La double contrainte du versificateur de tragédie lyrique. À propos du livret d'*Amadis*

Benoît de Cornulier

Poème *et* livret

On n'aurait pas idée de « lire un film » tel que *Les Temps modernes* ou *West Side Story* : le « script » des dialogues, même imprimé avec quelques didascalies, n'est pas supposé faire sens par soi seul et constituer une œuvre autonome. Mais déjà du temps de Molière on pouvait « lire » des comédies et tragédies : chez certains dramaturges, parfois, le texte du dialogue, muni d'un minimum d'indications sur les identités des personnages, les lieux et quelques gestes, suffisait à constituer une œuvre, qu'on pouvait ainsi recevoir non seulement comme spectateur-auditeur, mais aussi, d'une autre manière, comme lecteur. Cette virtualité ne disparaît pas d'un seul coup à la naissance de l'opéra français.

Ainsi ce qu'on appelle parfois aujourd'hui le « livret » d'*Amadis*, au sens moderne de l'italien *libretto*, et non au sens différent qu'avait le mot sous l'Ancien Régime (petit livre), n'a pas été diffusé du temps de Quinault comme un simple script de paroles d'opéra à l'usage des seuls spectateurs. Le petit livre publié en 1684 par l'imprimeur du roi pour la musique sous le titre d'*Amadis* est sous-titré *Tragédie en musique* ; sa page de garde précise qu' « on la vend » – la tragédie, donc –, « à l'entrée de la Porte de l'Académie Royale… » ; si cela permettait à un spectateur de se la procurer avant d'assister au spectacle [1], le contenu n'en était pas moins adapté à un lecteur n'assistant pas à la représentation, car, sinon, on n'aurait pas précisé, par exemple, qu'au début du prologue « Un Esclair & un coup de Tonnerre commencent à dissiper l'assoupissement » des personnages, ni qu'ils sont « sous un riche Pavillon ». La liste des personnages s'intitule : « Acteurs de la Tragedie » (sans indication sur leur qualité de chanteurs). En *lisant* le prologue et la pièce, on pouvait ignorer ou oublier qu'il y a un orchestre et que tous les propos sont chantés. Bien sûr,

1. Voir Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, p. 13-15.

Éléments sous droits d'auteur

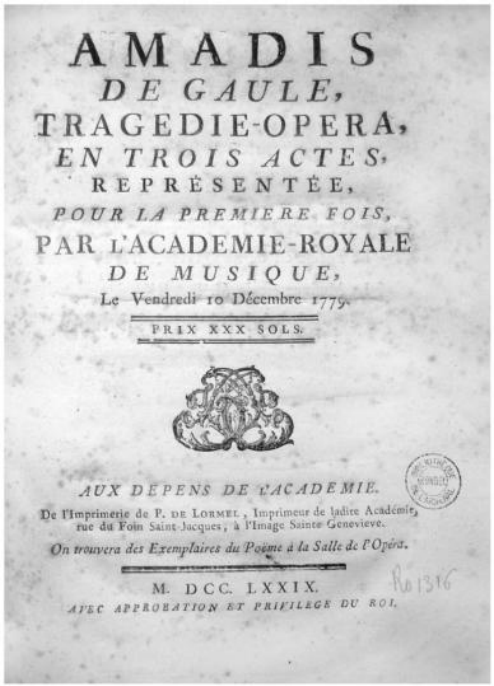
il était indiqué dès le titre qu'il s'agit d'une tragédie « représentée par l'Académie royale de Musique » ; mais le texte en était entièrement mis en vers, c'était un « poème » ; le petit livre n'était donc pas un simple libretto ; l'auteur y apparaissait comme poète et non simplement, pour employer des termes et notions postérieurs, « parolier ou librettiste *de* » tel ou tel compositeur ; du reste, dans le petit *livre* de 1684, à part des indications scéniques telles que « La Suite d'Alquif & Urgande témoigne leur joye en dansant & en chantant » ou mentionnant un « Chœur », n'apparaît aucune mention de la musique ni du musicien. Comme l'écrit Cuthbert Girdlestone, « les tragédies en musique de Quinault et de ses successeurs peuvent donc être jugées comme des œuvres littéraires. C'est ainsi qu'on fait leurs contemporains. […] Ceux-ci lisaient les livrets de Quinault sans penser à la musique ni au spectacle, comme ils lisaient le théâtre de Corneille et Racine » [2].

