

LA FABRIQUE DES PAROLES DE MUSIQUE
EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

Textes réunis par Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix

M A R D A G A

Collection « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles »
dirigée par Jean Duron

© Éditions Mardaga
Collines de Wavre – Building H
Avenue Pasteur, 6 – B-1300 Wavre
D.2010-0024-25
ISBN 978-2-8047-0060-7

TABLE DES MATIÈRES

Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix	5
<i>Introduction</i>	

PREMIÈRE PARTIE : POÉSIE ET PAROLES DE MUSIQUE

CONTEXTES

Alain Génétiot	
<i>La poésie lyrique au XVII^e siècle: définition et enjeux théoriques</i>	17
Théodora Psychoyou	
<i>De la mesure, du rythme et du statut du temps au XVII^e siècle: une nouvelle rythmopoétique</i>	37
Brigitte Van Wymeersch	
<i>Marin Mersenne et les rapports texte-musique</i>	57
Stéphane Macé	
<i>La musique d'air de cour au prisme de l'analyse rhétorique et stylistique</i>	77
Michel Gribenski	
<i>L'invention de l'apériodicité poético-musicale dans le chant monodique français au milieu du XVII^e siècle. Conditions, modalités, interprétations</i>	87

L'ATELIER DU POÈTE

Catherine Massip	
<i>De l'air sérieux au récitatif: définitions et pratiques</i>	101
Georgie Durosoir	
<i>Récit et récitatif. Du mot à la chose</i>	111
Céline Bonhert	
<i>La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin: l'exemple de La Mort d'Adonis</i>	133
Emmanuel Bury	
<i>Paroles de musique et esthétique de la prose française: de la collocatio verborum à l'art de la période</i>	161
Raphaëlle Legrand	
<i>Quatre monologues de Dardanus: Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère et Jean-Philippe Rameau au travail</i>	177

TABLE DES MATIÈRES

SECONDE PARTIE : LES MODALITÉS DE LA MISE EN MUSIQUE

LA PROSODIE

Olivier Bettens	
<i>La musique à l'école des paroles</i>	191
Benoît de Cornulier	
<i>Paroles d'airs sérieux: poésie ou chant?</i>	201
Thomas Leconte	
<i>Les textes d'« airs anciens » dans les Recueils de vers mis en chant (1661-1680):</i> <i>“remarques curieuses” sur l'art d'éditer des “paroles de musique”</i>	221

INCIDENCES DE LA MUSIQUE SUR LE TEXTE

Isabelle His et Jean Vignes	
<i>La musique et ses textes</i>	
<i>Peut-on restaurer les psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune?</i>	255
Jean Duron	
<i>Les chœurs du Thésée de Lully: un « client oysif »?</i>	279
Thierry Favier	
<i>Modalités d'intégration de fonction de l'opéra lullyste</i> <i>dans les recueils de parodies spirituelles de Françoise Pascal</i>	303
Benjamin Pintiaux	
<i>Dispositifs de l'écriture parodique dans les Cantiques spirituels</i> <i>et les Noëls de l'abbé Pellegrin</i>	329
Présentation des auteurs.....	343
Index des noms propres	346
Table des matières.....	351

Mise en page : Agnès Delalondre

Imprimé en Belgique sur les presses de SNEL Grafics à Vottem
pour le compte des éditions Mardaga à Wavre

PAROLES D'AIRES SÉRIEUX: POÉSIE OU CHANT ?

Benoît de CORNULIER

L'analyse de « la » structure métrique des paroles d'un chant peut paraître une chose toute simple. Les « vers » et les « strophes » de ce chant ne sont-ils pas déjà là sous nos yeux, procurés par un éditeur, par l'auteur lui-même peut-être ? Il n'y a plus qu'à compter les syllabes comme les traités de versification enseignent à le faire, à constater les rimes, et l'analyse est faite ¹...

Un peu de réflexion préalable sur la relativité « du » rythme, sur la différence entre les traitements rythmiques en traditions orale et littéraire, et sur le conditionnement du traitement rythmique par le formatage graphique, sera utile, j'espère, si cela peut inciter à un peu plus de prudence en abordant cette analyse. Avant d'examiner des paroles de chant qui sont à l'interface, très complexe, de deux traditions, nous évoquerons donc d'abord le problème de l'analyse métrique des paroles d'une chanson de tradition orale (choisie comme simple exemple) et de leur éventuelle mise en forme graphique.

LA PAROLE ET SON TRAITEMENT RYTHMIQUE

Avec quatre allumettes posées sur une feuille, on peut faire un carré, deux signes d'égalité (=) ou d'addition (+), et bien d'autres figures remarquables que ce soit par leur organisation interne (par exemple la symétrie du carré) ou par ressemblance à une forme connue par ailleurs et mémorisée (par exemple telle lettre d'un alphabet connu) ; et on peut former encore plus de combinaisons par concentration ou dispersion, qui, à une personne donnée, à un moment donné, peuvent paraître « informes », parce qu'elles ne présentent ni régularité interne évidente, ni conformité à un modèle extérieur. Le *carré d'allumettes*, ce ne sont pas simplement quatre allumettes, mais quatre allumettes arrangées et perçues d'une certaine façon, donc munies d'une certaine forme d'arrangement.

Après avoir écrit l'alinéa qui précède, cherchant un exemple verbal analogue, je me suis aperçu qu'avec sa première phrase on peut former des alexandrins (pas très beaux...); pour y aider, il suffit peut-être de formater le début comme suit :

Avec quatre allumett' posé' sur une feuell(e),
On peut faire un carré, deux sign' d'égalité...

Ces « vers », pour être tels, supposent un certain traitement syllabique (il faut omettre deux *e* instables) et, de plus, un certain arrangement dans l'esprit; d'abord une certaine division de cette suite de mots a été favorisée par un formatage en deux *alinéas métriques* (par passage à la ligne et majuscule initiale indépendamment du

1. Merci à Anne-Madeleine Goulet, Clémence Monnier, Laura Naudeix et Anne Ouvrard pour leurs nombreuses remarques ou corrections d'erreurs sur une première version de cet article.

sens) ; il faut aussi que l'esprit du lecteur qui convertit ces taches noires en paroles dans sa tête divise adéquatement chacun de ces deux « vers » en deux sous-vers (hémistiches) et que de chacun de ces sous-vers il retire une impression rythmique précisément déterminée par sa longueur *anatonique*² 6; de plus, comme quatre *expressions* (suites de mots) de longueur 6 peuvent simplement se succéder, ou se combiner de plusieurs manières, il faut que l'esprit actualise rythmiquement la succession de deux *paires* de 6-voyelles (6-6). Enfin, comme un rectangle de tissu bleu, blanc et rouge peut ne pas être une forme remarquable pour quelqu'un qui n'a pas *appris* à identifier et reconnaître cette combinaison, et que la combinaison rythmique 6-6 n'est pas plus remarquable en soi que la combinaison 5-5, 7-7 ou 8-8, il faut encore qu'elle soit implicitement comparée et reconnue conforme à un modèle mémorisé comme est celui du mètre dit alexandrin: 6-6.

Ainsi les seize mots du début de phrase examiné ici ne forment pas plus en eux-mêmes « deux alexandrins » que six œufs, un peu de farine, de sucre et d'eau ne sont un gâteau. Leur lecture comme alexandrins est l'opération d'un esprit qui pourrait traiter autrement les mêmes données linguistiques, et même en faire de la prose, ou se les chanter. Une phrase, ou une suite de mots même prédécoupée, ne possède pas *un* rythme; elle est *rythmable* de diverses façons, c'est-à-dire se prête à divers *traitements rythmiques*. Ces conclusions invitent à considérer avec prudence tout formatage graphique de « mise en vers » de paroles de chant ou destinées à être chantées.

