

Métriquement vôtre¹ en édition soucieuse du rythme

L'un des objectifs de l'analyse métrique est de contribuer à la remise à jour d'un patrimoine littéraire souvent altéré par le temps : par les transformations de la langue, de la culture, et les habitudes de lecture jusque chez ces spécialistes qu'on nomme érudits. Voici par exemple deux vers de Racine, dans sa première pièce, *La Thébàide*, tels qu'ils apparaissent dans la quasi-totalité des éditions depuis le XVII^e siècle :

Polynice, Étéocle, Jocaste, Antigone,
Mes fils que j'ai perdus pour m'élever au Trône !

C'est ainsi qu'ils apparaissent par exemple dans l'édition de la Pléiade due à Raymond Picard, expert reconnu sur le plan philologique... Les éditeurs ne signalent pas, et la majorité des lecteurs ne remarquent pas, que le premier vers est absolument exceptionnel par rapport aux habitudes classiques. On y reconnaît spontanément la conformité au rythme 6-6 qui est le « mètre » traditionnel de l'alexandrin ; et on ne s'avise pas de ce que, pour le sentir comme tel, et cela sans que le mot « Étéocle » paraisse écartelé entre ses hémistiches, il faut que le premier hémistiche, « Polynice, Étéocle », soit comme un petit vers de mètre 6 à finale féminine : il a, après sa 6^e syllabe tonique qui clôt sa mesure de 6, une voyelle posttonique – un *e* féminin – en surnombre ; et le second hémistiche, « Jocaste, Antigone », qui, isolé, ne donnerait que l'impression de longueur 5, peut pourtant donner, enchaîné au précédent, l'impression de longueur 6 comme s'il profitait, pour ainsi dire, de la valeur rythmique du *e* féminin en surnombre à la fin d'« Étéocle » ; c'est ce qu'on peut appeler un cas de *récupération rythmique*. Moyennant cela, c'est un alexandrin assez naturel... de nos jours.

Mais Racine, lui, n'aurait jamais songé à écrire un tel vers ; chez lui comme dans toute la tradition classique, le second hémistiche doit, aussi bien que le premier, sonner le rythme 6 de manière autonome – même quand on le lit indépendamment du précédent. Si, armé de prudence par l'étude de la métrique, on retourne, non à toutes les éditions du temps de Racine, mais précisément à l'originale, on s'aperçoit que cet helléniste chevronné avait écrit :

Polynice, Étéocle, Iocaste, Antigone.

Jocaste, c'était donc « I-o-caste » ! alors, il n'y avait tout simplement pas d'*e* féminin à la fin d'« Étéocl(e) » par omission (« élision ») de son *e* devant l'*i* d'Iocaste ; dans les éditions suivantes, le « i » majuscule initial a été réalisé par un « i long », forme « J » qu'on a plus tard interprétée comme symbole de la consonne que nous épelons « ji ». Ce n'est qu'un détail,

¹ Texte rédigé en 2008 pour les actes, qui n'ont pas paru, d'une Journée organisée le 8 février 2008 à l'Université d'Angers dans le cadre d'un programme de Contrat de Plan État Région ; mis en ligne janvier/février 2011 ; seul est changé le titre de circonstance (« L'analyse métrique au service d'un patrimoine littéraire ou chansonnier »).

cette césure à récupération que l'attention à la métrique nous conduit à corriger – mais cette faute inaperçue aujourd'hui aurait fait hurler ou s'esclaffer l'auteur de Phèdre.

2. Ne lâchons pas prestigieuse collection de la Pléiade. Dans le volume des *Œuvres poétiques* de Verlaine édité par Jacques Borel, on lit cette strophe au début d'un poème de *Sagesse*, recueil originellement publié en 1881 :

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi,
Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?

Conformément à la tradition, l'éditeur a donné aux vers une justification initiale métrique, c'est-à-dire que deux vers n'ont la même marge initiale que s'ils sont de même mètre. Trois marges, donc trois mètres, sont distingués ici : le petit vers de 5, le grand vers final de 13 – de décomposition métrique peu connue, et pas évidente : serait-ce 9-4 ? 5-8 ? – et le vers à peine moins long qui doit donc être de longueur 12 : « D'une aile inquiète et folle vole sur la mer ». Il faut donc que ce soit un alexandrin, et, alors, son premier hémistichon ne peut être que : « D'une aile inquiète et folle » (6 voyelles, plus une 7^e en surnombre) et le second « vole sur la mer », de longueur 5, mais capable de donner l'impression de 6 par récupération de la valeur rythmique de l'*e* féminin de « folle ».