Un siècle plus tard, en 1779, quand la tragédie de Quinault remaniée par Devismes de Saint-Alphonse est représentée avec une musique de Johann Christian Bach, l'ouvrage édité par l'imprimeur de l'Académie royale de musique définit sous son titre *Amadis de Gaule* comme une *Tragédie-Opéra* ; tout en rappelant qu'« on trouvera des Exemplaires du Poëme à la Salle de l'Opéra », il définit encore son contenu comme « poëme », notion qui n'implique pas la musique. Avant l'*Avertissement*, il est indiqué : « Le Poëme est de M. Quinault./ La Musique est de M. Baek », ce qui marque, en même temps que la complémentarité, la distinction du poème et de la musique. Devismes, qui a adapté le texte, signale (anonymement) son intervention dans l'*Avertissement* tout en déclarant qu'il n'a pas « la pretention de corriger un Poëte célèbre, dont la mémoire est justement consacrée par tant de Chefs-d'œuvres ».

De même que la notion de *script* serait injustement restrictive à propos de l'édition d'une pièce de Corneille ou de Racine, notre notion moderne de *livret*, sans être proprement inexacte, ne rend donc compte que d'un aspect de l'œuvre du dramaturge, en négligeant le fait qu'il contient une œuvre autonome, cette tragédie en vers, qu'à l'égard de sa forme on pouvait nommer *poème*.

2. Cuthbert Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève ; Paris, Droz, 1972, p. 4-5. Dans son ouvrage *Quinault, librettiste de Lully* (Wavre, Mardaga, 2010), loin de réduire le dramaturge à la fonction de librettiste, Buford Norman analyse attentivement sa « versification ».

Éléments sous droits d'auteur


AMADIS
DE GAULE,
TRAGEDIE-OPERA,
EN TROIS ACTES,
REPRÉSENTÉE,
POUR LA PREMIERE FOIS,
PAR L'ACADEMIE-ROYALE
DE MUSIQUE,
Le Vendredi 10 Décembre 1779.
PRIX XXX SOLS.
AUX DEPENS DE L'ACADEMIE.
De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin Saint-Jacques, à l'Image Sainte Genevieve.
On trouvera des Exemplaires du Poëme à la Salle de l'Opéra.
M. DCC. LXXIX.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Alphonse-Marie-Denis Devismes de Saint-Alphonse
(d'après Ph. Quinault)
Amadis de Gaule, livret (p. de titre)
Paris, De Lormel, 1779
© Bibliothèque nationale de France

DE LA DOUBLE UTILITÉ À LA DOUBLE CONTRAINTE

Que l'auteur d'une tragédie mise en musique propose des vers au musicien, ou que, pour certains passages, il reçoive de lui une musique à charger de paroles ou un *canevas* qui en dicte le rythme, ou encore qu'il interagisse avec lui au cours d'une série de demandes ou propositions réciproques, il est donc un poète, et non simplement, un *librettiste*, pour ne pas dire le *librettiste d'Untel*, son fournisseur de paroles. On risquait d'autant moins de réduire ainsi son rôle sous l'Ancien Régime qu'on pouvait parler des « opéras de Quinault » comme on parle aujourd'hui des « opéras de Lully », le poème pouvant être considéré comme fondamental.

Éléments sous droits d'auteur

Il était donc librettiste *et* poète, double fonction qui le soumettait à une double contrainte. Comme librettiste, il composait un texte qui, moyennant quelques opérations formelles telles que des *bis* et autres répétitions parfois importantes, devait fournir les paroles d'une mise en musique ; on sait que cette opération donnait lieu à de nombreux ajustements réclamés par Lully en fonction de ses besoins [3] ; d'où la contrainte évidente de convenance musicale. D'autre part, ces mêmes paroles, compte non tenu de certaines répétitions que la musique pouvait y ajouter et qui figuraient seulement sur la partition, devaient d'abord constituer une œuvre poétique : d'où une contrainte de valeur littéraire. Ces deux contraintes bien différentes correspondaient à deux destinations qu'on ne doit pas confondre : la *représentation*, dans laquelle les paroles, plongées dans un spectacle, sont essentiellement rythmées par la musique qui leur confère sa métrique propre ; et la *lecture*, qui pouvait se faire à voix haute en société, mais pouvait aussi être celle, silencieuse, d'un lecteur solitaire ; dans l'esprit de ce dernier, s'il ne connaissait pas la musique par cœur, les paroles étaient rythmées selon les conventions mentalement intériorisées de la poésie de son temps.

