret ne spécifie donc pas si l'instant de la séquence qu'il marque est silencieux ou survient pendant la durée d'une voyelle déjà attaquée.

Comme le timbre des voyelles importe peu à cet aspect du rythme, on peut le neutraliser en notant uniformément les attaques de voyelles quelles qu'elles soient par le même symbole « * ». On obtient alors la séquence * * * - * - * - * * * * * * * * * * - * - * - * * * * * *, qui donne une image plus pure de la séquence métrique indiquée par le Schéma 1.

Cette succession d'instantanés séparés par des intervalles égaux est une première illustration superficielle de la notion de *périodicité** (succession d'équivalents), type fondamental de régularité métrique. La durée des intervalles (période) est assez libre :

¹ La transposition de telles paroles en ponctuation et graphie académiques n'est pas évidente. Cette chanson populaire connaît sans doute depuis des siècles d'innombrables variantes, dont l'une est la première des chansons publiées dans *Le livre des chansons de France* (Chaumeil 1984, collection Découverte Cadet, Gallimard) ; notamment, l'unique « quatrain » que j'en présente ici n'est, chez certaines personnes et par exemple dans ce recueil, qu'un élément composant d'une structure refrain-couplet-refrain non examinée ici.

² Il s'agit ici de tout un chacun, des « gens » par qui le folklore existe, non de la manière dont un professeur de conservatoire pourrait se mêler de noter la « musique » de la chansonnette et d'en dicter une réalisation « correcte ».

³ Le redoublement des crochets autour de la notation en A.P.I. sert ici conventionnellement à indiquer que sauf indication contraire, il n'y a pas d'interruption de l'organisation syllabique, et à plus forte raison par d'interruption de la voix (pause).

selon l'occasion, elle peut varier plus que du simple au double : c'est quand même toujours la même chanson même si le caractère en varie. La métrique, c'est-à-dire la régularité, consiste donc bien ici dans la périodicité, non dans la valeur d'une période considérée en elle-même. On peut donc évidemment mesurer (par exemple en « une demi-seconde ») la durée de l'intervalle dans une occurrence déterminée de la chanson, mais cette « mesure » n'est pas « métrique » au sens où l'entend ici : la *métrique* en ce sens strict est dans l'équivalence de l'intervalle et de ses voisins (périodicité caractéristique de la chanson), non dans sa valeur absolue (relativement libre).

On peut préciser qu'il s'agit ici d'une périodicité, donc d'une métrique *non-grammaticale* en ce sens qu'elle ne dépend pas essentiellement du choix des mots ou assemblages de mots et des propriétés constantes de leur forme dans la langue ; les durées dont l'équivalence compose cette périodicité ne sont pas phonologiquement déterminées⁴. Car les mêmes mots, avec la même succession de phonèmes, pourraient tout aussi bien être chantés ou dits sur divers rythmes différents, et sans présenter d'isochronie remarquable. Il ne suffit donc pas de lire les paroles de *Ainsi font, font, font...* sur le papier pour découvrir le rythme du chant ; il faut par exemple — ça a été l'expérience de nombreux petits enfants de France — les entendre, c'est-à-dire entendre comment elles sont effectivement rythmées dans le chant : c'est là une caractéristique fréquente des systèmes métriques folkloriques, donc de tradition orale ; cette caractéristique de la métrique folklorique est rendue possible d'abord par le fait que la communication orale/auditive permet de communiquer non seulement une suite grammaticale, mais — entre autres choses possibles (mélodie, gestes, actions, etc.) — un rythme déterminé de son énonciation : on reçoit du même coup les paroles et le rythme sur lequel elles sont émises. On utilisera ci-dessous par convention le préfixe *chrono-* pour désigner ces durées, et par exemple la métrique de durées non-phonologiques qu'on reconnaît dans *Ainsi font...* sera au besoin qualifiée de *chronologique* (métrique chronologique, durées *chronométriques* et plus généralement *chronorythmes*).

Distinction des attaques de voyelle ou de note musicale.

Puisque l'isochronisme concerne les attaques de voyelles, mais pas les consonnes, ni même la *prolongation* des voyelles, c'est-à-dire la portion éventuelle de leur durée qui est distincte de leur attaque, pour être plus exacte la notation isochrone devrait être appliquée à la séquence de ces seules attaques. Il est donc pertinent de noter distinctement l'attaque d'une voyelle (quasi-instantanée) et son éventuelle prolongation. On représentera ici, au besoin, l'attaque par le symbole de la voyelle surmonté ou précédé du *symbole d'attaque* « < », et l'éventuelle prolongation par le symbole de voyelle surmonté ou précédé d'un *symbole de prolongation* « = » ; ainsi, puisque [ε] représente la voyelle d'un [wε] (*Ouais...*) qu'on peut imaginer aussi traînant qu'on veut, on peut le décomposer en deux signes composés [<ε =ε] dont le premier ne représente que l'attaque quasi instantanée, c'est-à-dire l'apparition même du signal phonologique /ε/⁵, et le second sa prolongation éventuelle. Dans le schéma suivant, réduit à la seconde partie de la chansonnette, au-dessus de la notation phonétique complète est donc extraite la séquence des attaques de voyelles ; et c'est uniquement elle qui peut être exactement interprétée en écriture isochrone ; cette distinction nous dispense (tant mieux!) de décider de la position exacte de toutes les frontières syllabiques, ainsi que de la durée des consonnes et des éventuelles prolongations de voyelles (notation isochrone signalée ci-dessous en tant que telle par le préfixe abrégé « chr. ») :

⁴ Cf. Cornulier, *Art Poétique, notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 121-122. Noter bien qu'il n'est pas prétendu que la métrique du chant soit totalement indépendante de la structure linguistique : on ne peut pas, bien sûr, chanter n'importe quelles paroles sur n'importe quel air.

⁵ Le signal étant essentiellement constitué par son apparition, on peut considérer que l'apparition de la voyelle est, plutôt qu'une partie de voyelle, la voyelle même (sur la pertinence de cette notion, cf. Cornulier, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, 61-63 et « Sur la notion de consonne et de syllabe en français », dans *Linguisticae Investigationes* X:2, 275-287, Benjamins, Amsterdam, 1986). Il en va de même, dans la mélodie de la chanson, pour les notes : d'un point de vue cognitif, le signal mélodique d'une note peut être essentiellement constitué par son apparition. Expérimentalement, ceci se traduit par le fait que quand on segmente une bande sonore en consonne et voyelle (insertion de pause), on entend deux fois la voyelle.

chr. <̃ <i <̃ - <̃ - <̃ - <α <i <u <e <i <̃ <̃
 ε̃ s i f õ f õ f õ t κ ω α p t i t u β e p y i s α̃ v õ

Schéma 2

Caractère sélectif de certaines formes rythmiques.

L'effort de précision dans la notation des régularités isochroniques de cette chansonnette, nous oblige donc d'abord à apercevoir, et noter adéquatement, que la rythmique métrique d'un objet linguistique qui se présente dans son intégralité comme une séquence de phonèmes peut être essentiellement déterminée par une sélection très partielle de ces phonèmes, et même uniquement par des parties (à vrai dire essentielles) de certains phonèmes ; tout n'est pas régulier ou « mesuré » dans l'objet « métrique » total. Une partition segmentale de la séquence phonémique intégrale⁶ ne saurait donc suffire ici ; et par exemple il serait tout à fait inexact de noter, et de dire, comme on le fait presque généralement, que les « syllabes » qui constituent le texte intégral de la chanson ont des durées métriquement égales ou proportionnelles, puisque, par exemple, la dernière (*vont*) est de durée indifférente : l'isochronisme constant ne concerne pas les syllabes, mais les durées qui séparent les attaques des voyelles (centres syllabiques). L'éventuelle égalité approximative⁷ des syllabes n'est qu'une conséquence de cette égalité d'intervalles entre attaques de voyelles dans les cas où la voix ne s'arrête pas entre deux attaques et ainsi remplit les intervalles réguliers⁸ : si les prolongations des attaques comblent les intervalles entre des attaques isochrones, l'isochronie des attaques entraîne mécaniquement l'égalité de durée des prolongations. On peut en dire autant des notes (hauteurs musicales) sur lesquelles les paroles sont non seulement rythmées, mais « chantées » : la structure isochronique de l'*air* du chant ne s'articule pas sur les « notes », mais plutôt sur les attaques (moments d'apparition) de notes. Parallèlement, d'un point de vue terminologique, il importe de pouvoir distinguer les *durées* (égales) des intervalles et les *instants* à partir desquels ils sont repérables ; la notion de *temps* ne peut pas servir à les distinguer, puisqu'elle convient en français, et même parfois en langage musicologique, à l'un comme à l'autre (*temps* désigne un instant dans *temps fort* et, parfois, une durée dans *mesure à quatre temps*).

Hiérarchie de séquences isochrones.

Au lieu de scander, en les frappant, tous les coups isochrones notés dans le schéma 1 ou 2, on peut, tout aussi naturellement, en scander un sur deux, comme indiqué dans le schéma ci-dessous : ainsi la séquence isochrone de niveau 1 (dans le schéma ci-dessous, « sq.1 ») contient la séquence isochrone de niveau 2 (« sq.2 »), constituée d'un sous-ensemble de ses attaques de voyelles (toutes deux en écriture rythmique). Puis encore de la même manière on peut scander et former une séquence 3 isochrone d'intervalle de durée double en sélectionnant à nouveau une sur deux des attaques voyelles précédemment sélectionnées ; et encore de même sans doute (surtout en tempo rapide) une séquence 4 :

⁶ La « segmentation » souvent imaginée de la suite syllabique en phonèmes successifs est en fait illusoire, car la consonne étant une modulation d'attaque de la voyelle, la fin de la forme de la consonne se confond nécessairement avec l'apparition de la voyelle elle-même. Dans le présent article, on entend par *attaque* de la voyelle son apparition même plutôt que son éventuelle pré-modulation consonantique.

⁷ Entre les attaques de voyelles du [i] et du [ɔ̃] de *Ainsi font*, il n'y a pas une syllabe, mais la prolongation du [i] et la consonne d'attaque [r] de la syllabe suivante. Ce qu'on dit ici de l'égalité entre certaines syllabes vaut également de l'éventuel rapport du simple au double entre certaines d'entre elles (comme *si* et *font*) qui n'est qu'une conséquence de l'absence éventuelle de pause. Cf. *Art Poétique*, p. 117, n.195.

⁸ Ce qu'on dit ici des syllabes vaut aussi de la mélodie : si on siffle l'*air* d'*Ainsi font...*, l'isochronisme concerne l'attaque des notes musicales, plutôt que, par exemple, leur milieu ou leur fin.

d'une répétition de signe¹¹), puisque leur équivalence vient des mots *font* et *vont*, où, du reste, la consonne d'attaque [f] ou [v] ne diffère que par le voisement.

Ces coïncidences suggèrent qu'entre les séquences métriques et les parties du texte tend à exister un réseau de correspondances :

On peut regrouper la totalité des phonèmes du texte entier (suite phonétique intégrale) en huit formes phonétiques successives, qu'on appellera arbitrairement *expressions* (même si elles n'ont pas de sens) délimitées ci-dessous par des paires d'accolades { }, correspondant aux huit attaques de voyelles de la séquence 3 suivant ce principe : chaque voyelle de la séquence métrique (soulignée ci-dessous) est la DVM d'une expression :

~ { ẽsif_̣ } { fõfõ_̣ } { lepãtita } { makjonẽta } ~ { ẽsif_̣ } { fõfõ_̣ }
 { tɛwãptitũ_̣ } { epɥisãvõ_̣ }

Séquence d'expressions // Séquence métrique 3 (attaques des v. soulignées)
 Schéma 4

Ces huit expressions, dont les durées sont différentes, apparaissent déjà comme équivalentes en tant qu'elles sont *représentées* par les éléments de la même séquence 3.

De même, on peut regrouper la totalité des phonèmes du texte en quatre expressions successives, en correspondance semblable avec la séquence métrique 4 [õ ε õ õ] : chacune de ces expressions a pour attaque de DVM un élément de la séquence 4 :

{ ẽsifõõõõ_̣ } { lepãtitamakjonẽta } { ẽsifõõõõ_̣ } { tɛwãptitũepɥisãvõ_̣ }

Séquence d'expressions // Séquence métrique 4 (attaques des v. soulignées)
 Schéma 5

De même encore, on peut regrouper la totalité des phonèmes en deux expressions successives dont les attaques de DVM sont les éléments d'une séquence virtuelle¹² de niveau 5 :

{ ẽsifõõõõlepãtitamakjonẽta } { ẽsifõõõõtɛwãptitũepɥisãvõ_̣ }

Expressions // séquence métrique 5
 Schéma 6

Ainsi commence à se dégager une double structure de la chanson : d'une part une structure *arborescente** en expressions (suites de signes ou morceaux de signes représentés ici par leurs séquences phonémiques) emboîtées les unes dans les autres, d'autre part un aspect¹³ d'une structure rythmique en séquences isochrones d'événements instantanés, hiérarchisées ; entre elles, un *principe de correspondance* terme à terme dont la force peut dépendre du niveau envisagé : chaque élément d'une séquence métrique est l'attaque de DVM d'une expression.

Correspondance pertinente (association). Concordance.

Les regroupements en expressions suivant le principe de correspondance par l'attaque de DVM avec un élément métrique sont-ils toujours pertinents ?

Au niveau 5 (schéma 5), les deux expressions composant le texte { *Ainsi font font font les petites marionnettes* } et { *ainsi font font font trois petits tours et puis s'en vont* } ont

¹¹ Cet emploi d'arbitraire renvoie au principe d'*Arbitraire métrique* (Art Poétique, p. 239) suivant lequel les équivalences métriques ne sont pas de simples implications de la répétition du même signe. Une équivalence est *arbitraire* si elle est conforme à ce principe.

¹² On pourrait compléter la musique, ne serait-ce qu'en la répétant, de telle sorte que les attaques de voyelles [ε õ] seraient le début d'une séquence isochrone.

¹³ « Un aspect », car nous n'avons pas vraiment analysé cette structure.

en commun en commencer par la même suite { *Ainsi font font font* }, et de présenter ainsi une relation de *Contraste final sur fond de répétition initiale*¹⁴ qui est commune en musique et en chant (comme au niveau phonémique dans *Picoti picota*). De plus, la seconde expression, à elle seule, est grammaticalement, musicalement, et (comme on verra) rimiquement complète et autonome. Les deux expressions se répondent ainsi : la première constitue une annonce (on va montrer ce que font les marionnettes), la seconde répond à cette annonce (on le montre¹⁵). Cette division est donc apparemment pertinente.

Au niveau 4, les quatre expressions composant le texte { *Ainsi font font font* } { *les petites marionnettes* } { *ainsi font font font* } et { *trois petits tours et puis s'en vont* } ont une certaine consistance sémantique — toute relative, je le reconnais, et pas facile à analyser : je resterai vague et suggestif faute de pouvoir mieux faire) ; par exemple { *Ainsi font font font* } fonctionne comme noyau de l'annonce ; { *les petites marionnettes* } a l'autonomie d'un groupe nominal référentiel ; { *trois ptits tours et puis s'en vont* } répond à l'annonce. Dans les deux dernières expressions, l'identité d'attaque de DVM, donc de DVM¹⁶, est ressentie et traditionnellement reconnue comme équivalence de *rime*, entre ces deux expressions mêmes (et non seulement comme une ressemblance entre les terminaisons) : on dit que que { *ainsi font font font* } et { *trois petits tours et puis s'en vont* } *riment* ensemble. Ceci confirme la pertinence de ce niveau d'expressions. De plus, comme la succession de deux expressions rimant ensemble est souvent ressentie et traditionnellement reconnue sous divers noms dont, en musique, parfois celui de « couplet », cette paire d'expressions rimant forme un couplet confirmant la pertinence du niveau supérieur.

Au niveau 3, les huit expressions composant le texte, { *Ainsi font* } { *font font* } { *les petites* } { *marionnettes* } { *ainsi font* } { *font font* } { *trois petits tours* } et { *et puis s'en vont* } n'ont pas toutes la même autonomie qu'au niveau supérieur (ce qui n'est pas surprenant pour des suites à deux, trois ou quatre voyelles), mais tout de même, c'est une division assez naturelle du texte, et, par exemple, elles ne séparent pas les mots *les*, *trois* et et de ce à quoi ils sont préfixés¹⁷. L'ensemble de ces regroupements paraît encore pertinent.

