Cahiers du

Centre d'Études Métriques

Julien Gœury sur la versification des élégies de Louise Labé.
Anne Ouvrard sur la métrique des répétitions dans les paroles d'air sérieux (1658-1676).
Benoît de Cornulier sur un diptyque méconnu de Rimbaud.
Alain Chevrier sur sonnet double et rimes palindromiques.
Daniela Rossi sur le vers dans le rap français.
Publications de Martinon, par Jean-Louis Aroui

n° 6 décembre 2012

Cahiers du C.E.M.

ISSN 1167-508X

Comité de rédaction : Benoît de Cornulier,

Marc Dominicy, Éliane Delente,

Julien Gœury, Matthieu Segui.

Directeur : Benoît de Cornulier

adresse : Laboratoire de Linguistique de Nantes,

Bâtiment de la Censive

Chemin de la Censive, BP 81227, 44312 Nantes cedex 3

<benoit.de.cornulier à gmail.com>

Les *Cahiers du Centre d'Études Métriques* sont consultables en ligne
sur le site du CRISCO de l'Université de Caen
(Centre de recherches inter-langues sur la signification en contexte) :
http://www.crisco.unicaen.fr/verlaine/cahiers_CEM.html

Ce numéro des Cahiers du C.E.M.
est publié avec le soutien du Laboratoire de Linguistique de Nantes (LLING).

Sommaires des numéros précédents

Cahier 1, mai 1992

Billy : “ Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française ”. Cornulier : “ La Fontaine n'est pas un poète classique : Pour l'étude des vers mêlés ”. Bobillot : “ Référence à la chanson et *innovation prosodique* dans certains vers de Jules Laforgue ”. Gouvard “ Les mètres de Jules Laforgue : Pour une analyse distributionnelle du vers de 12 syllabes ”. Cornulier : “ Le rond double du rondeau ”. Billy : “ Corrigenda et addenda à l'Architecture lyrique médiévale… de D. Billy ”. Van Licorne : “ Un inédit de Tristan Tzara ”. Reboudin : “ Obituaire : Philippe Martinon ”.

Cahier 2, mai 1994

Billy : “ Méditations sur quelques nombres ”. Chauveau & Cornulier : “ Sur la métrique de Tristan : Strophes et mètres classiques vers 1640 ”. Gouvard : “ L'alexandrin accentuel : Une analyse métrique de *Campos de Castilla* d'Antonio Machado ”. Billy : “ Notule relative à “L'alexandrin classique était bel et bien un tétramètre…” ” de H. Morier ”. Cornulier : “ La *césure* comme frontière sémantique associée, A propos d'une définition de M. Dominicy et M. Nasta ”. Chataigné : “ A propos d'une “règle” de la chanson française ”. Billy : “ Observations sur “L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie lyrique médiévale et occitane” de D. Billy ”. Anonyme : “ Mesure ta force en métrique ”. H.C. “ En deux mouvements ”. Chataigné & Cornulier : “ Recette du triolet ”. Gouvard : c.r. d'Olimpia Berca, *Dictionar istoric de rime (Dosoftei-Arghezi)*, Bucarest, 1984.

Cahier 3, février 1997 (étiqueté « 1996 » par erreur en couverture)

Aquien sur la voix d'Apollinaire. — Guilbaud sur la métrique de l'alexandrin d'Apollinaire. — Cornulier sur le *Pont Mirabeau* et sur l'inconstance métrique de *La Fontaine dans Psyché.* — Van Licorne sur le *Corbeau et le Renart.* – Bertho sur l'alexandrin de Verhaeren. — Holowacz sur le décasyllabe de Verlaine.

Cahier 4, 1999

Peureux : “ *Sommaire Discours de poesie* (1600-1610 ?), édition critique ”. — Devauchelle : “ Émergence des vers CPM6 dans la poésie de Théodore de Banville ”. — Cornulier : “ Remarques sur la métrique de Mallarmé ”. — Gouvard : “ L'alexandrin de Mallarmé et la poésie française (1850-1865) ”. — Chetoui : “ Pour une syntaxe intégrée à la poétique : la syntacticométrie ”. — Cornulier : “ Rimbaud rimeur étourdi des *Premières Communions* ”.

Cahier 5, 2007

Dominicy : « Autour de Verhaeren : la métrique d'Emile Van Arenbergh ». – Cornulier « Contre-rime et contre-répétition chez Aragon : *L'Illusion de la désillusion* ». – Cl. Barthélemy : « La césure italienne et sa fonction stylistique chez Péguy ». Chevrier : « Notule sur la libellule: les tankas de Judith Gautier ». – Ducoffre : « Écarts métriques d'un bateau ivre ». – Aroui : « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine », sur la thèse de V. Beaudouin. – Buron : « La composition modulaire dans *Les Juifves* » de Robert Garnier. – D'Andrea : « Sur le rôle de la répétition dans les proverbes ». – Cornulier « Sur la versification de Rutebeuf ». – V. Licorne sur un cancre métrique membre de jury de concours d'agrégation.

Table des matières

Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise 7

Mécanismes métriques de répétition dans les paroles d'airs sérieux (1658-1676) 23

De l'analyse métrique à l'interprétation de Mémoire comme élément d'un diptyque de Rimbaud 57

Iconicité et symétrie (II). Du sonnet double aux rimes palindromiques 101

Le vers dans le rap français 117

Martinon 1912-2012 145

Publications de Philippe Martinon 146

Chercher Martinon 153

Auteurs et résumés/abstracts 155

Le présent numéro a été réalisé avec l'aide de Loïc Chahine.

Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise[1]

Julien Gœury (Université de Nantes, L'AMo)

Louise Labé, son libraire-imprimeur Jean de Tournes, ou un autre intervenant qu'il est impossible d'identifier, configure dans les *Œuvres* (Lyon, 1555) une section intitulée « Élégies »[2], où figurent trois poèmes systématiquement re-titrés afin d'être identifiés comme tels. Rappelons que c'est Clément Marot qui a été le premier, vingt ans plus tôt, dans l'édition de la *Suitte de l'Adolescence Clémentine* (1534) à opérer une re-classification générique, en choisissant de dissocier les élégies des épîtres, et cela de façon à créer une sous-espèce lyrique. Il n'inventait pas le mot, mais il donnait à la chose une identité assez forte pour en infléchir le destin littéraire en France. Ajoutons cependant qu'il n'opérait pas cette re-classification sur des critères définitifs (qu'ils soient thématiques ou formels), même si l'amour, le décasyllabe et les distiques aa étaient déjà majoritaires parmi ses élégies. Les auteurs d'arts poétiques français vont ensuite rester tributaires de cette instabilité générique, une instabilité dont témoigne donc encore, sans doute malgré lui, le recueil de Louise Labé. Il suffit de se référer aux variantes terminologiques du privilège[3], pour en avoir une première illustration. Ce qui est sûr, c'est que les trois élégies signées par Louise Labé sont bien les variantes d'un même type et qu'elle sont soumises à des normes de composition similaires. Ce sont ces normes qu'il s'agit d'abord pour nous de mettre à jour avant d'étudier le mouvement phrastique propre à l'élégie labéenne.

1 Amplification

Commençons par la « longueur », le paramètre le moins sûr, même s'il appelle tout de même quelques remarques. L'élégie, qui n'est pas une forme fixe ou semi-fixe, ne réclame pas un nombre de vers arrêté *a priori*. Sa longueur reste ainsi à la libre appréciation du poète, comme le dit d'ailleurs Peletier du Mans de l'épître[4]. Mais c'est une liberté qui ne doit pas être confondue avec celle du chant lyrique, soumis aux caprices de l'inspiration, et par là même théoriquement inconstant. On sait d'ailleurs que cette proximité de l'élégie avec l'épître, dans

---

[1] Le présent article est issu d'une communication effectuée à l'université à Nantes en décembre 2005 dans le cadre d'une journée d'études consacrée aux *Œuvres* de Louise Labé, co-organisée avec B. de Cornulier. Son auteur a pu bénéficier des remarques et des suggestions des autres participants (E. Buron, B. de Cornulier, F. Goyet et J. Vignes). Qu'ils en soient ici – tardivement – remerciés.

[2] L'édition de référence est celle de F. Rigolot (L. Labé, *Œuvres complètes*, Paris, GF-Flammarion, 1986).

[3] « Ensemble plusieurs Sonnets, Odes et *Epistres*… » (L. Labé, éd. cit., p. 37).

[4] « Elle est tant longue qu'on veut : elle finit quand on veut, et là où l'on veut. » (Peletier (1555), éd. Goyet, p. 299). Sauf précisions, les arts poétiques cités le sont dans l'édition fournie par Fr. Goyet sous le titre *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Paris, Le livre de poche classique, 1990).

la tradition ovidienne des *Héroïdes*, justifie ici en particulier le retour d'une rhétorique à peine refoulée par les larmes et qui donne souvent au poème l'allure d'un discours fort peu vagabond, où exorde et péroraison ressemblent même à un début et une fin étroitement contrôlés.

Les trois élégies de Louise Labé dépassent chacune la centaine de vers, avec des volumes à peu près équivalents (I-118v. ; II-104v. ; III-104v.). On peut alors se demander si ces proportions traduisent une conformité, du point de vie des normes d'amplification en usage à l'époque. On distingue dans la pratique une élégie brève, qui se situerait du côté de Properce, d'une élégie longue, qui se situerait plutôt du côté d'Ovide, moins celui des *Amours* que celui des *Héroïdes*, c'est-à-dire d'une épître déjà métamorphosée en élégie. C'est une distinction pourtant absente des arts poétiques dans les années cinquante, et qui sera reprise à son compte par un Ronsard parlant d'outre-tombe en 1587[5]. On la retrouve plus tard chez Vauquelin de la Fresnaye, au début du XVIIe siècle[6]. Cette distinction, toujours assortie d'une prescription de brièveté, reste pourtant très théorique, comme l'exemple de Ronsard le prouve assez facilement, lui qui a presque toujours contrevenu à la règle qu'il énonce[7]. Et de toute façon, si le même Ronsard attribue au commanditaire le goût du faste, c'est qu'il pense plutôt à des pièces relevant du lyrisme d'apparat et indûment appelées élégies (voir les *Elégies, Mascarades, Bergeries* de 1558 composées en l'honneur d'Elisabeth d'Angleterre), et non pas à ce genre de pièces amoureuses, où une telle amplification n'a pas lieu d'être[8]. Ce qui est sûr, c'est que les trois élégies de Louise Labé ne répondent pas aux normes les plus basses réclamées par le vendômois (c'est-à-dire une trentaine ou une quarantaine de vers), qui sont d'ailleurs assez rarement appliquées dans la production française après Marot. Elles constituent déjà un « discours », comme préfère l'appeler pour sa part Vauquelin, mais pas un narré « aussi grand que la mer » (c'est-à-dire de plusieurs centaines de vers comme on en voir déjà à l'époque), si l'on suit à nouveau Ronsard.

Louise Labé soumet ses élégies à des normes d'amplification moyennes, qui l'éloignent des pratiques lyonnaises antérieures (de Marot à Pernette du Guillet), pour se rapprocher de celles des poètes de la Pléiade à la même époque. Mais il ne faut sûrement pas y voir la moindre influence directe. Pour mémoire, on peut rappeler que des vingt-trois élégies de la *Suitte de l'Adolescence Clémentine* publiée par Marot dans l'édition de 1538, seules trois dépassent la centaine de vers, alors que celles publiées par Du Bellay dans ses *Vers lyriques* de 1553 et par

---

[5] « Soit courte l'Elegie en trente vers comprise, / Ou en quarante au plus. Le fin lecteur mesprise / Ces discours, ces narrez aussi grands que la mer. » (Ronsard (1587), Lm XVIII, p. 246).

[6] « Breve tu la feras, te reglant en partie / Sur le Patron poli de l'amant de Cinthie, (…) Nos Poëtes François, qui beaus Cignes se fient / A leur voler hautain, or la diversifient / En cent genres de vers, si trop long est leur cours, / Ils couvrent sa longueur d'un beau nom de discours. » (Vauquelin (1605), éd. A. Genty, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 27).

[7] « Si j'eusse composé la meilleure partie de ces Élégies à ma volonté, et non par expres commandement des Rois et des Princes, j'eusse esté curieux de la briefveté : mais il a fallu satisfaire au desir de ceux qui avoient puissance sur moy, lesquels ne trouvent jamais rien de bon, ny de bien fait, s'il n'est de large estendu, et comme on dit en proverbe, aussi grand que la Mer. » (Ronsard (1587), Lm, XVIII, p. 246).

[8] Voir G. S. Hanisch, *Love elegies of the Renaissance : Marot, Louise Labe, and Ronsard*, Saratoga, Anma libri, 1979, p. 93-94.

