

Sur la métrique du théâtre de la Foire, illustrée par une forme de la tradition orale

Le propos de cet exposé est attirer l'attention sur l'intérêt et l'importance encore assez méconnue du théâtre de la foire pour l'étude des formes poétiques, et en particulier des formes rythmiques régulières qu'on appelle *métriques*.

Depuis la fin du XVI^e siècle, la poésie littéraire française s'est assez systématiquement déconnectée de la poésie populaire ou de tradition orale, donc du chant. Dans la foulée, avec du retard, les métriciens spécialistes de ce domaine ont suivi le même chemin : la métrique orale, populaire ou enfantine est souvent méconnue dans leur domaine, et l'interface musique/parole souvent ignoré. Parallèlement, à l'intérieur même du domaine musical, il existe parfois encore une ségrégation du chant académiquement reconnu, qui a une sorte de dignité sociale, et du chant populaire ou enfantin. L'ethnomusicologie est encore souvent séparée des formations ou études musicales classiques aussi bien que des études littéraires, et on pourrait dire qu'en moyenne, dans le domaine des fonctionnaires-chercheurs, les ethnomusicologues ont moins de contacts avec les analystes de littérature que dans le monde du bâtiment les plâtriers avec les électriciens.

De ce point de vue, le théâtre forain a cet intérêt : sous prétexte ou pour cause de parodie, il rapproche le chant des traditions orales, y compris enfantines. Cet immense corpus, qui a l'intérêt supplémentaire, méthodologique, d'être particulièrement bien défini historiquement, et en même temps fonctionnellement relié à un corpus d'opéra et à un ensemble de chansons ou timbres auxquels il fait constamment et explicitement référence, justifie donc largement un programme de recherches transdisciplinaires faisant converger les efforts des littéraires, des métriciens, des musicologues. mentionner ici en note converg équipes nantaises?

De la comptine au baigne et du baigne à la Foire

Dans leur *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* (1992, vol. 1, 88), Jean Molino – un comparatiste qui a publié sur la théorie musicale – et Joëlle Gardes-Tamine, linguiste, à propos des « récurrences phoniques libres », « non codées », dans un passage comparatiste comparant des traditions diverses, écrivent¹ :

« [dans les traditions des diverses nations], il est rare que l'on se limite à accorder aux échos phoniques un pouvoir de construction et qu'on ne les mette pas en relation avec un sens ou une signification quelconque (...). Le lettrisme pur est resté sans lendemain, en l'absence de telles associations [avec le chant, la danse ou un rituel]. Seules ont du succès les comptines :

Mirlabibi surlababo
Mirliton ribon ribette
Surlabibi mirlababo
Mirliton ribon ribo

(Victor Hugo, *Mirlabibi, surlababo*)

parce qu'elles sont courtes, et surtout parce qu'elles évoquent l'enfance et le chantonnement des berceuses (...)

Ce *Mirlabibi surlababo* figurait déjà au *Livre d'or de la chanson enfantine* de S. Charpentreau (1976) avec un air de comptine comme « texte de Victor Hugo », et il est cité comme comptine de Victor Hugo dans plusieurs traités de métrique des vingt dernières années. Pourtant, ayant dépouillé exhaustivement les œuvres poétiques de Victor Hugo à l'occasion de l'édition de ses œuvres complètes par l'équipe de Jacques Seebacher dans la collection « Bouquins », je n'étais jamais

¹ Molino & Gardes-Tamine (1992 : vol. 1, 88).

tombé sur cette « poésie ». Une particularité métrique, le fait que le deuxième vers, *Mirliton ribon ribette*, ne rime absolument à rien, paraissait exceptionnelle chez Hugo et suffisait à rendre l'attribution suspecte. Consulté à ce sujet, Jacques Seebacher a retrouvé ce texte dans *Les Misérables*, au chapitre sur l'argot (4:3:7) :

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

Ainsi, cette comptine fleurant l'innocence enfantine et écrite par Victor Hugo n'était plus une comptine, elle n'était plus enfantine, et, se présentant comme une citation, elle n'était peut-être même plus de Victor Hugo.

Or en commençant à m'intéresser, récemment, au théâtre de la foire, et grâce aux travaux des étudiants travaillant à Nantes sur le corpus, je me suis aperçu que plusieurs variantes de cette formule se trouvaient dans des pièces foraines.

1) à la Foire de St-Germain, 1722, *L'Ombre du cocher poète* (scène 4) ; il s'agit d'évoquer l'ombre d'un mort :

GRIBOURI

(Il fait avec sa baguette des gestes cabalistiques en prononçant ces paroles)

Mirlabibi, serlababo

Mirlababibobette

2) Dans *La Pénélope moderne*, qui nous apprend qu'il s'agit d'un air.