Cette césure à récupération rythmique (souvent dite *italienne* parce qu'elle est classique dans la poésie italienne notamment) est bien moins invraisemblable en 1881 et chez Verlaine que chez un poète du XVII^e siècle. On a de bonnes raisons de penser que, vers 1873 déjà, Rimbaud avait *forcé* la récupération rythmique à la césure dans les alexandrins 6-6 d'un poème au moins, « Mémoire » (ou sa variante « Famille maudite » récemment mise à jour), par exemple dans le vers « font les saules d'où sautent les oiseaux sans brides » ; et que Verlaine a fait la même chose, exceptionnellement ... mais un peu plus tard qu'en 1881. A cette date précise, cette césure est donc envisageable, mais ... un peu suspecte à l'analyse métrique. Contrôlons donc la suspecte ! Dans ce poème, il y a deux strophes de ce format ; or ce vers serait le seul de longueur 12, ce qui introduirait une petite différence métrique entre ces deux strophes ; ceci tend à renforcer la suspicion ; de plus, il présenterait une autre singularité qui ne pouvait échapper à un lecteur « métrique » de son temps : pour en faire un vers de 12, il faut prononcer « D'un' ail' in-quiè-t'et-fo- » en 6 syllabes dont une seule pour « quiè » ; mais ce mot ne se prononçait *jamais* ainsi en métrique classique ; la « diérèse », ou pour parler plus français la séparation syllabique dans « qui-è », y était un automatisme sans exception. Il *faut* donc, en l'absence de la moindre justification contraire, restituer la lecture « D'un' ail' in-qui-èt' et folle vole sur la mer » qui ne nous donne plus un alexandrin, mais un vers de 13. Et ceci rend à ces strophes leur homogénéité métrique : Ce sont des vers de 5, prolongés par des vers de 13, qui sont plausiblement mesurables en 5-8, mesure pratiquée alors par l'auteur dans la longueur 13 et dont la première sous-mesure de 5 répond aux petits vers de 5 initiaux. Ceci nous invite à partager rythmiquement d'une nouvelle manière : « D'une aile inquiète – et folle vole sur la mer ». C'était, à vrai dire, à cette époque et chez cet auteur, un mètre rare, et pas du tout évident en cette strophe car en décalage avec le sens ; mais cette boiterie rythmique convenait au style du poème, qui exprime d'un bout à l'autre le malaise d'une incertitude angoissante.

L'éditeur de la Pléiade a sans doute cru bien faire en *corrigeant* les éditions du temps de Verlaine qui donnaient à ce vers la même marge initiale qu'aux autres grands vers de 13. Pas

de chance, en les corrigeant, il a dénaturé le rythme et son effet, et cela, parce qu'il faisait confiance à ses propres habitudes rythmiques modernes, qui n'étaient pas encore établies chez les lettrés vers 1881.

3. La métrique n'est pas seulement dans le mètre, rythme de vers. Elle aussi dans les strophes, dont la structure est principalement configurée par la succession des rimes. On lit la « strophe » suivante dans le texte de la chanson du *Parapluie* de Brassens, dont un enregistrement est commercialisé dès 1952 et dont les paroles sont éditées en 1957 dans ses *Poèmes et chansons*, donc à une date où l'auteur a probablement pu lui-même contrôler l'édition². Je signale les terminaisons en marge droite :

Un p'tit coin d'parapluie	i
Contre un coin d'paradis,	i
Elle avait quelque chos' d'un ange	ange
Un p'tit coin d'paradis	i
Contre un coin d'parapluie,	i
Je n' perdais pas au chang', pardi !	i

On pourrait donner une justification métrique de type littéraire à cette strophe en distinguant ainsi ses vers de 6 et ses vers de 8 :

Un p'tit coin d'parapluie	6
Contre un coin d'paradis,	6
Elle avait quelque chos' d'un ange,	8 (6-2 ?)
Un p'tit coin d'paradis	6
Contre un coin d'parapluie,	6
Je n' perdais pas au chang', pardi !	8 (6-2)