Ronsard à la fois dans l'édition de 1553 du *Cinquième livre des Odes*, dans le *Bocage* de 1554 et les *Meslanges* de 1555 sont presque toutes d'un volume équivalent, voire bien supérieur pour certaines. Que retenir en définitive de tout cela ? Que Louise Labé pratique un discours élégiaque constant, dont les normes d'amplification coïncident avec celles des années 1553-1555 ; qu'il y a bien eu conception unitaire d'un ensemble « trine-un » parfaitement proportionné, sans pour autant qu'il y ait recherche d'équilibre entre la masse métrique des sonnets (soit 336 vers) et celle des élégies (soit 326 vers), selon la curieuse hypothèse de D. Martin[9] ; et que cela est fait pour créer, sciemment ou non, un contraste marqué entre la modulation lyrique du sonnet, à la fois semi-fixe et bref, et celle de l'élégie, à la fois libre et « deduitte en plus long discours », pour reprendre la formule de Peletier.

2 Versification

En ce qui concerne maintenant la versification de l'élégie, deux paramètres suffisent à rendre compte d'une forme poétique non complexe : la disposition des rimes et leur schéma générique. On y associera le choix du mètre, même s'il ne possède pas les mêmes implications structurelles.

2.1 Choix du mètre

Le choix du 10s, qui n'entre pas encore en concurrence directe avec le 12s. (du moins pour l'élégie) à l'époque où écrit Louise Labé, n'appelle pas de beaucoup de commentaires sur le plan historique. Le décasyllabe, c'est le mètre de l'élégie dès Marot (vingt et une des ses vingt trois élégies de 1538 sont en 10s.) et l'on n'est pas étonné de voir Sébillet le recommander, tout en réservant à l'épître une variété qui ne serait pas ici de mise[10]. On peut ajouter que tous les premiers traducteurs d'Ovide parmi les derniers Grands Rhétoriqueurs (comme André de La Vigne et Octavien de Saint-Gelais) et d'autres poètes contemporains de Louise Labé (comme le lyonnais Charles Fontaine) l'ont aussi utilisé. C'est ensuite un choix tacitement reconduit par Ronsard et Du Bellay, à de très rares exceptions près, dans leurs propres élégies, qui portent sur des sujets beaucoup plus variés.

A cet égard, on peut donc seulement relever que le 10s de l'élégie, similaire à celui du sonnet du point de vue métrique, n'a pas exactement la même identité sur le plan esthétique. Dans le sonnet, l'usage du vers héroïque peut être encore associé à l'ambition du discours lyrique inspiré, celui de *L'Olive* de 1549-1550 et celui des *Amours* de 1552 et de tous les premiers *canzonieri* composés en français ; dans l'élégie, ce décasyllabe reste tributaire d'une double tradition, épistolaire et marotique, qui en modifie sinon l'usage, du moins l'identité. Le traitement peut donc être apparenté à celui des sonnets, mais le marquage n'est pas tout à fait le même. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une volonté d'homogénéisation du discours en vers,

[9] D. Martin, *Signe(s) d'amante. L'agencement des Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, Paris, Champion, 1999, p. *

[10] « Prends donc l'élégie pour épître amoureuse : et la fais de vers de dix syllabes toujours : lesquels tu ne requerras tant superstitieusement en l'épître que tu ne la fasses parfois de vers de huit, ou moindres » (Sébillet (1548), éd. Goyet, p. 129).

mais du respect de deux régularités dominantes à l'époque et dont la rencontre n'est en rien préméditée par l'auteure.

Sur le plan métrique, il faut aussi insister sur le fait que les propositions syntaxiques, suivies ou non par des marques de ponctuation, ne doivent pas tromper au sujet d'un 10s. césuré en 4/6 : la place de la césure est structurelle et n'est pas soumise aux caprices de la syntaxe. De ce point de vue, les quelques « exceptions » signalées par Michèle Clément dans les élégies et les sonnets paraissent pour le moins discutables[11] : il s'agit moins en effet d'une modification structurelle (passage exceptionnel du 4/6 au 6/4) que d'une licence tolérée à la règle de la « quadradure », telle que Du Bellay l'énonce dans la *Deffence et illustration de la langue françoise* en 1549[12].

2.2 Disposition des rimes

L'élégie, comme l'épître, recourt traditionnellement au système des rimes plates ou suivies, c'est-à-dire à des distiques aa qui se renouvellent par paires, sans être individualisés graphiquement. L'usage de ces rimes plates, là aussi cautionné par Marot (vingt et une sur vingt-trois élégies dans l'édition de 1538) se voit logiquement entériné en 1548 par Sébillet[13]. Cela renvoie historiquement l'élégie du côté des genres dits « non strophiques », comme l'épître, l'épopée, l'épigramme, la satire ou la poésie didactique. Il faut bien préciser « historiquement », car cette distinction strophique/non strophique, n'a de réalité qu'à la condition de dénier au groupe rimé aa le statut de strophe, ce qui est contestable. La question est d'autant plus intéressante à poser ici, que le fameux « distique élégiaque » de l'Antiquité reste évidemment présent dans la mémoire des poètes et que ce distique élégiaque ne tire pas son identité, comme on le sait, de la disposition des rimes, mais du choix des mètres inégaux (hexamètre et pentamètre), dont les qualités mélodiques sont associées dès l'Antiquité à une expression technicisée de la souffrance morale, comme si la cadence mineure du distique élégiaque formalisait le hoquet d'un sanglot[14] ; une représentation qui semble faire fi de l'optimisme d'Horace[15].

Tout cela pour dire que le choix de l'isométrie (ou d'un système mono-métrique) et des rimes plates (ou des distiques aa), opéré par Louis Labé comme la très grande majorité des poètes élégiaques, ne cherche absolument pas à reconduire ce dispositif strophique originel,

---

[11] Voir les élégies I, v. 26 (« Que premiers j'u d'Amour, je voy les armes ») et 102 (« Que l'aage avoit gravé sur son visage ») et les sonnets III, v. 12 (« Car je suis tant navree en toute part ») ; XXIV, v. 12 (« En ayant moins que moy d'occasion ») et XVII, v. 8 (« Et un nouvel obget faire à mes yeux »).

[12] « J'ay quasi oublié un autre default bien usité et de très mauvaise grace. C'est quand en la quadrature des Vers Heroïques la sentence est trop abruptement coupée » (Du Bellay (1549), éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2007, p. 161).

[13] « Mais en l'une [élégie] et en l'autre [épître] retiens la rime plate pour plus douce et gracieuse », Sébillet (1548), éd. Goyet, p. 129.

[14] « Le distique (…) donne l'impression d'un développement heurté, comme brisé par un sanglot », P. Grimal, *Le lyrisme à Rome*, Paris, P.U.F., 1978, p. 10

[15] « *Versibus impariter junctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos* » [Dans l'union de deux vers inégaux, on enferme d'abord la plainte, puis la satisfaction d'un vœu exaucé], *Art poétique*, v. 75-76.

d'ailleurs jamais retrouvé en Français. Ajoutons que l'origine épistolaire de l'élégie française l'en éloigne encore un peu plus. Il est d'ailleurs notable que Ronsard, jamais très à l'aise avec l'élégie, a tout bonnement renoncé au travail de naturalisation du distique élégiaque[16]. Alors qu'il tente de restituer dans ses *Odes* de 1550 la mince colonne de fumée des *cola* des éditions grecques de Pindare, comme le suggère P. Laumonier, il ne reconduira pas deux fois la démarche claudicante de l'« Elégie sur la mort d'Antoine Chasteigner » (en distiques bi-métriques aa long/court composés d'un alexandrin et d'un décasyllabe), dont Peletier aurait voulu faire, sans succès, un prototype de distique élégiaque français[17].

On sait cependant[18] qu'un groupe rimé (ici le distique aa : a rimant avec a) ayant besoin d'un mètre de base (lequel exige deux occurrences au minimum), il ne peut le trouver dans ce type de configuration. Ce qui n'est pas le cas par exemple du groupe rimé abab (ab rimant avec ab) supportant très facilement les solutions bi-métriques. C'est pourquoi on trouve couramment dans la poésie française des abab bi-métriques long/court mais de façon rarissimes des aa bi-métriques long/court, comme justement cette élégie à Chasteigner qui satisfaisait pourtant aux exigences d'un distique élégiaque naturalisé. Cette règle non écrite, pourtant constitutive du système métrique, explique sans doute son extrême rareté.

2.3 Schéma générique

Le schéma générique (soit la disposition des rimes masculines et féminines) doit aussi être pris en considération, car celui-ci à plusieurs incidences sur la mise en vers du poème. Rappelons d'un mot que la poésie lyrique fait de la mesure à la lyre un critère d'harmonisation défini comme tel et qui, de régularité dominante autour de 1555, va très vite devenir une règle de conformité absolue. Cette mesure à la lyre implique que la première strophe serve de patron mélodique à toutes celles qui suivent, de façon à faciliter le travail d'harmonisation réservé ensuite aux musiciens. La reprise à l'identique concerne donc aussi bien le choix des mètres, leur nombre et leur disposition (en hétérométrie), la disposition des rimes et, chose nouvelle depuis le Marot des psaumes suivi par le Mellin de Saint-Gelais de certaines chansons et le Ronsard des *Odes*, le schéma générique (c'est-à-dire la répartition des rimes masculines et féminines à l'intérieur de la strophe). Or, l'élégie, comme l'ode, peut être soumise à un tel travail d'harmonisation, si l'on considère justement le distique aa pour ce qu'il est, c'est-à-dire une strophe. Ronsard le formule d'ailleurs très clairement en 1565[19], appliquant même à l'élégie la règle de l'alternance en genre qui n'en est, faut-il le rappeler, qu'une spécification particulière, car on peut avoir un schéma générique constant sans alternance.

---

[16] D. E. Frey, *Le genre élégiaque dans l'œuvre de Ronsard*, Liège, G. Thone, 1939, p. 19.

[17] « Les Vers en l'Epître seront tous d'une même mesure : A la différence de l'Elegie, laquelle je suis d'opinion qui se fasse du vers Dodécasyllabe accompagné du Décasyllabe : c'est-à-dire par Distiques : Quelle me souvient avoir vu une en Ronsard : et la couleur sera de vers à autre. » (Peletier (1555), éd. Goyet, p. 300).

[18] Voir B. de Cornulier, l'*Art poétique. Notions et problèmes de métrique* (Lyon, P.U.L., coll. IUFM, 1995) pour le présent paragraphe.

[19] « Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les autres féminins, et parachèveras de même mesure le reste de ton Élégie ou chanson, afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder. » (Ronsard (1565), éd. Goyet, p. 470).

Un coup d'œil rapide sur les tableaux 1 à 3 (troisième colonne) permet de voir que Louise Labé ne soumet pas ses élégies à une telle règle d'harmonisation et qu'elle choisit de distribuer les rimes masculines et masculines de façon apparemment aléatoire, ce qui appelle un certain nombre de commentaires. C'est un choix assumé comme tel, car la poétesse lyonnaise ne peut pas ignorer cette règle en voie d'application, surtout si l'on considère que les élégies ont été composées dans les années qui précèdent immédiatement la publication en 1555 ; et d'ailleurs elle ne l'ignore pas, comme en témoigne le travail de versification des sonnets. Ce choix ne permet pas pour autant de la situer dans un camp ou dans un autre, car la ligne de démarcation est encore fluctuante à l'époque, et l'application de cette règle reste encore soumise à la libre appréciation des poètes, comme en témoigne la prudence de Du Bellay en 1549[20] et celle de Peletier en 1555 au sujet du sonnet[21], alors qu'elle est en train de se généraliser. Il serait donc douteux d'y voir une marque d'archaïsme. On peut donc simplement faire valoir que Louise Labé assume sans complexe une pratique ouvertement « dé-musicalisée » de l'élégie, qui l'éloigne sinon en théorie, du moins en pratique de la Pléiade, comme en témoignent les dix élégies publiées par Ronsard et Du Bellay entre 1553 et 1555, toutes harmonisées et alternées. Elle reste bien là du côté d'un lyrisme « épistolaire » lu et non chanté marquant une nouvelle fois la différence entre élégies et sonnets. Elle se situe alors logiquement dans la lignée des traductions en vers des *Héroïdes*, qui ne s'embarrassent pas d'une telle contrainte, comme par exemple celles de Charles Fontaine, parue à Lyon en 1552.

On peut ajouter à cela que cette distribution générique aléatoire n'obéit à aucune autre forme de régularité perceptible au niveau des seuils : les rimes d'ouverture (I-M, II-F, III-F) comme de clôture (I-F, II-F, III-M) des trois élégies sont indifféremment masculines ou féminines ; et, en l'absence d'alinéas, qui sont là pour créer des démarcations graphiques souvent instructives, puisqu'ils signalent des frontières sémantiques, les débuts et les fins de phrase à l'intérieur du poème ne font valoir aucune forme de régularité dominante.