3) Dans un manuscrit de Fuzelier.

Pierrot Perrette (cf. Annie Boucherie) :

Ce chemin conduit peut-être plus loin, mais où ? Hugo connaissait-il le théâtre de la Foire ? ou bien une variante contemporaine de la chanson récupérée par les forains ? Y a-t-il une part d'invention dans la formule des *Misérables* ?

Mirlabibi comme rabé-raa

Je ne connais pas la réponse aux questions précédentes, mais il est remarquable que dans l'état où la formule se présente dans *Les Misérables* et où elle est désormais citée comme comptine du grand-père national Hugo, universitairement promu auteur de comptines poétiques, elle ne peut pas être donnée en exemple de « récurrences libres, non codées », comme dans le traité mentionné plus haut ; car elle se présente, à une permutation près, comme exactement conforme à un type de la tradition orale française qui est généralement ignoré, non repéré, non identifié par les métriciens français, et au moins, d'autre part, par la majorité des ethnomusicologues, donc qui n'est bien sûr pas codé ou codifié... par eux, mais qui a tout de même une longue existence. Ce type caractéristique de la chanson traditionnelle, mais tenu à l'écart du patrimoine littéraire jusque vers la fin du XIX^e siècle, je l'appelle le rabé-raa, parce qu'il rime en a b a a, et que ses "vers" ou quartiers 1 et 3 sont en relation de répétition comme dans :

	1	<i>Ainsi font font font</i>	R-a	<i>Mirlabibi surlababo</i>
D1	2	Les petites marionnettes	b	Mirliton ribon rib-ette
	3	<i>Ainsi font font font</i>	R-a	<Sur>labibi <mir>lababo
D2	4	Trois p'tits tours et puis s'en vont	a	Mirliton ribon rib-o

(« D1 » = distique 1). Le refrain des marionnettes a des sources très anciennes, mais on peut citer comme plus contemporain de nous et plus caractéristique de la ville qui a donné comme auteurs Jules Verne et Cambronne ce refrain bien connu :

	1	<i>De Nante(s) à Montaigu</i>	R-a
D1	2	La digue la digue	b
	3	<i>De Nante(s) à Montaigu</i>	R-a
D2	4	La digue du cul	a

Ce type populaire est ancien, comme en témoigne par exemple ce début d'un « dialogue de deyx amoureux » attribué à Marot (vers 1540)² :

Mon cueur est tout endormy,
Resveille moy belle,
Mon cueur est tout endormy,
Resveille le my.

et de nos jours encore, il est vivant et librement productif (j'ai vu des adultes et des enfants en improviser sans en avoir la moindre conscience théorique)³.

Le rabé-raa dans le théâtre de la Foire.

Non seulement la formule initiale de *Mirlababo...*, dont la finale féminine en *-bobette* suggère qu'elle peut être suspensive et première moitié d'une paire, est attestée dans le théâtre de la Foire ; mais un relevé métrique systématique, informatisé, de formes métriques de ce corpus, récemment commencé à Nantes⁴, montre que le type du rabé-raa foisonne dans ce corpus. Pour ne citer qu'une pièce, *La Grand mère amoureuse* (1726), parodie d'*Atys*, on relève ainsi :

1) 1:12 p294/25 Air de *Do, do, l'enfant dort* dont l'Orchestre joue l'air pour l'entrée du Dieu du Sommeil.

2) 2:2 p. 295/30. La grand-mère Cybèle, mignardant Atys qui la boude ou boude le plaisir qu'elle pense pouvoir lui donner :

CYBELE.
AIR, (*Petit Boudrillon.*)

Avez-vous la migraine ?
Qui vous rend, mon Mignon,
Boudrillon ?

ATYS.

Un songe fait ma peine.

CYBELE.

Expliquez-le moi donc,
Boudrillon.
Petit Boudrillon,
Boudrillon, dondaine,
Petit Boudrillon,
Boudrillon, dondon.

² Il semble s'agit d'une chanson peut-être citée plutôt que créée dans le texte (voir Rollin, 1951 : 98).

³ Sur la manière dont ce type formel se tient aux marges de la littérature, et ne s'y introduit que tardivement, lentement, et réajusté, voir Cornulier (1996).

⁴ Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes d'Anne Moreau 1999 (Groupe Théâtres de la Foire, T.L.I., U de Nantes, 1998-1999).