UNE ORGANISATION MUSICALE DE LA PAROLE

Les chants examinés dans le présent ouvrage sont à l'interface de deux traditions, une tradition musicale et une tradition littéraire. Pour prendre conscience de la distance entre ces traditions et ne pas d'emblée les confondre en eux, il peut être utile de réfléchir, d'abord, à un objet de tradition orale.

On qualifie de *métriques* des rythmes (ou aspects du rythme) présentant des régularités systématiques, qui sont souvent codifiées dans une culture. La parole chantée peut s'organiser en fonction du rythme qu'elle reçoit de la musique. Voici une phrase française, écrite en graphie ordinaire :

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

On peut imaginer (même si ce n'est pas du français très actuel) qu'une telle question soit posée à table, en conversation; alors sa syllabation, son débit et son intonation sont assez libres (« à la mode de chez nous » peut avoir 6 ou 7 voyelles); pour quelqu'un qui ne connaîtrait pas la chanson, elle peut sonner comme de la prose.

En fait, en conversation spontanée, on ne « réussit » pas toujours ses énoncés d'un seul coup, et la même question pourrait émerger progressivement de la manière suivante, comme si le locuteur tâtonnait :

2. La forme *anatonique* du sous-vers ou du vers comprend sa dernière voyelle non-féminine avec tout ce qui précède. Il peut suffire ici de savoir que toute voyelle autre qu'un *e* instable est masculine (n'est pas féminine).

B. Savez vous planter les choux à la mode... à la mode... [voyons...] savez-vous planter les choux à la mode de chez nous?

Alors la répétition de « à la mode » peut n'être qu'une sorte de piétinement; après quoi le locuteur *reprend* son énoncé depuis le début pour l'achever, procédure assez commune en conversation. Mais, finalement, il n'a dit qu'une phrase et posé qu'une question.

Quand on pose une telle question par écrit, normalement on l'envoie sous sa forme parfaite A; le scripteur fait grâce au lecteur de ses brouillons (B). Une telle condensation définitive a longtemps été une caractéristique de la parole littéraire (donc non seulement écrite, mais publiée), y compris poétique. Mais la parole associée à la musique n'est pas sujette à cette contrainte de rentabilité sémantique, et, dans le folklore enfantin par exemple, on *chante* la question sous la forme B, parfois en dansant et avec des couplets répondant à la question par des paroles accompagnées de gestes mimiques; avant chacun de ces couplets, B est repris en refrain. Dans chaque occurrence du refrain, les paroles et l'air sont clairement analysables en deux parties, B1 et B2 (paroles) accompagnées de MB1 et MB2 (musiques de B1 et B2); la reprise dans B2 du début de la question est distinguée ci-dessous en italiques; les airs sont indiqués en notation isochrone³; les gras distinguent des notes dont les attaques correspondent à des temps forts (instants métriques principaux) et les graphies de voyelles leur correspondant (« sol » désigne l'octave inférieure de « sol »; la hauteur absolue de la tonique « do » est libre):

B1. *Savez-vous planter les choux à la mode... à la mode...*

chr. sol sol mi mi ré mi do ^ si do ré ré do ré mi ^ do ^

B2. *Savez-vous planter les choux à la mode de chez nous?*

chr. sol sol mi mi ré mi do ^ si do ré fa mi ré do

On remarque que la reprise linguistique correspond à une reprise musicale. Au caractère linguistiquement inachevé de B1 correspond le caractère mélodiquement suspensif de MB1 (dernier temps fort sur « mi »); au caractère linguistiquement complet du tout (et en l'occurrence de B2) correspond le caractère mélodiquement conclusif de B2 et du tout. En fait MB2 est un segment musical autonome, et MB1 en est un développement anticipé, musicalement dépendant, qui s'en démarque contrastivement par sa finale suspensive⁴.

Le suspens linguistique par piétinement sur l'expression « à la mode » (qui attend une détermination: à quelle « mode »?) correspond ainsi précisément au suspens musical.

-
3. Suivant cette *notation isochrone* signalée par les préfixes « *chr.* », les instants correspondant aux attaques des notes ou aux « ^ » (ne correspondant pas à des attaques de note) sont en série isochrone. La durée de chaque note n'est donc pas indiquée. Une note soulignée représente l'octave inférieure d'une note non soulignée.
 4. D'une manière comparable, à partir de « Voilà », s'est constituée en français familier la formule ludique « Voili voilà », où /i/ apparaît comme suspensif dans le couple stéréotypé /i > a / (contre-rime); la formule suspensive est placée *avant* la formule conclusive dont elle se démarque.

B2 présente une régularité linguistique caractéristique: c'est une paire d'expressions, {savez-vous planter les choux} et {à la mode de chez nous}, qui sont réunies par équivalence phonémique (rime) à partir de leurs dernières voyelles masculines en /u/ (un *groupe rimique*).

Même sans confirmation par la rime, la musique permet de diviser l'énoncé de plusieurs manières complémentaires en expressions (parties) dont chacune est *associée* à un segment musical par la relation suivante: l'attaque de la dernière voyelle masculine de l'expression associée à un segment musical coïncide avec le temps fort de ce segment (son instant chrono-métrique principal). Selon ce principe, on peut associer aux 8 temps forts signalés ci-dessus en gras les 8 expressions suivantes: {Savez-vous} {planter les choux} {à la mode} {à la mode} {savez-vous} {planter les choux} {à la mode} {de chez nous}. Selon le même principe, en associant des expressions aux 4 temps forts de niveau immédiatement supérieur, on peut diviser l'énoncé en 4 expressions formées par regroupements des précédentes: {Savez vous planter les choux} {à la mode à la mode} {savez-vous planter les choux} {à la mode de chez nous}.

Nous venons d'apercevoir un aspect de l'organisation métrique que l'air de la chanson peut induire dans ces paroles. Nous pouvons imaginer une partition, sous les portées de laquelle les syllabes de ces paroles seraient inscrites en simple correspondance avec les notes auxquelles elles sont associées; leur disposition serait alors directement adaptée à cette notation musicale, sans autre objectif. Mais nous pouvons imaginer une édition autonome de ces paroles, comme on le fait souvent dans des « livres » de comptines et chansons traditionnelles; alors interviendra (même si c'est inconsciemment) l'influence d'une autre tradition: celle de l'édition des textes poétiques. Celle-ci s'est naturellement constituée en fonction d'une autre sorte d'organisation métrique: celle de la poésie littéraire. Il sera utile de caractériser succinctement cette dernière avant de réfléchir à l'« édition » des paroles de la chanson populaire. Faut-il rappeler que notre objectif est de prendre une distance réflexive par rapport à l'édition de chansons qui sont à l'interface de deux traditions, orale et littéraire?

ORGANISATION DES PAROLES SELON UNE MÉTRIQUE LITTÉRAIRE

Dans la tradition française « littéraire » – s'exprimant par publication sous forme d'une écriture et même d'une mise en pages de plus en plus finement codifiées – s'est progressivement constitué un système assez précis d'organisation métrique de la parole poétique. De la fin du XVI^e siècle à la fin du XIX^e siècle très approximativement, ce système présente notamment les particularités suivantes⁵:

Division en vers

Le « texte » est entièrement divisible, d'une manière et d'une seule (*unilinéarité*), en une suite d'expressions appelées *vers* (notion qui a une portée précise dans le domaine de la poésie littéraire, mais non de la chanson de tradition purement orale).

5. J'ai esquissé une comparaison d'ensemble d'un style métrique purement littéraire et d'un style métrique de chant en poésie dans le dernier chapitre de mon ouvrage *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, paru en 2009 dans les Classiques Garnier.