Si l'on observe maintenant les regroupements de rimes d'un même genre (c'est-à-dire des séries de distiques M ou F), on notera qu'on ne trouve qu'un seul exemple dans les trois élégies d'une série de plus de deux rimes masculines à la suite : c'est une série de 5 rimes dans la troisième élégie (III, v. 21-30) ; mais qu'on trouve en revanche deux très longues séries féminines qui peuvent éventuellement résulter d'une préméditation, la première de 16 vers (I, v. 99-114) qui coïncide peu ou prou avec le portrait de la pauvre vieille énamourée de la première élégie ; et la seconde de 18 vers (II, v. 55-72), qui est pour sa part beaucoup plus hétérogène du point de vue du contenu.

On restera donc très prudent sur le plan de l'interprétation. Car s'il y a bien prégnance du féminin à la rime dans les élégies, (I-61% ; II-69% ; III-56%), et même formation de quelques séries de rimes féminines, il ne faut sûrement pas le sur-interpréter. Faut-il y voir un geste esthétique, comme l'écrivent certains : insolence vis-à-vis des normes déjà en vigueur[22] ou

[20] « Il y en a, qui fort supersticieusement entremeslent les vers Masculins avecques les Feminins, comme on peut voir aux Psalmes traduictz par Marot. (…) Je treuve cete diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion, jusques à contreindre ta diction, pour observer telle chose » (Du Bellay (1549), éd. cit., p. 161).

[21] « Chose de curiosité, non de nécessité : toutefois loable, à la nouveauté » (Peletier (1555), éd. Goyet, p. 294).

[22] Voir M. Clément, « Louise Labé et les arts poétiques, *Méthode !*, n° 7, décembre 2004, p. 65-77.

revendication de liberté[23] ? Faut-il y voir un geste politique, venant renchérir sur le discours de l'épître liminaire, comme l'écrivent d'autres ? Rien n'est moins sûr. Les stylisticiens décriraient cela comme un travail de délexicalisation contextuelle du méta-langage poétique suivi d'une resémantisation donnant à l'usage de la rime féminine la valeur d'une synecdoque : « Je suis femme, et voyez comme ma rime est féminine », nous dirait-elle à chaque retour du féminin à la rime. Voire. Les *gender studies* parleraient volontiers d'une rime « genrée », mais auraient bien du mal à la libérer d'une phonétique misogyne qui continue de la décrire comme une « une finale faible, une désinence molle »[24] ; ce qui ne plairait sûrement pas à cette virago de Louise Labé !

Ces différents commentaires sont séduisants, mais la « forme-sens » a fait des ravages en stylistique. On peut leur opposer deux arguments : d'une part la masse lexicale féminine est légèrement supérieure en langue française (ce qui explique la prégnance du féminin à la rime) et d'autre part le discours lyrique féminin de l'élégie labéenne favorise logiquement la présence de marques grammaticale du féminin dans la phrase et par là même à la rime (participes passé, pronom, etc). Il ne fait sans doute y rechercher ni la présence de revendications féministes subliminales, ni l'effet des séductions harmoniques du féminin, ni même une forme de désinvolture vis-à-vis des règles en usage.

3 Distique et mouvement phrastique

La distribution en nombre et le développement en longueur des phrases à l'intérieur du poème constituent d'autres facteurs d'élaboration essentiels. Ils doivent être envisagés avec prudence, car la perception et la définition de la phrase (appelée « clause » ou « sentence » à la Renaissance) sont très différentes à l'époque où écrit Louise Labé[25]. Le premier réflexe est ainsi d'observer la « phrase stylistique », actualisée par la ponctuation (et qu'on peut définir comme une unité d'énonciation se terminant par un point ou un signe équivalent suivi d'une majuscule)[26]. La toile typographique tendue sur le texte imprimé peut cependant créer toutes sortes d'effets de camouflage (dissimulation d'une continuité syntaxique au-delà du point) ou de déguisement (estompement d'une articulation majeure en deça du point).

On a choisi de faire apparaître dans les tableaux 1 à 3 la distribution de ces phrases stylistiques, telles que l'édition établie par Fr. Rigolot les restitue avec fidélité (à une exception près, en I, v. 90 où le point doit être corrigé en virgule), parce que cela constitue un premier repère, et qu'on n'observe pas d'effet de camouflage d'une continuité forçant les limites de la phrase stylistique. En revanche, on a été conduit à tenir compte des articulations internes de la

[23] « Tout se passe donc comme si, par cette accumulation de rimes féminines, se vérifiait l'impression que la voix qui s'exprime ici est à la fois celle d'une amante sûre de son amour et d'une artiste sûr de son art », Fr. Rigolot, *L'erreur de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, p. 104-105.

[24] J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, P.U.F., 1987-1988, t. 2, p. 26.

[25] Voir les mises au point d'O. Millet (« Entre grammaire et rhétorique : à propos de la perception de la phrase au XVIe siècle », *L'Information grammaticale,* 75, octobre 1997, p. 3-9), qui informent notre développement.

[26] On emprunte la notion à R. Garrette (voir *La phrase de Racine. Etude stylistique et stylométrique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995).

phrase en accordant au « deux-points », le « comma » selon la terminologie renaissante[27], un rôle majeur tant du point de vue syntaxique que rythmique. Il permet en effet de bien comprendre la façon dont les phrases longues sont le plus souvent « suspendues », ou « entrecoupées », en plusieurs membres syntaxiques séparés par des pauses. En recourant au lexique des mathématiques, on pourrait dire que la perception des quantités continues (c'est-à-dire des phrases stylistiques) doit être affiné par la prise en compte des quantités discrètes (c'est-à-dire de ces unités syntaxiques de second rang dissociées ici par les deux-points au prix d'une simplification).

Il s'agit donc de tirer quelques enseignements de cette distribution des phrases stylistiques quant aux normes de la phrase en vers telle que la conçoit Louise Labé dans ses élégies, et cela en fonction de certaines règles édictées à l'époque. Si l'on se fonde en effet sur les recommandations de Peletier[28], reprises ensuite par Ronsard[29], la phrase type de l'élégie devrait coïncider avec le distique aa, tout en pouvant parfois enjamber la frontière strophique pour créer un effet particulier, peut-être un de ces sursauts venant imiter la cadence mineure du distique de cette élégie « aigrete en sa pointure »[30], pour reprendre la jolie formule de Vauquelin de la Fresnaye.

Cette recommandation de maintenir une frontière phrastique située à la fin du deuxième vers, et exceptionnellement repoussée à la fin du troisième au prix d'une transgression expressive, va dans le sens d'une formalisation du distique élégiaque, comme unité métrique, syntaxique et même sémantique. Louise Labé ne suit pas une telle recommandation, qui est restée de toute façon très théorique dans la tradition française. Elle développe en effet près des deux tiers de ses phrases au-delà des limites du distique, avec une amplitude qui peut aller de 1 vers (dans des situations proches de la stichomythie en I, v. 83 ; II, v. 60 et III, v. 54) jusqu'à 12 vers (au prix d'un effet de liste renforcé par l'anaphore en III, v. 9-20). Mais ce sont des cas extrêmes, dans des élégies qui limitent les écarts.

Il y a donc une pratique massive de l'enjambement strophique, mais qui va de pair, il faut le noter, avec un grand souci de concordance, c'est-à-dire que Louise Labé cherche à faire coïncider fin de phrase et fin mètre d'une part et fin de phrase et fin de strophe d'autre part.

Il existe seulement trois cas de discordance métrique, tous réunis dans la première élégie (et signalés par un A majuscule dans la première colonne des tableaux 1 à 3). En théorie, ce sont des enjambements (puisque la pause coïncide à chaque fois avec la frontière interne du vers, c'est-à-dire avec la césure du 4/6, ce qui tend à atténuer l'effet), mais en pratique ils créent un effet proche de ce qu'on entend par rejet :

---

[27] « Je viens maintenant à parler du comma : lequel se met en sentence suspendue, et non du tout finie. Et aulcunesfoys il n'y en a qu'ung en une sentence : aulcunesfoys deux, ou trois. » (E. Dolet, *La maniere de bien traduire d'une langue en une autre*, Lyon, E. Dolet, 1540, p. 21-22).

[28] « En l'Élégie les clauses sont communément finies en chaque deux vers : et quasi jamais le vers de s'en va chercher au troisième » (Peletier (1555), éd. Goyet, p. 300).

[29] « En deux lignes acheve, et non en d'avantage : / Ton sujet soit pressé sans trancher l'autre vers » (Ronsard (1587), Lm XVIII, p. 246).

[30] Vauquelin (1605), éd. cité, p. 27.

I, v. 73-74 : « / Qu'aymer ton fils » (= révélation de l'inceste de Sémiramis)

I, v. 109-110 : « / D'estre aymé d'elle » (= révélation finale)

Il faut pourtant rester prudent, car d'autres effets de discordance, fondés sur une pause syntaxique en fin d'hémistiche, se retrouvent par ailleurs (voir II, v. 7 ; III, v. 7 et 27) et tendent à relativiser l'effet créé par ces quelques fins de phrases discordantes.

Il y a d'autre part sept cas de discordance strophique (signalés par un B majuscule dans la première colonne des tableaux 1 à 3). Ils ne semblent pas non plus avoir en eux-mêmes de valeur stylistique incontestable. Seuls trois d'entre eux (I, v. 13-14 ; I, v. 27-28 et II, v. 85-86) ne sont pas associés à d'autres facteurs d'émiettement (repérable en amont ou en aval) qui tendent à effacer l'autonomie syntaxique du module sans accorder à la discordance une réalité particulière.

On pariera donc moins sur des effets d'agencements concertés, avec un souci d'expressivité à la clef, que sur une certaine souplesse tolérée, voir un certain relâchement, dans l'agencement des phrases en vers, qui viendrait s'ajouter à bien d'autres touchant aussi bien la quadrature du décasyllabe que la qualité des rimes.

Ce souci de concordance, associé au non-respect des limites strophiques, conduit en tout cas à observer les seuils pairs pour avoir une idée de l'ampleur de la phrase en vers dans les élégies. On constate alors que la moyenne (voir tableau 5) se situe au-delà de trois (entre 3,5 et 4 vers, avec d'infimes différences d'une élégie à l'autre). Le seuil du quatrième vers est donc beaucoup plus fortement ressenti comme une limite que celui du deuxième vers. Or cela ne relève pas d'une idiosyncrasie syntaxique propre à Louise Labé, mais plutôt d'une certaine conformité sur le plan rhétorique. Il faut en effet en revenir, pour le comprendre, à une pratique instituée de la phrase en vers, dont les modèles, définis par Quintilien dans l'*Institution oratoire*, semblent avoir été très tôt intériorisés par les poètes français. On peut citer à cet égard la prescription d'Amyot qui, dans son *Projet d'éloquence royale* de 1579[31], car elle permet de comprendre pourquoi la poésie en rimes suivies, et cela quelle que soit son domaine d'expression à la Renaissance et à l'âge classique (élégie, épître, satire, tragédie, etc.) tend à faire du quatrième vers (alexandrin ou décasyllabe) une frontière majeure et même à reconstituer des quatrains fictifs ; et cela à moins de chercher à créer des système périodiques plus complexes.

Le distique ne perd pourtant pas dans les élégies tout rôle dans l'organisation syntactico-rythmique de la phrase en vers. Si l'on tient compte en effet des articulations internes de la phrase, on observe alors que la frontière du distique est quand même fortement ressentie. C'est sans doute l'élégie III qui l'illustre le mieux. On y trouve 8 phrases stylistiques sur un total de 25 configurées en distiques (soit à peine un tiers), mais 31 unités syntaxiques sur 45

[31] « Les clauses entieres ne doivent point estre plus loin que quatre vers alexandrins, tant pour être mieux entendues, et la sentence mieux comprise par celui qui écoute, que pour n'accourcir et lasser l'haleine de celui qui parle ; les autres clauses qui sont entrecoupées, donnent quelquefois un bien peu d'espace pour respirer, tel qu'est ce que les musiciens appellent soupir, et quelquefois une pause plus longuette, sans que pour cela l'auditeur pense qu'on s'arrête du tout. Il y a plus de montre et de parade dans les clauses longues qui vont tout d'une tire jusqu'à la fin, et sont plus numéreuses et plaisantes à l'oreille ; aussi s'en sert-on plus en l'exorde et en la péroraison : et des entrecoupées on en use plus dans les autres parties où il faut non pas escrimer à plaisir, mais combattre à outrance et joindre son ennemi de près » (J. Amyot, *Projet d'éloquence royale*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 87-88).

configurées en distiques (soit plus de 80%). Les séquences de deux vers, concordant avec la strophe, rythment donc très majoritairement la phrase, et cela quelle que soit son extension, comme l'illustrent tous les exemples signalées par un C majuscule dans les tableaux 1 à 3. Ce travail de morcellement syntaxique de la phrase stylistique redonne alors souvent au distique la direction rhétorique du discours en vers et impose un rythme fortement régularisé. Ces phrases entrecoupées ne doivent pas être confondues stylistiquement avec quelques très rares tentatives d'expansion organique de la phrase en vers au-delà de quatre vers (notées D dans la colonne de gauche des tableaux 1 à 3), des tentatives en tout point exceptionnelle et dont le portrait de Sémiramis donne sans doute l'exemple le plus caractéristique dans la première élégie (I, v. 61-70).