Cette distinction, parfois sous-estimée, peut être radicale, surtout hors des récitatifs. Un 7-voyelles (vers de mètre 7) égaré au milieu de 8-voyelles aurait fait sursauter comme un couac un lecteur du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle ; pourtant, dans la mise en musique, il n'était même pas remarquable, la mesure musicale ayant pris le pas sur la mesure poétique ; inversement et pour la même raison, le musicien pouvait multiplier à son gré, par des mélismes, les voyelles effectives d'un vers sans qu'il sonne faux si la musique était juste. En effet, de même que le traitement rythmique impliqué par la musique peut être inexistant dans l'esprit d'un lecteur, de même le traitement rythmique impliqué par la versification littéraire – par exemple une séquence de mètres – peut n'être, selon les cas, pas du tout ou pas tout à fait pertinent à l'écoute d'une représentation.

UNE VERSIFICATION LITTÉRAIREMENT « CORRECTE »

Tout en étant (plus ou moins) adaptée à la mise en musique, la versification de la tragédie *Amadis* est d'abord soumise à des contraintes littéraires, et cela autant dans la version adaptée par Devismes (1779) que dans celle de Quinault.

Conformément à la tradition, la division du texte en vers est imposée et dictée à la lecture par son formatage exhaustif en une suite continue de ces *alinéas métriques* à initiale majuscule qu'on appelle des

3. Voir notamment Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles, F. Foppens, 1704.

Éléments sous droits d'auteur

« vers », notion essentiellement littéraire dans sa précision. Cette division exhaustive, rigoureuse, et dépourvue de la moindre ambiguïté ne s'impose généralement pas avec la même rigueur dans une partition ; et il n'était pas généralement considéré comme nécessaire que *la* division en vers littéraires soit clairement perceptible à chaque instant d'une représentation en musique.

Dans le poème de 1779, chacun des vers ainsi dictés par le formatage se prête à la lecture à un traitement rythmique en 6-6 (mètre dit alexandrin), 4-6, ou en un mètre simple non supérieur à 8. Ne s'écartent de cette espèce de *répertoire* des mètres littéraires dans le poème de Quinault (1687) qu'un petit nombre de vers rythmables en 3-6 (voire 3-3-3), ou 4-5, ou 5-4 ; malgré leur longueur totale commune 9, ces trois rythmes ne sont pas mélangés indifféremment, la longueur totale 9 n'étant pas sensible à la lecture ; sans appartenir au répertoire littéraire *stricto sensu*, ces mètres sont tout de même conformes à son principe fondamental, en ce qu'ils reposent sur des longueurs en nombre de voyelles non supérieur à 8 ; de plus, ils étaient en quelque sorte autorisés par le fait qu'on en avait parfois usé dans des poèmes clairement destinés à la mise en musique ; ainsi Malherbe avait employé le 3-6 dans des textes à chanter. On se trouvait alors dans la zone tolérée où la poésie littéraire s'ouvrait, mais prudemment, aux besoins de la mise en musique. Il est du reste plausible que, dans certains de ces cas, Quinault ait eu à conformer ses vers à une musique proposée par Lully (cas des *canevas*).

Il vaut la peine de souligner le fait que, dans la totalité du poème de Quinault et de Quinault/ Devismes, il n'y a pas un seul vers simple (sans césure) ou hémistiche de longueur métrique supérieure à 8. Cette limite absolue n'aurait aucun sens dans des paroles soumises à une métrique exclusivement musicale. Sa justification est strictement littéraire : à la lecture, les rythmes métriques sont déterminés par des longueurs en nombre de voyelles, et, pour de simples raisons de capacité cognitive, la plus grande longueur éventuellement distinguable comme telle, sans renfort d'une régularité de type musical, est 8 (*loi des 8 syllabes*) ; si des vers de longueur 9 (ou plus) n'admettaient pas une division rythmique régulière, par exemple 4-6, il faudrait « compter » sur les doigts pour savoir, à défaut de le sentir, s'ils ont bien tous la même longueur [4].