Quand on descend au niveau 2, si on cherche à imaginer des regroupements de phonèmes en expressions les plus naturelles possibles, en veillant simplement à ce que, conformément au Principe de correspondance, l'attaque de DVM de chaque expression soit un élément de la séquence métrique 2, la pertinence des expressions paraît au moins parfois douteuse. Par exemple, si on regroupe en { *Ain-* } { *si font* } { *font* } { *font* } { *les* } { *petites* } { *ma-* } { *riionnettes* } { *ain-* } { *si font* } { *font* } { *font* } { *trois* } { *ptits tours* } { *et puis* } et { *s'en vont* }, on obtient des expressions comme { *ain-* } et { *si* } ou { *riionnettes* } qui ne sont que des morceaux de mot sans sens ; il s'agit pourtant, semble-t-il, de la séquence d'expressions la plus naturelle possible parmi celles qu'on peut imaginer en veillant à ce que la DVM de chaque expression possède une attaque de la séquence métrique correspondante (à défaut de frontière de morphème évidente, on a suivi la segmentation syllabique) ; comme cette éventuelle fragmentation n'est même pas remarquée par les français, et qu'ils ne tendent jamais à justifier de tels (éventuels) fragments par des sortes de jeux de mots, ni ne ressentent comme un effet intentionnel de dislocation verbale, on peut soupçonner qu'à ce niveau il ne s'établit pas forcément une telle correspondance systématique entre la séquence métrique et une séquence en expressions ; la séquence en expressions est peut-être lacunaire, ou bien complètement inexistente ; ou bien elle existe, mais elle n'est pas significative, pertinente, interprétée (ce ne sont que des morceaux, que

¹⁴ On reviendra sur cette notion à la fin de cette étude.

¹⁵ Dans la culture de la *nursery* (terme anglais pour le folklore engageant par exemple la « nourrice » ou plus généralement la personne s'occupant du petit enfant), la réponse est illustrée par une mimique concomitante, par exemple une danse des mains de l'adulte chantant.

¹⁶ On sait qu'il s'agit, plus généralement, de la partie de l'expression qui commence avec cette voyelle (donc d'une partie finale).

¹⁷ Sans doute peut-on considérer qu'au moins à un niveau d'analyse où l'article *les* détermine globalement un groupe nominal *petites marionnettes*, la suite *les petites* n'est pas cohérente ; mais en l'occurrence le clitique s'attache particulièrement à un élément frontière du groupe qu'il affecte, en l'occurrence l'élément initial *petites* (ce rattachement particulier est évident en cas d'élision : dans *l'autre marionnette*, l'article consonantique est inséparable de *autre* ; ce rattachement à l'élément initial est manifeste en roumain où l'article se postpose au support, et où par exemple, dans *micutele marionete*, l'article *-le* se postpose à l'adjectif *micute* signifiant *petites*).

sq.2	<a	<i	< $\tilde{\alpha}$	<ε	<a	<o	<o	<a							
sq.1	<a	<e	<i	-	< $\tilde{\alpha}$	-	<ε	-	<a	-	<o	-	<o	<u	<a
		a l z e v i			f v ā s e z				d a g o l					o p u v w a s	

Schéma 7 (séquences isochrones)

ce qui permet déjà, en simplifiant la notation rythmique précédente par réduction à son niveau 2, de la schématiser ainsi : [****]ⁿ.

Une caractéristique de ce qui apparaît à première vue comme un rythme à quatre coups (*beats* en anglais, *ictus* en latin de métricien) est sa forte autonomie métrique : il n'y a pas besoin de le scander deux fois de suite pour qu'il frappe, typiquement, par une symétrie interne rythmique, et parfois rimique, entre deux expressions (souvent thème et prédicat) dont l'une contient les deux premiers coups principaux et l'autre les deux derniers (*paires de coups* rythmiquement pertinentes). La notion de séquence isochrone continue d'intervalles de durée dont nous nous sommes contentés jusqu'ici ne suffit pas à rendre compte de ce caractère binaire et de cette symétrie : dans une occurrence unique de **** (niveau 2), le nombre impair (trois) d'intervalles successifs égaux n'est qu'une conséquence de la pertinence des deux paires (distinctes) de coups : les signaux ou coups 1 et 2 (premier groupe) déterminent le premier intervalle, constituant la durée de ce groupe ; les coups 3 et 4 déterminent le troisième intervalle (durée du second groupe) ; ces deux groupes sont séparés par un *intervalle intermédiaire* qui n'a pas la même pertinence rythmique que les *intervalles de groupe*, parce que les coups 2 et 3 ne forment pas un groupe également pertinent. La séquence ci-dessus peut donc être notée plus précisément [[** **]]ⁿ ou [[**]²]ⁿ. Le rythme à 4 coups est donc plus précisément un rythme à deux paires de coups ou signaux qu'on peut désigner plus précisément comme « 2 -2 » chronométrique, sa métrique étant de durée non grammaticale.

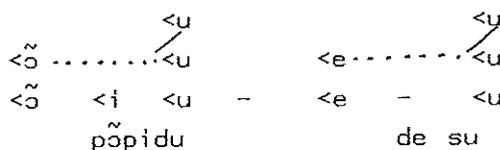
Rôle conclusif et représentation. Sélectionné / représenté

Considérons plus précisément les deux attaques de DVM dans chacune des deux paires de coups correspondant aux deux expressions symétrisées, par exemple dans un cri tel que *Pompidou* et *des sous*. On peut dire que le [<u] de { pōpidu }, comme celui de { desu }, *conclut* le groupe qu'il termine et son intervalle, ou en est *conclusif*, pour exprimer le fait que, compte tenu de l'ordre temporel, le groupe, en tant que paire, ainsi que sa durée, sont pour ainsi dire livrés par l'attaque de voyelle qui les termine, alors que leur voyelle initiale ne détermine et livre ni le groupe comme paire, ni la durée ; c'est précisément l'attaque de voyelle terminale qui, en bornant le groupe ou l'intervalle, peut déclencher et procurer l'impression de quantité ou de durée de la forme qu'elle achève ; elle entretient donc avec ces impressions rythmiques une relation particulièrement étroite¹⁸.

Admettons qu'une attaque de voyelle sélectionnée à un niveau rythmique peut éventuellement y *représenter* (psychiquement) une forme, par exemple un groupe ou une durée, dont elle est conclusive à un niveau rythmique inférieur ; ainsi les groupes [<ō <u] et [<e <u] du niveau 2 et leurs durées égales peuvent être représentés par leurs [<u] conclusifs à un niveau 3 où ils sont seuls sélectionnés suivant le schéma ci-dessous :

¹⁸ L'élément central et représentatif d'une forme n'en est pas toujours terminal : ainsi la même DVM qui est conclusive et fondamentale du mètre d'un vers peut être en même temps le noyau de sa cadence et de sa rime, dont elle est initiale (cf. *Petit dictionnaire de métrique, à tonique*).

sq.3
sq.2
sq.1



Relations de groupement figurées en ligne pointillée ; de représentation, en ligne continue.
Schéma 8 (séquences isochrones)

Compte tenu de la notion de représentation par une conclusive, la séquence de niveau 3 explique la symétrie binaire recherchée : cette séquence est constituée de deux attaques de voyelles dont chacune représente un groupe et un intervalle d'égale durée réalisé au niveau 2. Si on convient de noter [<u^D] une attaque de voyelle [<u] concluant et représentant une durée D avec le groupe qui la détermine, on peut dire que la métrique interne du slogan *Pompidou, des sous!* (non répété) réside essentiellement au niveau où il se réduit à la séquence : <u^D <u^D : deux attaques de même timbre, conclusives de groupes de même durée ; l'intervalle intermédiaire est secondaire par rapport à ces repères. On peut donc dire que l'attaque de voyelle [<ö] de *Pompidou*, sans être sélectionnée au niveau 3, y est cependant représentée, puisqu'elle appartient au groupe [<ö <u] représenté à ce niveau par sa conclusive [<u].

Cette analyse donne un élément d'explication du rôle en quelque sorte minimal du rythme à quatre coups : c'est le nombre minimal de signaux pour construire un ensemble autonome de deux groupes (distincts) de même durée non nulle ; d'où l'existence du troisième intervalle intermédiaire, impliqué par la distinction totale des groupes (le [<u] qui conclut le premier groupe est distinct du [<e] qui initie le second groupe).

Admettons d'autre part qu'une voyelle (ou son attaque) peut représenter un mot ou une expression dont elle est la DVM. Ainsi le premier [<u] peut représenter l'expression { *Pompidou* }, et le second, { *dessous* }.

Ces deux points de vue permettent, en les combinant, d'expliquer le sentiment d'exacte concordance symétrique que procure le 2-2 chronométrique. Il présente à un niveau sélectif de traitement rythmique la séquence périodique minimale et binaire <u^D <u^D, de deux attaques de voyelle représentant des groupes d'égale durée, et représentant respectivement les deux expressions *Pompidou* et *des sous* dont le slogan se compose. Ces expressions sont associées à ces groupes de même durée par le biais de leur représentants communs ; elles sont même *rythmiquement autonomes* à cet égard, puisque chacune contient non seulement la conclusive du groupe, mais son initiale (*Pompidou* possède, comme *des sous*, les deux attaques de voyelles qui déterminent la durée conclue par son attaque de DVM). L'impression de concordance est assurée par le fait que la division de la formule complète en *Pompidou* et *dessous* est parfaitement conforme à sa structure syntaxique et pragmatique (l'apostrophe, puis la revendication).

Rime.

Le slogan [[zis - ka - ɥa la baɥ |]], répété autant de fois de suite qu'on veut, même sans interruption de voix entre *Giscard* et *à la barre* (comme le signale ici le redoublement des crochets [[]]), peut procurer une impression nette de rime en [aɥ], comme *Pompidou, des sous*, peut donner l'impression de rime en [u], malgré la syllabation rattachant, en cas de continuité, le [ɥ] de *Giscard* au [a] initial de *à la barre*, et sans que le nom de *Giscard* ou sa rime paraissent disloqués d'un rythme à l'autre. Ceci confirme la nécessité des distinctions précédentes. L'équivalence rimique en [aɥ] ne peut pas relier ici directement des intervalles égaux ou des paires de coups ; elle relie donc les expressions mêmes, *Giscard* et *à la barre*, qui leurs sont associées, sans coïncider avec ces intervalles ou ces paires ; la ressemblance rimique consiste ici en ce que ces

expressions sont équivalentes non seulement par leur DVM ([a]), mais par leur terminaison phonémique complète (consonne comprise) à partir de cette voyelle ([aɪ]) : il s'agit d'une *rime intégrale*.

On observe que la reconnaissance de cette rime comme intégrale implique que la rime ne soit pas caractérisée par une structure syllabique, puisque la séquence phonémique catatonique [aɪ] est syllabée différemment dans les chaînes syllabiques [ka.ɪa] et [1a.bəɪ]. Ceci suggère qu'au moins dans une définition générale de la rime, il peut convenir de ne pas la caractériser syllabiquement.

Le 4-coups dans le chant.

Après ce petit tour chez les politiciens, revenons à nos marionnettes. Le début de *Ainsi font, font, font*, se chante exactement sur le rythme * * * - * - * de *Pompidou, des sous* : le triplement du mot *font* ne doit donc pas cacher qu'au niveau 2, le premier et le troisième [<ō] concluent chacun une paire de coups déterminant un intervalle du type D et sont associables aux expressions successives { *Ainsi font* } { *font font* }, toutes deux terminées par le même mot *font* (*répétition finale*, analogue à la rime de *Pompidou* et *des sous*) ; ces deux expressions sont métriquement équivalentes non seulement en ce qu'elles sont représentées l'une comme l'autre par leurs attaques de DVM au niveau 3, mais parce que ces attaques concluent en même temps des groupes de même durée.

Suivent *les petites marionnettes*, qui contiennent la même structure à quatre coups, malgré des différences qui ne doivent pas faire illusion : l'attaque [<i] de { *les petites* } peut représenter à la fois au niveau 3 cette expression, dont elle introduit la DVM, et la durée de l'intervalle [<e <i], qu'elle conclut, cette expression étant ainsi associée à cette durée métrique ; il en va de même pour *marionnettes*, dont l'attaque de DVM [<ε] peut simultanément représenter, et par là permettre d'associer, l'intervalle [<a <ε] et le mot { *marionnettes* }. Rythmiquement, { *les petites* } et { *marionnettes* } sont donc des variantes féminines de { *Ainsi font* } : leur quatrième voyelle, féminine (postconclusive), n'affecte pas leur représentation rythmique au niveaux 2 et supérieurs. La première moitié de la chansonnette contient, rythmiquement, une succession de deux 4-coups.

Développement progressif de la structure rythmique.

Ces structures se forment progressivement : ainsi, d'abord, par l'émission de { *Ainsi font* }, est déterminé un intervalle de durée D (niveau 2) et sélectionnée l'attaque de voyelle qui le représente, [<ō^D] ; puis, séparément, l'expression { *font font* } fournit au même niveau un [<ō^D] semblable au premier. Or la même opération peut être reproduite à un niveau supérieur¹⁹, où *les petites marionnettes* répond à *Ainsi font font font* de la même manière que, d'abord, *font font* avait répondu à *Ainsi font* : en effet, de même que le [<ē] et le [<ō] de { *Ainsi font* }, sélectionnés au niveau 2, délèguent pour ainsi dire à un troisième niveau le [<ō] qui conclut leur intervalle, de même les deux [<ō] conclusifs de { *Ainsi font* } { *font font* } déterminent un intervalle de plus grande durée (en fait, double) et délèguent à un niveau 4 le dernier [<ō] qui l'y représente en même temps que l'expression { *Ainsi font font font* } ; les paroles de { *les petites marionnettes* }, étant, de la même manière, représentables au niveau 4 par leur attaque de DVM [ε], qui conclut un intervalle du niveau inférieur, la séquence [<ō <ε], émergeant finalement au niveau 4, et formée de deux attaques de voyelles concluant des intervalles égaux, est donc semblable à la séquence antérieure [<ē <ō] au début du niveau 3. Arrivé à ce point du déroulement temporel, il apparaît que *Ainsi font, font, font, les petites marionnettes* est un 4-coups au niveau 3 (représenté par deux coups en 4) comme son incipit *Ainsi font font font* en était un au niveau 2 (représenté par deux coups en

¹⁹ Inversement, dans *Dodo l'enfant do*, chanté sur le rythme * - * - * * qui est aussi celui de *Gaule au pouvoir*, le niveau de la séquence isochronique *** réalisé par *l'enfant do* n'a pas besoin d'apparaître avant cette expression. Dans des suites chronométriques, certains niveaux inférieurs et supérieurs de périodicité ne sont pas constamment pertinents, et le centre de l'attention peut parfois passer d'un niveau à l'autre.

3). Le 4-coups est donc un cas particulier de la reduplication indéfinie du 2-coups élémentaire à durée simple.

Le développement nécessairement progressif de cette structure explique l'allure si particulière qu'on avait aperçue sans l'expliquer dans le schéma 3.

La totalité de la chanson représente une étape de plus, exactement semblable, dans ce développement : en doublant la longueur de la séquence de niveau 2, ce qui la porte à 16 coups, on peut faire émerger un niveau supplémentaire 5 où la chanson entière, représentée par la séquence [<ō̃ <ε̃ <ō̃ <ō̃] est encore un 4-coups, dont les éléments représentent en même temps les expressions { *Ainsi font font font* } { *les petites marionnettes* } { *ainsi font font font* } { *trois p'tits tours et puis s'en vont* } dont ils introduisent les DVM. Dans le schéma ci-dessous, extrait du schéma 3 ci-dessus et réduit à la première moitié de la chanson, les intervalles métriques essentiels du point de vue de l'analyse formulée ici sont représentés par des liaisons horizontales entre les attaques qui les bornent, et la relation de conclusive et représentante à l'intervalle (avec ses bornes) est représentée par les lignes obliques en pointillé.