Si dans les élégies la fin de strophe constitue bien un horizon syntaxique majeur, c'est la phrase rhétorique, soucieuse de concordance, qui impose toujours ses normes d'amplification à un distique aa mono-métrique qui ne partage plus rien avec son glorieux ancêtre. Il faut dire que, techniquement parlant, la tradition élégiaque française est largement fictive, comme l'illustrent les élégies de Louise Labé Lorsqu'il s'agit d'élégie, mieux vaut parler d'amour que de métrique, même si les deux ne sont pas forcément contradictoires.

Tableau 1

	Élégie 1	**Genre**	**Phrases stylistiques**	**Nombre de vers**
	v.1-2 v.3-4 v.5-6	M F F	1-1 1-1: 1-1.	6 (4:2)
B	v.7-8 v.9-10 v.11-12 v.13	M F F M’	2-2: 2-2 2-2 2.	7 (2:5)
	v.14 v.15-16	M’ F	3 3:3.	3 (2:1)
	v.17-18 v.19-20	M M	4-4 4-4	4
	v.21-22	F	5-5.	2
	v.23-24	M	6-6.	2
B	v.25-26 v.27	F M’	7-7 7.	3
	v.28 v.29-30	M’ M	8 8-8.	3
	v.31-32	F	9-9.	2
A	v.33-34 v.35-36 v.37-38 v.39-40 v.41-42 h.43	M F F F F	10-10: 10-10 10-10: 10-10: 10-10 [10.]	10,5 (2:4:2:2,5)
	h.43- v.44	M	[11]-11.	1,5
	v.45-46 v.47-48	F M	12-12 12-12.	4
	v.49-50	M	13-13.	2
	v.51-52	F	14-14.	2
	v.53-54	M	15-15.	2
	v.55-56 v.57-58 v.59-60	F F M	16-16: 16-16 [16]:[16]-16.	6 (2:2,5:1,5)
D	v.61-62 v.63-64 v.65-66 v.67-68 v.69-70	F M M F M	17-17 17-17 17-17 17-17 17-17.	10
A	v.71-72 h.73	M	18-18 [18.]	2,5

	h.73-v.74	F	[19]-19.	1,5
	v.75-76	M	20-20.	2
	v.77-78	F	21-21.	2
	v.79-80	F	22-22.	2
	v.81-82	M	23-23.	2
B	v.83	F’	24.	1
	v.84 v.85-86	F’ F	25 25:25.	3 (2:1)
	v.87-88	F	26-26.	2
	v.89-90 v.91-92 v.93-94	F F M	27-27 27-27 [27]:[27]-27.	6 (4,5:1,5)
	v.95-96 v.97-98	F M	28-[28]:[28] 28-28.	4 (1,5:2,5)
	v.99-100 v.101-102	F F	29-29 29-29.	4
A	v.103-104 v.105-106 v.107-108 h.109	F F F	30-30: 30-30: 30-30 [30.]	6,5 (2:2:2,5)
	h.109-v.110	F	[31]-31.	1,5
	v.111-112	F	32-32.	2
	v.113-114	F	33-33.	2
	v.115-116 v.117-118	M F	34:34: 34-34.	4 (1:1:2)

Tableau 2

	Élégie 2	**Genre**	**Phrases stylistiques**	**Nombre de vers**
	v.1-2 v.3-4	F M	1-1 1-1.	4
	v.5-6 v.7-8	M F	2-2 [2]:[2]-2.	4 (2,5:1,5)
	v.9-10	F	3-3.	2
	v.11-12	M	4-4.	2
	v.13-14	F	5-5.	2
	v.15-16 v.17-18 v.19-20	F F F	6-6 6-6: 6-6.	6 (4:2)
C	v.21-22 v.23-24	M F	7-7: 7-7.	4 (2:2)

	v.25-26	F	8-8.	2
C	v.27-28 v.29-30	F F	9-9: 9-9.	4 (2:2)
	v.31-32	M	10-10.	2
	v.33-34 v.35-36 v.37-38	F M F	[11]:[11]-11 11:11 11-11.	6 (0,5:3,5:2)
	v.39-40	F	12-12.	2
C	v.41-42 v.43-44	F M	13-13: 13-13.	4 (2:2)
	v.45-46 v.47-48	F M	14-14 14-14.	4
	v.49-50 v.51-52	F F	15-15 15-15.	4
D B	v.53-54 v.55-56 v.57-58 v.59	M F F F’	16-16 16-16 16-16 16.	7
	v.60	F’	17.	1
	v.61-62	F	18-18.	2
	v.63-64 v.65-66 v.67-68	F F F	19-19 19-19 19-19.	6
 B	v.69-70 v.71	F F’	20:20: 20.	3 (1:1:1)
	v.72 v.73-74	F’ M	21: 21-21.	3 (1:2)
     B	v.75-76 v.77-78 v.79-80 v.81-82 v.83-84 v.85	F F F M F M’	22-22 22-22: 22-22: 22:22: 22-22 22.	11 (4:2:1:1:3)
	v.86 v.87-88	M’ M	23 23-23.	3
	v.89-90 v.91-92	F M	24-24 24-24.	4
	v.93-94	F	25-25.	2
	v.95-96 v.97-98	F M	26-26 26-26.	4
	v.99-100	M	27-27.	2
	v.101-102 v.103-104	F F	28-28 28-28.	4

Tableau 3

	Élégie 3	**Genre**	**Phrases stylistiques**	**Nombre de vers**
	v.1-2 v.3-4 v.5-6 v.7-8	F F F M	1-1 1-1 1-1 [1]:[1]-1.	8 (6,5:1,5)
C	v.9-10 v.11-12 v.13-14 v.15-16 v.17-18 v.19-20	F F F M F F	2-2: 2-2: 2-2: 2-2: 2-2: 2-2.	12(2:2:2:2:2:2)
	v.21-22	M	3-3.	2
	v.23-24	M	4:4.	2 (1:1)
	v.25-26	M	5-5.	2
	v.27-28	M	6-[6]:[6].	2 (1:0,5:0,5)
	v. 29-30 v.31-32	M F	7-7 7-7.	4
	v.33-34 v.35-36	F F	8-8 8-8.	4
	v.37-38 v.39-40 v.41-42	M M F	9-9 9-9 9-9.	6
	v.43-44 v.45-46	M M	10-10: 10-10:	4 (2:2)
	v.47-48 v.49-50	F M	«11-11: 11-11.	4 (2:2)
B	v.51-52 v.53	M F’	12-12 12.	3
	v.54	F’	13.	1
	v.55-56 v.57-58	F M	14-14: 14-14.»	4 (2:2)
	v.59-60 v.61-62 v.63-64	F F M	15-15 15-15 15-15.	6
	v.65-66 v.67-68	F F	16-16: 16-16.	4 (2:2)
	v.69-70 v.71-72	F F	17:17 17-17.	4 (1:3)
	v.73-74 v.75-76	M M	18-18: 18-18.	4 (2:2)

C	v.77-78 v.79-80 v.81-82 v.83-84	F F M F	19-19: 19-19: 19-19: 19-19.	8 (2:2:2:2)
	v.85-86 v.87-88	M M	20-20: 20-20.	=4 (2:2)
	v.89-90	F	21-21.	2
	v.91-92	M	22-22.	2
	v.93-94	F	23-23.	2
	v.95-96 v.97-98 v.99-100 v.101-102	F M F F	24-24: 24-24 24-24 24-24.	8 (2:6)
	v.103-104	M	25-25.	2

Tableau 4

	Elégie 1	**Elégie 2**	**Elégie 3**
-Volume métrique	118 vers = 59 dist.	104 vers = 52 dist.	104 vers = 52 dist.
-Genre des distiques	36 fém. (61%) 23 masc. (39%)	36 fém. (69%) 16 masc. (31%)	29 fém. (56%) 23 masc. (44%)
-Phrases stylistiques	34 = 3,5 v. de moy.	28 = 3,5 v. de moy.	25 = 4v. de moy.
-Unités discrètes	49 = 2,5 v. de moy.	44 = 2,5 v. de moy	45 = 2,5 v. de moy.
- Discordances syntactico-métriques	3 [A]	0	0
- Discordances syntactico-strophiques	3 [B]	3 [B]	1 [B]
-Amplitude (1 à 2 v.)	41,5% des phrases 69,5% des unités	35,5% des phrases 66% des unités	36% des phrases 82% des unités
-Amplitude (1 à 3 v.)	65% des phrases 83,5% des unités	46,5 des phrases 72% des unités	40% des phrases 86,5% des unités
-Amplitude (1 à 4 v.)	83% des phrases 94% des unités	82% des phrases 93% des unités	76% des phrases 91% des unités

Tableau 5

Phrases stylistiq.	**Elégie 1**	**Elégie 2**	**Elégie 3**
- 1 v.	1	1	1
- 1,5 v.	3		
- 2 v.	**13**	**9**	**8**
- 2,5 v.	1		
- 3 v.	4	3	1
- 4 v.	**5**	**10**	**9**
- 6 v.	3	3	2
- 6,5 v.	1		
- 7 v.	1	1	
- 8 v.			3
- 10 v.	1		
- 10,5 v.	1		
- 11 v.		1	
- 12 v.			1

Mécanismes métriques de répétition dans les paroles d'airs sérieux (1658-1676)

Anne Ouvrard, Collège Joachim du Bellay, Cholet

0 Introduction

0.1 L'air sérieux : en coulisses de l'opéra naissant et des *Fables* de La Fontaine

A[1] l'époque classique, l'idéal de la conversation est parfois présenté métaphoriquement par l'image du *concert*, où chaque partie, chaque *voix*, participe de l'harmonie du groupe. Le choix de cette image n'est pas le fait du hasard au vu de la place occupée par le chant et la musique dans le commerce mondain à la fin du XVIIe siècle. On chantait des vers, seul ou à plusieurs, accompagné le plus souvent au luth ou au théorbe, parfois au clavecin. Cette pratique poético-lyrique était très répandue dans les salons, les ruelles et autres alcôves des hôtels, comme dans certaines académies de province. Ces airs dits *sérieux*[2] avaient une fonction sociale et étaient dès lors soumis aux circonstances ; il s'agissait de chanter ou de faire chanter, mais encore plus de divertir et d'enchanter un auditoire d'honnêtes gens, tout en se soumettant aux impératifs esthétiques de brièveté, de variété et de naturel. Le chant était comme un prolongement idéalisé, un approfondissement de la conversation mondaine. L'air sérieux, mode de conversation galante à la fois poétique et musicale, véritable pratique de sociabilité mondaine, a laissé des traces çà et là dans les comédies de Molière, les lettres de Madame de Sévigné, les romans à clefs du XVIIe siècle[3]... Mais il a fallu attendre les années 1980 pour que les travaux d'Alain Viala puis de Marc Fumaroli et d'Alain Génetiot[4] fassent émerger l'importance d'une littérature galante méconnue, dite « de circonstance », qui est dès lors

---

[1] Merci à Benoît de Cornulier, Clémence Monnier, Marianne Hamon, Étienne Ouvrard pour toutes leurs remarques, objections et suggestions sur une version antérieure de cet article.

[2] Cette appellation est récente, mais commode : elle permet de distinguer les airs des airs de cour, propres à la première moitié du XVIIe siècle. Les airs sérieux ont des paroles élégiaques ou d'inspiration pastorale, tiennent de la monodie accompagnée et sont courts, tandis que les airs de cour recouvrent une plus grande variété générique (airs bachiques, satiriques...), sont polyphoniques et comportent de nombreux couplets.

[3] La *Clélie* contient deux airs publiés dans les *Livres d'airs de différents auteurs*. Dans l'acte I scène 2 du *Bourgeois Gentilhomme,*M. Jourdain prend un maître de musique qui chante un air. Dans l'acte II scène 5 du *Malade Imaginaire* de Molière, Angélique et Cléante se déclarent leur amour par airs. Dans une lettre du 6 mars 1671, Madame de Sévigné se dit « prise en amitié » par Le Camus parce qu' « [elle] chante bien ses airs. Il en fait de divins ».