Ces expressions sont formatées en *alinéas métriques* (à majuscule métrique), en sorte que leur identification est dictée au lecteur par le poète et l'éditeur. Chacun de ces vers a un rythme codifié (*mètre*), appartenant à une sorte de répertoire qui, dans le cas de la poésie strictement littéraire (n'évoquant pas le chant) tend à se limiter aux rythmes suivants: 6-6, 4-6, 8, 7, 6 ou rarement plus court. Ces rythmes caractérisés en nombre de voyelles (anatoniques) peuvent être dits linguistiques en ce sens qu'ils dépendent essentiellement de la langue (simple identification des voyelles et de leur statut féminin ou non) et non du débit ou de l'intonation de ces voyelles (qu'une musique pourrait contraindre). La syllabation, dont ce rythme linguistique dépend directement, est codifiée: chaque vers est, au moins fictivement, syllabé d'une seule traite (ce qui oblige l'omission d'*e* instable devant tout mot jonctif dans le vers); « pi-été » a trois voyelles et « piété » deux, etc.

Saturation rimique exclusivement au niveau des vers

Tout vers est porteur d'une rime, en ce sens que la terminaison de chacun (plus précisément, sa forme *catatonique*⁶) est équivalente à celle (au moins) d'un vers voisin. Entre deux terminaisons de vers rimant entre elles, il ne peut y avoir qu'une seule sorte (*couleur*) de terminaison différente (*Règle des deux couleurs*)⁷; par exemple, une suite de vers terminés par les mots « perché / joli / fromage / alléché / poli / langage » ne serait pas conforme à cette règle, parce qu'entre les deux terminaisons en « age », il y aurait deux couleurs, du « é » et du « i ».

Organisation modulaire

Les stances ou strophes ne sont pas seulement caractérisées par leur nombre total de vers (tel que quatrain, cinquain, sixain⁸...), ni même par un schéma superficiel de rimes (tel que « aabccb »), mais par une organisation interne: le réseau rimique regroupe ordinairement les vers en petits groupes (*modules*) eux-mêmes réunis en *groupes rimiques*. Ainsi dans l'épigramme de La Fontaine:

Jean s'en alla comme il était venu,
 Mangea le fonds avec le revenu,
 Tint les trésors chose peu nécessaire. — aab
 Quant à son temps, bien le sut dispenser:
 Deux parts en fit, dont il soulait passer
 L'une à dormir et l'autre à ne rien faire. — ccb — (aab ccb)

les trois premiers vers terminés en « -u, -u, -aire » forment un module (tercet), les trois suivants terminés en « -er, -er, -aire », un second module, et l'équivalence

6. La forme *catatonique* d'une expression inclut sa dernière voyelle masculine (sa *tonique*) avec les voyelles ou consonnes qui suivent éventuellement.

7. Ceci vaut particulièrement des deux premières terminaisons d'une couleur donnée, et ne concerne pas forcément certaines reprises répétitives qui de toute manière relèvent plutôt d'un style métrique de chant.

8. « Pour les stances. Je n'ai pas dépassé le huitain et j'ai trouvé que les meilleures sont les Distiques, les Quatrains, Cinquains et Sixains », écrit Perrin (1666, cité d'après l'étude présentée en mars 2008 par Clémence Monnier dans le cadre du séminaire du GRIMAS « Allons revoir l'objet de mon tourment »: analyse rhétorique d'un air sérieux extrait des *Livres d'airs de différents auteurs* (Ballard, 1658-1694) »; résumé consultable à l'adresse suivante: <http://www.pm.paris4.sorbonne.fr/main/activite/grimas.htm#Pr0708>). Ces notions purement numériques sont peu distinctives; ainsi le sixain (aab cbc) est commun dans la poésie littéraire, mais non le sixain (aba cbc).

« -aire = -aire » réunit ces deux modules en un groupe rimique (sixain). Le principe de structure unilinéaire, valable pour l'organisation en vers, tend également à valoir pour les groupes rimiques (on l'illustrera plus bas par un contre-exemple de tradition orale) ⁹.

Rentabilité sémantique

On peut évoquer par ce terme l'idée qu'à la différence du chant où la musique dispense parfois de signifier linguistiquement (ce qui ouvre la possibilité des tralalas, bis, refrains, etc.), en poésie littéraire, la parole est toujours censée signifier (pas de répétition mécanique, pas de tralala...).

Pertinence métrique

En poésie (littéraire), les équivalences métriques mettent en relation des signes différents, donc ne peuvent pas reposer sur de la pure et simple répétition, alors qu'il n'est pas rare, en chanson de tradition orale, que certains « vers » ne paraissent « rimer » que par le fait qu'ils se terminent par le même mot (par exemple, la rime de « Savez-vous planter les *choux* » avec « Savez-vous planter les *choux* » serait purement *tautologique*).

COMMENT ÉDITER LES PAROLES D'UNE CHANSON?

Ce qu'il y a de commun à l'organisation métrique de la parole dans le chant et la poésie régulière incite, quand on écrit des paroles de chant, à les écrire, même quand elles ne relèvent pas de la tradition littéraire, *comme* de la poésie, et par exemple *comme* des vers (littéraires) réguliers ¹⁰... autant que possible.

Faisons un premier essai avec les paroles de la chanson des « choux » en formatant ses deux moitiés comme deux « vers » :

C. Savez-vous planter les choux à la mode, à la mode, 7-7 ou 7-6?
 Savez-vous planter les choux à la mode de chez nous? 7-7

Avantage: on obtient deux « vers » qui se ressemblent. Mais leur traitement rythmique en 7-7, le plus régulier, ne correspond pas à un mètre du répertoire traditionnel et suppose, de plus, un hiatus bizarre dans « à la mode à la mode » (un traitement syllabique et rythmique normal en « à la mod' à la mode » et 7-6 ferait une suite irrégulière 7-6 / 7-7). De plus, ils ne riment pas. Pourtant, il y a de la rime en trop (d'un point de vue littéraire) puisque les deux hémistiches du second riment entre eux (forment un petit groupe rimique) par « choux = nous ». Peut-on faire mieux en coupant en 4:

-
9. Pour une caractérisation plus précise des groupes rimiques « classiques » caractéristiques de la poésie littéraire française à l'époque concernée, on peut se reporter à B. de Cornulier, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique* (Presses de l'Université de Lyon, 1995) et à l'article du même auteur: « Modules et groupes rimiques classiques » (2009), document accessible sur la page <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>.
10. On peut observer, au passage, qu'on dit couramment, même à propos de paroles de chansons, que des vers ne sont pas « réguliers » lorsque, couchés sur le papier, ils ne sont pas conformes à la tradition (régularité)... littéraire. Tant l'analyse et l'évaluation, comme l'édition, prennent par routine pour norme la seule tradition littéraire.

D. Savez-vous planter les choux	7
À la mode, à la mode,	7 ou 6?
Savez-vous planter les choux	7
À la mode de chez nous?	7

On obtient un quatrain de « vers » partiellement rimé. Le 3^e vers ne rime pas vraiment au premier puisqu'il ne fait que le répéter, mais le 4^e rime au 3^e par « choux = nous » ; ces deux derniers forment un *groupe rimique* minimal (dont chaque module n'est constitué que d'un vers) d'un type commun en poésie littéraire. En somme ce quatrain ressemble à de la poésie littéraire par sa deuxième moitié. Si on y prête attention et qu'on se rappelle la musique, qui permettrait d'associer à une suite d'instantanés isochrones (temps relativement « forts ») la suite : {Savez-vous} (planter les choux) {à la mode} {à la mode}, etc., alors on s'aperçoit que le premier vers du quatrain D est à son tour un petit groupe rimique par « vous » = « choux » (cas d'inclusion d'un groupe rimique dans un autre, contraire au principe littéraire d'unilinéarité)¹¹. Il ne s'agit donc ici d'un « quatrain » (sous-entendu : de vers), d'un point de vue littéraire, que suivant une analyse relativement arbitraire et lacunaire, qui donne, par *formatage linéaire en alinéas métriques de tradition littéraire*, une vague allure de poésie traditionnelle – assez boiteuse – à un objet qui en est fort éloigné dans son organisation chantée.