Une autre contrainte littéraire dite d'*alternance*, résultant d'une sorte de convention qui avait commencé à s'établir au XVI^e^ siècle, consistait à changer de cadence de vers (masculine ou féminine) à chaque fois

4. Seules contribuent au rythme du vers sa dernière syllabe accentuable (tonique) et les précédentes, en sorte que, par exemple, un alexandrin féminin avait effectivement treize syllabes en tout, mais bien un rythme 6-6.

Éléments sous droits d'auteur

qu'en passant d'un vers à l'autre on changeait de terminaison rimante ; ainsi deux vers successifs ne pouvaient être féminins (ou masculins) que s'ils rimaient ensemble. Du temps de Quinault, la plupart des poètes s'astreignaient à l'alternance à l'intérieur de chaque strophe, mais nombreux étaient ceux qui ne s'en souciaient pas d'une strophe à l'autre. Or, chose remarquable, dans le poème de 1684, à l'exception de la dernière scène (succession de petits airs où participent largement les chœurs), l'alternance est observée non seulement d'une réplique à l'autre, mais d'un bout à l'autre du prologue et de chaque acte [5]. Ce souci étonnant de traiter chaque acte entier comme une continuité à l'égard de la rime marque d'une manière frappante la volonté de faire œuvre littéraire, car cette continuité ne répond à aucune règle musicale à la frontière des récitatifs ou des airs.

L'organisation des rimes est également conforme à la « règle des deux couleurs », excluant les suites de rimes du type « a b c a b c » dans lesquelles deux vers rimant ensemble comme ici « a » et « a » pourraient être séparés par plus d'un type de « couleur » de terminaison comme ici « b » et « c » entre ces deux « a ». Cette contrainte de la poésie littéraire n'a pas de justification dans la mise en musique.

Deux exemples précis montreront comment, sous cette impeccable versification littéraire, peuvent se deviner des formules d'adaptation proprement musicale, parfois rattachables à une tradition plutôt « populaire » que savante.

Un rondeau de Quinault…

Voici les paroles de l'air initial du second acte dans le « poëme » publié en 1687, premier acte dans celui de 1779, dans sa graphie et sa ponctuation (le vers placé entre chevrons disparaît dans le livre et la partition de 1779).

1 Amour, que veux tu de moy ?
2 Mon cœur n'est pas fait pour toy.
3 Non, ne t'oppose point au penchant qui m'entraîne,
4 Je suis accoustumée à ressentir la haine,
5 Je ne veux inspirer que l'horreur & l'effroy,
6 <Amour, que veux-tu de moy ?>

5. Une seule exception, dans le prologue où se succèdent, à une frontière d'airs, d'une fin de vers à l'autre, les mots « moment » et « désormais » tous deux masculins.

Éléments sous droits d'auteur

7 Mon ame auroit trop de peine
8 A suivre une douce loy,
9 C'est mon sort d'estre inhumaine
10 Amour que veux-tu de moy ?
11 Mon cœur n'est pas fait pour toy.

Ces paroles d'Arcabonne formant la première « réplique » de la tragédie en 1779 (début du second acte en 1687) présentent une versification régulière ; les contraintes littéraires essentielles y sont respectées : les mètres 6-6 et 7 appartiennent au répertoire littéraire ; tous les vers, et eux seuls, riment ; et ils riment conformément à la règle des deux couleurs (il n'y a du reste que deux terminaisons en « aine » et « oy »). Le passage n'admet que deux mètres, et non pas plus de deux comme dans certains passages en cela d'allure moins purement littéraire. Etc.

Pourtant ces vers présentent deux propriétés caractéristiques de ce qu'on peut appeler un *style métrique de chant*. La plus nette consiste en la répétition du vers 1 (trois occurrences) et du vers 2 (deux occurrences). La moins nette consiste à mélanger les mètres 6-6 et 7, ce qui met en contact les longueurs métriques 6 et 7, ne différant que d'une syllabe ; cette promiscuité était évitée dans la poésie littéraire sérieuse, spécialement d'aspect non lyrique, parce qu'elle pouvait gêner la discrimination des mesures longues (de 6 à 8) ; inconvénient qui disparaissait tout à fait dans la mise en musique, puisque celle-ci substituait à l'organisation métrique littéraire, reposant sur des équivalences en nombres de voyelles (tels que 6 ou 7) une organisation reposant sur des équivalences de durée entre des attaques de notes : lorsqu'on écoute chanter un vers, le fait qu'il ait 6 ou 7 syllabes peut ne pas être sensible et pertinent, la *métrique musicale* prenant le pas sur la *métrique littéraire*.