[4] Voir par exemple, l'article d'Alain Viala « Qui t'a fait *minor* ? Galanterie et classicisme » paru dans *Littératures Classiques* en 1997 (p.115-134), l'ouvrage d'Alain Génetiot *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Champion, coll. Lumières Classiques, Paris, 1997 et *Trois institutions* de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1994.

venue éclairer d'un jour nouveau les études littéraires sur cette période. Dans la logique de ce regain d'intérêt pour ce « continent englouti »[5], Anne-Madeleine Goulet s'est plus récemment chargée d'exhumer l'air sérieux. En présentant, analysant puis éditant sous la forme d'un catalogue[6] l'ensemble de la collection des *Livres d'airs de différents auteurs* publiés par Ballard de 1658 à 1694, elle a fourni un corpus de textes très accessible et parfaitement contextualisé pour qui voulait étudier la métrique des vers chantés les plus estimés dans les ruelles à l'époque de La Fontaine.

Aucune étude métrique systématique d'un corpus si important de vers destinés au chant n'ayant été faite, j'ai entrepris de construire un relevé métrique de la première moitié de la collection (668 airs, soit plus de 6000 vers) afin de mieux connaître la métrique de ces poèmes galants chantés, et de la comparer sur certains points précis avec celle des vers mêlés non lyriques de la même époque[7]. Clémence Monnier préparant parallèlement sa thèse en musicologie sur ces *Livres d'airs*[8], il était plus facile de porter des regards croisés sur la collection et de partager certains questionnements sur ces pièces, appartenant à la fois au patrimoine musical et au patrimoine littéraire.

0.2 Profil métrique des airs de différents auteurs publiés par Ballard

La construction du relevé elle-même a posé quelques problèmes. Anne-Madeleine Goulet, en éditant le catalogue, s'est donné comme objectif premier de servir les musiciens en fournissant un répertoire complet des sources musicales ou poétiques des airs et de leurs paroles. Cependant, les textes qu'elle a présentés n'étaient, pour partie, que paroles écrites « au kilomètre » sous la partition[9] de la collection des *Livres d'airs*... Une étape de son travail a été de re-disposer le texte en vers. Quand les paroles d'airs ont été publiées dans d'autres recueils (comme les *Recueil de Vers mis en Chant*[10]), ou quand elles ont fait l'objet de reprises[11], la structure métrique telle qu'elle a été pensée à l'époque a été préservée. Mais pour de très

---

[5] A.-M. Goulet, 2004, *Poésie, Musique et sociabilité au XVIIe siècle, Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, p.18.

[6] A.-M. Goulet, 2007, *Paroles de Musique (1658-1694) Catalogue des Livres d'airs publiés chez Ballard*, Sprimont, Mardaga – Versailles, Editions du CMBV.

[7] Ce travail était l'objet de mon mémoire de Master 2 soutenu en 2010, *Éléments de métrique des airs sérieux, Étude des* Livres d'airs de différents auteurs publiés par *Ballard entre 1658 et 1676*, sous la direction de Benoît de Cornulier, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes.

[8] Elle a soutenu sa thèse depuis : Monnier, Clémence, 2011, *Histoire et analyse d'une collection musicale au XVIIe siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694),* thèse de doctorat, Musicologie, Université Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Raphaëlle Legrand.

[9] Le mot *partition* est impropre puisque les airs de la période étudiée ne sont pas encore édités en partition, mais en parties séparées (une page pour le dessus, une page pour la basse en face à face). J'emploie malgré tout ce terme par commodité.

[10] Les *Recueils de Vers mis en Chant* (1661-1680), que je désignerai par le sigle *RVC* dans la suite de l'article, forment un vaste corpus de paroles de musique dans lequel on retrouve de nombreux airs des *Livres d'airs*.... Pour leur présentation, *cf* Laurent Guillo 2004, *Les Recueils de Vers mis en Chant (1661-1680). Dépouillement des dix-huit sources connues,* éditions du CMBV, coll. « Cahiers Philidor » n°28.

[11] C'est le cas quand l'air sérieux en question est un timbre ou quand il a fait l'objet d'une parodie spirituelle.

nombreuses paroles d'airs, surtout vers la fin de la collection, Anne-Madeleine Goulet a dû « fabriquer » elle-même un formatage en vers.

Lors du relevé métrique des paroles des années 1658-1676 de la collection telles qu'elles étaient présentées dans le *Catalogue*, j'ai repéré des anomalies (longueurs métriques ou césures improbables, rimes impossibles au XVIIe siècle) dans environ 8% des textes. J'ai donc dû étudier une à une les courtes pièces comportant des anomalies avant de proposer pour toutes les paroles d'airs qui s'y prêtaient (une large majorité), un autre formatage plus plausible, en accord avec les constantes métriques observables dans les vers mêlés de l'époque classique[12]. J'ai enfin modifié mon relevé en conséquence avant de l'interroger par des tris et filtres successifs.

Cette étude m'a permis de tirer les conclusions suivantes :

– *Les constantes dans la composition et l'agencement des vers non lyriques sont presque toujours observables dans ces vers mis en chant*[13] : les paroles d'airs sérieux sont bien des vers principalement littéraires et non des vers de chanson[14]. Cela ne signifie pas pour autant que toutes les paroles d'airs ont été écrites avant qu'une musique ne soit composée pour eux ; plusieurs sources prouvent d'ailleurs que certains airs ont été d'abord composés puis « mis en texte ». Dans bon nombre de cas, le choix de la strophe employée, de l'agencement modulaire et de la place des cadences féminines dans le couplet a pu être fortement déterminé par une musique préexistante. Il est donc certain que les compositeurs connaissaient, au moins intuitivement, certaines contraintes des poètes et inversement, et que tous travaillaient en ayant en tête un *habitus* commun[15].

– Par contre, dans une très large majorité de textes, il est une empreinte très nette de l'univers musical sur les textes poétiques étudiés qui ne s'observe pas à l'échelle des vers mais à l'échelle de l'air entier : *la présence d'un grand nombre de répétitions et l'éventuel déficit de rentabilité sémantique qui en découle contribuent à donner à ces textes une allure lyrique.*

– Enfin, à la marge d'une grande majorité de textes d'allure métrique très classique, l'exigence de littérarité métrique est ponctuellement moins prégnante. Quelques paroles

[12] Une des annexes du mémoire propose une nouvelle édition en vers de ces textes. J'ai aussi effectué par la suite le même travail pour les airs de la seconde moitié de la collection (1677-1694), dans lesquels il y a aussi une bonne quarantaine de textes dont l'édition peut être améliorée. La publication en ligne des partitions modernisées devrait logiquement aboutir à corriger d'autres défauts puisqu'elle facilitera l'accès à la musique des airs dont on ne connaît pas d'autre source.

[13] Les différentes analyses qui ont mené à cette conclusion, non reprises dans cet article, sont présentées longuement dans la première partie de mon mémoire.

[14] Du point de vue de la métrique, les paroles d'airs sérieux sont très éloignées des chansons populaires du Pont-Neuf ou des chansons bachiques de Scarron, qui tiennent du style métrique de chant à proprement parler. Ceci étant dit, il n'est pas exclu que cette métrique très classique des airs soit à attribuer aux critères de sélection des Ballard lorsqu'ils ont colligé les pièces. Il faudrait étudier la métrique d'airs dans les recueils de compositeurs particuliers pour conforter cette conclusion.

[15] Les pratiques de sociabilité liées à l'univers des ruelles, qui favorisaient les rencontres entre musiciens, chanteurs et poètes, ont été mises en évidence et décrites par Anne-Madeleine Goulet ; elles confortent cette hypothèse.

d'airs[16] cumulent plusieurs traits de style métrique de chant (combinaison de mètres courts, défauts de saturation rimique, anomalies d'alternance…). Souvent, ces textes appartiennent à la catégorie des « petits airs » comme la chansonnette ou la brunette[17]. Parfois ils ont été intitulés dans d'autres sources de l'époque par le nom d'une danse (sarabande, gavotte, gigue, bourrée, branle, courante…) ou sont extraits de ballets. Il semble donc que lorsqu'un texte est apparenté plus étroitement à l'univers de la danse ou du geste, il reste acceptable et publié dans la collection en dépit de quelques « imperfections » métriques, en tout cas si on le juge à l'aune du reste de la collection.

0.3 Difficultés spécifiques posées par l'analyse métrique des répétitions dans la collection

La variété des superstructures incluant des répétitions[18] et la difficulté de donner un statut à ces reprises ne facilitent pas le travail d'analyse métrique. D'une part, deux tiers des paroles d'airs colligées par Ballard ne comportent qu'un couplet et ne rendent pas compte des superstructures métriques de poèmes qui en comportaient peut-être plusieurs dans un autre état du texte. Les contraintes éditoriales de la collection ont évolué au fil du temps et dès la deuxième décennie de la collection, les seconds couplets se raréfient, ce qui nous fait perdre de précieuses indications sur la perception d'époque de la métrique du texte. En effet, si l'on observe rapidement quelques airs en deux couplets sur fac-similé, on constate que le premier couplet (écrit sans être disposé en vers sous la partie de dessus) et le deuxième (formaté en vers), ne sont pas superposables : certains mots font l'objet d'une réduplication dans la mise en musique du premier couplet, certaines unités métriques sont bissées, des barres de reprises et autres signes de congruence sont indiqués. Bref, la mise en musique crée un déploiement[19] du texte du premier couplet, déploiement dont ne rend pas compte la disposition du texte du deuxième, clairement rattachée à la tradition de poésie non lyrique et n'indiquant que de rares répétitions, comme dans l'air 1665-10, dont la musique est probablement de Lambert et les paroles sont de Quinault[20] :

---

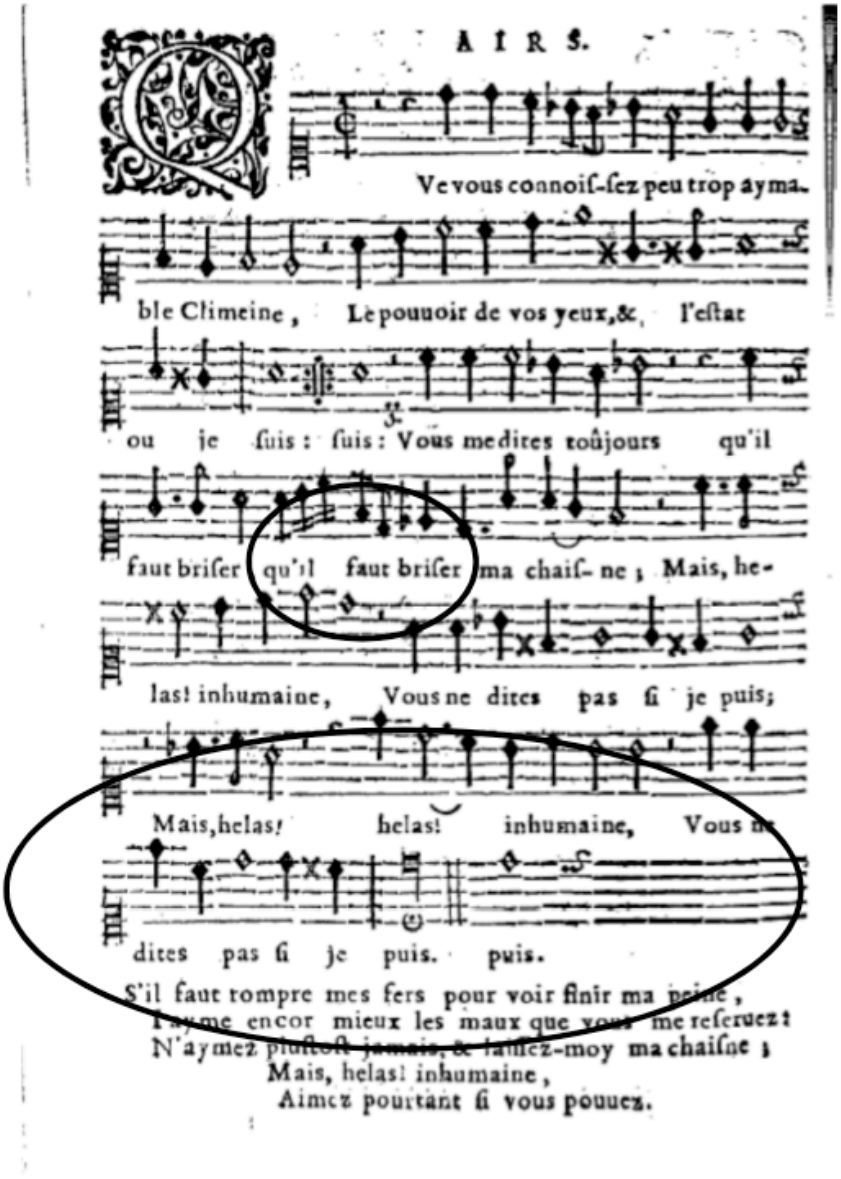
[16] Ces paroles représentent environ 5% des textes étudiés.