Un peu d'attention à la forme métrique de ce passage suffira peut-être à sentir que, sous un air de complication désordonnée, les chansons peuvent avoir une organisation serrée justifiant un petit effort d'analyse qu'on ne leur accorde pas trop souvent :

Reformatage métrique :

AIR, (*Petit Boudrillon* .)

<i>n</i> °vers		<i>rim</i> Rép		<i>rim</i> Rép	<i>rime seule</i>
1	— Avez-vous la migraine ?	a			
2	Qui vous rend, mon Mignon,	b			
3	<i>Boudrillon</i> ?	rb	a-bb		
4	— Un songe fait ma peine.	a			
5	— Expliquez-le moi donc,	b			
6	<i>Boudrillon</i> .	rb	a-bb	[a-bb ^r a-bb ^r]	(abb acc)
7	Petit <i>Boudrillon</i> ,	Rb			
8	<i>Boudrillon</i> , dondaine ,	a	ba		
9	Petit <i>Boudrillon</i> ,	Rb			
10	<i>Boudrillon</i> , dondon .	b	bb	[b ^r a b ^r b]	(** aa)

A une analyse superficielle, l'enchevêtrement des répétitions du mot *Boudrillon*, qui revient 6 fois en dix vers, spécialement à la rime, pourrait donner l'impression d'une bouillie rimique « a b b a b b b a b b », séquence informe justifiant par exemple la notion de « récurrences libres, non codées ». Mais la distinction de différents types de répétition peut faire apparaître une construction de la chanson, mieux visualisée par ce reformatage métrique, en un sizain paire de tercets, dont le schéma rimique (a-bb a-bb) est caractéristique de la métrique musicale, et un quatrain final, paire de distiques, qui apparaît quand on le sépare comme un rabé-raa.

Tout cette construction paraît rétrospectivement s'organiser autour de la forme *boudrillon* d'où est tirée d'abord la syllabe conclusive *don* :

- par réduplication, celle-ci donne le *dondon* conclusif (comme *do* forme *dodo*) ;
- sur ce *dondon* conclusif est formée la paire stéréotypée *dondaine dondon*, dont les éléments sont soudés par le couple *-aine -on* ; ce couple est constitué d'une part par l'opposition ordonnée des timbres des voyelles, voyelle centrale—voyelle arrière (le [i] et le [a] s'opposent et s'ordonnent de même dans *tic tac*) ; d'autre part, par l'opposition des cadences féminine suspensive (deux voyelles, *-aine*) et masculine conclusive (une voyelle, *-on*) ;
- les éléments de ce couple servent de base à un rabé-raa dont ils concluent les deux moitiés, distiques ;
- cet ensemble quatrain est rattaché au sizain précédent par une relation dite d'*enchaînement*

dans la terminologie de la chanson⁵ : le quatrain a pour point de départ un élément conclusif de ce qui le précède, en ceci, que le premier mot-rime du quatrain — le mot *Boudrillon* qui conclut son premier vers 7, est le dernier mot-rime du sizain, puisqu'il conclut son vers 6. De la même manière, à l'intérieur de chaque distique du quatrain final, le second vers est enchaîné au premier par le mot *Boudrillon*, car par lui il commence par où l'autre s'est terminé ; par exemple, dans le distique 7-8, le vers 8 démarre par le mot *Boudrillon* qui concluait le vers 7.

Je suppose que ce mot *Boudrillon* est apparenté à la notion de *bouder*, et qu'ainsi, finalement, l'architecture verbale de ce petit air a pour clef de voûte la notion de *bouderie*, qui inquiète la grand-mère amoureuse du boudeur. La morphologie syllabique de *don* relié à *bouder* et de la construction métrique développée à partir de cette syllabe est significative, et développe métriquement des procédés du langage de la mignardise.

L'effort particulier d'attention que je vous demandais est terminé. On se rappellera du moins que cette construction a pour noyau conclusif un rabé-raa.

3) La même scène se termine, peu après, par l'air suivant (je signale la répétition par des italiques) :

⁵ Sur cette notion, voir Cornulier 1999.

CYBELE.
AIR, (*Et zon, zon, zon.*)

Je vous demande un cœur,
Qui dépend de lui même.

ATYS.
Pour moi c'est trop d'honneur.

CYBELE.
Peste du Nicodème ! (ab ab)
Et zon, zon, zon,
Votre respect extrême, ab
Et zon, zon, zon;
N'est guère de saison. aa (rabé-raa)

fin de la même scène

4) Encore (à un *non* près) dans 2:7 (p. 297/38), Sangaride dans l'air *A Paris, ces filles* :

Non, je n'aimerai plus
Un cœur volage et perfide ;
Non, non, je n'aimerai plus
Que le grand Roi Célénus.