On se contente habituellement de constater, comme ci-dessus, la position des vers en relation de répétition ; mais cette description superficielle ne rend pas compte d'une structure caractéristique de ce type de texte, qui n'avait de sens que relativement à une tradition musicale, et qui, par suite, s'est raréfiée progressivement dans la poésie littéraire du XVII^e^ siècle. Cette forme adaptée à la musique avait un nom : le *rondeau*. L'idée du rondeau est que, de même que le motif initial d'une séquence musicale peut revenir à la fin (comme si on avait tourné en rond), de même le ou les premiers vers d'un ensemble versifié peuvent revenir à sa fin, appelant, éventuellement, un retour musical analogue. C'est ici le cas de manière évidente pour le distique (paire des vers 1-2) qui réapparaît en 10-11.

Éléments sous droits d'auteur

Cette structure échappe souvent aux analystes parce qu'au milieu du « rond » ainsi bouclé on constate une répétition intermédiaire. C'est ici le cas du seul vers qui revenait en position 7 dans le poème de Quinault (Devismes ou Bach l'a supprimé). Pourtant, il s'agit bien encore d'un « rond » ; pour s'en apercevoir, il suffit de ne pas regarder la suite de vers complète comme une totalité donnée simultanément sur le papier ; mais plutôt de l'envisager dans sa progression temporelle : supposons qu'au *moment* où le vers 6 apparaît, l'esprit peut saisir comme un ensemble la suite des vers 1 à 6 : cet ensemble constitue ce qu'a dit Arcabonne à ce moment-là. Il est clair que cette *première phase* de son propos est bouclée par le retour du vers 1 au vers 6. À la fin du vers 12, l'esprit peut saisir comme un ensemble la suite complète des vers 1 à 12, soit une *seconde phase* dont la précédente n'était que le commencement ; or, de même que la (petite) phase initiale était bouclée par le retour de 1 en 6 dans le texte de Quinault mis en musique par Lully, de même la phase complète est bouclée par le retour de la paire de vers 1-2 en 10-11.

Cette structure inclusive peut être évoquée par la figure ci-dessous :



La petite ellipse (premier rond) correspond à la première phase bouclée par répétition du vers 1, la grande ellipse (second rond) à la seconde phase bouclée par répétition des vers 1-2.

Telle était essentiellement la structure – à double rond – des rondeaux et triolets du Moyen Âge et de la Renaissance [6]. La destination typiquement musicale du rondeau peut expliquer la présence dans ce passage de vers de mètre 7, rares en poésie proprement littéraire, à proximité d'alexandrins, dans le style sérieux. L'habitude qu'ont les analystes de segmenter linéairement les suites de vers sur le papier, en oubliant qu'elles peuvent présenter de telles relations d'inclusion, est cause du fait que cette structure de développement en phases, et donc en double rond, a généralement été mal comprise et parfois inaperçue.

Mais était-elle nécessairement comprise de tous les lecteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ? ou même de tous ceux qui se chargeaient de mettre des vers en musique ?

6. Le triolet commençait par un quatrain, sa phase 1, dont le dernier vers répétait le premier ; il était suivi d'un second quatrain dont les deux derniers vers répétaient les deux premiers du quatrain initial, en sorte que dans le tout (phase 2, définitive), la quatrième paire de vers était un retour de la première.

Éléments sous droits d'auteur

SORT DU RONDEAU CHEZ LULLY…

Dans la mise en musique de Lully [7], les vers se regroupaient à peu près de la manière suivante (répétitions soulignées en italiques):

1 *Amour, que veux tu de moy?*
2 *Mon cœur n'est pas fait pour toy.*

3 Non; ne t'oppose point au penchant qui m'entraîne,
4 Je suis accoustumée à ressentir la haine,
5 Je ne veux inspirer que l'horreur & l'effroy,

6 *Amour, que veux-tu de moy?*
7 Mon ame auroit trop de peine
8 A suivre une douce loy,
9 C'est mon sort d'estre inhumaine

10 *Amour que veux-tu de moy?*
11 *Mon cœur n'est pas fait pour toy.*

La musique distingue le distique initial qui se conclut sur la tonique; il revient identique à la fin de l'ensemble: ce qui correspond exactement au grand rond du rondeau.