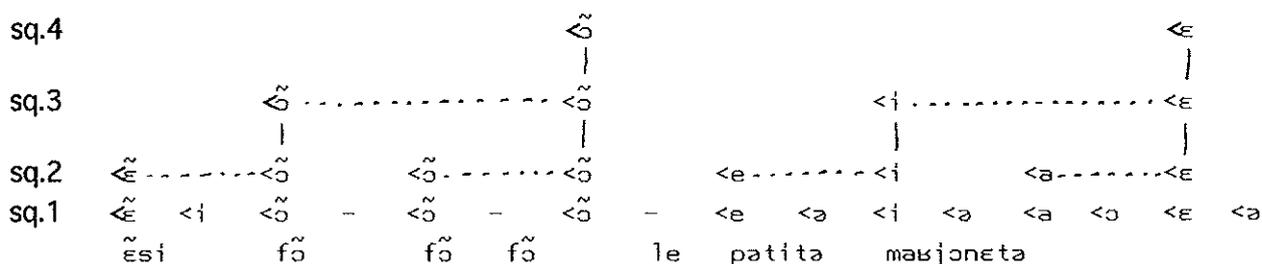


Schéma 9 (séquences isochrones)

Structure rimique.

Entre les deux premières expressions successives de la chanson { *Ainsi font font font* } et { *les petites marionnettes* }, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la première moitié de la chanson, il n'y a pas de rime (opposition des voyelles conclusives [ō̃] et [ε̃]), et du reste la cadence²⁰ féminine de la seconde s'oppose à la masculine de la première.

Lorsque la troisième expression { *Ainsi font font font* } arrive, elle ne présente pas d'équivalence rimique avec la première, car elle en est plutôt simplement la répétition à tout égard (paroles, rythme, mélodie) ; par contre, à l'intérieur de la moitié finale de l'air, la dernière expression { *Trois p'tits tour et puis s'en vont* } rime avec la précédente par la même conclusive [ō̃] (ressemblance ne résultant pas d'une répétition). La chanson se termine donc par une paire d'expressions rimant entre elles suivant le schéma qu'on peut noter (aa).

Compte tenu du fait que la structure textuelle et rimique s'articule sur la structure rythmique et mélodique, on peut considérer que via la relation de répétition initiale qui unit la première moitié de la chanson à la seconde, l'expression initiale { *Ainsi font font font* } (premier quart du texte) anticipe l'expression initiale du couplet final, et que par là elle rime indirectement avec l'expression finale { *Trois p'tits tours et puis s'en vont* }. Ainsi, même du point de vue de la structure rimique, quand on considère l'ensemble comme achevé, le premier quart est déjà préparatoire et comme en attente du dernier : la dernière terminaison est au centre de cette organisation rudimentaire d'un type très représentatif du folklore français, le rabé-raa²¹.

²⁰ Cadence : longueur ou plus généralement rythme de la forme d'une expression à partir de sa DVM (cf. *Petit dictionnaire de métrique*).

²¹ Cf. *Petit dictionnaire de métrique*, à ce terme.

Un mot sur la mélodie.

Le squelette mélodique populaire de la chansonnette étudiée pourrait grossièrement être noté, en écriture isochrone (la tonique est arbitrairement notée *cb* ; seules sont notées les attaques de note) :

<mi <mi <do - <mi <sol - <sol <la <sol <fa <mi <ré <mi <do
 <mi <mi <do - <mi <sol - <sol <la <sol <fa <mi <ré <do

Analysée suivant les mêmes principes que ci-dessus, l'organisation mélodique laisse apparaître le squelette suivant :



Schéma 10 (squelette mélodique)

Cette structure mélodique est telle qu'au niveau 3, par leurs attaques de DVM respectives [u] et [ã], les expressions { *trois p'tits tours* } et { *et puis s'en vont* } sont liées par un intervalle dit d'une quinte (égal à sept demi-tons), conclu et livré par la DVM du dernier mot, *vont*, qui en est comme le centre de gravité (tonique musicale, ici *cb*).

Au niveau 4, les expressions { *Ainsi font font font les petites marionnettes* } et { *Ainsi font font font trois p'tits tours et puis s'en vont* }, par les attaques de leurs DVM [ε] et [ã], sont liées par un intervalle dit de tierce mineure (égal à trois demi-tons), conclu par la même note tonique.

Au niveau 3, par leurs attaques de DVM, les expressions { *Ainsi font font font* } et { *les petites marionnettes* } sont représentées et liées par l'intervalle de la paire *do sol* conclue par une note non tonique et suspensive.

Ces remarques sommaires visent seulement à esquisser l'idée que l'organisation mélodique a pour centre la dernière unité rythmique, conclusive de l'air et correspondant à l'attaque de la DVM conclusive des paroles ; et qu'en considérant les attaques de DVM comme représentant à la fois des expressions, des rimes, des chronorythmes et des intervalles mélodiques déterminés par des paires d'attaques de notes, on fait apparaître un assez haut degré de concordance entre la musique et les paroles.

L'analyse grammaticale, rythmique et musicale de formules populaires rythmées ou chantées particulièrement simples illustre que les formes rythmiques, et éventuellement métriques, ont une cohérence plus forte qu'on ne soupçonne d'ordinaire, une organisation non purement progressive et linéaire, et que la clef de voûte — ou le fondement — d'une construction rythmique (notamment mélodique²² et chronométrique) peut être son dernier élément. Cette valorisation du dernier n'est que superficiellement paradoxale, car d'un point

²² Pour des raisons de longueur, sur cet aspect du problème, je me contenterai ici de renvoyer à « *De gallina : l'air et les paroles d'une comptine* », dans *Le Français moderne* 53:3/4, 231-241, CILF, Paris, octobre 1985.

de vue cognitif, le « dernier » élément d'une forme temporelle n'est tel qu'à un niveau de micro-analyse de la perception (ou plutôt réception sensorielle) en temps réel ; car il faut nécessairement que l'esprit construise les formes à partir d'éléments stockés en mémoire et dès lors non plus successifs, mais coexistents²³.

²³ pour leurs réactions sur une première rédaction de ce travail (1997), je remercie Marie-Christine Bellosta et François Dell. Sur des formulettes enfantines apparentées présentant (en anglais) une structure à base de 2-2-coups, on pourra consulter un important article de Bruce Hayes & Margaret MacEachern, « Quatrain form in English folk verse » (*Language* septembre 1998, 473-507) ; sans être lui être équivalente, l'analyse proposée ici est plus proche de celle proposée par ces auteurs que de celle de Constantin Brailoiu dans sa fameuse étude de 1956 sur « Le rythme enfantin » (republiée en 1973 dans ses *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprints, Genève, 267-299bizarrel).

Extraits d'un article à paraître dans *Esthétique de la rime*, recueil édité par M. Murat, Champion, 2004 ou 2005. Les coupures ne sont pas signalées le titre des paragraphes supprimés est conservé.

4

RIME ET CONTRE-RIME EN TRADITION ORALE ET LITTÉRAIRE

1. Domaines de la rime et du rythme: tonique, anatonique, catatonique.

Il existe ou a existé, notamment en France, des métriques de tradition littéraire (TL) et des métriques de tradition orale (TO) dans lesquelles la *rime* est, à un niveau élémentaire, une relation entre des expressions métriques, souvent des “vers”, réalisée par une équivalence phonémique; cette équivalence concerne une partie du vers, domaine morphologique de la rime, qu'on peut commencer à caractériser, en même temps que celui du mètre, à partir de ces vers de tradition littéraire (début d'épître de Clément Marot *A une damoyseille malade*, vers 1540) : *Ma mignonne, / Je vous donne / Le bon jour. / Le sejour, / C'est prison ...*; une transcription d'interprétation phonétique (approximative) est notée pour clarifier l'analyse :

vers	nb.vocalique total	nb.voc. de [←DVM]	[DVM→]	nb.voc. de [DVM→]
ma.mi.põ.nə	4	3	õnə	2
zə.vu.dõ.nə	4	3	õnə	2
lə.bõ.zur	3	3	ur	1
lə.se.zur	3	3	ur	1

On constate que les régularités de mètre et de rime ne concernent pas la totalité de la forme du vers, mais selon le cas l'une ou l'autre de ses parties :

– la partie [DVM→] incluant la dernière voyelle masculine¹ (DVM) avec ce qui suit est le domaine de la rime ;

– la partie [←DVM] incluant la dernière voyelle masculine du vers avec ce qui précède est le domaine du mètre.

Si, pour des raisons de commodité terminologique, on appelle *tonique (T)* d'une expression supposée rythmiquement pertinente la DVM de cette expression, *anatonique d'une expression* la partie [←DVM] et *catatonique d'une expression* sa partie [DVM→], on peut dire que normalement, comme ici, la partie anatonique d'un vers est le domaine de son mètre, et sa partie catatonique, le domaine de sa rime.

Cette analyse du vers en parties anatonique et catatonique, avec leur intersection tonique, se distingue à deux égards du découpage traditionnel (à laquelle elle ne prétend pas se substituer) en parties prétonique, tonique et posttonique.

1) Alors que l'analyse prétonique/tonique/posttonique est *segmentale* en ce sens qu'elle divise la suite phonique en segments complémentaires, l'analyse tonique/anatonique/catatonique constate un *recouvrement* des domaines rythmiques autour de la tonique.

2) L'analyse tonique/anatonique/catatonique n'est pas syllabique, en ce sens qu'elle est indépendante de la division syllabique. Pour peu que la voyelle tonique soit précédée d'une consonne (comme la plupart

¹ Voir définitions de *masculin* et *féminin* dans le *Petit dictionnaire de métrique* (pocycopié) ou *Art poétique* (1995). Définition simplifiée : les voyelles *féminines* sont les posttoniques de mot ou de syntagme et les *masculines* sont les autres.

du temps), la syllabe incluant la voyelle tonique appartient par son début à la partie anatonique, par sa fin à la catatonique.

2. L'illusion "métrique". La rime.

La rime, qui n'est pas moins « métrique » que le mètre au sens des régularités qui nous concernent, n'est pas du tout métrique au sens commun de ce terme, puisqu'elle ne repose pas essentiellement sur un dénombrement ou une mesure. Dès lors que la partie catatonique de l'expression rimante est distinguée, on peut au moins provisoirement la définir ainsi :

La *rime* est une relation entre expressions métriques réalisée par équivalence de leurs formes catatoniques (réduites aux voyelles dans le cas de la rime vocalique ou assonance).

Nous avons aussi noté dans la colonne de droite le rythme catonique caractérisé par la longueur de [DVM→] en nombre de voyelles. Disons qu'en français ces vers sont de cadence 2 ou 1 selon que leur forme catatonique – leur domaine rimique – comprend 2 voyelles (cadence dite *fémminine*) ou 1 (*masculine*). Cette cadence n'est encore pas métriquement réglée dans l'épître à Mignonne où elle est libre, mais l'était généralement en TL à la fin du XVI^e siècle (notamment selon le système dit d'Alternance consistant, à l'intérieur de certains domaines métriques, à changer de cadence à chaque changement de timbre rimique de vers).

Dans certaines traditions, notamment orales, l'équivalence rimique n'est pas, ou pas systématiquement, une équivalence de la forme phonémique intégrale, toutes voyelles et consonnes comprises comme dans les vers de Marot (*rime intégrale*) ; par exemple, souvent, ce qui est constant, donc régulier, est une équivalence de la forme phonémique vocalique, les consonnes n'étant pas forcément équivalentes (*rime vocalique* dite *assonante*). Voici un exemple de TO française enfantine actuelle : *Une souris ver-te / Qui courait dans l'her-be / Je l'attrape par la queu', / Je la donne à ces messieurs, / Ces messieurs me di-sent : / Mettez-la dans l'hui-le...* : ici, *verte* et *herbe*, *disent* et *huile*, riment par leurs voyelles, mais pas (systématiquement) par leurs consonnes.

3. Ne pas confondre le vers littéraire et sa contrepartie orale.
4. Rime et rythme de tradition orale (vocalisme, non syllabisme).
5. Domaine d'enchaînement syllabique ou catatonique ?

6. Convergence des *appuis* avec la tonique grammaticale.

Que la rime a pour base, ou *appui* comme disait le Père Mourgues (1684), une certaine voyelle par laquelle elle commence, et qu'on peut appeler l'*appui rimique* A^r, cela semble assez clair, dès lors qu'on ne commet pas l'erreur de confondre la partie rimante des expressions métriques avec leur plus grande commune terminaison (PGCT). Parallèlement, on peut appeler *appui métrique* A^m la voyelle qui sert d'appui au rythme régulier qu'on appelle le mètre ; en français (et sans doute le plus souvent), c'est la dernière voyelle du mètre, sa conclusive. On constate le plus souvent la convergence A^m = A^r des deux appuis du mètre et de la rime.

La convergence de l'appui de la rime avec celui du mètre est vraisemblablement une

RIME ET CONTRE-RIME

conséquence de leur détermination grammaticale commune : généralement, la voyelle d'appui métrique ou rimique est grammaticalement déterminée. Ainsi, en prosodie française, c'est ordinairement la DVM qui représente l'expression et sert d'appui privilégié à son éventuel accent conclusif comme à son éventuel signal intonatif (plus grave ou plus aigu), etc. – et conséquemment, en métrique française (surtout de TL), c'est elle qui sert ordinairement d'appui au mètre ($A^m = DVM$) et à la rime ($A^r = DVM$) ; la triple convergence qui en résulte $A^m = A^r = DVM$ peut être illustrée, au moins sur le papier, par ces “vers” de Georges Brassens (texte de *La mauvaise réputation*, 1952).

	DVM	Appui du mètre 8	Appui de rime
Les braves gens n'aiment pas que	v. de <i>que</i>	v. de <i>que</i>	v. de <i>que</i>
L'on suive une autre route qu'cux	v. de <i>eux</i>	v. de <i>eux</i>	v. de <i>eux</i>

comme on le voit ici, la voyelle d'appui métrique et rimique du premier vers n'est pas sa dernière voyelle stable (voyelle de *pas*), mais sa dernière masculine, à savoir la voyelle instable de *que*². On pourrait faire la même remarque sur les vers d'Apollinaire dans *Rosemonde* (1912) : *Longtemps au pied du perron de / La maison où entra la dame / Que j'avais suivie pendant deux / Bonnes heures à Amsterdam... où perron de* ne rime pas avec quelque chose comme *Rosemonde*, mais avec la voyelle stable de *deux*.

On parle peu ici de la cadence (rythme catatonique) parce qu'en métrique française littéraire (classique), comme les suites de vers sont rimiquement saturées et que la cadence est assujettie à la rime (elle est le rythme de la forme catatonique rimante ou non), sa réglementation métrique est sporadique ou subsidiaire : ainsi, dans l'Alternance de cadences entre rimes masculines et féminines, elle est explicitement subordonnée à la séquence rimique avec les problèmes qui en résultent (d'un vers à l'autre, on change de cadence si on change de rime). Mais on pourrait plausiblement considérer que la cadence, double par exemple (2-voyelles), d'un vers féminin comme *Ma mignonne* chez Marot, qu'elle soit métriquement pertinente ou non, a pour appui (A^c) la même voyelle tonique du vers que le mètre et que la rime (par exemple $A^c = A^m = A^r = DVM$). Ce problème pourrait être important dans une analyse de la métrique de chant, en relation avec la métrique musicale.

7. Rôle de la DVM. L'analyse rythmique est sémiotique.

8. Quelques cas de divergence appuis/tonique en perspective.

Lorsque les appuis du mètre et de la rime divergent entre eux ($A^m \neq A^r$), on peut être assuré qu'au moins l'un des deux diverge avec la DVM ou tonique grammaticale, en supposant cette dernière univoquement déterminée. Ainsi dans le second de ces vers de Gautier de Coincy³ (environs 1200), en contexte de mètre 8 :

² Le [ə] de *que* n'est pas féminin parce qu'il n'est postérieur à la dernière stable d'aucun constituant grammatical les contenant tous deux.

³ Cité par Tobler (1885 : 166).

	Benoît de CORNULIER	
	<i>Appui mètre</i>	<i>Appui rime</i>
A la garite, à la garite	<i>i</i>	<i>i</i>
Fui tost, fui tost et guaris te.	<i>e</i>	<i>i</i>

il semble que l'appui du mètre est l'*e* de *te*, et l'appui de rime l'*i* de *guaris*. « La » dernière voyelle masculine de ces vers, ou du moins « leur » tonique grammaticale, est unique. C'est ici la divergence des appuis métriques du mètre et de la rime dans un vers (comparé à son contexte) qui soulève un problème d'analyse.