Plusieurs autres formatages seraient envisageables, chacun révélant quelque chose et négligeant autre chose, dont cette combinaison des deux précédents :

E. Savez-vous planter les choux à la mode, à la mode,
Savez-vous planter les choux
À la mode de chez nous?

On peut épinglez les « quatrains » du type D sous le nom de *rabé-raa* parce, suivant un mode de description commun pour la métrique littéraire, ils ont un (pseudo) schéma de rimes en « ab aa », qu'on peut compléter en signalant par deux consonnes « r » la relation de répétition entre deux vers. Cette sorte de quatrain était sans doute déjà assez commune en chanson française (du moins, populaire) au temps de Marot, mais sa structure de rime et de répétition le tenait à l'écart de la poésie littéraire¹². Cette exclusion marque historiquement la distance qui sépare une métrique littéraire et une métrique de chant.

LES MÉTRIQUES LITTÉRAIRE(S) ET MUSICALE(S) D'UN MÊME TEXTE

Ainsi l'énoncé B peut se rythmer de multiples façons différentes. D'abord, il peut se rythmer non métriquement, disons en « prose », et alors avec une liberté telle que plusieurs auditeurs d'une telle question surgie en conversation peuvent la traiter

-
11. L'une des raisons pour lesquelles sans doute on est généralement peu tenté de formater « Savez-vous » et « planter les choux » comme deux petits vers est qu'à leur équivalence musicale (les attaques de leurs toniques correspondent à une paire métrique d'instantanés isochrones) ne correspond pas une équivalence en nombre de voyelles anatoniques (3 ≠ 4).
 12. Sur ce problème, voir B. de Cornulier, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », *Repression and Expression: Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, éd. Carrol F. Coates, New York, Peter Lang, 1996, p. 309-337.

rythmiquement chacun, dans sa tête, à sa manière, sans aucun inconvénient pour la communication (en sorte qu'on ne se doute pas de cette diversité ordinaire des traitements rythmiques dans la communication quotidienne). Il peut aussi se rythmer suivant diverses métriques musicales (le lecteur peut sans doute en inventer une nouvelle), dont celle, traditionnelle, évoquée en B1 et B2; là, les équivalences rythmiques reposent essentiellement sur des durées d'intervalles entre certaines attaques de voyelles (et de notes): on peut en ce sens parler de chrono-rythmes, et de *chrono-métrique*. Puis encore, suivant diverses métriques linguistiques où les équivalences rythmiques reposent, en français moderne, sur des nombres de voyelles (ou d'attaques de voyelles); C, D et E représentent trois options de ce genre; l'option D en « quatrain » (4 vers) est elle-même plurielle, ne serait-ce que parce qu'elle varie en fonction de la syllabation: « À la mod' à la mode » et « À la mod' de chez nous » font des vers de rythme 6; et, si on syllabe D comme on devrait syllaber en lecture littéraire, on obtient la suite métrique 7.6.7.7 (où 6 n'est pas métrique).

Il serait donc bien naïf de confondre tous ces traitements rythmiques, plus ou moins métriques, sous l'article défini singulier de: « *le* rythme de ces paroles » ou « *la* métrique de ces paroles ».

Pour analyser la métrique musicale des paroles d'un chant, on ne peut donc pas se contenter d'analyser la métrique littéraire de ses paroles présentées dans un certain format (influencé par la tradition littéraire) sans s'interroger sur la pertinence de ce format et de ces conventions de syllabation, de scansion et d'analyse.

LA DOUBLE CONTRAINTE DU « POÈTE LYRIQUE »; QUINAULT

D'une chanson populaire de tradition orale, d'origine anonyme et possiblement multiple, comme celle de la ronde des choux, souvent on ne peut pas savoir dans quel ordre, ensemble ou séparément, air et paroles se sont déterminés (air adapté à des paroles? paroles adaptées à un air? adaptation réciproque?); mais, avant la multiplication d'éditions de « comptines » au XX^e siècle, on peut penser que, dans bien des cas, comme dans celui-là, les paroles n'ont guère d'existence purement graphique indépendante de la musique. Différent est le statut du livret d'opéra au XVII^e siècle, qui présente plutôt le texte, dit « poème », de « tragédies » dites « lyriques », c'est-à-dire mises en musique, ainsi que de nombreux chants dont les paroles sont publiées parfois sous le nom de « vers » comme en témoignent le titre et le contenu des recueils de *vers qui ont été mis en chant* édités par Bertrand de Bacilly (1661 à 1680)¹³, où ces paroles de chant sont éditées sans musique comme de petites poésies; on distingue alors, comme dans ce recueil, le nom de l'auteur des paroles, poète, et celui du musicien. La notion même de vers « mis en chant », analogue d'une part à celle de paroles « mises en vers », d'autre part à celle de « tragédie lyrique », reconnaît un statut poétique autonome des paroles, *vers* littéraires (ou quasi) auxquels une musique est ajoutée (ce qui ne veut pas dire qu'elle soit moins importante). Selon le cas, les paroles ont pu être créées indépendamment d'une musique (avec ou sans objectif de mise en musique), ou en fonction d'une musique préexistante, ou en interaction avec la création musicale; ainsi, dans le cas

13. Sur le véritable prénom de Bacilly, voir la note 15, p. 8.

des « airs » de Lully et Quinault, les paroles sont souvent adaptées à une musique prédéterminée, parfois avec interaction subséquente, alors que les paroles de récitatif précédaient souvent la musique ¹⁴.

Le poète (non simple parolier) visant un double objectif, vers à lire et à chanter, peut alors être sujet à une double contrainte. Il se trouve qu'en France, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, celle-ci a été particulièrement lourde dans le cas des airs dits *sérieux*, dont la versification relève plus de la tradition littéraire que d'une tradition proprement orale et caractéristique du chant; les vers publiés sous ce nom s'exposaient à un jugement académique fondé sur des exigences littéraires; or ni la métrique linguistique des vers les plus communs en poésie littéraire, 6-6, 4-6 et 8, ni la Saturation rimique, ni la tradition d'unilinéarité, n'étaient particulièrement adaptées à une mise en musique.

Un exemple de vers de Quinault dans l'acte V, scène 6 d'*Alceste* (1674) pour une musique probablement prédéfinie de Lully ¹⁵, même sans examen de celle-ci, permet d'apercevoir cette double contrainte. « Straton » chante au milieu de pâtres dansant :

F.	À quoy bon	3
	Tant de raison	4
	Dans le bel âge ?	4
	À quoy bon	3
	Tant de raison	4
	Hors de saison ?	4
	Qui craint le danger	5
	De s'engager	4
	Est sans courage;	4
	Tout rit aux Amants,	5
	Les Jeux charmants	4
	Sont leur partage.	4
	Tost, tost, tost, soyons contents,	7
	Il vient un temps	4
	Qu'on est trop sage.	4

À un examen superficiel, en prenant au sérieux ce formatage graphique (complété par moi pour la distinction métrique des marges gauches), on pouvait juger que ces paroles étaient impeccablement mises en vers, en conformité au répertoire métrique (on reste dans le cas de mètres simples) et en conformité au principe de Saturation rimique (tout vers rime avec quelque autre), appliqué unilinéairement (pas de rime interne), etc. On pourrait mettre une très bonne note à Philippe Quinault.