[17] Clémence Monnier distingue les *grands airs*, dont le « traitement rythmique des phrases est souple, irrégulier » de même que le débit syllabique du chant, et les *chansons*, qui sont de deux types : les *chansons pour danser* qui ont une plus grande régularité rythmique et les *petits airs*, qui portent parfois le nom d'une danse, qui « ont l'allure d'une danse mais qui se distinguent des chansons pour danser par l'irrégularité de leurs carrures » (*op. cit.* p. 438 et 475).

[18] Le relevé métrique des airs, qui constitue une annexe de mon mémoire, est constitué de 6 champs différents afin de faire le repérage le plus fin possible des occurrences des différents mécanismes métriques observables dans les paroles d'air. Cette manière de procéder est inspirée de l'article « Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe » de Benoît de Cornulier (version 2008 [en ligne], http://www.normalesup.org/~bdecornulier/ , et du relevé métrique présenté par Jean-Louis Aroui dans sa thèse, *Poétique des strophes de Verlaine. Analyse métrique, typographique et comparative*, Thèse de doctorat, Linguistique Générale, 1996, Saint-Denis, Université Paris VIII.

[19] François Dell (2003 :515) parle en ce sens de *texte déployé* opposé au *texte condensé.*

[20] J'ai entouré dans la partie de dessus les répétitions de constituants dans le chant dont la disposition en alinéas métriques ne rend pas compte.



Air 1665-10,* Que vous connaissez peu *(dessus)

A partir de la deuxième décennie, nous ne pouvons retrouver ces seconds couplets (quand ils existent) que si les paroles de l'air sont reprises dans d'autres sources. Concernant tous les textes pour lesquels Anne-Madeleine Goulet n'a répertorié aucune autre source, on doit s'interroger : la répétition du vers est-elle constitutive de la forme poétique ou est-elle une altération d'un texte poétique primitif consécutive à la mise en chant ?

La consultation des sources connexes des pièces poétiques des *Livres d'airs…* a été très instructive : certains recueils, comme les *RVC* regroupent bon nombre de textes étudiés et cette collection ne contient pas de musique imprimée. Les paroles pour le chant y sont présentées en vers, ce qui confirme leur autre statut, celui de texte poétique émancipé de la musique, lu *pour lui-même.* La lecture assidue des *RVC* en parallèle de mes travaux sur les *Livres d'airs…* m'a permis de me faire une idée de ce qui, à l'époque, était perçu comme texte poétique par opposition à ce qui était dû à la nature musicale de l'air. Néanmoins, des

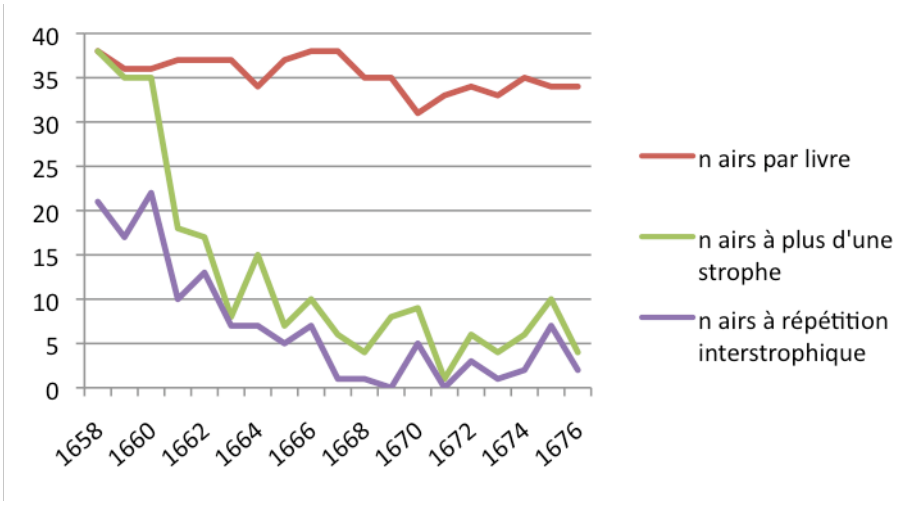
analyses plus approfondies restent à mener pour comprendre le statut de certaines répétitions spécifiques dans ces poèmes hybrides. L'édition électronique des *Livres d'airs...* est en cours. Elle présentera sur le site Internet du Centre de Musique Baroque de Versailles la mise en partition modernisée de l'ensemble des airs avec fac-similé en regard. L'accès à la musique des airs me sera indispensable pour continuer l'étude métrique car même si j'ai disposé tout au long de mon travail des fac-similés[21], la difficulté de lecture des parties séparées de chaque air a été une vraie barrière pour moi, qui ne suis pas musicienne de formation.

30% des textes des airs parus dans la collection entre 1658 et 1676 contiennent des répétitions comptant pour la métrique. L'étude des modèles de répétitions prisés par les poètes de « paroles pour chanter » et de quelques-unes de leurs variations montre qu'il existe des frontières assez nettes entre les répétitions pratiquées dans les chansons populaires et les répétitions des airs sérieux. Cela tient à la fois de l'éviction systématique de certaines structures répétitives typiques de la chanson populaire et d'une recherche croissante de sophistication au fil de la collection.

1 Répétitions interstrophiques

Dans ce même corpus, 54% des airs à deux couplets ou plus présentent une répétition interstrophique[22] – soit un refrain, soit une reprise partielle d'unité métrique.

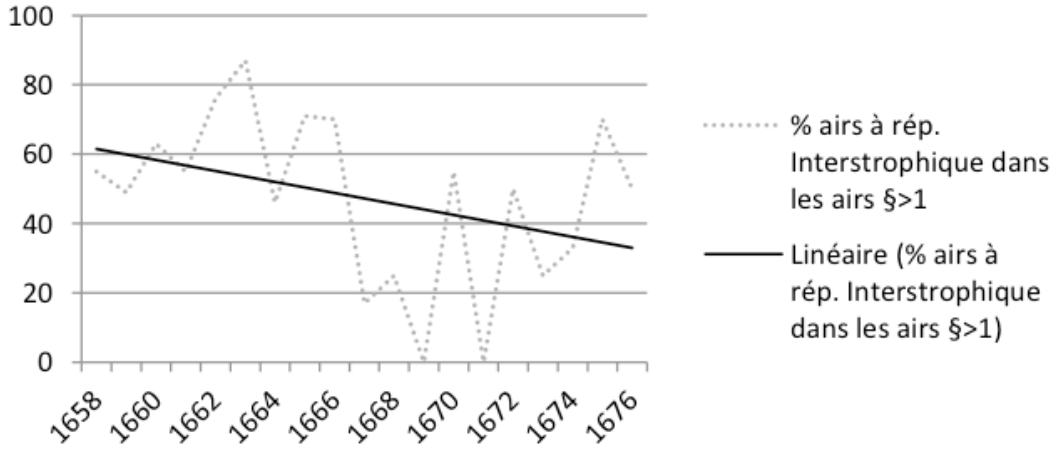
L'évolution de la fréquence des structures de répétitions interstrophiques dans les airs est complexe à évaluer. La première donnée à prendre en compte est la rapide raréfaction des seconds couplets, comme le montre le graphique suivant :



[21] Je profite de cette remarque pour exprimer toute ma reconnaissance au claveciniste Frédéric Michel, enseignant aux CRR de Paris et de Boulogne-Billancourt et chercheur. Il m'a généreusement communiqué de nombreux fac-similés de recueils d'airs sérieux imprimés ou manuscrits en format électronique. Sans ceux-ci, je n'aurais jamais réussi à dépasser l'état du texte présenté dans le catalogue d'Anne-Madeleine Goulet et le travail aurait été limité.

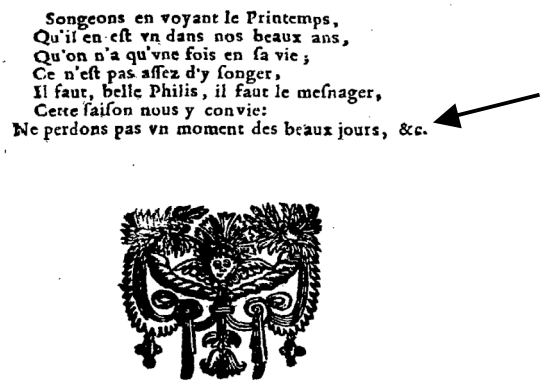
[22] Le mot est plus pratique qu'idéal, la métrique des airs n'étant le plus souvent pas strophique à proprement parler : le nombre de couplets dépasse très rarement 2.

Si l'on ne regarde que les airs à deux couplets ou plus, on peut trouver des répétitions interstrophiques sur l'ensemble de la période. Néanmoins, on en trouve proportionnellement moins à la fin de la période qu'au début. Les calculs de pourcentages seuls n'ont aucune pertinence au vu du nombre de pièces à deux couplets dans les derniers recueils, mais on peut tout de même constater que la tendance linéaire tirée des pourcentages montre que le refrain et les autres répétitions interstrophiques sont de moins en moins usités dans les airs à deux couplets.



1.1 Les refrains

Le refrain n'est jamais démarqué par un saut de ligne du reste du couplet : il fait partie du couplet, ce qui correspond bien à la définition qu'en donne Furetière dans son *Dictionnaire Universel* : « le Refrain d'une *chanson* c'est la partie qui se repete à la fin de chaque couplet ». La répétition est presque toujours abrégée, comme dans ces paroles d'un air alors bien connu de Madame de La Suze :


Songeons en voyant le Printemps,
Qu'il en eſt vn dans nos beaux ans,
Qu'on n'a qu'vne fois en ſa vie ;
Ce n'eſt pas aſſez d'y ſonger,
Il faut, belle Philis, il faut le meſnager,
Cette ſaiſon nous y convie:
Ne perdons pas vn moment des beaux jours, &c.

Air 1670-26* – Le doux silence de nos bois… *(dessus)

Les superstructures métriques de la pièce sont assez simples à analyser[23] :

[23] Comme Anne-Madeleine Goulet dans son *Catalogue*, j'ai conservé l'orthographe (hormis les tildes, les graphies anciennes des lettres *i* et *s*, et les abréviations utilisées par les typographes pour le texte écrit sous les portées), la ponctuation et les majuscules de la source. En revanche, contrairement à elle, j'ai restitué les marges différenciées à gauche pour les textes en vers mêlés, ce qui est en conformité avec les habitudes éditoriales de

Le doux silence de nos bois,		
N'est plus troublé que de la voix		
Des oyseaux, que l'amour assemble :	aab	
Bergere, qui fais mes desirs,		
Voicy le mois charmant des fleurs, & des Zephirs,		
Et la saison qui te ressemble,	ccb	
Ne perdons pas un moment des beaux jours,		
C'est le temps des plaisirs, Et des tendres amours.	dd	(aab ccb {dd})
Songeons en voyant le Printemps,		
Qu'il en est un dans nos beaux ans,		
Qu'on n'a qu'une fois en sa vie ;	aab	
Ce n'est pas assez d'y songer,		
Il faut, belle Philis, il faut le mesnager,		
Cette saison nous y convie :	aab	
Ne perdons pas un moment des beaux jours, &c.	dd	(aab ccb {dd})

Chaque couplet est composé de deux groupes rimiques : un sizain *aab ccb* et un distique *dd* qui joue le rôle de clausule et dont la répétition de couplet en couplet a pour effet de solidariser l'ensemble du poème.

Environ une trentaine d'airs ont un couplet composé, comme celui-ci, de deux Groupes Rimiques[24] différents dont le dernier est exactement repris dans le couplet suivant. L'articulation entre la première partie du couplet et le refrain coïncide systématiquement avec une articulation importante dans l'air, comme l'a également constaté Clémence Monnier dans sa thèse[25] :

> D'après le corpus analysé, on peut conclure qu'il est possible de déterminer avec une quasi-certitude l'emplacement de la barre de reprise centrale d'un air rien qu'en examinant le seul poème. Et à l'inverse, une musique sans paroles impose les articulations principales du poème chanté. Dans le cas d'airs de forme binaire, la place de la barre de reprise est *déterminée* par le schéma rimique.

En effet, la plupart des airs sont dits de forme musicale « binaire à reprise »[26], c'est-à-dire de forme généralement AABB.

> Dans ces airs, la partie A se compose de plusieurs sous-parties ou phrases […] et se termine par une cadence, toujours sur un autre degré que la finale du ton. Aussitôt après son exposition, cette première partie est répétée intégralement. La partie B se compose également de plusieurs sous-parties, mais se termine par une cadence conclusive, cette fois sur la finale du ton. Elle se répète aussi immédiatement.[27]

---

l'époque. Cette différenciation des marges en fonction de la longueur métrique du vers me semble être un élément inhérent au texte destiné à assurer l'évidence métrique de la structure.

[24] Voir pour une définition, par exemple « "Groupes d'équivalence rimique", modules et strophes "classiques", Benoît de Cornulier, 2008 [en ligne] http://www.normalesup.org/~bdecornulier/.