Sangaride dans l'air *A Paris, ces filles*

5) Encore dans 3:8 (p. 299/45), Atys dans l'air (semble-t-il?) *Pour faire honneur à la nôce* :

C'n'est pas pour vous
Que le four chauffe,
C'n'est pas pour vous
Qu'on cuit chez nous.

3:8 (p. 299/45), Atys dans l'air (semble-t-il?) *Pour faire honneur à la nôce*

Outre sa connotation obscène en contexte d'« hymen », ce rabé-raa se signale par la prononciation non-conventionnelle que lui donne l'élision *C'n'est pas*, et par le fait que sa terminaison non-rimaine en *-auffe* (suspensive du premier distique) ne trouve rime nulle part à l'extérieur : comme quoi les auteurs de pièces foraines ne s'assujettissent pas à des obligations formelles telles que celle suivant laquelle tout "vers" devrait à tout prix rimer avec un autre vers. Les régularités qu'on peut constater dans un tel corpus sont d'autant plus significatives.

6) A la fin de la même scène, fin du second acte, Atys enlevé par des Zéphirs s'envole en chantant *Haneton, vole, vole, vole...* (seul ces premiers mots sont cités), rabé-raa populaire et enfantin au XX^e, qui était peut-être déjà tel à cette époque ?

7) Dès le début du 3^e acte (p. 299/47), Celenus chante sur l'air de *Morguienne de vous* !

1 Que vous ai-je fait,
2 Pour navrer mon ame,
3 En m'ôtant l'Objet
4 De ma tendre flamme ?
5 *Morguienne de vous !*
6 Quell' femme,
7 Quell' femme ?
8 *Morguienne de vous !*
9 Quell' femme êtes vous !

début du 3^e acte (p. 299/47), Celenus chante sur l'air de *Morguienne de vous* !

Il suffit de recoller les morceaux 6 et 7 pour reconstituer le rabé-raa évident.

On peut observer, à l'occasion, que ce rabé-raa pose d'abord un problème d'analyse métrique/linguistique, car quoique les deux vers de son distique conclusif riment par la même forme *vous*, ils sont censés, en fonction du type même du rabé-raa, rimer normalement, donc conformément à l'Arbitraire métrique⁶. Or, à première audition, me semble-t-il, le distique conclusif

Morguienne de *vous* !
Quelle femme êtes-vous !

ne frappe pas par un effet de répétition. Serait-ce que, dans le domaine de la chanson, dont on suppose volontiers qu'il ne répond pas à des principes rigoureux, le principe de l'Arbitraire métrique est négligeable ? Peut-être plutôt faudrait-il d'abord analyser de plus près les formes linguistiques en jeu. Dans *Morguienne de vous*, le mot *vous*, précédé de la préposition *de*, est ce qu'on appelle une forme disjointe ou non-clitique ; dans *êtes-vous*, le mot *vous* est une forme conjointe, ou clitique ; à cette distinction de statut correspond une distinction fonctionnelle : *vous* clitique est sujet ou objet direct ou indirect (*Vous parlez, On vous voit, On vous parle*), mais ne peut pas équivaloir à un complément en *de* (*On se souvient de vous => *On se vous souvient*) ; *vous* non-clitique, non marqué fonctionnellement, ne peut à lui seul avoir valeur de complément indirect (*On parle à vous seul => *On parle vous seul*). Ce n'est donc pas le même mot, en tant qu'unité grammaticale, qui termine les deux vers ci-dessus. Il s'agit tout de même, indiscutablement, de deux mots fortement apparentés (formes d'embrasseur référant au destinataire). Mais la distinction des statuts clitique et non-clitique implique une autre différence pertinente, cette fois sur la plan de la forme même : dans *Morguienne de vous*, il est sans doute pertinent de dire que c'est le dernier mot, *vous*, qui reçoit l'accent terminal ; mais cette analyse ne convient pas exactement au mot *vous* du vers suivant ; qu'on compare *est-ce*, où l'accent ne tombe pas sur le clitique *ce*, même si sa voyelle est prononcée, mais sur la dernière voyelle stable du groupe *est-ce* ; donc, de même, on peut considérer qu'au dernier vers l'accent n'est pas reçu par le mot terminal *vous*, mais par l'espèce de mot composé – verbe muni de ses clitiques – *êtes-vous*, sur la dernière voyelle stable duquel il tombe régulièrement. Ainsi, on peut-être considérer qu'alors que le mot conclusif du premier vers est le pronom *vous*, le mot conclusif du second est plutôt *êtes-vous*, dont le noyau sémantique est la forme verbale *êtes*. Cette analyse satisfait l'Arbitraire métrique.