Parfois, c'est l'identification de la tonique à la DVM qui est d'emblée inexacte ou problématique. Dans ce quatrain de Verlaine « sur la manie qu'ont les femmes actuelles de relever leurs robes » (dans *Invectives*, 1896 : 97) :

	<i>DVM</i>	<i>Appui mètre</i>	<i>Appui rime</i>
Car l'ampleur de la robe et son envol et tout le Reste grâce au vent	v.(<i>le</i>)	v. (<i>tout</i>)	v.(<i>tout</i>)
Font penser l'homme, non intime mais en foule A ce qu'il a devant ...	v. (<i>fou-</i>)	v. (<i>fou-</i>)	v.(<i>fou-</i>)

les appuis du mètre 6-6 et de la rime en [u]ə] ou [u]] convergent. Mais leur convergence avec la DVM dans le premier vers est au moins problématique. Si on suppose, pour tenir compte du statut apparemment féminin de la rime, une interprétation phonique de *tout le reste* en [tu]ə ʁɛstə], le *e* de l'article *le* est la DVM du vers : alors mètre et rime s'appuieraient sur la dernière voyelle stable ici distincte de la DVM : $A^m = A^r, \neq DVM$. Si on suppose une interprétation phonique [tu] ʁɛstə] (avec ou sans pause devant *reste*), les appuis métriques convergent bien avec la DVM [u], mais alors celle-ci doit être définie en quelque sorte phonétiquement (sans égard à la présence d'une possibilité de [ə]) ; et cette prononciation suppose, soit qu'on traite les deux premiers vers en continuité syllabique (sans pause métrique à l'entrevers), soit que, non conformément à une tendance prosodique évoquée plus haut, on suspende à la pause un constituant sans voyelle (l'article). Ces problèmes complexes ont des implications pour l'analyse stylistique et le style de diction envisageable.

9. Rime écrite et rime orale.

Dans les exemples précédents, l'analyse est compliquée par le fait qu'on doit supputer l'interprétation phonique et le traitement prosodique d'énoncés au vu de leur transposition graphique, sans espèce de partition musicale ou prosodique. En métrique de tradition orale, la connaissance de l'air dont le rythme conditionne celui des paroles éclaire parfois une situation confuse sur le papier. Dans ces paroles d'un couplet d'une chanson célèbre de Xanrof (*Le Fiacre*, vers 1888), on peut reconnaître une réalisation du type folklorique *rabé-raa* dont les deux distiques commencent au moins par le même vers (1 = 3) et dont le second distique est rimé en (aa) :

	RIME ET CONTRE-RIME		
	DVM	nb.v. anaton.	nb.v. cataton.
Un fiacre allait trotinant	[$\tilde{\alpha}$]	7	1
Cahin, caha, hu' dia, hop la,	[\tilde{a}]	8	1
Un fiacre allait trotinant	[$\tilde{\alpha}$]	7	1
Jaune avec un cocher blanc	[$\tilde{\alpha}$]	7	1

Rare singularité, alors que la cadence du distique initial d'un rabé-raa est généralement féminine, elle paraît ici masculine en [\tilde{a}]. Du reste, comme souvent dans ce type de quatrains, le vers 2 peut apparaître comme formant lui-même un distique rimé en (aa) : *Cahin, caha, / Hu' dia, hop la*, où l'appui d'une rime en [\tilde{a}] semble converger avec l'appui d'une cadence masculine. Et pourtant, la musique chante autre chose. Comme l'indique la partition, il existe une série métrique de quatre instants isochrones qui coïncident avec l'attaque de DVM des quatre vers... sauf du second, dont l'avant-dernière voyelle stable, [$\tilde{\alpha}$] de *hop*, coïncide avec cette séquence métrique. L'appui chronométrique diverge apparemment de la DVM telle qu'on l'identifie normalement sur le papier. Une justification stylistique immédiate se propose : cette divergence de tonique pourrait contribuer comme une syncope à une impression de *cahin-caha*. Mais l'analyse linguistique peut aussi observer que *hop la*, syntaxiquement non intégré, est une espèce d'onomatopée aux marges de la morpho-phonologie standard du français : le *hop* se réalise volontiers avec une implosion inhabituelle dans cette langue et la « tonique » naturelle de cette onomatopée peut être en fait la voyelle de *hop*, qu'on ne peut pas considérer comme sa DVM. Cette analyse réconcilie la métrique cadencielle (orale) du couplet avec le type rabé-raa en lui rendant son distique initial féminin, suspensif, indétectable à simple lecture.

10. Rime et contre-rime.

Voici la strophe conclusive d'un texte écrit par Victor Hugo, selon son manuscrit, sur commande de son amie Juliette Drouet en 1857⁴ :

		<i>mot</i>	<i>forme</i>
		<i>conclusif</i> ⁵	<i>cataton.</i>
1	Si vous voulez des flammes,	flammes	[$\alpha m \tilde{\alpha}$]
2	Si vous voulez des fleurs,	fleurs	[$\tilde{\alpha} \tilde{e} \tilde{s}$]
3	Si vous voulez des fleurs,	fleurs	[$\tilde{\alpha} \tilde{e} \tilde{s}$]
4	Cherchez-en dans les âmes ;	-	[$\alpha m \tilde{\alpha}$]
5	Si vous voulez des fleurs,	fleurs	[$\tilde{\alpha} \tilde{e} \tilde{s}$]
6	Cherchez-en dans les cœurs.	-	[$\tilde{\alpha} \tilde{e} \tilde{s}$]

Métrique bizarre pour un texte de tradition littéraire : le schéma rimique (ab ba-bb) constant dans toutes ses strophes est difficile à analyser dans cette perspective, et le mot *fleurs* est d'abord simplement répété deux fois en fin de vers sans rimer à proprement parler, avant de trouver rime au dernier vers avec *cœurs*.

Il n'y a pas seulement répétition de mots-rimes et même vers complet : les vers 3 et 5

⁴ Cité d'après Hugo 1986 : 500-501.

⁵ Seuls sont mentionnés les mots récurrents (*âmes* et *cœurs* concluent un seul vers).

Benoît de CORNULIER

répètent intégralement le vers 2. Il y a des répétitions initiales, s'arrêtant au mot conclusif – celui qui contient la tonique du vers :

- 1 *Si vous voulez des... flammes* ≠ 2 *Si vous voulez des... fleurs*
4 *Cherchez-en dans les... âmes* ≠ 5 *Cherchez-en dans les... cœurs*

Mais puisqu'on est obligé de reconnaître des cas de répétition initiale (entre des vers séparés), on peut du même coup reconnaître des cas de répétition initiale entre ces distiques :

- 3-4 *Si vous voulez des fleurs, / cherchez-en dans les... âmes*
≠
5-6 *Si vous voulez des fleurs, / cherchez-en dans les... cœurs*

Cette répétition initiale inclut la répétition intégrale des vers 3 = 5 et ainsi cette description au niveau des distiques est plus simple que la précédente au niveau des vers.

Nous étions partis pour l'analyse de ces vers avec des notions d'analyse métrique littéraire et devons nous ranger à l'évidence : il faut adapter les notions à une tradition orale dont l'auteur lui-même a spécifié en domaine en inscrivant en tête du texte cette référence musicale : « Air de la Princesse d'Orange ». On ne s'étonne pas alors de distinguer, dans les quatre derniers vers de ce sixain, une réalisation du type folklorique rabé-raa, soit : deux distiques, 3-4 et 5-6, qui commencent pareil (par la répétition 3 = 5), dont le premier est féminin (par *âmes*) et dont le second est un groupe rimé (aa) (par *fleurs = cœurs*). Suivant un procédé fréquent de littérisation (au moins apparente) du rabé-raa dont le vers 2 ne rimerait pas, Hugo a saturé le schéma rimique grâce au distique préfixé dont le vers 1, par *flammes*, prépare une rime aux *âmes* ne rimant pas au sein du rabé-raa.

Cette analyse est encore insatisfaisante : La notion de répétition initiale est conceptuellement décevante : c'est une équivalence discontinue, et elle repère la presque totalité des vers *sauf ce qu'ils ont de plus important* : leur mot ou leur expression conclusive. Au niveau de la strophe, du poème même, elle distingue comme équivalentes des parties initiales et ignore juste ce qui devrait être l'essentiel, la clef de voûte de l'architecture métrique : le dernier mot-rime, le dernier vers.

Le deux derniers vers, par lesquels Victor Hugo a préparé le rabé-raa conclusif du poème, manifestent de manière évidente ce que l'analyse doit mettre au centre des observations :

	<i>Mot conclusif</i>	<i>Forme cataton.</i>	<i>Cadence</i>
Si vous voulez des flammes	flammes	[αmə]	2
Si vous voulez des fleurs	fleurs	[œf]	1

L'équivalence initiale verbale détache exactement les mots conclusifs *flammes / fleurs* (allitérant entre eux et de même rythme anatonique 1v) ; elle s'accompagne d'une équivalence initiale phonémique qui détache exactement les formes catatoniques [αmə] et [œf]. Le faisceau des équivalences « initiales » – c'est-à-dire en fait de tout sauf l'essentiel conclusif – est donc le support fonctionnel de ces contrastes entre les mots conclusifs *flammes* et *fleurs*, entre les formes catatoniques [αmə] et [œf] et entre leurs cadences 2

d'autant plus frappante que le mot conclusif du distique initial du rabé-raa est le mot *âmes*, réduit à sa propre forme catatonique (mot catatonique), dont la forme avait d'emblée été découpée dès le distique préparatoire en contre-rime au *fleurs* du vers 1.

Dans le rabé-raa, parfois, mais non systématiquement, l'exploitation stylistique de la contre-équivalence conclusive est sémantiquement suspensive. Ainsi l'expression *à la mode* requiert une spécification – la mode de quoi ? – qui n'apparaît qu'en conclusion du quatrain : *de chez nous*. La chanson fait attendre cette détermination nécessaire qui ne vient qu'avec sa conclusion rimique et mélodique. Dans un tel contexte, il peut être pertinent qu'à cette fin de la première moitié, en répétant le début de syntagme *à la mode* au lieu de le spécifier, quant au sens, la parole ne progresse pas mais piétine. En sorte qu'après la première occurrence de *à la mode...*, contrastent pratiquement l'absence et la présence d'une spécification.

Musicalement, le rabé-raa correspond, généralement et dans le cas le plus simple, en tant que paire contrastive, à une construction mélodique (d'emploi beaucoup plus général) dont le second élément est un motif mélodique autonome, donc à note conclusive mélodiquement tonique ; cette tonique contraste, sur fond d'équivalence (forcément initiale), avec la conclusive de la première moitié, mélodiquement suspensive. Ainsi, dans les mélodies des rabé-raas *Ainsi font les petites marionnettes* ou *Dodo l'enfant do...*, la première moitié se conclut en suspens à un intervalle de tierce majeure (2 tons) au dessus de la fondamentale tonale que donne, en contraste, la dernière note du quatrain. Ainsi un contraste tonal qu'on peut dire contre-tonal converge avec la contre-répétition et la contre-rime verbale.

13. Contre-rimes en constructions variées.

14. Contre-rime au deuxième degré.

15. Contre-rime en triolet.

16. Autre contre-rime en comptine.

Dans cette comptine bien connue (TO enfantine) présentable en "quatrain" (attaques des voyelles et « - » en série isochrone) :

	"vers"	"distiques"
Une poule sur un mur -		
Qui picote du pain dur -		[yʁ yʁ]
Picoté - picota -	[i a]	
Lèʋ' la queue et puis s'en va		[a a]

chaque "distique" est un groupe rimé (aa), en sorte qu'il peut y avoir une métrique globale du quatrain en tant que paire de deux (aa), strophe du type géminé commun en tradition chantée et orale. Le distique conclusif commence par un "vers" qui, en lui-même, est un couple contre-rimé par le contraste [i > a] sans contraste de cadence, sur fond de *picot_* (*picoti* et *picota* sont les petits "vers" composants de cette contre-rime). Ainsi le [a] de *picota* est à la fois conclusif dans V3 d'un couple contre-rimé qu'on peut noter « (aa^z) » et initial (au niveau supérieur du distique 2) d'un couple rimé en (aa). Ce croisement de deux équivalences (de contenu parfois différent) d'un niveau à l'autre, peu commun en TL française classique, est commun en TO.

RIME ET CONTRE-RIME

17. Rime consonantique, allitération, ou contre-rime ?

18. Contre-rime et différenciation (en groupe ou chaîne).

19. Une comptine géminée monorime par répétition.

La comptine française la plus célèbre est peut-être (attaques de voyelles et « - » en série isochrone) :

		Scansion
1	Am - stram - gram	/ - / - /
	-	-
2	Pic et pic et colégram	/ / / / / / /
3	Bour et bour et ratatam	/ / / / / / /
	-	-
4	Am - stram - gram	- / - / - /

elle est souvent scandée sans mélodie sur le rythme indiqué ici. A droite est notée une scansion rythmique isochrone où seuls les / correspondent à des attaques de voyelles. Si j'ai noté un instant isochrone entre des "vers" (1 et 2, 3 et 4), c'est par souci d'éviter l'erreur qui consisterait à l'imputer à la métrique du vers qu'il suit ou précède : il appartient seulement à la métrique du distique (1-2 ou 3-4).

A première vue, cette comptine peut apparaître comme un groupe rimé en (aaaa), bouclé par répétition des "vers" 1 = 4. Mais il est douteux que le nombre (brut) d'une séquence rimique uniforme de plus de trois vers soit rythmiquement pertinent dans son exactitude, et, par exemple, qu'une séquence rimée en (aaaaa), c'est-à-dire de 5 vers soit spontanément et nettement distincte d'une de 4 rimés en (aaaa).

Le parallélisme des vers 2 et 3, complété par l'équivalence de répétition des vers 1 et 4, favorise une analyse en paire de "distiques" dont chacun est rimé en (aa). A s'en tenir à cette régularité, la comptine pourrait être rimée en (aa bb) comme *Une poule sur un mur...* dont chaque distique est en soi un (aa). Mais à cette régularité strictement rimique s'ajoute le fait que le vers 4 répète le vers 1, donc se termine comme lui en *am* ; par implication de cette répétition, la désinence *am* étant commune aux deux derniers vers comme aux deux premiers, les quatre sont uniformément rimés en *am*. Il s'agit donc ici vraisemblablement d'une paire de (aa) qui pourrait se réaliser en (aa bb) sans l'équivalence a = b induite par la répétition. Disons qu'un schéma purement rimique de deux (aa), (aa bb) virtuel ou *sous-jacent*, est uniformisé en (aa aa), *schéma de surface*. Cette comptine est donc une strophe géminée, type commun en TO, et dont d'autres exemples sont, par exemple, des paires de (abab) rimées en (abab cdcd).

20. Métrique d'*Am stram gram*.

21. Internationale enfantine.

La comptine américaine d'élimination (*counting-out rhyme*) « la plus populaire en Angleterre et aux États-Unis » selon Iona et Peter Opie (1985 : 156) est celle dont je donne ci-dessous sous A la forme citée par Andy Arleo (2003 : 532, n. 9) ; à droite est citée (B) une variante (d'après R. D. Abrahams & L. Rankin, 1980 ; les attaques de voyelles notées en gras en série isochrone ; seuls les mots conclusifs répétitifs sont signalés) :

		forme mot		Benoît de CORNULIER		f.c.	mot
		catat.conc.					conc.
A				B			
Eeny meeny miney mo	o	mo		Eeny, meeny, miney, mo,	o		-
Catch a tiger by the toe	o	-		Catch old Tojo by the toe,	o		-
If he hollers let him go	o	-		If he hollers make him say,	e		-
Eeny meeny miney mo	o	mo		I surrender, U.S.A.	e		-

Sous sa forme traditionnelle A, la comptine commence par un tralala (“vers” 1) qui revient en conclusion (vers 4). Les quatre vers semblent rimer. C'est le schéma typique d'*Am stram gram*⁷ : on peut donc supposer un schéma géminé (aa bb) sous-jacent dont le bouclage répétitif entraîne l'uniformité rimique en (aa aa). La variante moins connue B tend à confirmer cette analyse : seul le premier vers y est en tralala ; le dernier vers, se terminant autrement, libère une suite (aa bb), le timbre rimique pouvant se renouveler d'un distique à l'autre.