Pourtant le mélange de mètres de 3, 4, 5 et 7 est un peu inquiétant par sa complexité. La brièveté des mètres, spécialement de rythme 3, 4 et 5 n'est pas conforme à l'habitude en poésie littéraire. L'Alternance des cadences masculine et féminine n'est pas observée au passage de « saison » à « danger » ¹⁶. Et le schéma

14. Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully. Le poète des Grâces*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 33 et 85.

15. *Ibid.*, p. 118.

16. La règle dite d'*Alternance* consiste à changer de cadence à chaque changement de rime. Par exemple, dans le module « Qui craint le danger / De s'engager / est sans courage », elle n'est pas contrariée, car en

rimique est carrément suspect: alors qu'en poésie littéraire les rimes vont le plus souvent par simples paires, ici la rime en « on » se multiplie au début (avec renfort de répétition...) en série amorphe seulement interrompue par la terminaison de « bel âge »; or celle-ci ne trouve rime que six vers plus loin avec « courage », et surtout, chose introuvable en poésie littéraire au XVII^e siècle, contrairement à la règle des deux couleurs, la suite rimique « *âge* – bon – raison – saison – danger – s'engager – *courage* » est tricolore, les terminaisons en « age » étant séparées par du « on » et du « er ».

Sous cette mise en vers superficiellement littéraire, en la reformatant, on peut dégager une organisation plus claire:

G. À quoy bon tant de raison	7	
Dans le bel âge?		4
À quoy bon tant de raison	7	
Hors de saison?		4
Qui craint le danger	5	
De s'engager		4
Est sans courage;		4
Tout rit aux Amants,	5	
Les Jeux charmants		4
Sont leur partage.		4
Tost [<i>ter</i>] soyons contents,	5	
Il vient un temps		4
Qu'on est trop sage.		4

De même qu'on peut linguistiquement convertir « Allons, enfants de la *patri-i-e* » en « Allons, enfants de la *patrie* » en considérant que la répétition d'un phonème (ici /i/) a une pertinence musicale (mélisme), mais non une valeur lexicale, de même on a supposé, dans cette transposition, que dans « Tost, tost, tost » (F) le mot « tost » était plutôt trissé musicalement que réitéré linguistiquement (même si en fait cette répétition est linguistiquement interprétable comme une marque d'insistance); c'est ainsi que dans le refrain de la *Marseillaise* le débissage de « Marchons, marchons » restitue le mètre d'un alexandrin, « Marchons [*bis*], qu'un sang impur abreuve nos sillons », que Rouget de Lisle lui-même a restitué dans des lettres où il écrivait la *Marseillaise* comme un poème ¹⁷.

Le reformatage des deux premiers petits vers de F (3/4v) en un seul (7v) dans G aide d'abord à reconnaître dans G un « quatrain » rabé-raa, dont les « vers » impairs sont eux-mêmes de petits groupes rimiques (par « bon = raison ») comme ceux de la chanson des choux (par « vous » = « choux »); son vers blanc en « age » n'a une fonction rythmique (suspensive) que dans cette métrique de tradition orale, incorporant de la répétition et non intégrable en métrique littéraire. Suit un groupe rimique de

passant de « s'engager » à « danger », il n'y a pas lieu de changer de cadence parce qu'on ne change pas de rime, et, en passant de « s'engager » à « courage », en changeant de rime, on change bien de cadence (de la simple dite masculine à la double dite féminine).

17. J'ai développé cette analyse dans « La *Marseillaise* et la *Marseillaise*: le poème sous le chant », *Poétique*, 77 (1989), p. 113-127.

trois modules tercets de type (aab) également rythmés en 5.4.4 et réunis par leur terminaison en « age », triplet de modules caractéristique en tant que tel de paroles adaptées au chant. Au niveau des « vers » de G, la rime « âge = courage » demeure non-conforme, dans cette présentation, à la *Règle des deux couleurs*. Ajoutons que, dans chacun des trois modules (tercets) du groupe rimique terminal, le mètre plus long du seul premier vers, banal en texte de chant, ne le serait pas en poésie littéraire.

Ce rapide examen des paroles mises en vers par Quinault pour un air de Lully suffit à faire apercevoir, sous un habillage approximatif en versification littéraire, une organisation répétitive et rimique qui relève spécifiquement de la tradition orale.

RÉGULARITÉ LITTÉRAIRE DES PAROLES D'AIRES DE BALLARD (1658 ET 1694)

De 1658 à 1694, les Ballard éditent une collection de trente-sept *Livres d'airs de différents auteurs*, paroles et musique d'airs sérieux¹⁸. Un coup d'œil sur un relevé métrique (base de donnée métrique¹⁹) des vers du premier et du dernier de ces recueils (38 + 27 = 65 airs) permettrait d'abord de constater qu'au moins en première apparence, ils sont assez rigoureusement conformes à la métrique littéraire à l'égard de deux premiers critères qu'on peut dire superficiels²⁰:

Division en vers

Pour chaque chant, l'ensemble des paroles est édité comme une poésie en vers (alinéas métriques), et les majuscules métriques initiales de vers sont conservées même dans les lignes de paroles sous portée musicale. Le statut littéraire de ces vers est confirmé par le fait que leurs rythmes sont conformes sans exception au répertoire des mètres littéraires : 6-6, 4-6 ou longueur simple ≤ 8 .

Saturation rimique

Chaque vers rime en son contexte avec un autre au moins, et cela conformément à la *Règle des deux couleurs*. De plus (sauf erreur) seuls les vers sont porteurs de rimes (pas de rime à la césure, indice de linéarité comme en métrique littéraire).

ORGANISATION LITTÉRAIRE ET RE-LITTÉRATISATION DES VERS MIS EN MUSIQUE

En poésie littéraire, les vers ne sont pas simplement « rimés » : ils sont organisés en ensembles métriques de dimension supérieure par les combinaisons rimiques.

À part trois ou quatre détails qui me paraissent problématiques ou non évidents, les vers du sous-corpus examiné semblent bien se grouper en modules et groupes

18. Seuls ne sont pas « sérieux » dans cette collection trois airs à boire de Jean Mignon dans le livre de 1660 selon A.-M. Goulet, *Paroles de musique (1658-1694) - Catalogue des "Livres d'airs de différents auteurs" publiés chez Ballard*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 27.

19. Un relevé métrique est une base de données d'analyses métriques de corpus, qui peut s'éditer sous la forme de tableaux indiquant notamment pour chaque pièce ses schémas de rime, de mètre, de cadence (masculines ou féminines) et de répétition. Je me base ici sur un relevé en cours d'Anne Ouvrard à partir des *Livres d'airs* de Ballard, et un de moi-même pour les seuls recueils de 1658 et 1694.

20. Une étude plus approfondie de la métrique des paroles des airs sérieux de 1658 à 1676 est en préparation (A. Ouvrard, *Éléments de métrique des airs sérieux. Étude des Livres d'airs de différents auteurs publiés par Ballard entre 1658 et 1694*, mémoire de Master 2, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes, soutenance prévue en 2010).

rimiques de type littéraire. En fait, dans le premier livre, dans 32 poèmes sur 38, le couplet (je parle pour chaque air comme s'il n'avait qu'un couplet) est un simple groupe rimique (« GR »), par exemple une paire de tercets rimant en « ois » dans le premier air (« inhumaine – peine – *loix* = servie – *fois* – vie »). Dans trois autres cas, c'est un groupe de (deux) GR; par exemple, dans le 13^e air, la combinaison d'un quatrain (« choses – *Printemps* = roses – *sens* ») et d'un distique (« *encore* = *adore* »). Les couplets simples groupes rimiques deviennent minoritaires (5 ou 6 sur 27) dans le dernier livre où il y a une douzaine de groupes de groupes rimiques et des cas différents.