L'analyse métrique du même rabé-raa suggère une autre question relative à l'établissement du texte. L'éditeur a ponctué au vers 7 *Quell' femm !* comme une exclamation achevée, mais si ce quatrain est entendu et non lu, il est plus plausible de considérer que le vers 7, ou 6-7, n'est que le début de l'interrogation qui sera recommencée et achevée au vers 9, le second distique d'un rabé-raa présentant souvent la forme complète et achevée d'une expression seulement amorcée dans le distique préparatoire ; la chanson a sa syntaxe, qui est aussi celle du parlé, et que souvent les typographes et éditeurs ne reconnaissent pas. Cette question soulève un problème typique d'édition critique de corpus oral. De même, peut-être, peut-on se demander si la graphie *Quel' femme* qui suppose un *e muet* éliidé dans *Quelle* concrétise une analyse juste, ou s'il ne faut pas envisager une forme *quel* neutre quant au genre, dans la langue du personnage supposé vers 1726.

8) Encore 3:4 (p. 301/54), Esculape sur l'air *Flon, flon*.

Amis Apoticaïres,
Arrosez-lui le corps
De ces eaux salutaires
Qui donnent des transports :
 Hé, *don, don,*
 Larira dondaine !
 Don, don,
 Larira dondon.

3:4 (p. 301/54), Esculape sur l'air *Don, don*.

⁶ Suivant ce principe, l'équivalence métrique ne peut pas être simplement impliquée par une répétition ; la relation rimique normale (« arbitraire ») suppose donc la distinction lexicale des termes à la rime. Sur l'Arbitraire métrique et la notion de mot conclusif, voir Cornulier 1995 et 1999.

Ici le rabé-raa, encore construit sur un *dondon* découplé en *dondaine dondon*, est entièrement composé de fredons (syllabes non-grammaticales), en sorte qu'on peut aller jusqu'à se demander si *dondaine dondon* serait à lui tout seul un rabé-raa dont chaque "vers" ne serait qu'une syllabe ; la question se poserait alors, un peu plus loin, scène 5 (p. 301/56), de *tontaine tonton*.

On s'est ici borné à une esquisse d'étude du rabé-raa, qui n'est qu'une forme particulière, même si elle est particulièrement représentative de l'univers des formes du chant. A elle seule, et repérée sur un segment minime du corpus, pour peu qu'on y prête attention, elle suffit pourtant à soulever des problèmes de métrique, de langue, d'interprétation et d'établissement du texte. Cet exemple donnera peut-être une idée de l'intérêt de l'étude des formes métriques dans la littérature et le chant, et en même temps une idée de la richesse prometteuse à cet égard du corpus du théâtre de la Foire.

REFERENCES

- Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique*, « recueil d'Épigrammes en Vaudevilles », 3 vol., approb. Paris 1720.
— *La grand-mère amoureuse, parodie d'Atys en trois actes*, par Mrs F***, & D'Or***, représentée à la Foire de S. Germain, 1726.
- COATES, Carrol F., 1996, *Repression and Expression, Literary and social coding in Nineteenth-Century France*, Peter Lang, New York.
- DUNETON, Claude, 1998, *Histoire de la chanson française*, Éditions du Seuil, Paris.
- CORNULIER (de), Benoît,
1995, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses de l'Université de Lyon.
1996, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie française » dans Coates 1996, 309-337.
1999, *Petit Dictionnaire de Métrique*, photocopié, Centre d'Études Métriques (C.A.L.D.). A paraître chez Champion.
2000, « Sul legame del ritmo e delle parole in alcune formule di canti tradizionali. Nozioni di ritmica orale » dans *Studi di Estetica*, n° 21, 41-61, Université de Bologne, Éditions CLUEB, Bologne, Italie, 2000.
- MOLINO, Jean & Joëlle GARDES-TAMINE, 1992, 3^e édition, Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Presses Universitaire de France.
- MOREAU, Anne, 1999, relevé métrique électronique de pièces foraines, travail de maîtrise de Lettres Modernes (Métrique Française et Comparée), Nantes.
- ROLLIN, Jean, 1951, *Les chansons de Clément Marot, étude historique et bibliographique*, édité par la Société française de musicologie, Paris, Librairie Fischbacher.