Comme la comptine française, l'américaine commence par un quasi-mot catatonique de cadence 2, *Eeeny*. Comme dans la comptine française, il est suivi d'une forme augmentée par attaque consonantique, *meeny*, qui est encore la projection syllabique d'une forme catatonique. A partir de là, les relations métriques ne sont plus exactement celles d'*Am stram gram*, mais sont encore du même type : suit *miney*, qui contraste avec *meeny* par sa seule tonique (contre-rime tonique, sans doute) ; puis *mo*, contre-rime intégrale avec passage à la cadence conclusive 1 (et à une voyelle tonique plus grave, comme d'ordinaire). Ainsi les formules noyaux de ces deux comptines largement répandues dans deux cultures différentes, *Am stram gram* et *Eeny meeny miney mo*, ont elles-mêmes pour noyau une forme catatonique développée en rime ou contre-rime (intégrale ou tonique) avec équivalence ou contre-équivalence de cadence. Dans les deux cas, cette formule noyau est suivie d'un “vers” linguistique qui rime (linguistiquement) avec elle. On peut considérer que dans les deux cas la voyelle [a] est centrale : elle l'est comme unique dans la suite rimique d'*Am stram gram*, et comme médiane dans la suite contre-rimique américaine [I > aⁱ > o^u].

Ainsi le mot-catatonique initie un développement en une formule-“vers” tralalesque ou d'apparence cabalistique, qui initie un développement en “distique” de conclusion linguistique. Dans les deux cas ce distique initie à son tour un développement en une paire de distiques (“quatrain” de vers) conclue par retour à la formule initiale, propriété épinglée à diverses époques, en métrique littéraire, par les notions de *rentrement* (= *retour*, musicalement *da capo*) ou de *rondeau*, et autres mots apparentés. Ce retour au commencement, qui peut être associé à un retour musical et chorégraphique, est caractéristique d'une tradition orale, où le langage est associable à une activité.

22. Monorimie et structure sous-jacente : *Le Corbeau (The Raven)* d'Edgar Poe revisité.

Benoît de Cornulier
(UMR 7023,
et C.E.M., Nantes)

⁷ Comme l'a signalé A. Arleo (2003 : 532, n. 9).

RIME ET CONTRE-RIME

Références

- ABRAHAMS, R.D & L. RANKIN 1980, *Counting-out Rhymes : a Dictionary*, London, University of Texas Press.
- ADAM DE LA HALLE, 2004 [vers 1260], *Le Gieus de Robin et Marion*, édité par Olivier Bettens d'après le manuscrit BNF fr 25566, site web virga.org.
- ANONYME, ≥1910 (sans date), *La chanson française du XV^e au XX^e siècle*, La Renaissance du livre, Paris.
- ARLEO, Andy, 1994, *Am stram gram, Comptines et chansons d'Europe*, Gérard Billaudot Éditeur.
- 1997, « Un jeu de dominos verbal : Trois p'tits chats, chapeau d'paille... », dans Despringre 1997, pp. 33-68.
- 2003, « Rabé-raa, rabé-ara et cetera : Les vers répétés dans les *nursery rhymes* anglaises », dans J.-L. Aroui 2003, pp. 523-540.
- AROUI, Jean-Louis, 1996, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris VIII, département des Sciences du Langage. [Contient notamment un répertoire métrique des chansons de Béranger].
- 2003, éd., *Le Sens et la mesure, De la pragmatique à la métrique*, Champion.
- BANCHIERI, Adriano, 1963 [1601], *Il Metamorfofi musicale*, d'après éd. des *Opera omnia* par Joseph Vecchi, Université de Bologne.
- BAUCOMONT, Jean, et autres, *Les Comptines de langue française*, Seghers, 1970.
- BILLY, Dominique, 1984, « La nomenclature des rimes », dans *Poétique* 57, pp. 64-75.
- BRAILOIU, Constantin, 1973 [1956], « La rythmique enfantine », dans *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint, Genève.
- CAPELLE, Pierre, 1848, *La Clé du Caveau à l'usage des chansonniers*, Cotelle, Paris.
- CHABREUL (DE), Mme, 1873 (4^e éd.), *Jeux et exercices des jeunes filles*, Hachette.
- CHAUMEIL, Pierre, éd., 1986, *Le Livre des chansons de France*, Gallimard.
- CORNULIER (de), 2000a, « Rabelais grand rhétoricien », dans *Études rabelaisiennes* 39, Droz, pp. 111-124.
- 2000b, « Sul legame del ritmo e delle parole in alcune formule di canti tradizionali. Nozioni di ritmica orale », dans Meschonnic 2000, pp. 41-61.
- 2001, « Rime et répétition dans le *Voir Dit* de Machaut (vers 1365) », polycopié, consultable sur site de l'U. de Rennes-2 : <<http://www.uhb.fr/alcl/medieval/machaut/cornulier.PDF>>.
- 2002, « Pour l'analyse du sonnet dans les *Fleurs du Mal* », dans S. Murphy 2002, pp. 197-236.
- DAVENSON, Henri (Henri Marrou), 1982 (rééd.), *Le Livre des chansons*, La Baconnière, Neuchâtel.
- DESCHAMPS, Eustache, 1891, *Œuvres complètes de Eustache Deschamps* éditées par Gaston Raynaud, tome VII, S.A.T.F., Librairie Firmin Didot, Paris.
- DESFRINGRE, A.-M., éd., 1997, *Chants enfantins d'Europe*, L'Harmattan, Paris.
- GAULTIER GARGUILLE, 1858, *Chansons de Gaultier Garguille*, éd. par Édouard Fournier, Jannet, Paris.
- GOYET, Francis, 1990, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche classique.
- GUÉRIFF, Fernand, 1983, *Le Trésor des chansons populaires folkloriques*, édité par l'auteur, Le Pouliguen (44).
- HAYES, Bruce & Margaret MACEACHERN, 1998, « Quatrain forms in English folk verse », dans *Language* 74:3, pp. 473-507.
- HUGO, Victor, 1985, *L'Art d'être grand-père*, Garnier-Flammarion.
- 1986, *Œuvres complètes*, Poésie IV, collection Bouquins, Robert Laffont.
- JACCOTTET, Philippe, 2003, *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard.
- JEANDILLOU, Jean-François, 2001, « Le chant des rimes », dans *Le Français moderne*, 49:2, pp. 161-182.

Benoît de CORNULIER

MACHAUT (de), Guillaume, *Le Livre du Voir Dit* (env. 1365), texte (sans musique) éd. par P. Imbs/J. Cerquiglini-Toulet, *Lettres gothiques*, Livre de poche, 1999.

MESCHONNIC, Henri, éd., 2000, *Studi di Estetica* n° 21 *Ritmo*, Éditions CLUEB, Université de Bologne.

MOURGUES, Michel, 1750 [1684], *Traité de la poésie française*, Paris.

MURAT, Michel, éd., 2000, *Le Vers français*, Champion.

MURPHY, Steve, éd., 2002, *Lectures des Fleurs du Mal*, Presses de l'Université de Rennes.

OPIE, Iona & Peter OPIE, 1985, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford University Press.

POE, Edgar, 1983, *The Unabridged Edgar Allan Poe*, Running Press, Philadelphie.

PREMINGER (Alex) and Brogan (Terry), éd., 1993, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey.

ROSENBERG Samuel & Hans TISCHLER, éd., 1995, *Chansons des trouvères*, collection *Lettres Gothiques*, Livre de Poche

SEBILLET, Thomas, 1548, *Art Poétique François*, Paris.

SEBILLET, Thomas, 1990 [1548], *Art poétique français*, édité dans Francis Goyet 1990.

SPYROPOULOU, Maria, 1998, *Le Refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Presses Universitaires de Limoges.

STAUB, Théo, 1981, *L'Enfer érotique de la chanson folklorique française*, Éditions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour (Var).

TOBLER, Adolphe, 1885, *Le Vers français ancien et moderne*, Vieweg, Paris.

VAN DEN BOOGAARD, Nico, 1969, *Rondeaux et refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Klincksieck.

Verrier, Paul...

VILLON, François, 1923, *Œuvres*, éd. par Louis Thuasne, Picard, Paris.

Gainsbourg et Gainsbarre, Renaud et Renard, contre-rimes¹

A l'inverse de la rime², qui implique une équivalence de la partie *catatonique* des expressions rimantes (partie constituée de la tonique* avec ce qui suit), comme dans *miront.aine = Madel.aine* où l'équivalence *aine = aine* implique la tonique *ai* avec ce qui suit, la contre-rime repose sur un contraste catatonique comme dans *miront.aine ≠ miront.on*, où la substitution contrastive implique toute la forme *aine*, et où le contraste s'établit sur un fond d'équivalence prétonique complète (*miront_ = miront_*). Comme on le constate d'abord, la frontière métriquement pertinente entre la partie catatonique et son complémentaire prétonique, signalée ici par un point, ne coïncide pas avec une frontière de syllabe³.

Dans les contrastes du type *Picoti picota* (comptine), *patati et patata* (onomatopée de conversation), *comme ci comme ça*, etc., la forme catatonique se réduit à la tonique ; s'agit-il encore d'une contre-rime ? A ces mises en contraste, stéréotypées et productives, de voyelles typiques, « cardinales » (*i, a, ou...*) semblent s'apparenter des suites du type *Pim pam poum, Lidour lidar, Pif paf*, etc., où la tonique contraste seule et où la forme catatonique inclut un ou des phonèmes posttoniques participant au fond d'équivalence et non au contraste. A première vue, il paraît difficile d'étendre l'analyse en contre-rime à de tels exemples, puisque la partition entre fond équivalent de contraste et partie contrastive ne coïncide pas avec celle entre prétonique et catatonique. Pourtant je crois que si. De cette vérité deux exemples feront foi, tant la chose en preuves abonde.

Le premier exemple est tiré d'une formulette enfantine⁴ :

Bouqui, Bouquet, veux-tu du lait ?	ait
Bouqui, Bouquard, veux-tu du lard ?	≠ ard

¹ Cet article a été publié dans *Questions de classification en linguistique : méthodes et descriptions, Mélanges offerts au Professeur Christian Molinier*, édité par Injoo Choi-Jonin, Myriam Bras, Anne Dagnac et Magali Rouquier, collection « Pour la communication », Édition Peter Lang, Berne (Suisse), 2005, 127-132.

² Les termes marqués d'un astérisque sont définis dans Cornulier (1999). Par *tonique* d'une expression métrique (par exemple d'un « vers ») est entendue ici sa dernière voyelle masculine*, qui coïncide le plus souvent avec sa dernière voyelle stable. Une consonne appartenant à la même syllabe que la voyelle tonique est donc ici désignée comme prétonique (strictement) même si elle la précède à l'intérieur de la syllabe comme le *t* de *mirontaine*. La forme catatonique ne correspond donc pas à un découpage syllabique. La notion de contre-rime est plus précisément caractérisée dans Cornulier (2004). Toutes les erreurs contenues dans le présent article sont dues à Marcel Vuillaume.

³ Le point note en A.P.I. une frontière de syllabe, mais il n'y aura pas ici d'ambiguïté.

⁴ Je cite malheureusement cet exemple de mémoire, ayant perdu le recueil où je l'avais vu citer comme provenant, je crois me rappeler, d'une région du Sud-Est de la France.

Ces deux espèces de « vers » – notion qui sera employée ici très informellement – ne riment pas, mais contre-riment globalement par leur finale *ait* ≠ *ard* sur fond de *veux-tu du l.* ; chacun cependant est un groupe rimé en (aa) de deux petits vers :

Bouqui, Bouqu.et	=	veux-tu du l.ait	ait = ait
Bouqui, Bouqu.ard	=	veux-tu du l.ard	ard = ard

A travers cette rime, les deux grand vers sont même en relation de *contre-rime composée* suivant la formule composée :

Bouqui, Bouqu.et, - veux-tu du l.ait ?	ait-ait
Bouqui, Bouqu.ard, - veux-tu du l.ard ?	≠ ard-ard

Enfin les petits vers initiaux sont eux même des groupes contre-rimant suivant la formule :

Bouqu.i	≠	Bouqu.et	i ≠ et
Bouqu.i	≠	Bouqu.ard	i ≠ art

Cette construction à plusieurs étages de rimes et contre-rimes présente un certain degré de complexité, mais les éléments en sont assez communs dans la tradition orale et assez bien intégrés en architecture rythmique pour qu'elle soit immédiatement frappante et sensible.

Notons en passant que *Bouqui Bouquet veux-tu du lait* est un cas spécial de rimaillon du type *Tu l'as dit, bouffi* ou *Tu parles, Charles*, schéma populaire, très ancien peut-être, de formule constituée d'une mini-énonciation flanquée d'un vocatif généralement postposé rimant avec elle.

Le parallélisme sensible entre les contrastes *Bouqui* ≠ *Bouquet* et *Bouqui* ≠ *Bouquard* est éclairant : la première, opposant uniquement les toniques *i* et *et*, ressemble aux contrastes toniques du type *Picoti, picota*. Mais la seconde est clairement une contre-rime par le contraste *i* ≠ *ard* puisque le contraste s'étend à un *r* posttonique. Le parallélisme sensible des contrastes invite à voir dans le contraste des seules toniques un cas particulier de contraste catatonique, c'est-à-dire une contre-rime, qui peut être en même temps une contre-répétition de suffixes (contraste de suffixes *et* ≠ *ard*).

L'autre exemple est tiré de chanteurs plus célèbres. Dans le dernier album de CD publié par Renaud, *Boucan d'enfer* (2002), quant au texte tel qu'il s'offre à lire sur le papier, la première chanson, intitulée *Docteur Renaud, Mister Renard*, commence comme ci⁵ :

Comme y'a eu Gainsbourg et Gainsbarre
Y'a le Renaud et le Renard
Le Renaud ne boit que de l'eau
Le Renard carbure au Ricard.

Un côté blanc, un côté noir
Personne n'est tout moche ou tout beau
Moitié ange et moitié salaud
Et c'est ce que nous allons voir

Docteur Renaud, Mister Renard...

⁵ Texte cité d'après le livret joint au CD.

Le dernier vers cité (les trois points sont dans le texte) revient en refrain. A l'audition du disque, on entend *Gainsbarr'* et *Personn' n'est*. Il semble donc s'agir, sur le papier, de 8-voyelles groupés en quatrains de structure rimique variée, mais dont tous les vers, masculins, ont une forme catatonique [o] ou [ab], que je noterai ci-dessous *au* ou *ar*. A l'exception du premier, tous les quatrains du chant sont rimés sur ces deux formes en (aa bb), (ab ab) ou (ab ba) en ordre libre. Le premier quatrain, seul de son genre, a un seul vers en *au*, mais on pourrait le considérer comme constitué d'un premier distique (aa) comme les quatrains géminés (aa bb), et d'un second distique dont chaque vers, librement découpé, est un (aa), le premier en *au-au* par *Renaud* = *eau*, le second en *ar-ar* par *Renard* = *Ricard*.

Le premier vers, *Comme y'a eu Gainsbourg et Gainsbarre*, fournit, en exemple non seulement de personnages, mais de noms, la contre-rime au moyen de laquelle le chanteur Gainsbourg s'était désigné comme Gainsbarre, la substitution de *our* par le suffixe catatonique *ar* souvent péjoratif affichant la face provocatrice de son personnage (cf. *salopard, connard, loubard*). (Julien Gœury me rappelle cette blague sur le double personnage, *Quand Gainsbarre se bourre, Gainsbourg se barre...*, qui surenchérissait sur la contre-rime). Il se trouve que la substitution catatonique fournit plutôt pour Renaud le nom d'un animal souvent considéré péjorativement. Le chant explicite d'emblée (par *Comme...*) le parallélisme :

-ourg > -ar' = -aud > -ard

Ces deux formes catatoniques produisent une contre-rime par substitution dans le vers conclusif du premier distique par *Renaud* > *Renard* (contre-rime ensuite constitutive du refrain⁶), puis des rimes de vers dans tous les autres quatrains ; le second distique du premier quatrain peut donc apparaître comme affichant au niveau des vers les formes *ar* et *au* en contre-rime globale par *eau* > *Ricard* et en contre-rime composée par *Renaud-eau* > *Renard-Ricard*. Cette possibilité est caractéristique de la tradition orale : au niveau des vers, le texte n'est pas exhaustivement rimé, mais rimé ou contre-rimé. La position de la contre-rime initiale confirme le caractère générateur de la contre-rime *au* > *ar* à l'échelle du poème.