L'attention à ce système rimique permet parfois de corriger un formatage trompeur. Ainsi, pour le 4^e air de 1694, les majuscules métriques de la partition conduisent au formatage suivant ²¹:

Temoins de mes inquietudes
Paisibles solitudes où règne un doux repos
 Qui charme tous les sens:
Je ne viens point ici pour chercher un remede,
 Au mal qui me possede,
Loin de me soulager des tourments que je sens, [...]

Cependant le second vers est bizarre: il n'admet un traitement métrique littéraire (alexandrin) qu'à condition d'élider l'*e* dans « solitud' où », alors que la tradition littéraire imposerait de scander « solitu-de-z'où »; de plus, les deux premiers vers ne riment pas (par « inquiétudes » et « repos »). Un reformatage est envisageable, restituant ce module de type poétique littéraire:

Temoins de mes inquietudes
Paisibles solitudes
Où règne un doux repos qui charme tous les sens [...]

Citons un exemple d'un autre livre: le couplet du 5^e air du livre de 1669 se présente ainsi conformément aux majuscules de sa partition ²²:

Vous cessez de m'aimer,
Je vous pers ma Silvie;
Mais je ne me plaindray ny de vous, ni du sort:
 Par vous j'ay sçeu trouver
 Des douceurs dans la vie,
Et lorsque je vous pers, j'en trouve dans la mort.

On peut cependant remarquer que la rime « aimer = trouver » est faible, reposant uniquement sur la reprise du suffixe « er »); cela seul ne serait pas inquiétant, mais la suite rimique « aimer – Silvie – sort – trouver » est littérairement improbable: elle n'est pas conforme à la *Règle des deux couleurs* (il y a du « ie » et du « ort » entre les deux « er »), cela tenant au caractère rimiquement tricolore des modules (« er – ie – ort »), inexistant en tradition littéraire. Il suffit de reconstituer ce quatrain d'alexan-

21. A.-M. Goulet, *Paroles de musique, op. cit.*, p. 1026.

22. *Id.*, p. 514.

drins pour dégager une organisation modulaire conforme à la tradition littéraire (modules rimés en « ie – ort »):

Vous cessez de m'aimer, je vous pers ma Silvie;
 Mais je ne me plaindray ny de vous, ni du sort:
 Par vous j'ay sçeu trouver des douceurs dans la vie,
 Et lorsque je vous pers, j'en trouve dans la mort.

En effet, du poète qui écrit des vers (par exemple ce quatrain) à celui qui, musicien ou imprimeur, reproduit les paroles sous la partition (transition graphique périlleuse), il se passe bien des choses, et de plus il doit arriver parfois qu'une *re-mise en vers* s'effectue finalement à partir de la partition...; toutes les inquiétudes sont permises. Il faut peut-être parfois, comme ici, ne serait-ce qu'hypothétiquement, deviner la versification (littéraire) originelle, altérée lors de l'édition musicale.

RÉPERTOIRE DES MÈTRES DE BASE

Le statut manifestement littéraire de ces vers et (généralement) de ces regroupements rimiques permet de leur appliquer, au moins de manière exploratoire, la notion littéraire de mètre de base, pertinente en poésie littéraire. Disons qu'une strophe, ou même un module, a un *mètre de base* si un mètre s'y trouve non-minoritaire *et* premier récurrent. On constate alors que la majorité des groupes rimiques, ou du moins modules, ont un mètre de base; et que de plus celui-ci est presque toujours 6-6, 8 ou 4-6. On peut cependant noter, dans le texte du 33^e air de 1658, « Le verger / Du berger / Tircis / Est tout plein de soucis... », singulier à plusieurs égards, la brièveté des mètres et la complexité de l'organisation strophique qui le rattachent à la tradition du chant plus qu'à celle de la poésie. Mais le caractère exceptionnel de cette pièce à l'intérieur de l'ensemble examiné confirme, par contraste, l'allure nettement littéraire de la versification de cet ensemble en ce qui concerne les mètres de base.

RENTABILITÉ SÉMANTIQUE ET PERTINENCE MÉTRIQUE

Il n'y a dans ces vers aucun tralala. Au simple niveau des vers, l'équivalence métrique (même mètre ou même rime) ne repose jamais uniquement sur la pure et simple répétition.

Il en va de même au niveau de l'organisation strophique. Le seul cas de répétition intra-strophique dans les deux recueils examinés semble être celui de 1658-02²³:

Au secours, ma raison, au secours de mon cœur,
 Le perfide se rend sans faire resistance,
 Et cede aux loix de son vainqueur.
 Seduit par la seule assurance
 D'une vaine douceur.
 Au secours, ma raison, au secours de mon cœur,

23. *Id.*, p. 144.

Il semble ne s'agir que d'un cas de bouclage externe, car ce « sixain » inclut un quintil rimiquement autonome constitué par la suite « cœur – résistance – vainqueur – assurance – douceur », *augmenté* par retour de son premier vers (« cœur »); ce retour bouclant est tout de même un trait net de style métrique de chant.

Et encore pourrait-on se demander si ce retour du premier vers de strophe est bien du poète, ou s'il ne résulte pas d'une adaptation à la musique par le compositeur (en l'occurrence, La Salle et Bacilly). La seconde « strophe » me semble fournir une indication à cet égard;

Mais, hélas ! qu'il vient tard le secours que j'attends !
 La place est déjà prise, & j'ay rendu les armes;
 Et c'est en vain que je pretends
 Resister contre tant de charmes,
 Hélas ! il n'est plus temps !
 Mais, hélas ! qu'il vient tard le secours que j'attends !

Le mot « Mais » se comprend en style écrit comme transition de la première strophe à la seconde (j'appelle ma raison au secours, *mais* elle vient trop tard); mais il ne fait plus sens à la fin de la seconde strophe, à moins de considérer qu'on peut sémantiquement revenir en arrière, ce qui se comprend bien dans une perspective musicale (on a vu un exemple de retour sémantique dans les paroles de rabé-raa). Il est donc plausible que la *strophe* poétique, distincte du couplet chanté, se réduise ici au quintil ²⁴.

Un cas plus évident sans doute est, parmi d'autres analogues, celui de 1660-07 (repris en 1694-16), dont, à première vue, les paroles chantées (telles qu'inscrites sous la partition) pourraient s'éditer comme suit :

Je me meurs tous les jours en attendant Silvie,
 Mais dans les mots dont je me sens perir,
 Je suis si content de mourir,
 Que ce plaisir me redonne la vie.
 Je suis si content de mourir,
 Que ce plaisir me redonne la vie.

Mais les deux derniers vers de ce « sixain » ne sont que la répétition des deux précédents et cette répétition est d'un type aussi banal en chant qu'improbable en poésie. En de tels cas, on signale souvent par une indication du type « bis » le fait que la répétition de paroles appartient au chant sans appartenir au texte indépendamment de sa mise en musique; cette notion implique donc la distinction, dans un seul « texte », de deux textes: le texte, disons, littéraire; et un texte résultant de son adaptation à la musique. Dans le cas présent, ce dernier paraît clairement inviable littérairement (le « bis » semble ne rien apporter). Dans d'autres cas, le texte adapté à la musique, puis reformaté littérairement et sans musique, peut paraître viable, et comme une variante littéraire potentiellement pertinente du texte originaire.

24. L'analyse modulaire de ce quintil n'est pas évidente sur le papier. Est-ce un GR de facture littéraire traditionnelle (ab aba)? est-ce un GR d'allure moins classique en (aba ba)? La musique peut favoriser une organisation, mais, pour qui ne la connaît pas, elle n'appartient pas à la « poésie ».

