

À propos de Fabrizio De André et d'une forme fixe verbo-musicale, le rabérea

1. Un couplet de De André 1972

Un quatrain bizarre (en paroles)

Dans la chanson italienne « Bocca di rosa » de Fabrizio De André ¹, on peut remarquer deux couplets bizarres (sur dix-neuf) dont voici le premier, ou plutôt les *paroles* du premier, présentés graphiquement, sans indication musicale (sauf notation de quelques temps forts ou “élisions”), en quatrain de *vers* (notion d'analyse littéraire). – (À droite, une transposition en français proposée en 2008 par Roberto Ferri².)

De André 1972

La chiamavano Bocca di rosa
Metteva l'amore, metteva l'amore,
La chiamavano Bocca di rosa
Metteva l'amore sopra ogni cosa.

Ferri 2008

On l'app'lait Gueule de ros'
Ell' mettait l'amour, ell' mettait l'amour
On l'app'lait Gueule de ros'
Ell' mettait l'amour sur toute chos'

<i>Quatrain</i>	<u>La chiamavano [...] sopra ogni cosa (2* 2*2*2-coups)</u>							
<i>Distiques</i>	<u>La chiamavano [...] Metteva l'amore</u> 2* 2*2-coups				<u>La chiamavano [...] sopra ogni cosa</u> 2* 2*2-coups			
<i>Vers</i>	<u>La chiamavano Bocca di rosa</u> 2* 2-coups	<u>Metteva l'amore (bis)</u> 2* 2-coups	<u>La chiamavano Bocca di rosa</u> 2* 2-coups	<u>Metteva l'amore sopra ogni cosa</u> 2* 2-coups				
<i>Sous-Vers</i>	<u>La-chiamavano</u> 2-coups	<u>Bocca-di-rosa</u> 2-coups	<u>Metteva-l'amore</u> 2-coups	<u>metteva-l'amore</u> 2-coups	<u>La-chiamavano</u> 2-coups	<u>Bocca-di-rosa</u> 2-coups	<u>Metteva l'amore</u> 2-coups	<u>sopra ogni cosa</u> 2-coups

Structure de groupes du couplet verbo-musical

¹ Chanson ©1972 composée [1^{ère} version] en 1967 par De André avec Reverberi (https://www.youtube.com/watch?v=3Hk4QDafAGo&ab_channel=FabrizioDeAndr%C3%A9-Topic.)

² https://www.youtube.com/watch?v=y1vawzCMFkU&ab_channel=Legrandsilencedessouvenirsperdus

Qu'a de spécial ce quatrain en *abaa* ?

- **Sa formule rimique traditionnelle = *a b a a* est anodine...** Mais trompeuse, car elle... :

- égalise (à raison) *a3* et 4, même cadence (2v) entre formes de **•mots**³ différents ...•*rosa* ≠ ...•*cosa*
- égalise (à tort) *a1* et *a3*, même cadence, impliquée par identité du •mot •*rosa* = •*rosa*
- met sur le même plan « *b* » et « *a* » or « *a* » sert à noter une équivalence ; « *b* » seul, ne note rien⁴
(préférer une notation du type « *a x a a* » comme en notation anglaise⁵)
- ne distingue pas *a1*, *a2* et *a3* ne tient pas compte du format en deux G *ab aa* : *a1* séparé des autres (pas de G *a baa*).
L'apparence de rime entre *a1* et *a3* est une implication de l'identité verbale « ...•*rosa* = ...•*rosa* »
Or les équivalences-nt non tautologique sont entre suite de •mots (forme-sens), non de °mots (formes de •mot).
(Voir plus bas sa place dans cette pure répétition.)

- **Le quatrain 1 est rimé incomplètement :** car

- D1 ≠ D2 : « ... l'*amore* ≠ ...*cosa* »
- D1 n'est pas rimé (V1 ≠ V2) : « ...*rosa* ≠ ...l'*amore* »
De plus, **répéter n'étant pas rimer**,
- V1 ≠ V3 « ...l'*amore* = ...l'*amore* »⁶
- V2 n'est pas rimé en soi « Metteva l'*amore* = metteva l'*amore* »

Est-ce que du moins V1 = V4, en admettant que V1 (« ...*rosa* ») *rime* avec V4 (« ...*cosa* »), *par-dessus les deux vers du milieu* ? Réponse proposée plus bas : Non, au vu du *fonctionnement* musico-verbal de ce type de couplet.

Conclusion : dans §1 (et 11) : **seul D2 est rimé** (en *a-a*) : « ... *rosa* = ...*cosa* » puisque, en admettant que V1 rime avec V4, le groupe D1 ne serait pas complètement rimé.

³ Dans « Il ne faut pas / Faire un seul pas », vraie **rime** parce que : •pas ≠ •pas (adv. et subst.), malgré leur équivalence de forme « °pas = °pas » (homonymie).

⁴ Ici dans *abaa*, « *b* » peut noter seulement (tout de même) que les trois autres vers ne riment pas avec lui.