Reste que cette strophe est bizarre, par rapport aux habitudes littéraires. On connaît bien des sixains rimés, par exemple, en [aab ccb] ou [aab aab] ; compte tenu des habitudes de l'époque, la rime contribue à les partager en deux groupes de 3 vers (tercets). Mais le schéma (aab aaa) constaté ici est tout à fait étranger à la poésie classique ; c'est une espèce de bouillie rimique de « a » (timbre *i*) où surnagerait un vers ne rimant pas (« b », « ange »). Bizarre, bizarre littérairement. Mais il suffit de re-formater ce couplet de la manière suivante pour y faire apparaître un schéma typique de la chanson française populaire au moins depuis le XVI^e siècle ; je signale en marge droite non seulement les terminaisons, mais les mots terminaux :

Un p'tit coin d'parapluie	contre un coin d'paradis,	<i>paradis</i>
	Elle avait quelque chos' d'un ange,	<i>ange</i>
Un p'tit coin d'paradis	contre un coin d'parapluie,	<i>parapluie</i>
	Je n' perdais pas au chang', pardi !	<i>pardi</i>

Or, ce schéma littérairement bizarre, c'est le schéma « chansonnièrement » normal de « J'ai du bon tabac / Dans ma tabatière / J'ai du bon tabac / Tu n'en auras pas » ou « Sur le pont d'Avignon / On y danse on y danse / Sur le pont d'Avignon / On y danse tous en rond ». Soit un premier groupe de deux vers (distique) ne rimant pas (par « paradis – ange »), puis un second distique de deux vers rimant ensemble (par « parapluie – pardi »), avec relation de

² Je me contente de corriger une probable coquille sans intérêt : on a imprimé « perdrais » au lieu de « perdais » dans l'édition de 1973.

répétition entre les vers 1 et 3, et un second vers seul féminin (par la voyelle féminine de « an-ge ». Il y a tout de même une petite sophistication dans la strophe de Brassens : la répétition du vers 1 au vers 3 subit une variation par permutation des mots « parapluie » et « paradis » ; et cet échange verbal exprime sans doute mimétiquement l'équivalence entre ces deux biens échangés, affirmée dans l'histoire.

L'analyse métrique nous aide à *reconnaître* cette forme qu'aucune étude de Brassens à ma connaissance n'a repérée, et à la reconnaître spécifiquement comme *forme de tradition orale*. Puis, tout de même – car Brassens *écrivait* ses poèmes avant de les mettre en musique et avait des préoccupations littéraires, donc de métrique littéraire, en même temps que musicale –, on s'aperçoit facilement, à la seule condition d'y prêter attention métriquement, que l'auteur a caché une structure strophique littéraire sous ce rythme de chanson ; je la visualise ci-dessous par un formatage ad hoc (les attaques des voyelles distinguées en gras correspondent à des temps forts dans la métrique de chant) :

Un p'tit **coin** d'**parapluie**
Contre un **coin** d'**paradis**,
Elle **avait** quelque chos' d'un **ange**,
Un p'tit **coin** d'**paradis**
Contre un **coin** d'**parapluie**,
Je n' **perdais** pas au **chang'**, **pardi** !

Les deux vers de 8 sont sous-rythmables en 6-2 ; cette décomposition est rendue sensible dans le dernier vers par le passage de la phrase terminée à l'interjection « **pardi** », concentré phonique de « paradis »³, juron comme ajouté en renfort à l'affirmation. A la fin de la phrase, avant ce juron, le mot « **chang'** » fournit une rime (à l'*e* féminin près) à la fin de vers non rimé « d'un ange ». Ça, c'est un coup du poète Brassens qui glisse de la métrique littéraire dans la chanson du chanteur Brassens, en glissant une strophe de schéma littéraire (aab aab) sous son refrain de schéma chansonnier. Telles sont les formes, finalement assez subtiles, que l'analyse métrique permet de dégager sous l'innocente apparence d'une chanson.

Disons simplement pour conclure que l'étude métrique aide parfois à restituer un patrimoine poétique inévitablement altéré par le temps, et parfois à mieux le comprendre.

Benoît de Cornulier
UMR 7023 / Centre d'Études Métriques

³ « Pardi » est en français, comme « parbleu », une condensation euphémique de « par Dieu » – le maître du « Paradis ».