Le contraste *Gainsbourg* > *Gainsbarr'* n'opposait que les voyelles (toniques) *ou* > *a* sur fond de *Gainsb—r* ; la consonne posttonique *r* participait comme équivalente au fond (équivalent) de contraste. Mais, dans le parallèle *Renaud* ≠ *Renard*, le contraste *a* > *ar* inclut la posttonique *r*.

Or le parallélisme phonique est évident, et du reste il est censé l'être pour un vaste public – pas seulement pour quelques métromaniacs. Il est donc tentant de considérer le contraste de la seule tonique de *Gainsbarr'*, sur fond d'équivalence incluant des consonnes posttoniques, comme un cas de contre-rime malgré cette apparence contraire.

Il n'y a pas là de véritable difficulté théorique si on reconnaît que la rime, et de même la contre-rime, admet, spécialement dans des traditions orales, des degrés de « perfection » au sens où dans certaines traditions romanes l'assonance est nommée *rime imparfaite*⁷ ; on ne veut pas dire par là qu'elle est irrégulière ou défectueuse, mais qu'elle n'implique pas l'intégralité de la forme catatonique (sa forme *parfaite* au sens de *complète*). La *rime intégrale*, celle de la tradition française littéraire classique, requiert en principe l'équivalence de la forme catatonique intégrale (tous les phonèmes à partir de la tonique). Sans exclure aucunement une équivalence librement complète, la *rime vocalique* ou *assonance* requiert seulement l'équivalence des voyelles catatoniques. Rappelons que la notion de partie prétonique n'est pas

⁶ Dans le refrain même *Docteur Renaud, Mister Renard*, la contre-rime *aud* > *ard* s'adosse à une rime en *eur* (à finale en *r* comme *Renard*) par *Docteur* = *Mister*. *The strange case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* avait été publié en 1886 par Robert Stevenson.

⁷ Je traduis un terme de métrique italienne ou espagnole.

directement pertinente dans l'analyse de la contre-rime : c'est la partie catatonique qui est le siège du contraste essentiel. La partie prétonique n'est que le complémentaire qui peut fournir un fond d'équivalence pour le contraste. Or, si le complémentaire de la partie catatonique intégrale est exactement la partie prétonique, le complémentaire de la partie catatonique réduite aux voyelles inclut les éventuelles consonnes posttoniques. On comprend dès lors qu'une contre-rime vocalique puisse ressortir sur un fond d'équivalence incluant les consonnes posttoniques, peut-être même les incluant prioritairement ; et qu'une consonne d'attaque de la tonique, appartenant à la projection syllabique de cette tonique, contribue naturellement à ce fond d'équivalence.

On sait que dans certaines traditions, par exemple dans certaines poésies espagnoles, il existe des variantes encore moins exigeantes que la rime vocalique, dans lesquelles l'équivalence de toutes les voyelles catatoniques n'est pas requise : mais la tonique reste généralement le noyau de l'équivalence. A la limite est donc concevable l'existence d'une *rime tonique* dans laquelle seule est requise, ou strictement requise, l'équivalence de voyelle tonique ; ainsi peut-être dans ce distique de chanson où *blonde* [bɫõdã] semble répondre à [bõ]⁸ :

Auprès de ma blonde
qu'il fait bon, fait bon, fait bon...

Sur ce modèle, on peut concevoir une *contre-rime tonique*, où le contraste se réduit à la tonique, et où le fond d'équivalence peut inclure des consonnes et voyelles posttoniques.

L'analyse du contraste *Gainsbourg* ≠ *Gainsbarr'* non seulement comme contraste de toniques, mais bien comme *contre-rime vocalique*, voire *tonique*, où la tonique contraste seule, mais en tant que noyau catatonique, paraît donc intéressante du point de vue descriptif et théoriquement plausible⁹.

Références

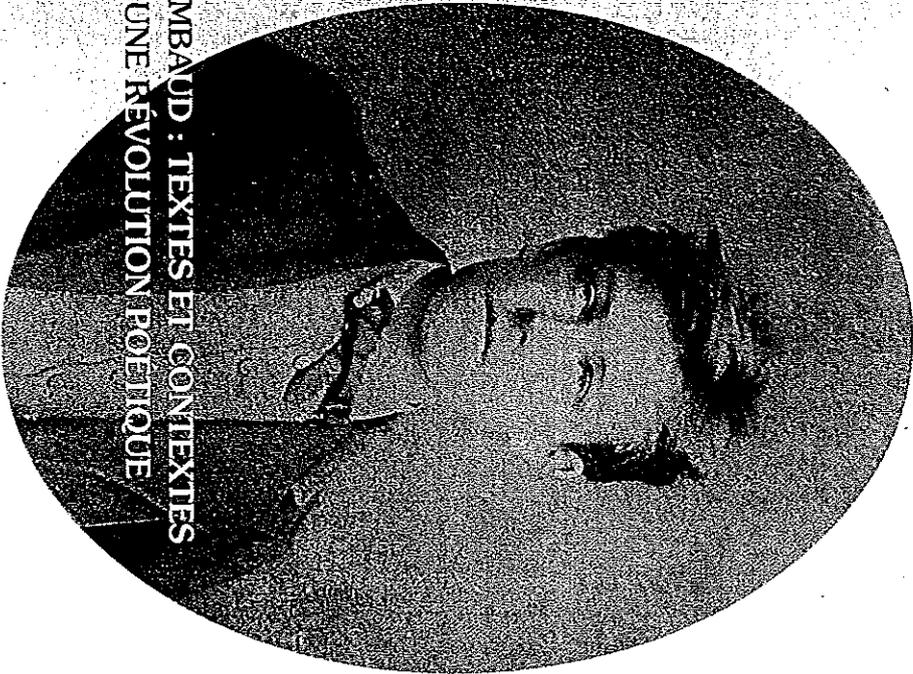
- CORNULIER (de), B.,
 (1995) : *Art poétique*. Lyon : Presses de l'Université de Lyon.
 (1999) : *Petit Dictionnaire de métrique*. Polycopié du Centre d'Études Métriques. Université de Nantes.
 (2004) : « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », dans Michel Murat et Jacqueline Dangel, (éd.), 2005, *Poétique de la rime*. 125-178. Paris : Champion.

⁸ Sur la possibilité d'élargir l'équivalence de fait en amont de la tonique, notamment à des consonnes prétoniques, comme ici le [b], alors qu'en cas de contre-rime la partie prétonique ne contribue jamais au contraste (comme si on trouvait *miron-ton miron-paine*), v. Cornulier (2004).

⁹ Pour un exemple dans une formule de comptine anglo-américaine (*Eeny, meeny, miney, mo*), v. Cornulier (2004). Pour une étude plus approfondie d'éventuelles variétés de contre-rimes, à propos de l'espagnol par exemple, langue où les voyelles posttoniques ne sont pas réduites à une seule comme en français où il ne peut s'agir que d'un *e* instable, on peut consulter la typologie de Rafael de Balbín dans son *Sistema de rítmica castellana* (1962; 1975, 3^e édition augmentée, Madrid, Gredos) et le chapitre « Sobre rimas extrasistemáticas » de José Domínguez Caparros dans ses *Estudios de métrica* (1999, Aula Abierta, Madrid).

PARADIE SAUVAGE

Colloque n°4
de 2002



RIMBAUD : TEXTES ET CONTEXTES
D'UNE REVOLUTION POETIQUE

2004

Charleville-Mézières

5

La Chanson de la plus haute Tour
entre poésie littéraire et chant traditionnel

Extrait

par Benoît de Cornulier

Poème manuscrit de 1872

Poème cité en 1873 dans *la Saison...*

Chanson de la plus haute Tour.

\$1 Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah ! Que le temps vienne
Ou les cœurs s'éprennent.

\$2 Le me suis dit : laisse,
Et qu'on ne te voie :
Et sans la promesse
De plus hautes joies.
Que rien ne t'arrête
Auguste retraite.

CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR.

\$3 J'ai tant fait patience
Qu'à jamais j'oublie ;
Crainies et souffrances
Aux cœurs sont parties.
Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines.

\$4 Ainsi la Prairie
À l'oubli livrée,
Grandie, et fleurie
D'encens et d'ivraies
Au bourdon farouche
De cent sales mouches.

\$5 Ah ! Mille veuvages
De la si pauvre âme
Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame !
Est-ce que l'on prie
La Vierge Marie ?

\$6 Oisive jeunesse
À tout asservie
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah ! Que le temps vienne
Ou les cœurs s'éprennent !

Mai 1872

6

La *Chanson de la plus haute Tour* est le second des quatre poèmes regroupés par Rimbaud sous le nom de *Fêtes de la patience*. Le premier texte ci-dessus est celui d'un manuscrit de sa main daté de mai 1872 ; Verlaine en possédait un presque semblable ; le second est celui que Rimbaud, dans *Une saison en enfer* (dans l'*Alchimie du Verbe*) cite comme témoignage d'une expérience passée en l'introduisant par cette formule : « Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances »¹.

1. Simple reminiscence d'une chanson populaire ?

On sait que près de soixante ans après avoir eu Arthur Rimbaud pour élève, Georges Izambard (1927 : 93 et 1943 : 131) écrit qu'il se souvient de l'avoir entendu, un jour de promenade en septembre 1870, fredonner sur un air inconnu de lui les deux « vers » :

Avène, avène,
Que le beau temps t'amène.

où *avène* est une forme du mot *avoir* ; et que, bien plus tard, il était tombé sur ces deux vers dans un recueil de chansons nationales et populaires de la France de Dumersan et Ségur (1850), où l'e du premier *avène* ne s'élide pas ([a.ve.nə.a.ve.nə] et non [a.ve.nə.ve.nə]), comme celui du premier *mode* dans la ronde enfantine *Savez-vous planter des choux / A la mode à la mode* ([a.la.mo.də.a.la.mo.də])². Soit le rythme même et les rimes du refrain de la *Chanson de la plus haute tour* dans la *Saison en enfer* :

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

Ignorant le recueil dont Izambard n'avait pas donné la référence dans sa première publication (1927), Étemble (1984) fait état de ce qu'il aurait redécouvert « la » *Chanson de l'Avène*, mais il la découvre, lui, dans un autre recueil, celui des chansons populaires des provinces de France de Champfleury

¹ Ces textes édités ici d'après l'édition par S. Murphy des *Poésies* chez Champion, 1999. Le manuscrit ayant appartenu à Verlaine, non daté mais de 1872, actuellement détenu par le collectionneur Pierre Berès, différerait essentiellement du premier par la position troisième de la strophe *O mille venturages...* (S. Murphy 1999 : 713-716) ; il ne sera pas spécialement pris en considération ici.

² L'enfantine *Savez-vous planter des choux*, clairement parodique, enseignant aussi par le mime un travail agricole, est une des « rondes » enfantines de Chabreuil (1873 : 145) ; dans le même recueil (p. 145), dans la ronde du *Pont d'Avignon*, l'hâtus semblable de *On y danse on y danse* ([ɔ̃.ni.dɑ̃.sə.ɔ̃.ni.dɑ̃.sə]) est évité par l'insertion d'une consonne préservant le rythme : *L'on y danse, l'on y danse*.

et Weckerlin (1860), où paraît le refrain : « Avène, avène, avène, / Que le beau temps t'amène » (notez le triple *avène*) ; Izambard aurait donc été trompé par sa mémoire ; tablant sur ce document, Étemble pense pouvoir corriger les conclusions de son prédécesseur : le rythme du vers initial de Rimbaud diffère de celui de la chanson ; les couplets non plus ne s'adapteraient pas, comme il apparaît en comparant :

<p>Chanson de l'Avène</p> <p>Voulez savoir comment, comment On sème l'avène ? Mon père la semait ainsi : Puis se reposait à demi, Frappe du pied, puis de la main, Un petit tour pour son voisin.</p>	<p>Ch. de la plus haute tour (<i>Saison</i>)</p> <p>J'ai tant fait patience Qu'à jamais j'oublie. Crantes et souffrances Aux dieux sont parties. Et la soif malsaine Obscurcit mes veines.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Conclusion d'Étembre : « Ni le sens de la *Chanson de la plus haute tour*, ni le rythme, ni les rimes, ne s'inspirent du modèle présumé ! ». Et toc ! Cette prétendue « source » ne serait donc tout au plus qu'un « prétexte », un « intertexte », ou même une simple « reminiscence » de Rimbaud.

Chant Izambard, S. Bernard (1987 : 438) minore comme Étemble la portée du rapprochement quant au sens : « Cette reminiscence intéresse le rythme plus que l'inspiration même du poème ». Mais quant au rythme même, elle affaiblit déjà le parallèle en rapprochant le refrain de la chanson (dans la variante Izambard/Dumersan), non plus du texte de la *Saison en enfer*, mais de ce distique du manuscrit de 1872 :

Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.

Ni Suzanne Bernard (1987), qu'approuve à une nuance près B. Meyer³ dans une analyse approfondie du poème de Rimbaud (1996 : 130), ni Étemble, ne retrouvent le rapprochement pourtant plus frappant signalé par Izambard, la première parce qu'elle ne choisit pas la bonne version de Rimbaud, l'autre, malchance inverse, parce qu'il n'a pas retrouvé une chanson aussi proche que celle d'Izambard et qu'il présuppose, chose curieuse pour un comparatiste, que le texte de « la » *Chanson de l'Avène* était unique et par conséquent exactement

³ « Comme le remarque Suzanne Bernard, "cette reminiscence [du refrain signalé par Izambard] intéresse le rythme plus que l'inspiration même du poème", encore que l'*avène* [...] évoque déjà la prairie de la quatrième strophe. » – Quoique l'analyse proposée ici s'écarte sur plusieurs points de celle de Bernard Meyer (1996 : 113-144), il se peut fort bien que elle en soit en partie inspirée.

le même pour Rimbaud et pour l'auteur de l'unique recueil – de 1850 – où il a retrouvé cette chanson.

Le rapprochement fait par le maître de Rimbaud me semble pourtant mériter plus d'attention, non seulement quant au rythme, mais aussi, dans la foulée, quant au sens.

2. Une chanson de travail alimentaire.

Voici d'abord les paroles d'une troisième variante de cette chanson, *L'avoine*, sur laquelle je suis tombé dans la quatrième édition (1873 : 147-149) des *Jeux et exercices des jeunes filles* de Madame de Chabreul (première édition 1858). Si j'ajoute cette version à celles déjà signalées, c'est pour souligner d'abord qu'un tel type de chanson traditionnelle est par nature sujet à des variantes régionales et diachroniques telles qu'aucune particulière ne peut sans justification être prise pour exactement « la » chanson même que connaissait le jeune de Charleville vers 1870, et, d'autre part, que comme beaucoup d'anciennes chansons populaires, la chanson de l'avoine avait pénétré au XIX^e siècle dans le domaine enfantin, autre source possible du jeune collégien :

CHŒUR	Avoine, avoine, avoine, Que le bon Dieu t'amène.	[avən(e)]	6 6
UNE JEUNE FILLE	Qui veut savoir Et qui veut voir Comment on sème l'avoine ? Mon père la semait ainsi : Puis il se reposait ainsi :	(+ minique) (+ minique) (+ minique) (+ minique)	4 4 7 7 8
CHŒUR	Avoine, avoine, avoine, Que le bon Dieu t'amène.		6 6

(Couplets 2 à 4 : comment on coupe... / comment on doit battre... / comment on vanné...)

UNE JEUNE FILLE	Qui veut savoir Et qui veut voir Comment on sème l'avoine ? Mon père la mangeait ainsi : Puis il se reposait ainsi :	(+ minique) (+ minique)	
-----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------	--

CHŒUR

Avoine, avoine, avoine,
Que le bon Dieu t'amène.

L'auteur de l'ouvrage destiné à des fillettes range cette chanson, musicale et mimiques comprises, au nombre des « rondes », et précise qu'on prononçait jadis « aveine ».

On trouvera dans l'ouvrage de l'ethnomusicologue Coirault (1959 : 471-477) mention de diverses autres variantes populaires de la chanson de l'avoine, toutes assez proches de celle-ci ; le modèle du père y est une constante ; le vœu est toujours que l'avoine soit amenée ou ramenée par le bon temps ou le printemps, voire le grand Dieu dans une variante québécoise ; et il s'agit toujours d'une ronde folklorique mimée. Comme d'autre part la version de Mme de Chabreul a souvent été copiée et sans doute assez largement utilisée dans les écoles du temps de Rimbaud, je me contenterai ici de cette référence⁴.