⁵ Moyennant des conventions assez précises, dans une formule de double-quatrain *abaa cbcc*, « *b* » peut noter que les seconds vers semblent au moins rimer.

⁶ Les rabé-raa à Vers 2 ainsi scindé en *bis* sont souvent imprimés comme deux vers, probablement parfois pour favoriser l'illusion que le quatrain est entièrement rimé.

• **Les autres couplets, comme ordinairement, sont complètement rimés :**

- Soit Quatrain rimé en D1 = D2 :

- en *ba ba*, comme §1

Persino il parroco che non disprezza fra un miserere e un'estrema unzione
il bene effimero della bellezza la vuole accanto in processione.

- en *a a* (plutôt que *xa xa*) comme §2 :

Appena scesa alla stazione del paesino di Sant'Ilario
tutti s'accorsero con uno sguardo che non si trattava d'un missionario.

- Soit chaque Distique rimé en V1 = V2, indépendamment de l'autre, ex. §8 :

Così una vecchia mai stata moglie senza mai figli, senza più voglie,
si prese la briga e di certo il gusto di dare a tutte il consiglio giusto.

2. Une forme fixe de quatrain de chanson française, le « rabé-raa »

Quatrain « rabé-raa », i.e. 1) 'rimé' (apparemment) en *abaa* , 2) répétitif en *AxAx*.

La forme du quatrain §1 de De André est *rare en italien et très familière en France* depuis ≥5 siècles, non *intellectuellement*, mais *pratiquement*. Ex. de chanson enfantine (depuis au moins 19^e siècle) :

D1	V1	Savez-vous planter les choux		
	V2	À la mode, à la mode...	D1 non-rimé (V1≠V2)	et piano (cadence 2v)
D2	V1	Savez-vous planter les choux		
	V2	À la mode de chez nous ?	D rimé (V3=V4)	et tronco (cadence 1v)

Caractéristiques des *paroles* de rabé-raa français :

Format et rime: Comme le couplet §1 de Bocca di rosa.

Contraste verbal: Contraste verbal final : D2 contraste avec D1 par leur(s) dernier(s) •mots, contraste marqué sur fond d'équivalence verbale incluant au moins V1.

Contraste de cadence: D2 est tronco (par /u/ de cadence 1v), mais D1 piano (par « o.de », 2v)
(implication : quatrain fr. de vers cadencé *l, 2, l, l* (alias *m, f, m, m*).

(Caractéristique parallèle de sa composante musicale : Cadences *l, ≥2, l, l*.⁷

⁷ La cadence 2v (ou ≥2v?) peut être obtenue par vocalise, ou en para-phonologie (cas de « peti-it » ou « hop la ! » cités ds mon article sur les rabé-raa).

Remarques :

1) **Une forme fixe verbo-musicale.** Le rabé-raa français est une '*forme fixe*' verbo-musicale. Son versant musical est banal (universel), mais son versant verbal, spécialement adapté au musical, n'a pas d'autre emploi (n'est pas une forme de poésie littéraire)⁸.

2) **Type A' A** – Le rabé-raa appartient au type général de coupe A' A où la forme A' est dérivée de A.

Dans sa composante musicale, A est un (*mini*-)air autonome [terminé sur la tonique] et A' est le plus souvent mélodiquement suspensif (et non terminé sur la tonique). – Csq. : A' paraît comme un (mini) air inachevé, puis A comme sa reprise (redémarrage) jusqu'à achèvement. – Le contraste de cadence (A' piano > A tronco) converge avec ce contraste *inachevé* → *achevé*.

3) Parallèlement, en **Contraste verbal final** (sur fond de répétition donc initiale), A' fonctionne souvent comme un énoncé inachevé, et A comme une reprise de cet énoncé mené à terme. Ex. : dans le D1 de « Bocca di rosa » (§1), « metteva l'amore » suppose un site (*où* est-il mis) ; la répétition (typique) de « metteva l'amore » reconduit cette attente au lieu d'y répondre. La partie contrastive de D2 (« sopra di tutto » comble cette attente.

Scission en bis de V2. Le vers-2 portant le suspens de D1 est souvent *scindé en bis* comme dans « À la mode *bis* » (air des choux) et « metteva l'amore *bis* » (Bocca di rosa). Cette scission peut renforcer le contraste inachevé→achevé ; ainsi la seconde occurrence de « à la mode » se substitue (en sur-place) à la précision nécessaire (*quelle* mode ?) et la fin contrastive de D2 fournit comble ce manque (la mode « de chez nous »).

De Brassens à De André (1972), puis De André à Ferri (2008)

Fabrizio De André a-t-il emprunté le type rabé-raa au poète/chanteur français Georges Brassens⁹ – cas d'*emprunt formel d'un type verbo-musical du français vers l'italien* ?

En effet Brassens a souvent *pratiqué* le rabé-raa, dès ses débuts, et sans en avoir une connaissance théorique : « Les amoureux qui écrivent sur l'eau », « Le bricoleur »..., ou moins évidents comme « Les amoureux des bancs publics », « Le parapluie »...