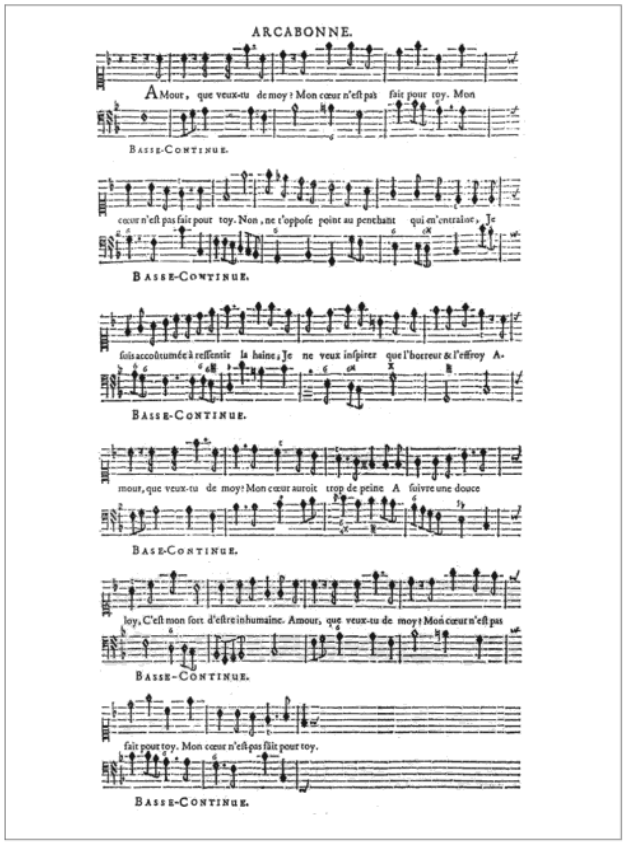
Par contre le vers 6, répétant le vers initial, n'est pas traité comme conclusif. Comme il s'enchaîne musicalement avec les trois vers qui le suivent plutôt qu'avec ceux qui le précèdent, la structure de petit rondeau initial est complètement défaite, et cette partie médiane est musicalement restructurée par rapport à la structure suggérée par la tradition littéraire de rondeau.

Cette restructuration se distingue spécialement par la « création » d'un quatrain 6-7-8-9 rimé en [abab], ce qui paraît tout à fait bien formé tant en métrique littéraire qu'en métrique de chant. Mais, à y regarder de près, quant au sens, l'affaire est moins nette. Normalement, le second distique d'un [ab ab] littéraire est à peu près consistant sémantiquement, alors qu'ici la proposition « Mon ame auroit trop de peine/ À suivre une douce loy » empiéterait en rejet au début de ce distique conclusif. De plus, dans le rondeau de Quinault, la question répétée en vers 6 n'était qu'un retour au vers 1, où elle s'enchaînait bien au vers qui

7. Je tiens compte ici et plus bas d'une analyse musicale plus approfondie communiquée par Loïc Chahine (doctorant au Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne).

Éléments sous droits d'auteur

la suit (« Amour, que veux-tu de moy ? Mon cœur n'est pas fait pour toi ») ; alors que, dans le quatrain qu'elle initie chez Lully, entre la question « Amour, que veux-tu de moy ? » et la suite conditionnelle « Mon ame auroit trop de peine/ À suivre une douce loy », manque l'intermédiaire introduisant cette condition : si tu t'opposes au penchant qui m'entraîne.



J.-B. Lully, air d'Arcabonne
« Amour, que veux-tu de moy ? » (II.1)
Paris, Ballard, 1684, p. 55-56 (extraits)

Éléments sous droits d'auteur

… ET CHEZ BACH

Dans la partition de Johann Christian Bach, la fonction de la répétition du vers 1 qui déterminait une phase 1 par bouclage au vers 6, n'est plus détournée comme chez Lully, mais par cette raison radicale qu'elle est simplement supprimée.