À juste titre, Anne-Madeleine Goulet²⁵ édite les paroles ci-dessus sous forme de quatrain, donc en les « débissant ». Il s'agit en l'occurrence de trois stances d'une suite de sept éditées sous le nom générique et littéraire de « Stances » dans les poésies de Voiture²⁶.

Voici les paroles de l'air 1658-01, italiques de répétition miennes)²⁷ :

Pourquoy faut-il, belle inhumaine,
 Que vous soyez insensible à ma peine,
 Et que mon cœur soit soumis à vos loix? aab
 Un autre auroit regret de vous avoir servie,
 Mais pour moy quand j'ayme une fois,
 J'ayme toute ma vie. cbc (aab cbc)

Souffrir vostre rigueur extremes,
 Et vous aymer, c'est ce trahir soy-mesme,
 C'est estre foible, & je le recognois;
 Aussi de vous aymer tout autre auroit envie.
 Mais pour moy quand j'ayme une fois,
 J'ayme toute ma vie.

Ici, la répétition est purement trans-strophique (périodicité du *refrain* proprement dit). Elle ne risque donc pas d'altérer l'organisation métrique même de la strophe littéraire en groupe rimique (aab cbc), paire de deux modules rimant entre eux par « b », même si elle est caractéristique des paroles de chant.

ALTERNANCE

À première vue, l'Alternance des cadences de vers selon la rime est largement observée dans le recueil de 1694 comme dans celui de 1658. Certes, dans dix-sept cas elle n'est pas constatée aux frontières de strophes, par exemple dans 1658-01²⁸ où se succèdent, de la première strophe à la seconde, deux vers en « vie » et « extremes » tous deux féminins; mais cela témoigne simplement du fait qu'à la fin du XVII^e siècle encore l'Alternance n'était pas requise d'une stance à l'autre même en poésie littéraire (cette contrainte s'est généralisée plus tardivement).

Les exceptions à l'Alternance intra-strophique elle-même sont contraires à la norme littéraire d'époque. Mais on en dénombre uniquement deux, une seule dans chaque recueil. Leur caractère exceptionnel justifie de les examiner.

Il s'agit d'abord de l'air 1658-33 du « verger / Du berger / Tircis »²⁹, où on passe de « berger » à « Tircis » sans quitter la cadence masculine. Or nous avons déjà dû signaler des propriétés par lesquelles ce texte se distinguait nettement de la métrique littéraire ordinaire. Ajoutons cependant que cette exception à l'Alternance est limitée, car

25. A.-M. Goulet, *Paroles de musique, op. cit.*, p. 232.

26. Les stances « Je me meurs tous les jours en adorant Silvie » figurent notamment dans les *Poésies de M^r de Voiture*, éditées en seconde partie dans *Les Lettres de M^r de Voiture* publiées par son neveu [Étienne Martin] de Pinchesne (Paris, A. Courbé, 1654, p. 526).

27. A.-M. Goulet, *Paroles de musique, op. cit.*, p. 143.

28. *Id.*, p. 143.

29. *Id.*, p. 176.

elle intervient, à l'intérieur de la strophe, entre deux groupes rimiques (de « verger / berger » à « Tircis / soucis »), mais non à l'intérieur d'un module ou d'un groupe rimique (elle est observée de « amere / jour » à « bergere / amour »). Le poète Voiture (par exemple), quand il avait mélangé librement des groupes rimiques comme dans ses *Estrennes*, observait l'Alternance à l'intérieur des modules et groupes rimiques, mais pouvait la négliger d'un groupe rimique à l'autre³⁰.

La seconde exception se trouve dans l'air 1694-05 dont voici les paroles³¹:

Printemps, tu m'offres des plaisirs	8	
Dont mon cœur rebuté ne peut goûter les charmes,		6-6
Iris est sourde à mes soupirs,	8	
Et rit de voir couler mes larmes:	8	
En vain tu pares la nature	8	
De ce qui peut la rendre agreable à mes yeux,		6-6
Sans le cœur d'Iris, ta verdure	8	
N'a pour moi rien que d'ennuyeux.	8	

Cette fois encore, l'Alternance n'est en défaut que d'un groupe rimique à l'autre (de « larmes » à « nature »). Il se trouve, de plus, que ces deux groupes sont rimés, mesurés et cadencés exactement de la même manière: (ab ab), mffm, 8.66.8.8. Il est donc plausible qu'il s'agisse plutôt de deux strophes (stances) plutôt que d'une strophe composée, et peut-être même que la ponctuation ait été altérée (une ponctuation forte après « larmes » est concevable). Enfin le contraste métrique par allongement (en alexandrin) du second vers de groupe rimique me paraît plus plausible en début de strophe (quatrain) qu'en milieu de strophe (huitain). Comme la fin de ce texte n'est pas particulièrement « conclusive » d'un point de vue sémantique, il est donc possible qu'il s'agisse là de deux stances extraites, à des fins musicales, d'une suite périodique plus longue, et que ces stances aient été tout à fait régulières métriquement, y compris à l'égard de l'Alternance.

CADENCE DES VERS ET DES STANCES

L'analyse de la cadence des vers et des stances supposerait une étude assez extensive du corpus Ballard. On se contentera ici de quelques remarques de méthode à propos des deux livres examinés.

Des stances ou couplets, on observe à première vue que la répartition des masculines et féminines est assez équilibrée. Si les stances sont majoritairement masculines en poésie littéraire, cela peut signifier que, par contraste, la musique, ou la destination musicale, ne défavorise pas dans ce corpus les stances féminines.

Des cadences de vers, signalons seulement qu'il est imprudent d'interpréter directement leurs statistiques de cadences, puisque dans des groupes rimiques de type classique, un effet de l'Alternance est de rendre interdépendants le genre des vers et du groupe. Considérons par exemple, dans le livre de 1658, les six textes en

30. Par exemple, au début de l'estrenne *Pour le Grillon*, se succèdent sans démarcation deux groupes rimiques avec ces mots-rimes: « chaud / vie / Syluie / haut » et « cher / inhumaine / approcher / estrenne », sans Alternance de « haut » à « cher » (Voiture, *Les Lettres de M^r de Voiture*, op. cit., 1654, p. 602).

31. A.-M. Goulet, *Paroles de musique*, op. cit., p. 1026.

stances rimées en (aab cbc), donc simples groupes rimiques à modules tercets; il se trouve que dans deux textes sur trois ces stances sont féminines; puisque le timbre « c » est féminin, par Alternance, « b » est masculin, et « a » féminin; donc la majorité de stances (aab cbc) féminines est mécaniquement solidaire d'une majorité de vers masculins. Il serait donc imprudent de conclure que dans ces stances le poète « préfère » les vers masculins; car cette majorité peut dépendre de la majorité de stances féminines; ou encore, elle peut ici dépendre d'une majorité de modules premiers masculins, puisque, dans chaque (aab cbc), le module initial [aab] est masculin par « b »; et elle peut encore dépendre de la cadence du premier vers du groupe lui-même. Il y a là un champ de recherche en ce qui concerne la forme comparée des strophes de poésie purement littéraire et de chant; et cette recherche ne devrait pas se faire sans attention à la structure modulaire des strophes.

SUITE PÉRIODIQUE, FORME GLOBALE ET CHANT

La comparaison des paroles de l'air 1694-16 (« Je me meurs tous les jours en attendant Silvie ») avec la poésie de Voiture dont elles sont tirées suggère qu'un des aspects les plus communs de l'adaptation éventuelle de la poésie au chant concerne la forme globale: le texte de la majorité des airs du recueil de 1658 peut s'analyser comme une suite de deux strophes (stances) et celui de la majorité des airs de 1694 semble n'en comporter qu'une³² (généralement de métrique plus complexe), alors que les stances poétiques forment communément des suites *périodiques* dont les périodes (stances) sont en nombre supérieur à trois: il s'agit alors d'une véritable périodicité, et souvent le nombre des périodes, supérieur à quatre, est tel qu'il n'est pas lui-même directement « perceptible » et par conséquent métrique. La forme globale d'une suite de deux (voire trois) stances n'est pas seulement périodique (nombre supérieur à un): elle est elle-même perceptible, et permet de parler non seulement de *suite* (de longueur indifférente), mais de *groupe* (la paire ou le triplet est une forme caractéristique)³³. Les paroles mises en musique se distinguent ainsi, par leur forme globale (unique, paire, ou parfois triplet) des suites poétiques, périodiques.