« Bocca di rosa » ne traduit pas Brassens, mais semble s'inspirer de (comme on le sait, mais non exclusivement) de « Brave Margot ».

Adaptation des cadences du rabé-raa fr. au rabé-raa italien :

– En français, les deux *cadences simple (tronca)* et *double (piana)*¹⁰ (1 et 2v) sont communes.

Or le contraste de cadence du type $\geq 2 \rightarrow 1$ est archi-commun en musique.

Csq. : ce contraste est banal en poésie et chant français.

Dans le type rabé-raa, ce contraste est systématiquement appliqué au contraste D1-suspensif → D2-autonome.

– En italien, la cadence *piana* (2v) est dominante, et la cadence *tronca* (1v) nettement minoritaire.

Csq. : le contraste *D1-piano* → *D2-tronco* est difficile à systématiser en italien (mais sert en formules du genre « Trallalleru trallalla »¹¹.

Dans le rabé-raa de « Bocca du rosa », on constate la relation *D1-piano* → *D2-piano* sans contraste.

⁸ D'où la méconnaissance paradoxale du *rabé-raa*, beaucoup plus familier des français que le sonnet, beaucoup moins *reconnu* que lui.

⁹ v. Achille 2007, D'Andrea 2022 et ds sa bibliographie notamment les travaux de Mirella Conenna.

¹⁰ Cadences traditionnellement dites "féminines" et "masculines" en morphologie française.

¹¹ Ex. dans PassamontagnaSwag 2020 en ligne, en quatrain 2* 2*2*2-coups style rap.

– Curieux retour de bâton : Roberto Ferri (4 rabé-raa sur 19 couplets) traduit le *rabé-raa italienn* en un rabé-raa français *également sans-contraste-de-cadence*, mais en substituant la cadence (uniforme) tronca (1v) à la piana (2v) – non à ma connaissance graphiquement¹² –, à la fin des vers en « ...rose » et « ... chose », syllabés en « ros' » et « chos' ». Ce faisant, il évite un inconvénient majeur : inverser les cadences à-la-française, ce qui donnerait le contraste paradoxal *D1-tronco* → *D2-piano*, alors que D2 ne devrait pas être *plus* suspensif que D1.

Un modèle dialectal ?

	D1	Beddha ci dormi sulli cuscini	E io qua fore e io qua fore
Q1	D2	Beddha ci dormi sulli cuscini.	E io qua fore <i>minu sospiri</i>
	D1	Minu sospiri finu a murire	'Azzate beddha e famme trasire
Q2	D2	Minu sospiri finu a murire	'Azzate beddha e famme trasire

Ce premier couplet d'une sérénade chantée par Diodato à la Notte della Taranta 2020¹³ est un *double rabé-raa* en dialecte salentin¹⁴.

- Son second vers est type du suspens par retardement répétitif du verbe attendu (Qu'est-ce que je fais là dehors?).
- Q1 D2 (... minu sospiri) est mélodiquement suspensif parce que le couple est en A' A, et que la résolution mélodique est reportée à Q2. (Le lien de Q1 à Q2 est verbalement marqué par l'enchaînement verbal en « minu sospiri // minu sospiri »).
- J'ignore
 - dans quelle mesure il l'a inventée ou puisée dans la culture de cette région.
 - si De André connaissait des rabé-raa en tel ou tel dialecte italien.

Je ne peux à peu près rien conclure des origines de la forme rabé-raa (variante en tout-piano) chez De André. Mais il était forcément familiarisé à cette forme en français au moins par sa connaissance du chanteur français Brassens, et on peut se demander s'il l'était en italien (en variante tout-piano) par des chansons régionales (ou autres?).

Mais de ces non-conclusions je serais tout de même tenté de conclure : étudier les formes verbo-musicales chez un auteur traducteur ou traduit sans se préoccuper de l'analyse de ces formes, dans chacun de leurs composants musical et verbal, et cela dans chacune des langues et culture en jeu, c'est fermer les yeux sur un aspect important de ces créations et transferts culturels.

Quelques références

- Conenna, Mirella « Le folklore refoulé et travesti dans le poésie littéraire française », <https://www.normalesup.org/~bdecornulier/PoCh1.pdf>
- D'Andrea, Giulia, 2022, « Traduire une chanson de Brassens en dialecte du Salento, *Dans l'eau de la claire fontaine* » (v. sa bibliographie).
- Achille, Elide, 2007, *Pour une analyse métrique des chansons de Brassens*, Thèse de doctorat (dir. M. Conenna), U di Bari.

¹² Rappel : dans la graphie du rabé-raa de Ferri en tête de cet article, la notation graphique des “élisions” est mienne, mais conforme à sa diction chantée.

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=7Fw1FbE16nQ&ab_channel=NottedellaTaranta. Diodato est né à Aoste, mais d'une famille originaire de Tarente (Pouille).

¹⁴ Il m'est signalé par Giulia D'Andrea comme la plupart des couplets italiens cités ici. Je lui dois également une grande part de mes observations ou commentaires.