Quant à la structure globale de rondeau, elle est pratiquement éliminée par division de l'ensemble en deux parties musicalement indépendantes, un récitatif (vers 1 à 5), puis une aria (vers suivants). À l'intérieur de cette seconde partie, on s'éloigne à nouveau de l'organisation littéraire d'origine par rattachement du vers 9 au distique qui, originellement, bouclait la forme globale de ce qui était un rondeau. Soit le regroupement [8] :

1	*Amour, que veux tu de moy ?*	Récitatif
2	*Mon cœur n'est pas fait pour toy.*	
3	Non ; ne t'oppose point au penchant qui m'entraîne,	
4	Je suis accoustumée à ressentir la haîne,	
5	Je ne veux inspirer que l'horreur & l'effroy,	
7	Mon ame auroit trop de peine	Aria
8	À suivre une douce loy,	
9	C'est mon sort d'estre inhumaine	
10	*Amour que veux-tu de moy ?*	
11	*Mon cœur n'est pas fait pour toy.*	

Cette fois, la structure de rondeau mise en place par Quinault dans le poème est totalement éliminée dans la mise en musique. Lully avait supprimé le petit cercle en rattachant le vers 7 à ceux qui le suivaient. Chez Devismes/ Bach, ce vers a tout simplement disparu. Et quant au retour des vers 1-2 en 10-11, il est doublement empêché de boucler le tout chez Bach : la répétition verbale n'est pas doublée d'une répétition musicale, on a changé de musique et même de style de musique en passant du récitatif à l'aria ; et la répétition verbale est elle-même altérée par fragmentation répétitive de la dernière phrase dans la partition (« Mon cœur n'est pas fait pour toi, mon cœur n'est pas fait pour toi, mon cœur n'est pas fait pour toi, mon cœur, mon cœur n'est pas fait pour toi »).

8. Pour simplification, les *bis* ne sont pas pris en compte dans ces analyses.

Éléments sous droits d'auteur



Éléments sous droits d'auteur



J. Ch. Bach, air d'Arcabonne
« Amour, que veux-tu de moy ? » (I.1)
Paris, Sieber, 1779, p. 30-38 (extraits)

Éléments sous droits d'auteur

Une forme populaire régularisée

Voici un second exemple montrant comment la tradition musicale populaire peut affleurer sous la surface d'une versification littéraire. Dans le poème de Quinault/ Devismes en 1779, peu différent ici de celui de Quinault, la troisième scène de l'acte 1 commence par ces paroles d'Arcalaüs [9] :

Vous, dont la fureur inhumaine,
Dans les maux qu'elle fait trouve un plaisir si doux ;
Esprits malheureux & jaloux,
Qui ne pouvez souffrir la vertu qu'avec peine !
Démons, préparez-vous
A seconder ma haîne !
Démons, préparez-vous
A servir mon courroux !

Suivant la méthode traditionnelle, pour analyser cet ensemble de vers, on pourrait se contenter de noter le schéma des rimes par la formule [abbababb], voire [ab ba ba bb] en marquant les regroupements en paires. C'est pourtant, pourrait-on dire ironiquement, presque un cas d'école pour montrer la distinction d'une versification littéraire et d'une versification conditionnée par une tradition populaire purement orale. Déjà le contraste entre les mètres 8 et 6-6 des quatre premiers vers, 6 des quatre derniers, est un indice de passage d'une métrique plutôt littéraire à une métrique de chant.

Dans le second quatrain le style métrique de chant se marque non seulement par le mètre 6, mais aussi par la répétition, et surtout par une singularité vraiment remarquable si on le considère comme séparé de son contexte : il est rimé, dirait-on d'abord, en [abaa]. Or ce schéma fait illusion : à l'intérieur de ce quatrain isolé, « b » ne noterait pas une rime, mais une absence de rime ; et les deux premiers « a » ne signaleraient pas à proprement parler une rime entre ces deux vers, mais une pure et simple répétition.

Il faut plutôt reconnaître dans ce petit quatrain une forme populaire déjà bien attestée au XVI^e^ siècle et encore vivante de nos jours, celle de nombreuses chansons telles que celle-ci :

9. Je corrige seulement la ponctuation interrogative aberrante des impératifs : le typographe (1779) semble avoir pris la postposition impérative de l'objet dans « préparez-vous » pour une marque interrogative !