3. Structure du chant traditionnel

Le chant de tradition orale est ici présenté comme une alternance polyphonique d'une voix collective ou impersonnelle et d'une voix individuelle, elle-même changeant de couplet en couplet ; le temps de la première, qui se répète en suite périodique (refrain), est stationnaire alors que la seconde présente une progression temporelle (couplets). Quant à la mélodie, le refrain, conclu par la tonique mélodique qui est comme son centre de gravité, est autonome ; chaque « couplet » (entendu ici comme l'ensemble compris entre deux occurrences du refrain), se concluant à une intervalle d'une quinte au-dessus de la tonique mélodique du refrain, est suspensif par rapport à lui, non autonome ; d'où le fait que le chant commence et se termine par une occurrence du refrain, et que les couplets sont musicalement intermédiaires entre ses diverses occurrences, qui occupent en quelque sorte la position de jalons dans l'alternance globale ; cette structure implique que le distique votif termine le chant comme il l'avait commencé.

Le « tercet » initial du couplet, *Qui veut savoir / Et qui veut voir / Comment on sème l'avoine ?*, mélodiquement suspensif, est une question terminée par le mot *avoine*, donc globalement terminée en [əns] et rimant (globalement) avec une occurrence globale du refrain (conclu par *amène*). Cette rime principale est féminine. Mais les rimes internes au tercet en *oir* (phoniquement variable selon

⁴ Je remercie Joseph Le Floch (Université de Poitiers) pour l'aide documentaire qu'il m'a apportée en cette occasion, alors que je ne connaissais récemment encore que la version de Chabreul ; elle me convainc que la collaboration entre littéraires et (ethno)musicologues devait être plus régulière. Je n'ai pas eu le temps de me procurer les versions signalées par Laforte (IV, HA-18).

référence au rythme de la chanson de l'avoine, et plus généralement au 4-coups de tradition orale.

Rimbaud, comme ses contemporains, connaissait l'effet de vers faux que peuvent produire des formules de chant dès lors qu'on les couche sur le papier comme des vers littéraires. Leur métrique de papier devient souvent boiteuse si on la prend au sérieux, et peut en fait renvoyer à une impeccable métrique de chant. Il n'est pas impossible que le refrain de la *Saison* joue sur les deux tableaux et que, simultanément, d'une part, il évoque une rigoureuse métrique de tradition orale, et d'autre part, noyé dans la monophonie graphique (l'écriture est comme une seule voix), il emprunte son mètre de base à l'ensemble du texte, cette interprétation naturelle à un lecteur tendant à réduire *Qu'il vienne, qu'il vienne* à un 5v et *Le temps dont on s'éprenne* à une apparence de clausule risquant de sonner plutôt comme un vers faux ; à cette impression de faux peuvent contribuer deux choses : d'abord la proximité rythmique des longueurs 5 et 6 gênant leur discrimination (brouillage) ; puis la présence d'un impeccable vers faux en finale du second couplet (fausse clausule), évoquant de manière très appropriée *Des sales monches*, imпорунité hygiénique et métrique.

La forme globale du poème de la *Saison* évoque encore la tradition de la chanson orale (même littérisée) par sa brièveté (deux couplets) et son caractère ternaire (refrain triple), même si cette brièveté acquiert en l'occurrence, du point de vue littéraire, un caractère à la fois elliptique et essentiel.

5. Littérisation métrique

Il faut, curieusement, en revenir au poème de 1872 pour analyser les couplets du texte cité plus tard dans la *Saison*. La confrontation de la chanson traditionnelle de l'avoine et de ce dernier poème fait apercevoir une ressemblance au niveau de la forme globale ainsi qu'au niveau de la forme du refrain, mais c'est l'examen du poème de 1872 qui éclaire la structure des couplets. Ce poème illustre exemplairement une technique (consciente ou non) de littérisation assez commune dans la tradition française, à l'interface de la tradition orale du chant et de la tradition littéraire poétique.

A la polyphonie banale dans le chant où elle se traduit, par exemple, par des groupes métriques de deux types rythmiques se succédant en alternance (suites entrelacées), comme l'écriture (ou sa lecture individuelle) est de nature plutôt monophonique, elle tend souvent à substituer une forme d'allure plutôt monophonique en fondant deux (ou plusieurs) suites entrelacées en une seule, avec un seul type de strophe et, dans la foulée, un seul mètre de base. Cette fusion formelle n'abolit pas toujours une espèce de dualité ou polyphonie interne. Occurrences du refrain et couplets intermédiaires de la chanson traditionnelle sont manifestement fondus en paires couplet-refrain dans cette

strophe initiale du manuscrit de 1872 (mod = module, § = strophe, L_a = longueur anatonique, L_c = longueur catatonique conforme à la graphie) :

	mod.	§. composante	§. composée	L _a	L _c
Oisive jeunesse				5	2
A tout asservie,	(ab)			5	2
Par délicatesse				5	2
J'ai perdu ma vie.	(ab)	(ab ab)		5	2
Ah ! que le temps vienne	(a)			5	2
Où les cœurs s'éprennent.	a)	(aa)	(abab cc)	5	2

Les espèces de couplets de la chanson chantés tour à tour par différentes jeunes filles rappelant l'expérience paternelle, dont la partie initiale (*Qui veut savoir / Et qui veut voir / Comment on sème l'avoine*) rimait en bloc avec le couplet (*amène = avène*), sont ici rimiquement autonomisées en un (ab ab) de forme strophe classique. La formule strophique (aa) du refrain n'est pas altérée – elle est littérairement classique – et, toujours en position essentielle, mais désormais conclusive de strophe et non plus en jalon d'alternance, compose avec la précédente une strophe composée binaire abab cc caractéristique en poésie littéraire – par son distique conclusif – de cette origine orale.

De cette strophe désormais unique, le mètre de base unique, et désormais sans contraste, est formé par alignement (justification métrique) de tous les vers sur le vers initial du distique conclusif scandé littérairement, *Ah ! que le temps vienne*, identique par son mot-conclusif à l'incipit du poème de la *Saison*, clef de voûte commune à tous ces textes, en sorte que le *Avène, avène* du chant traditionnel apparaît à travers ses avatars comme le noyau de tous ces textes (*Avène, avène* >> *Qu'il vienne, qu'il vienne* >> *Ah ! que le temps vienne*, étant entendu que, de l'avène ainsi évoquée, on souhaitait la venue). Tel est le vers qui, converti de 4-coups chronométrique en 5-voyelles, fournit son mètre impeccable au poème de 1872.

En même temps que le mètre, la cadence (L_c) est uniformisée : tous les vers sont féminins. S'agissant d'un style de chanson, cette régularité autre que l'Alternance (uniformité de cadence, périodique) ne peut pas être considérée comme une irrégularité. Le choix de la cadence féminine peut être significatif : considérée comme élégiaque au XIX^e siècle, elle aurait pu (mais ce n'est qu'une conjecture) être privilégiée en harmonie avec la tonalité sémantique du poème, en admettant que celle-ci ait quelque chose de plaintif (voir plus bas).

Le retour à la rime, de strophe en strophe et sans régularité, de certains timbres et surtout de [i] (ou au moins graphiquement [iə] s) a peut-être été inspiré par les rimes masculines en [i] de la chanson de l'avoine. De toute manière, déconseillé dans les traités de métrique littéraire, un tel retour pouvait contribuer à connoter le caractère lancinant et maladroit d'une complainte populaire. La rime *prie-Marie* en simple distique devait évoquer les chansons et cantiques pieux, de facture populaire ou non, où elle était (permettra-t-on de dire ?) une rime poncive.

Le refrain pouvait conserver son caractère périodique de refrain (proprement dit) après cette opération : il suffisait que tous les sixains se concluent mot pour mot par le même vœu. Le manuscrit de 1872 pousse plus loin la littérisation en réduisant la répétition périodique (cinq fois en cas de cinq sixains, avant bouclage) à un simple bouclage déjà commun dans des poèmes d'allure plus ou moins texte-de-chant de nombreux poètes dont Victor Hugo ou Rimbaud plus jeune lui-même : le poème se termine comme il avait commencé, du fait que le distique *Ah ! que le temps vienne...*, et avec lui toute la strophe qu'il conclut, revient à la fin conclure le poème. — On observe cependant que, dans la strophe centrale, la rime en [ənə] et même la terminaison conclusive en *veine*, consonne au premier distique conclusif, que cette consonance soit pertinente ou non, elle est là comme une trace métrique de la naissance de la strophe⁹.

Revenons au poème de la *Saison*, dont les remarques précédentes pouvaient suggérer qu'il est plus proche de la source populaire que le poème de 1872, et que par conséquent, en se citant dans l'ouvrage de 1873, Rimbaud aurait préféré une version antérieure à celle connue de 1872. On s'aperçoit que, dans le texte de 1873, le distique-refrain du chant se reproduit sous deux formes. D'abord de manière plus évidente dans les occurrences du refrain qui, en position de jalons dans la superstructure alternante, rappellent son mètre, sa rime et sa valeur votive ; puis de manière moins évidente dans les rimes en [ənə] du premier sizain et plus généralement, dans la présence d'un distique (aa) en fin de couplets, simple trace formelle. Cette curieuse dualité suggère une généalogie plus complexe : par ses couplets intermédiaires, le poème de la *Saison* hérite d'une version littérisée du chant ; et il peut en dériver par abrégement de la série strophique (plus littéraire par sa longueur) et restitution, par réinsertion,

⁸ Mots-rimes *asser-voie, j'oubli-parties, Prairie-fleurie, prie-Marie*, dans le poème de 1872. Le verbe *lie*, métriquement prononçable [liə], apparaît dans plusieurs variantes anciennes de la chanson (*Comment on lie-l'arbène*).

⁹ Quant à une éventuelle pertinence sémantique de la filière *avène* -> *veines* (avec *soif malsaine*), elle est plausible dans la thématique liée du chant et du poème, étant supposé que la nourriture qu'on désire ou non, qu'on prépare ou non, va dans le sang.

du refrain originel, c'est-à-dire, en particulier, reconstitution de la structure métrique biphonique ; dans le même sens semble aller le passage du vœu d'un temps où les cœurs s'éprennent à celui, moins trivial, d'un temps dont on s'éprouve¹⁰. On observe, naturellement, que dans cette pseudo-refolklorisation, l'auteur de la *Saison* n'est pas allé jusqu'à restituer une apparence de polyphonie dialogale ou une contrepartie gestuelle ou mimique de l'action associée à la chanson de l'avoine.

Le va-et-vient que je suppose ainsi entre une forme populaire et une forme littéraire est à certains égards caractéristique des échanges entre les deux traditions.

6. Substitutions de sens...

S'il est curieux que, malgré le témoignage et les indications d'Yzambard, la tradition universitaire française ait négligé la parenté rythmique de la chanson de l'avoine et des « Chansons » de Rimbaud, il n'est pas moins curieux qu'elle n'ait pas voulu reconnaître leur parenté sémantique.

La chanson concerne un aliment (rustique?), l'avoine, dont le refrain souhaite la maturation (par le beau temps), et dont les couplets décrivent (et miment) le travail nécessaire à cette venue. En conclusion, comme "mon" père a travaillé l'avoine, il la mange (il a donc le bon appétit), et ne se repose qu'après avoir travaillé ou mangé.

Le poème, dans toutes ses variantes, concerne par son distique conclusif, refrain ou élément bouclant, un temps désirable (amour), mais, par ses couplets, compare le sujet à une prairie qui, non travaillée, produit des fleurs et herbes, en particulier l'ivraie, symbole évangélique de mauvaise herbe, nuisible à la bonne culture¹¹. Le sujet n'a qu'une soif malsaine, et cette prairie alimente de sales mouches.

¹⁰ Comparer la formule selon laquelle, dans un brouillon d'*Alchimie du Verbe*, la punaise « attendait qu'on passionne » ?

¹¹ Coirault (1959 : 471, n.1) cite des textes du XVIII^e siècle témoignant de la consommation de pain d'avoine à défaut de froment.

¹² L'auteur anonyme du *Manuel de piété à l'usage des collèges et des maisons d'éducation* édité par Mame (Tours) en 1854 écrit dans sa préface : « Cher enfant, [...] après avoir grandi dans l'innocence et dans la ferveur, vous embaumerez un jour l'Église et la société de tous les parfums d'un pieux jeune homme. *Eccae odor filii mei, sicut odor agri pleni, cui benedixit Dominus* » : les parfums de piété de l'enfant « grandi » sont comparés à « l'odeur d'un champ abondant », qu'il a fallu cultiver ; Rimbaud prend le contrepied de telles comparaisons édifiantes utilisées notamment dans l'instruction religieuse.

Cette transformation peut faire sens. Le poème, sorte d'acte spirituel individuel lui-même substitué par surimpression à une chanson collective de travail matériel, substitue¹³ :

– à un champ, où les travailleurs des champs travaillent, le château (élément typique de la chanson traditionnelle) et même sa plus haute tour, où on se retire encore plus à l'écart de la société et de son travail¹⁴ ;

– au champ, où il faut planter et cultiver l'avoine qu'on veut amener à maturité pour récolter la bonne graine, une prairie où l'herbe peut venir naturellement, mais qu'inversement il aurait fallu faucher dès le printemps, avant qu'elle ne monte en fleurs et graines, pour en tirer fourrage puis peut-être bonne pâture¹⁵ ; d'où, au lieu d'avoine : herbes (trop) grandes, mauvaises herbes, fleurs et mauvaises graines favorisant le développement de mauvaises herbes à la prochaine saison, toutes choses qu'on n'a pas cultivées, fait venir, mais laissé venir ;

– à un père laborieux¹⁶ (asservi au travail) et dont l'exemple édifiant doit servir de modèle¹⁷, un jeune oisif (totalement asservi, mais pas au travail normal, ni aux autorités traditionnelles), qui se dicte à lui-même son devoir... de laisser, ce qui est plutôt refuser de faire ; le laisse aussi bref qu'absolu, la coordination après ponctuation forte (*Et sans la promesse de plus hautes joies*), marquent le ton péremptoire d'une consigne, et de renforcements de consigne, que le jeune se donne à lui-même¹⁸, donc ne reçoit pas d'une autorité (telle qu'un père) ; de ces vers qui, mal entendus, peuvent paraître maladroits, on

¹³ Si Rimbaud connaissait la variante prière du refrain (*Que le bon Dieu t'amène*), il pouvait même substituer un vœu sans prière à une prière.

¹⁴ Sur le rapport des appels de la plus haute Tour et de la *Comédie de la faim* avec l'appel impatient au haut de la tour du château de *la Barbe-Bleue*, d'où une femme fait guetter par sa sœur Anne la venue de ceux qui doivent sauver sa vie, voir Cornulier (1991 : 25) ; comme en latin peut-être (où l'équivalent de *la plus haute tour* peut signifier *le plus haut de la tour*), et comme dans le château de la Barbe-Bleue, c'est du haut de la tour que la chanson semble être chantée, donc du plus loin du soi des travailleurs.

¹⁵ « L'idée d'oubli amène Rimbaud à l'évocation de la Prairie, celle sans doute qu'il a sous les yeux en ce moment, odorante et prête à être fauchée (on est au mois de mai) », explique S. Bernard (1987 : 438). Le manuscrit est en effet daté de mai, mais en souscription, et précisément de mai 1872 ; or rien, dans le poème, ne situe quoi que ce soit en 1872. L'état de la prairie évoque plutôt une période de l'été où le temps de la fauchaison est largement dépassé (la prairie est peut-être non seulement odorante, mais puante ; c'est *autour de puanteurs* que *bombinent les mouches de Voyelles*).

¹⁶ Le premier mot, *oisive* (cf. latin *otium*) caractérisant le sujet, est chez un latiniste la négation du travail (lui même inversement *neg-otium*).

¹⁷ C'est ce que signifie le schéma des couplets : *Vouslez-vous savoir comment on fait telle chose ? Mon père faisait ainsi*. L'action désignée par *ainsi*, en mimant le père, se conforme à son exemple et le reproduit (transmission du travail) à l'intention des autres.