[25] Clémence Monnier a évoqué dans sa thèse certains aspects des relations entre formes poétiques et formes musicales dans les airs. *Op. cit.* p.386.

[26] D'après les sondages faits sur toute la collection par Clémence Monnier, *ib*. pp.353-386.

[27] *Ib.* p.355.

La frontière entre Groupes Rimiques correspond presque toujours à la barre de reprise. L'air 1670-26, que nous citions précédemment fait figure d'exception puisque la barre de reprise (:||:) coïncide avec une fin d'unité métrique moins importante[28] :

Le doux silence de nos bois,		
N'est plus troublé que de la voix		
Des oyseaux, que l'amour assemble :	aab	:||:
Bergere, qui fais mes desirs,		
Voicy le mois charmant des fleurs, & des Zephirs,		
Et la saison qui te ressemble,	ccb	
Ne perdons pas un moment des beaux jours,		
C'est le temps des plaisirs, Et des tendres amours.	dd	(aab ccb {dd})

La version chantée déploiera donc le poème ainsi :

Le doux silence de nos bois,	
N'est plus troublé que de la voix	
Des oyseaux, que l'amour assemble :	fin de A1
Le doux silence de nos bois,	
N'est plus troublé que de la voix	
Des oyseaux, que l'amour assemble :	fin de la reprise de A1
Bergere, qui fais mes desirs,	
Voicy le mois charmant des fleurs, & des Zephirs,	
Et la saison qui te ressemble,	
Ne perdons pas un moment des beaux jours,	
Ne perdons pas un moment des beaux jours,	
C'est le temps des plaisirs, Et des tendres amours.	fin de B1[29]
Bergere, qui fais mes desirs,	
Voicy le mois charmant des fleurs, & des Zephirs,	
Et la saison qui te ressemble,	
Ne perdons pas un moment des beaux jours,	
Ne perdons pas un moment des beaux jours,	
C'est le temps des plaisirs, Et des tendres amours.	fin de la reprise de B1

[28] Dans l'édition du présent article, aucune strophe ou suite continue de vers d'aspect strophique n'est divisée par un saut de page (note de l'éditeur).

[29] On notera que le premier vers du distique est répété dans la version mise en musique : cela le classe dans les airs de forme « binaire à reprise prolongée », le prolongement étant dans cette musique un indice conclusif.

Songeons en voyant le Printemps,
Qu'il en est un dans nos beaux ans,
Qu'on n'a qu'une fois en sa vie ; fin de A2
Songeons en voyant le Printemps,
Qu'il en est un dans nos beaux ans,
Qu'on n'a qu'une fois en sa vie ; fin de la reprise de A2
Ce n'est pas assez d'y songer,
Il faut, belle Philis, il faut le mesnager,
Cette saison nous y convie :
Ne perdons pas un moment des beaux jours,
Ne perdons pas un moment des beaux jours,
C'est le temps des plaisirs, Et des tendres amours. fin de B2
Ce n'est pas assez d'y songer,
Il faut, belle Philis, il faut le mesnager,
Cette saison nous y convie :
Ne perdons pas un moment des beaux jours,
Ne perdons pas un moment des beaux jours,
C'est le temps des plaisirs, Et des tendres amours. fin de la reprise de B2

On retiendra que la barre de reprise ne correspond pas *nécessairement* à la frontière métrique la plus importante[30], mais qu'elle est toujours placée de manière à ce que les parties répétées aient au minimum une consistance, fût-elle provisoire[31]. Nous n'avons trouvé aucune exception à ce principe dans tout le corpus. Cette coïncidence entre les articulations métriques et poétiques était d'ailleurs conseillée par Pierre Perrin, dans l'avant-propos de *Paroles de musique,* unique témoignage sur la fabrique des paroles de musique :

> Les meilleurs [airs] à mon avis sont les quatrains, cinquains ou sixains de vers irréguliers. Il [l'air] peut estre composé de trois parties, mais il réussit mieux à deux, qui quadrent à deux reprises de chant[32].

Cet extrait du *Recueil Colbert*, dans lequel Perrin veut « [l']entretenir de quelques observations qu'[il a] faites sur la composition des paroles de musique et des regles sur lesquelles [il a] travaillé, lesquelles sont entierement necessaires à scavoir pour l'intelligence de cet ouvrage[33] » montre quelles étaient ses préférences, les « meilleurs airs », mais le seul fait

---

[30] L'air 1661-11 constitue également une exception à cette constante puisque le refrain métrique – en gras – ne coïncide pas avec la section musicale à reprendre :

Si l'Amour, belle Iris, vous pouvoit engager
A m'aymer quelque jour sans dessein de changer,
Que j'aymerois la vie ! **:| |:**
Et qu'il me seroit doux
de n'avoir jamais d'autre envie,
Que celle de vivre pour vous.

[31] Pour des précisions sur la notion de *consistance provisoire*, se reporter à l'exemple donné dans *Notions d'analyse métrique,* Benoît de Cornulier, 2010, [en ligne] http://www.normalesup.org/~bdecornulier/notmet.pdf, p.5.

[32] *Recueil des paroles de musique de Mr Perrin,… contenant plusieurs airs, chansons, récits, dialogues, pieces de concert, paroles à boire, serenades, paroles de musique pour des mascarades et des ballets, comedies en musique, paroles françoises pour la devotion, cantiques et chansons latines, dédié à Monseigneur Colbert. (XVIIe s.,* ca *1666)* F-Pn/ MS FR 2208, reproduit dans AULD, Louis E., *The* Lyric Art *of Pierre Perrin, founder of the French Opera, III,* Henryville (Institute of Medieval Music), Binningen (Institut für Mittelalterliche Musikforschung), 1986, p.xii.

[33] *Ib.* p.viii.

qu'il prenne soin de les rappeler montre en creux que des paroles d'airs moins réussies ne « cadraient » pas toujours parfaitement à leur musique.

Lorsque le couplet n'est composé que d'un Groupe Rimique (cas des quatrains et de presque tous les sizains), la reprise d'un module de couplet en couplet implique le retour de certains timbres rimiques et donne une unité à l'ensemble du poème. On relève ce type de refrain non autonome rimiquement aussi souvent que le premier (une trentaine d'occurrences).

1.2 Autres reprises interstrophiques : exploitation stylistique de la forme à refrain

Les exemples de refrain formant ou non un groupe rimique que nous venons d'évoquer ne constituent qu'un modèle de base, valable pour décrire la moitié des airs à répétitions interstrophiques. Pour le reste, soit 70 pièces environ, le relevé métrique met en évidence une infinité de variations autour de ces deux archétypes. Parfois la modification d'une ou deux syllabes laisse penser qu'un aménagement a été fait pour mieux adapter la prosodie du second couplet au chant, ou améliorer l'articulation de la première partie du couplet 2 avec la reprise du refrain. On distinguera ces airs à « quasi-refrain », d'un autre ensemble d'airs où un ou deux vers du second couplet font écho au premier, ce qui permet de conserver l'unité du doublet par une répétition de couplet à couplet tout en introduisant de la variété. C'est le cas dans les paroles anonymes de l'air 1676-10 :

La nuit vous troublez mon sommeil,
Le jour vous me donnez des esperances vaines :
Cruelle Aminthe, helas, est-il rien de pareil,
A vous, à vos rigueurs, à mon sort, à mes peines ?

Cependant, sans en murmurer,
Il faut qu'avec respect je baise encor mes chaisnes ;
Et pour comble de maux, que je n'ose esperer
De **vous**, que des **rigueurs**, de **mon sort**, que des **peines**.

A l'instar des derniers vers cités, la tendance générale est, sans surprise, à répéter plus fidèlement les unités métriques conclusives, comme le dernier vers ou le dernier module du couplet précédent[34].

Dans certains airs, aucun vers n'est réellement repris mais on trouve d'un couplet à l'autre du doublet des « échos » plus ou moins marqués. Plusieurs éléments laissent supposer que ces échos sont un moyen de conserver les mêmes accents et donc une prosodie proche d'un couplet à l'autre pour faciliter la compatibilité prosodique entre le texte du second couplet et la mélodie, qui est avant tout faite pour le premier couplet. C'est en tout cas ce que l'on peut déduire des *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter* de Bertrand de Bacilly : il laisse entendre qu'une prosodie différente d'un couplet à l'autre est un défaut à compenser et valorise la

[34] Quelques airs font exception : l'air 1663-18, dont le refrain est le premier distique de chaque couplet, et les airs 1659-05, 1664-12 et 1660-14 où c'est le vers final du *premier module* (première partie du GR) qui est le plus fidèlement répété, les autres vers ne l'étant que partiellement.

diminution[35] comme moyen de « rajuster » les paroles à la musique quand cette incompatibilité prosodique se présente[36] :

> Il est vray que si dans les seconds Couplets, l'on suivoit les traces des premiers, & que l'on ne sceut pas remedier aux *inconveniens qui arrivent dans le peu de rapport qu'ils ont les uns avec les autres, pour ce qui est des longues & des brefves*, comme je diray dans la suite de ce Traité, la Diminution en ce cas feroit un fracas épouvantable dans les Paroles que l'on chante ; mais lors que par une connoissance parfaite de la Quantité, on sçait y *remedier* & changer adroitement les Nottes longues & bréfves, conformément aux syllabes de mesme nature, soit en anticipant, en retardant, en transposant, ou mesme en repetant plus de syllabes, ou de mots en certains endroits, & moins en d'autres, tant s'en faut que la Diminution gaste les Paroles, au contraire, elle contribuë tout à fait à cette *reparation & à ce rajustement*. [37]

Plus loin, Bacilly relève à nouveau cette difficulté pour le chant que représente la différence de prosodie entre deux couplets d'un même air :

> On peut encore beaucoup profiter dans la reflexion que l'on doit faire sur les airs [...], en comparant les Simples avec les Doubles, et remarquant sur tout, comme j'ay déja dit, les biais que l'on a pris pour *reparer le defaut des syllabes longues & bréfves des seconds Couplets*, par le moyen de la Diminution [...][38]

Pierre Perrin va jusqu'à préconiser les reprises interstrophiques :

> A raison de la brièveté et que les matieres serieuses ennuyent aysement, on ne lui donne qu'un second couplet ou une seconde stance, dont les regles sont, qu'elle doit estre exactement pareille à la premiere, non seulement quant à la liaison du sens au nombre et à la longueur des vers, à la *quantité des syllabes* et aux cesures et pauses ou appuis de voix ; mais elle doit mesme conserver les figures principales du premier couplet, particulièrement quand elles sont fort marquees, comme sont celles de l'exclamation, de l'interrogation et de la plainte. *Or dans ces seconds couplets on doit conserver autant qu'on peut, les reprises finales des premiers, mais on peut aussi les changer et en substituter [sic] d'autres en leur place, au cas du deffaut des rimes ; comme vous verrez en quelques-uns de nos airs*.[39]

La fréquence des répétitions interstrophiques et des échos entre premier et second couplets qui est caractéristique de la métrique du corpus étudié est donc à mettre en lien avec les pratiques vocales propres à l'époque. Calquer les paroles du premier couplet dans le second, c'est concilier diverses nécessités : éviter dans une certaine mesure le défaut pointé par Bacilly,

---

[35] La diminution est une technique de l'art vocal employée à cette époque dans les seconds couplets. Elle consiste à diminuer les valeurs rythmiques longues de la ligne mélodique écrite en multipliant les notes de passage virtuoses, tout en conservant la structure, les phrases et l'harmonie du matériau initial. La diminution était une pratique d'ornementation courante dans les doubles mais celle-ci étant la plupart du temps improvisée, rares sont les doubles notés.

[36] Dans son article « Chant, grammaire, prosodie, Gros plan sur quelques bacillismes », Olivier Bettens a démontré que la diminution dans les doubles tendait effectivement à « corriger » la prosodie du second couplet dans certains airs dont les doubles notés nous sont parvenus. Article en ligne : http://virga.org/cvf/bacillis.php.

[37] Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulierement pour ce qui Regarde le Chant François*, Paris, 1668, p.213. Réimpression de l'édition de 1679, Minkoff, Genève, 1974, p.214 (italiques miennes).

[38] *Ib*. p.227, italiques miennes.

[39] *Op.cit*. p.xii, italiques miennes.

renouveler en partie les paroles et donc faire progresser l'élaboration du sens, laisser la possibilité au chanteur confirmé de faire des diminutions dans le double. Cette réponse à de multiples contraintes donnée par certains auteurs de vers mis en chant tend à prouver leur connaissance des problématiques spécifiques rencontrées par les chanteurs lors de l'interprétation vocale des textes. Pierre Perrin, à la fois poète et compositeur, fait des reprises et répétitions un critère de beauté de l'air :

> ces jeux mesmes ont beaucoup de grace dans la musique, parce qu'ils donnent lieu aux reprises et aux repetitions, imitations et relations de chant, sur lesquelles roule toute sa beauté[40].