BILAN PROVISOIRE

L'examen rapide de deux recueils de la collection des airs sérieux de Ballard ne permet d'esquisser qu'un bilan provisoire³⁴.

Un premier volet de ce bilan est d'ordre méthodique: le formatage graphique d'un texte versifié, tel qu'on le découvre parfois dans une édition d'époque, ou dans une édition récente, ou encore tel qu'il est parfois partiellement suggéré par l'usage de

32. Dans un passage cité par Guillaume Peureux (*La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009, p. 343), A. Phérotée de La Croix (*L'Art de poésie françoise*, Lyon, Thomas Amaulry, 1675) explique: « Ceux qui chantent ou qui sçavent composer des Airs, sentent assez qu'il faudroit que nos Poëtes eussent le même égard que les Anciens [qui adaptaient la quantité syllabique au chant], dans les couplets différens d'une même chanson, qui ne peuvent être dits mêmement sur une même *Note* que par un grand hazard. C'est pourquoi aussi on ne fait plus maintenant de Chansons à plusieurs couplets pour être chantées ».

33. Certaines formes poétiques globales non périodiques dites fixes telles que le rondeau ont eu un rôle important dans la poésie jusqu'au XVI^e siècle, en rapport avec leur affinité avec la musique.

34. Parmi les aspects de l'analyse métrique qui ont été négligés ici, on peut mentionner l'étude des combinaisons de mètres et celle de la complexité strophique (voir l'étude en cours déjà signalée d'Anne Ouvrard).

majuscules métriques sous les portées d'une partition, n'est pas une donnée primitive et indiscutable. On le constate quand on s'aperçoit que les paroles d'un même chant connu seulement par audition peuvent parfois être formatées métriquement différemment par différentes personnes, et cela sans que chacune ait conscience qu'elle a opéré un choix parmi plusieurs solutions envisageables.

Pour prendre conscience de cette éventuelle espèce d'ambiguïté, il a fallu parfois distinguer le texte chanté (adapté à la mise en musique) du texte littéraire antérieur à cette éventuelle altération. Pour retrouver et analyser ce texte ne serait-ce que de manière purement conjecturale, il faut parfois reconsidérer la division en alinéas métriques (vers). En cas de répétition, on peut parfois envisager, sinon établir, que celle-ci peut relever de l'adaptation du texte poétique à la musique; une syllabe, un mot, un groupe de mots, peuvent être répétés (voir les notions de *bis*, *ter*, *pluries*...) comme, dans un mot, une voyelle peut être répliquée (mélismes). Le « débissage » (par exemple) des paroles chantées relève alors d'un travail de restitution d'une forme poétique. Parfois la division graphique en stances peut elle-même être remise en question. Comme ce travail peut avoir à tenir compte et d'éventuelles contraintes littéraires, et d'éventuelles contraintes musicales, il supposerait parfois, pour être mené à bien, une double compétence en musicologie et en métrique littéraire.

Je n'ai pas personnellement cette double compétence. Il me semble tout de même pouvoir conclure, de ce rapide examen, que, malgré quelques traits indéniables de style métrique de chant, la métrique des paroles de ces airs sérieux est essentiellement conforme à la tradition littéraire, en sorte que, moyennant, au besoin, un léger reformatage graphique, ce ne sont pas simplement des paroles de chant, mais bien des *poésies lyriques*, au sens de poésies mises ou à mettre en musique; ce qui est conforme à des notions telles que celle de *vers mis en chant*.

Non seulement la versification des airs sérieux est essentiellement conforme à la tradition métrique littéraire; mais on peut dire, me semble-t-il, qu'elle est assez *faiblement* adaptée aux besoins de la tradition musicale, en particulier telle qu'elle se manifeste dans la chanson traditionnelle. Ainsi, il est remarquable que dans les deux recueils examinés on ne reconnaisse aucun quatrain de schéma rimique (ax-aa), avec répétition du troisième vers au premier comme dans « J'ai du bon tabac » ou du dernier au premier comme dans un triolet³⁵. Et que les mètres 4-6, 8 et même 6-6 dominant comme en poésie littéraire, et soient seuls à fournir l'éventuel mètre de base dans les deux livres, à la seule exception de l'air du « verger / Du berger / Tircis » (1658-33). Et que des formes discursives caractéristiques de l'oralité et représentées en chanson de tradition orale, comme la reprise initiale d'énonciation

35. Ces formes sont relativement rares, sinon tout à fait absentes dans l'ensemble complet des livres d'airs sérieux de Ballard. Par exemple, le rabé-raa est attesté dans la brunette « Nous n'irons plus aux champs./ Brunette./ Nous n'irons plus aux champs/ Jusqu'au printemps » (1669-09, A.-M. Goulet, *Paroles de musique, op. cit.*, p. 516). Comme par hasard, il contient aussi des mètres courts adaptés à la mise en musique (2v, 4v). Et cependant la terminaison non-rimante du rabé-raa (le « ette » de « Brunette ») est justifiée ensuite par prolongation du quatrain en quintil (par « Danser dessus l'herbette »); il s'agit alors comme d'un rafistolage littérisant sur un fond d'authentique métrique de chant (cette régularisation est le cas dans tous les rabé-raa des recueils jusqu'au moins en 1676, me signale Anne Ouvrard).

(« Savez-vous planter les choux à la mode... Savez-vous planter les choux à la mode de chez nous »), si bien adaptées à certaines formes musicales, brillent également sinon par leur absence, du moins par leur rareté dans la forme littéraire de ces chants.

Un certain académisme lié au prestige social de la chose littéraire a pu ainsi, en France plus qu'ailleurs ³⁶, tendre à priver de certaines ressources naturelles à l'oralité le « texte » des airs sérieux; et quand on a reproché à la langue française ne n'être pas apte à la mise en musique, c'est peut-être, parfois, cette contrainte de dignité littéraire, en quelque sorte sociale, qu'on aurait pu d'abord incriminer.

36. Dans les livrets d'opéra sérieux, de même, la tradition française a longtemps été caractérisée par la contrainte de versification littéraire. Pour contraste, contentons-nous de citer le premier air du livret de *Dido and Æneas* de Purcell (fin XVII^e):

Shake the clouds from off your brow,
Fate your wishes doth allow;
 Empire growing,
 Pleasures flowing,
Fortune smiles and so should you.

Ce « quintil », par réunion de ses « vers » 3 et 4, peut être reformaté en un « quatrain », qui est un groupe rimique dont la seconde moitié (« vers » 3-4) rime à la première (« vers » 1-2) par « allow = you »; cette première moitié est à son tour un groupe rimique par « brow = allow », et, par ailleurs, le « vers » 3 est un groupe rimique par « growing = flowing »; cette pluri-linéarité (groupes rimiques à tous les étages...) est caractéristique du chant. Le mètre dit trochaïque, paire de paires de coups séparés par des intervalles d'une atone, est également caractéristique du chant traditionnel. Les compositeurs français avaient moins de chance... (pour une édition métrique de ce livret, voir Irena Morisson de la Bassetière, « *Didon et Énée*, opéra de Henry Purcell, Livret de Nahum Tate », mémoire de maîtrise, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes, 2006).