Éléments sous droits d'auteur

Savez-vous planter les choux
À la mode, à la mode…
Savez-vous planter les choux
À la mode de chez nous

Cette forme bien typée, qu'on peut nommer *rabé-raa* pour signaler à la fois son schéma de terminaisons ab-aa et la relation de répétition entre ses deux premiers « a », n'est *pas du tout* conforme à la tradition littéraire. Si on convient d'appeler « vers » les quatre segments ici orthographiés et formatés comme des vers littéraires (en alinéas-lignes à initiale majuscule, ce qui est une manière de les endimancher), on devrait, pour être honnête, avouer que les trois premiers vers, à mesure qu'ils apparaissent, ne riment pas vraiment, pour les raisons qu'on vient de signaler ; la rime, à proprement parler, est la relation qui réunit spécialement les deux derniers. En sorte que, plutôt qu'il n'est globalement rimé, ce quatrain se termine par une paire de vers rimés entre eux (forme la plus répandue en chanson traditionnelle), et, d'autre part, ses deux paires de vers constituantes, 1-2 et 3-4, commencent par les mêmes mots et contrastent à la fin ; d'où l'apparence de rime, en fait pure répétition, du vers 1 au vers 3 ; la fin contrastive consiste ici dans le remplacement du second « à la mode » par « de chez nous ». Comme toujours dans ce type formel, les deux vers rimant entre eux dans la paire conclusive sont masculins, et la terminaison non-rimante du vers 3, c'est-à-dire de la première paire de vers, est féminine : « mo-de ».

Ce type traditionnel n'était pas purement verbal, il est en même temps musical : musicalement, comme verbalement, les deux moitiés du rabé-raa commencent de la même manière ; et leurs terminaisons musicales sont contrastives comme leurs terminaisons verbales : la finale de la première moitié 1-2 est mélodiquement suspensive : elle l'est ici par la note non-tonique sur laquelle est chanté le « o » de « mo-de » en fin de vers 2 ; et la finale de la seconde moitié est conclusive : elle l'est ici par la note tonique de la finale en « nous ».

Tel est le type de combinaison verbale/musicale populaire que réalise le second quatrain d'Arcalaüs. Elle était parfaitement compatible avec la tradition de musique savante, mais non avec la tradition de versification littéraire à cause de son manque de rime.

On constate que, dans le livret de Quinault pour Lully comme dans sa révision par Devismes, le quatrain populaire est régularisé par une adjonction contextuelle : il est précédé d'un quatrain de vers d'allure plus littéraire dont les mots « jaloux » et « peine » concluent les deux derniers vers ; ainsi les deux premiers vers

Éléments sous droits d'auteur

du rabé-raa conclu en « vous » et « haîne » riment d'emblée avec eux ; cet artifice ne dénature pas le rabé-raa, car il conserve sa structure interne à l'intérieur de laquelle un distique rimé succède à un distique non rimé et le contraste final de ses deux distiques sur fond de répétition initiale.

Il y a quelques autres « rabé-raa » dans le poème de 1687 et 1779 ; tous sont également régularisés littérairement par justification rimique du second « vers » (chose qu'on négligeait dans les parodies, sans prétention littéraire [10]). Je laisse au curieux le jeu de les débusquer, et je passe le relais aux musicologues pour savoir si le musicien du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle en a compris et respecté la valeur d'origine.

À travers les régularités rythmiques littéraires évidentes dans la tragédie d'*Amadis*, on peut donc reconnaître quelques éléments de métrique de chant, tels, par exemple, que ce quatrain de tradition populaire ou que quelques rondeaux, forme alors mieux reçue dans une tradition plus savante. La reconnaissance de ces formes souvent inaperçues aide à prendre la mesure de l'art de Quinault et de ses continuateurs, poètes confrontés à la double contrainte de la versification littéraire et de la convenance musicale, et à distinguer la manière dont deux musiciens de traditions différentes comme Jean-Baptiste Lully et Johann Christian Bach ont pu l'exploiter.

10. Dans les divers rabé-raa qu'on trouve dans *Polichinelle Amadis* (BnF/ ms fr. 9312, f. 294-310), parodie de l'*Amadis* de Lully donnée au théâtre des marionnettes en mars 1732, l'auteur (anonyme) ne prend pas la peine de justifier rimiquement le second vers : il reste hors-rime.

Éléments sous droits d'auteur