¹⁸ Premier renforcement : *qu'on ne te voie* (solitude complétant l'abandon du travail traditionnel). Deuxième ajout complétant la consigne initiale : (*laisse*) *sans la promesse*... La ponctuation reflète un décrochage énonciatif.

pourrait presque dire qu'ils parodient, de soi à soi, un ton sèchement autoritaire de chef à subordonné ;

– donc à un travail qui se transmet par tradition collective, un travail (?) personnel à inventer ;

– à l'aliment social supposé sain, le malsain qui convient à une soif dite malsaine ou à des sales mouches (qu'on écarte normalement des aliments) ;

– voire, puisque le sujet du poème est analogue à la prairie, à un sujet humain consommateur un sujet consommé par des insectes prédateurs (farouches) ;

– à une faim ou soif matérielle (satisfait), un désir de temps d'amour ou que les cœurs puissent aimer (insatisfait). Etc.

7... et de valeurs

Cet ensemble convergent de substitutions favorise une surimpression et une confusion de valeurs contribuant à l'obscurité apparente du poème.

Contrairement à la chanson populaire, le texte de Rimbaud frappe d'abord par des associations de sens ou de valeur bizarres : perdre sa vie (échec ?) par délicatesse (qualité ?) ; oublier (négatif ?) à force de patience (positive ?) ; se cacher de tous (solitude ?) et appeler un temps où (tous) les cœurs s'éprennent (communauté ?) ; consignes données d'un ton ultra-autoritaire (de supérieur à subordonné), mais de soi-même à soi-même (§ 2) ; si on prête attention aux latinismes de Rimbaud, c'est dès les premiers mots qu'on peut soupçonner une sorte de discordance dans l'idée d'une jeunesse oisive totalement asservie, car être asservi à quelque chose est en être rendu esclave (servus) ; or l'esclave ou le serf est dédié au travail que l'oisiveté nie.

Il est, d'abord, possible que Rimbaud récupère, avec l'avoine, un retournement de valeur déjà acquis : l'avoine que la chanson traditionnelle fait manger au père a pu anciennement servir à l'alimentation des gens (pain d'avoine, rustique), mais pouvait surtout évoquer chez des jeunes du temps de Rimbaud une alimentation animale (avoine pour des chevaux). Dans cette hypothèse, le détournement poétique de la chanson pouvait être en germe dans la réception même de la chanson. Quoi qu'il en soit, il est poussé beaucoup plus loin avec les plantes, mieux en accord avec une soif malsaine, qui attirent de sales mouches : les lignes de *l'Alchimie du Verbe* qui annoncent la citation du poème *Faim*, mais succèdent à la *Chanson de la plus haute tour*, expriment cette envie : *Oh ! le moucheron enivré à la pissotière de l'auberge, amoureux de la bourrache* [...]. ; ce moucheron est amoureux d'une plante réputée pour bien faire pisser et suer. A l'avoine cultivée, la sale mouche nommée plus vulgairement mouche

Extrait
de la page 121

CLAC!

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

(Extrait d'un article¹)

- (1. Conditions de l'évidence métrique dans la tradition littéraire
2. Éditer la poésie littéraire.)

3. Éditer des paroles chronorythmées.

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

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

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

On dirait des vers qui riment, mais des vers plutôt libres, même si, en termes de métrique littéraire, les deux du milieu auraient le même mètre (7-voyelles). Mais ce ne sont là que les "paroles" de la comptine (interprétées quasi-verbale par le choix graphique ; *Amstramgram* est parfois présenté comme un mot). L'apparence de vers libres est totalement créée par l'édition, qui plaque sur ces formules un procédé inventé pour la poésie littéraire et ne fait aucune adaptation en faveur de leur rythmique orale. En faveur de celle-ci, en conservant l'interprétation graphique ci-dessus, on pourrait par exemple utiliser une *écriture rythmique* où les instants des apparitions des voyelles et d'autres instants signalés par des astérisques sont séparés par des durées équivalentes, comme ici² :

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

En lisant cela, on ne lit plus des vers de type littéraire, et (plutôt) libres, mais des vers de tradition orale, et métriques³.

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

¹ Article publié dans *Degrés, Revue de synthèse à orientation sémiologique*, numéro 121-122 édité par Marc Dominicy et David Gullentops, actes du colloque de Bruxelles 2004 *Éditer la poésie*, Université Libre de Bruxelles, 2005.

² Les astérisques marquent donc des instants (métriques) d'une série isochrone d'instant ; ils n'expriment donc pas des pauses, dont l'éventualité est laissée ici à la discrétion du lecteur. Des conventions complémentaires peuvent être introduites pour noter des pauses, ou au contraire la continuité syllabique. Sur cette écriture, v. Cornulier (1995).

³ Sur la métrique de cette comptine, v. Cornulier 2005.

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

Dans le contexte du poème (couplets de 5-voyelles) et de l'ouvrage où il se présente, la majorité des lecteurs cultivés, aujourd'hui au moins, sont induits à traiter ces lignes comme des vers littéraires ; alors leur rythme peut paraître se caractériser par leurs nombres de voyelles (anatoniques⁴) 5 et 6 : vers faux ou déjà libres ? Mais pour un lecteur comme Georges Izambard, le professeur de rhétorique de Rimbaud, qui avait entendu son élève fredonner un jour de promenade ce refrain d'une chanson traditionnelle de l'avoine (*avène*) alors bien connue :

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

(où l'option d'e féminin d'*avène* est employée même au milieu du premier "vers"), il n'est pas à exclure qu'en *parodie* du modèle chronorythmique, les vers du refrain de la « chanson » de Rimbaud aient au moins pu se rythmer à peu près en :

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

soit des "vers" parfaitement métriques : mais chronométriques.

Pour des personnes à qui on fait chanter en assemblée des textes imprimés, il est fréquent de nos jours qu'une indication rythmique soit réalisée par soulignement ou impression en gras de certaines graphies de voyelles toniques, comme dans ces lignes d'un recueil de *Prières et chants* distribué pour des offices religieux⁵ :

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

L'ouvrage que je cite n'explicite pas le sens des soulignements et astérisques, mais celui-ci est éclairci par l'usage qui en est fait : il s'agit ici d'une paire de versets d'un psaume ; l'astérisque marque la fin du premier verset et invite ainsi à placer un ton mélodique haut suspensif sur la dernière voyelle masculine antérieure ([ε] de *appel*). Les alinéas (lignes) marquent la subdivision de chaque verset ; à l'intérieur de chacun de ces demi-versets, le soulignement distingue la voyelle tonique de la première moitié d'une nouvelle subdivision. Ajoutons que chaque paire de versets (ou verset, selon la correspondance) est distinguée par rapprochement de ses alinéas-lignes (comme une strophe littéraire). Ainsi le regroupement vertical, puis l'astérisque, puis l'alinéa, puis le soulignement, marquent quatre niveaux emboîtés de hiérarchie rythmique.

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

⁴ *Anatoniques* du vers : non postérieures à la dernière voyelle masculine du vers.

⁵ Voir Anonyme 1979, manuel de paroisses catholiques.

communication rythmique effective, par ce souci, voire cette affectation, de littérature pure.

4. Éditer pour un concert.

En concert, un auditoire peut être exposé à entendre, de manière occasionnelle, de la poésie en une langue étrangère dont ni l'organisation métrique littéraire, ni le sens qu'elle valorise ne lui sont sensibles : dommage non négligeable si ce texte est au cœur du sens de la musique elle-même. Dans le cadre de la « Folle Journée » organisée à Nantes en janvier 2003, avait été programmé un concert, « L'esprit de la douleur », entièrement consacré à des madrigaux du XVI^e siècle mis en musique par Carlo Gesualdo (vers 1600), chantés par l'ensemble italien La Venexiana. Les spectateurs dont la majorité connaissaient le français, mais non l'italien, devaient y entendre chanter des textes tels que celui-ci : *Luci serene e chiare, / voi m'incendete, voi, ma prova il core / nell'incendio diletto, non dolore...* La musique particulièrement raffinée de Gesualdo s'articulait autour du sens des mots, mais que devient un chant dont les paroles, texte poétique, arrivent dans l'esprit de l'auditeur transformées en syllabes dénuées de sens ? En accord avec l'organisateur (Centre de Réalisations et d'Études Artistiques dirigé par René Martin), le Centre d'Études Métriques de l'Université de Nantes a proposé que pour cette occasion soient édités et préalablement distribués des livrets très clairement imprimés où le texte italien, doublé de près par des éléments de traduction presque mot à mot, était muni d'un minimum de formatage prosodique et métrique : caractères gras pour des voyelles accentuables, tirets de césure, groupement vertical en trois tercets (sans les indications de mètre ajoutées ici à droite) :

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

Les chanteurs de La Venexiana ont accepté de lire chaque madrigal avant de le chanter dans une salle éclairée permettant la consultation des livrets. Dans une telle circonstance, l'édition graphique n'est qu'un élément de la mise à disposition du texte poétique avec, autant que possible, facilité d'accès à son rythme et à son sens ; le public a paru apprécier cet effort et y prendre sa part. Cet essai était rudimentaire : les nouvelles technologies d'édition et de visualisation offrent un champ à de nouvelles expériences, favorables à la collaboration des spécialistes du rythme poétique, des musicologues et des artistes, et dont de nombreux concerts, de musique classique ou non, sont l'occasion. Il serait dommage que la recherche universitaire ne participe pas à ces expériences, qui sont instructives⁵.

5. Le refrain des *bancs publics* de Georges Brassens.

Voici le texte du refrain fameux de la chanson de 1952 *Les amoureux des bancs publics*, tel qu'il est imprimé dans le recueil *Poèmes et chansons* de Georges Brassens⁶, recueil sans partition où sont donc offerts, plutôt que les *chansons* de Brassens, ses textes de chansons ; les indications que j'ajoute à droite seront commentées plus bas :

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

La forme DVM—>, c'est-à-dire constituée de la dernière voyelle masculine et de ce qui la suit (forme catatonique) fait apparaître un schéma de rime pratiquement amorphe, car on peut, suivant une interprétation phonique conforme au chant enregistré, n'y voir qu'une suite plate de [ik] avec un [ɛt] ou [ɛtə] vers le milieu.

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

La colonne « nombre de voy[elles] » indique le nombre de voyelles de la partie anatonique [<-DVM] du vers comprenant la DVM avec tout ce qui la précède.

Tout cela ne paraît guère métrique à la lecture, si la *métrique* n'est pas le *n'importe quoi*. Il faut évidemment entendre le chant⁷ pour sentir sa métrique évidente. Il n'y a dans ce livre que les paroles du chant avec (seulement à l'intérieur du vers) une indication sur la réalisation des *e* instables, et un formatage minimaliste, puriste, dicté par la tradition littéraire avec ce seul souci : découper en “vers” sans souci de mètre (car c'est désespéré et vivent les vers libres) en faisant simplement rimer tant qu'on peut.

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

⁵ Nous remercions la Région des Pays de Loire pour son soutien prévu à de telles expériences dans le projet de Contrat de plan État-Région.

⁶ Éditions musicales 57, collection Point-virgule, 1973, p. 33.

⁷ Édition sonore en disque chez Édition Intersong-Paris (1952).

Les amoureux qui s' bécot'nt sur les bancs publics, — Bancs publics, bancs publics,
 En s' foutant pas mal du r'gard obliq' — Des passants honnêtes,
 Les amoureux qui s' bécot'nt sur les bancs publics, — Bancs publics, bancs publics,
 En s' disant des « Je t'aim' » pathétiq', — Ont des p'tit's gueul's bien sympathiq's !

L'élosion graphique d'e instable étant le cas échéant systématique, il peut être clair ici que le second "vers" est féminin par *honnêtes* et le dernier masculin par *sympathiq's*.

Ce formatage favorise la reconnaissance, même à la lecture sans air de musique, d'un schéma typique de (paroles de) chanson traditionnelle, celui du rabé-raa*⁸ : le "quatrain" est formé de deux "distiques" dont le second commence comme le premier, par (au moins) le même premier "vers". Cette équivalence initiale des distiques établit entre eux un contraste final ; notamment, le premier distique n'achève pas le sens, alors que le second l'achève par *Ont des petit's gueul's bien sympathiq's*, groupe verbal souligné en contraste conclusif. Le second distique est un groupe rimé en (aa) par *publics = sympathiq's*. Il contraste par sa cadence masculine (*iq's*, une voyelle), de caractère plutôt conclusif, avec la cadence féminine plutôt suspensive du premier (*êtes*, deux voyelles).

Outre le formatage inadapté du recueil publié, ce type peut être masqué par l'abondance des terminaison en [ik] qui, dans l'édition en huit "vers", noient le poisson rabé-raa⁹ : le premier vers, donc le troisième, est lui-même un petit "distique" dont les deux petits "vers" s'équivalent par leurs mots ou groupes conclusifs (*bancs publics*). D'une manière analogue, le dernier vers est un petit "distique" dont les "vers" composants riment en (aa) par *pathétiq's = sympathiq's*.

Le souci d'adapter l'édition du texte de chant ne favorise pas seulement la perception, c'est-à-dire la reconstitution mentale, de son rythme authentique, il favorise aussi son analyse.

Benoît de Cornulier

RÉFÉRENCES

- ANONYME, 1979, *Prières et chants du Peuple de Dieu, manuel des paroisses*, Éditions Tardy - A.C.R., Paris.
- BAUCOMONT, Jean, et autres, éd., 1970, *Les Comptines de langue française*, Seghers.
- C.E.M, 2003, « Carlo Gesualdo : L'esprit de la douleur », livret pour un concert de La Venexiana à la Folle journée de Nantes, CRÉA, Nantes.
- CORNULIER (de), Benoît, 2002, « La Chanson de la plus haute Tour entre poésie littéraire et chant traditionnel », dans Murphy 2004 : 145-166.
- 2003, « Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique », p. 107-118 du numéro 16 de *Semen*, revue de sémio-linguistique des textes et discours, numéro coordonné par Eric Bordas, Annales Littéraires de l'U. de Franche-Comté.
- 2005, « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire », dans Michel Murat 2005.

⁸ Le rabé-raa est un quatrain de tradition orale (chant) dont les deux second vers sont rimés en (aa), dont le 3^e vers répète le premier, et dont le 2^e vers, donc le premier distique, est seul féminin ; v. Cornulier (2003).

⁹ Un autre rabé-raa méconnu de Brassens est le refrain du *Parapluie* (mêmes références que les *Bancs publics*) : il est imprimé comme un sixain et, dans le dernier "vers", *Je n' perdais pas au chang', pardil*, l'apparence de rime enterrée de *chang(e)* à *Elle avait quelque chos' d'un ange* ("vers" 3 du sixain) peut donner l'impression illusoire d'un sizain de facture littéraire sophistiqué.

Documents photocopiés

- 1 « Métrique »
mise au point 1999 de l'article de l'*Encyclopædia Universalis*.
2. « Métrique et formes versifiées au XIXe siècle »
mise au point de la première partie de l'article du *Dictionnaire de poésie moderne et contemporaine* des P.U.F. 2001; insérée dans 8 ci-dessous. Peut servir d'introduction succincte à la versification française traditionnelle.
3. *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*.
Version 1995 publiée aux Presses de l'Université de Lyon.
4. *Petit dictionnaire de métrique*
revu 1999.
5. *Poésie et Chant*
recueil d'études 2004: 5:1 sur la Marseillaise; 5:2 sur une forme de quatrain populaire refoulée ou travestie dans la poésie; 5:3 sur l'analyse rythmique de formes de tradition orale; 5:4, extrait de 9; 5:6, extrait d'étude de l'interaction entre chanson traditionnelle et poésie dans la « Chanson de la plus haute Tour » de Rimbaud ...
- 6 *Méthodes en métrique*
2001. Initiation aux relevés métriques (analyses métriques de corpus) avec étude de la versification de Malherbe, à la ponctuation et à la métricométrie (Malherbe, Réda).
7. « Un relevé métrique pour l'analyse de *La Légende des siècles* »
2002 dans *l'Information grammaticale*. Republié dans 8. Initiation aux relevés métriques
8. *Sur la versification de Baudelaire 3*.
nov. 2002.
Chap. I = document 2 ci-dessus
Chap. II:5-6 version provisoire de 9 ci-dessous.
chap. IV sur le sonnet français dans les *Fleurs du mal* (le début initie à l'analyse modulaire des groupes rimés).
9. « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire »
2005. Extrait de *Poétique de la rime*, recueil édité par M. Murat et J. Dangel chez Champion.
9. « La Versification des *Fleurs du Mal* »
2005. présentation et analyse d'un relevé métrique des *Fleurs du Mal*, publié dans *L'Atelier des Fleurs du Mal* édité par C. Pichois et J. Dupont chez Champion 2005.