Les paroles des airs en deux couplets présentant des échos interstrophiques ou des quasi-refrains sont souvent assez chargées stylistiquement : parallélismes et antithèses entre les deux couplets sont à l'évidence des clichés rhétoriques du genre. Les poètes ont pris en compte la contrainte de répéter ou de calquer pour la beauté du double en transformant ce carcan en support de jeux de répétitions/variations susceptibles d'entraîner des effets rhétoriques de chute, et venant recharger sémantiquement la répétition dans le double. Les paroles de l'air 1665-10, de Quinault, en sont un exemple (les mots en gras sont repris, les mots soulignés sont constitutifs d'un parallélisme antithétique entre les deux couplets) :

Que vous connaissez peu trop aymable Climeine,
Le pouvoir de vos yeux & et l'estat ou je suis :
Vous me dites <u>toûjours</u> <u>qu'il faut briser</u> **ma chaisne** ;
Mais, helas ! inhumaine,
Vous ne dites pas <u>si je puis</u>.

S'il faut rompre mes fers pour voir finir ma peine,
J'ayme encor mieux les maux que vous me reservez :
N'aymez plustost <u>jamais</u>, <u>& laissez-moy</u> **ma chaisne** ;
Mais, helas ! inhumaine,
Aymez pourtant <u>si vous pouvez</u>.

Le fait que la moitié des reprises interstrophiques ne soient que partielles montre que ces répétitions restent fortement liées à un univers musical savant, où les formes de type « thème et variations » sont très présentes et à une tradition purement littéraire (et non orale), où la répétition du texte ne doit pas être perçue comme un appauvrissement, comme un « piétinement » sans apport de contenu sémantique. L'exigence de progression de l'information et de raffinement est en somme plus forte dans les airs de ruelles que dans les chansons de tradition orale, qui admettent non seulement la répétition mais aussi les paroles sans contenu informationnel[41].

La variété et la complexité des schémas de répétitions interstrophiques ne résident donc pas forcément dans les mécanismes employés – qui restent eux-mêmes généralement relativement peu sophistiqués et peu nombreux[42] – mais plutôt dans la recherche de progression

---

[40] *Op. cit.* p.xii.

[41] On pense aux tralalas, tradéridéras, flonflons lariradondaine, lon, lan, la, landerirette et autres binbinbrelo, binbinbrelobinet.

[42] En comparaison par exemple de ceux chansons en laisse, dont on trouvera de multiples exemples dans l'ouvrage de Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, *Poétique de la chanson en laisse*, Presses de l'Université de Laval, 1981.

sémantique, là où la chanson traditionnelle peut se contenter de piétiner. Cette forme de préciosité des paroles d'airs est également à imputer à l'esthétique galante en vogue dans les ruelles, qui prônait la variété. Elle est d'autant plus aboutie quand les poètes cherchent à combiner astucieusement répétitions interstrophiques et répétitions intrastrophiques tout en évitant le plus souvent possible le piétinement sémantique.

2 Bouclages et formes apparentées

2.1 Pertinence des bouclages pour l'étude des formes métriques

On trouve dans 12% des airs de la période 1658-1676 l'emploi d'au moins une forme de bouclage, c'est-à-dire qu'une unité métrique au moins se termine comme elle a commencé, comme dans ces vers de Quinault (air 1668-19) :

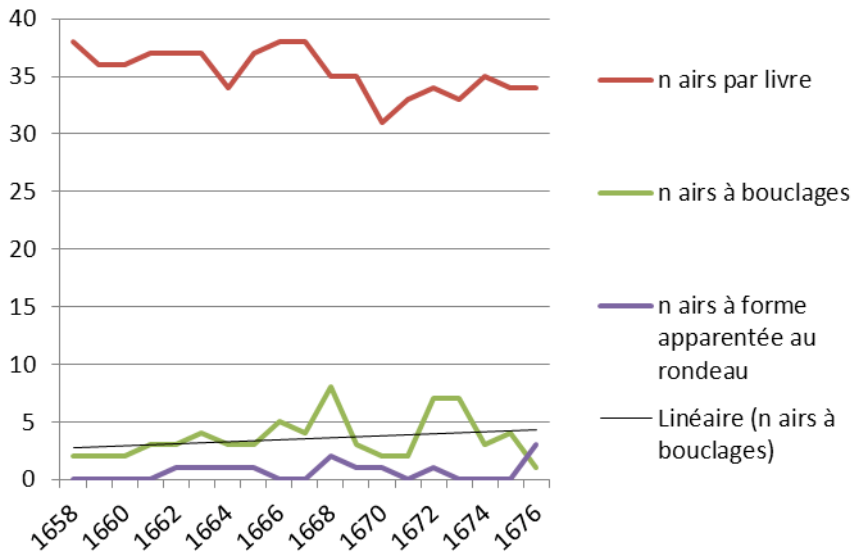
Je veux guerir, s'il est possible,
C'est trop languir sous une injuste Loy ;
Puisqu'Iris à mon mal est toûjours insensible,
A la fin j'ay pitié de moy,
Je veux guerir, s'il est possible.

On pourrait penser que cette répétition n'est pas *voulue* par le poète mais *ajoutée* par le compositeur et qu'elle n'est pas pertinente pour l'analyse métrique. C'est probable pour de nombreux airs[43]. Pourtant, la consultation des *Recueils de vers mis en chant* montre que pour la majorité des airs à bouclage, Bacilly a édité les vers repris (sans abréviation), ce qui n'est pas le cas pour les autres répétitions typiques de l'adaptation musicale (vers finaux bissés, reduplications emphatiques de constituants…). Par ailleurs, dans son *Catalogue*, Anne-Madeleine Goulet ne signale pas de variantes de type « suppression de vers répétés » dans les autres sources poétiques des paroles d'airs. On peut donc supposer que certaines paroles ont subi des « altérations » lors de la mise en musique, et le bouclage est l'une d'elles. Si des paroles ainsi « altérées » conviennent bien à la mise en chant, elles se prêtent moins à la lecture. Bacilly présente ainsi des textes dont les « défauts » ont été corrigés mais ne cherche pas, semble-t-il, à restituer la forme poétique qu'on suppose être à la source des paroles d'airs : une certaine tolérance à la répétition est de mise dans l'édition des vers mis en chant. Nous avons donc opté pour la prise en compte de ces unités métriques répétées dans notre relevé métrique.

2.2 Des bouclages qui tendent à se substituer aux refrains

Quatre-vingts textes mis en chant présentent un ou plusieurs bouclages dans les années 1658-1676, ce qui est relativement peu :

[43] L'air 1658-02 *Mais, hélas ! Qu'il vient tard…*, où la reprise du premier vers à la fin de l'air s'articule mal avec ce qui précède, le laisse penser. Voir sur cet air l'article de Benoît de Cornulier, « Paroles d'airs sérieux, poésie ou chant ? » p.15-16, *in La Fabrique des paroles de musique en France à l'Age Classique*, Goulet, A.-M. et Naudeix L. (dir.), Mardaga – CMBV, 2010, p.15-16. Dans toutes les autres sources poétiques, cette imperfection a été corrigée, mais le bouclage n'a jamais été supprimé : le premier et le dernier vers ont été modifiés.



A l'échelle des deux premières décennies de la collection, on peut constater que la fréquence des formes comportant au moins un bouclage augmente progressivement : on en trouve dans moins de 10% des textes entre 1658 et 1667, alors qu'entre 1668 et 1676, les airs à bouclage représentent plus de 15% des textes. Dans cette période, les airs à deux couplets ou plus sont excessivement peu nombreux, le bouclage est donc la seule forme de répétition qui subsiste dans le corpus et il est d'autant plus remarquable qu'il est présent sous des formes très variées. Cette évolution, qui a lieu dans la première moitié de la collection a été perçue par Pierre Perrin qui note que

> les airs en Rondeaux [...] peuvent se passer de second couplet, parce que les paroles du Rondeau se retrouvants à la fin ainsy qu'au commencement du premier couplet, on en redit volontiers la suitte, et l'on repete l'air entier qui tient lieu de second couplet : toutesfois on en peut faire aussy qui se lient aux paroles du Rondeau[44]

Il apparaît donc que la reprise des paroles est, dans l'esprit de Pierre Perrin, un trait générique des airs : le refrain semble passé de mode et on lui préfère le bouclage strophique par répétition, la répétition de l'air entier tient lieu de double et fera donc l'objet dans le chant d'une reprise très ornée de la mélodie de la première strophe. La nécessité de répéter tout ou partie des paroles dans les airs me semble bien, en effet, à mettre en lien avec un ressort essentiel de l'art vocal de cette époque : la pratique de l'agrément du chant, c'est-à-dire de l'ornementation (Bacilly emploie aussi le terme de *passages*) et particulièrement de la diminution dans les doubles. En effet, comme l'explique Anne-Madeleine Goulet,

> Les recueils d'airs ne livrent pas d'emblée tout leur sel à l'interprète d'aujourd'hui. Il était d'usage, pour cette musique pourtant extrêmement codifiée, de ne pas tout écrire et de laisser une grande part à l'improvisation. Seuls les traités théoriques du XVIIe siècle et les exemples de doubles réalisés donnent une idée assez exacte des pratiques d'interprétation de l'époque :

[44] *Op. cit.* p. xii.

> apprendre à ornementer, à improviser des cadences, à broder et à réaliser une basse continue fait partie du quotidien de tout apprenti musicien.[45]

Dans ses *Remarques curieuses,* qui, en dépit de certaines critiques à l'époque de leur parution, semblent bien rendre compte de la manière dont les airs sérieux étaient interprétés, Bacilly traite longuement des diminutions :

> Tout le monde convient que le moins que l'on peut faire de Passages dans un premier Couplet, c'est le mieux, parce qu'asseurément, ils empeschent que l'on n'entende l'Air dans sa pureté, de mesme qu'avant que d'appliquer les couleurs qui sont en quelque façon dans la Peinture, ce qu'est dans le Chant la Diminution, il faut que le Peintre ait premierement dessigné son Ouvrage, qui a quelque rapport avec le premier Couplet d'un air.[46]

Toute la question est de savoir si les paroles d'air tiennent compte (et le cas échéant, dans quelle mesure...) de cette potentialité lyrique des répétitions textuelles : les poètes fournissent-ils à dessein aux chanteurs matière à orner ? L'étude approfondie des formes bouclantes apporte quelques arguments en faveur de cette hypothèse.

2.3 La forme la plus répandue : le bouclage strophique par répétition

La plupart des bouclages consistent simplement en la reprise du premier vers du couplet à la fin de celui-ci, comme dans les paroles de cet air anonyme :

Chantez petits oyseaux,
Et meslez vos ramages
Au doux bruit de ces eaux :
Tout rid dans ces bocages,
L'amour, le beau temps, les feuïllages,
Les Zephirs, & les ruisseaux ;
Chantez petits oyseaux.

Dans un exemple comme celui-ci, le vers initial est simplement ajouté à une strophe déjà métriquement et sémantiquement complète. On peut constater que dès la deuxième décennie de la collection, lors de laquelle les bouclages commencent à se répandre, les couplets sont de plus en plus souvent écrits de manière à ce que le dernier vers soit indispensable pour le sens. Le vers bouclant devient ainsi de plus en plus solidaire de celui qui le précède, comme dans certains rondeaux où il est intégré à un énoncé. L'air en rondeau 1667-32 de Chabanceau de La Barre, dont les paroles ont été écrites par le marquis de Dangeau, ne contient qu'une strophe dans les *Livres d'airs...*[47]

---

[45] Goulet, Anne-Madeleine, « Les Divertissements musicaux en France au XVIIe siècle », dans *TDC : Textes et documents pour la classe : le baroque,* CMIX février 2006, p. 18-21.

[46] *Op. cit.* p.224.

[47] Anne-Madeleine Goulet en a trouvé une seconde, faisant l'objet d'un double dans un recueil musical d'*Airs à deux parties* de Chabanceau de La Barre, également publié chez Ballard en 1669.

Il faut aymer une Bergere
On ne sçauroit trouver de Maistresse à la Cour,
Qui ne soit trompeuse & legere,
Le cœur le plus touché, S'y guerit en un jour.
Pour estre heureux en amour,
Il faut aymer une Bergere.

La répétition peut elle-même dans certains poèmes être explicitée dans le texte autant que dans la musique, comme dans l'air 1668-31 (dont les paroles sont anonymes) :

Je ne sçay pas ce que je sens ?
Mais depuis quelques jours sans cesse je soûpire,
Ma raison sur mon cœur a perdu son empire,
Et ne peut dissiper le trouble de mes sens :
Je veux, je ne veux pas,
Je crains, & je soûpire,
Et dans cét embaras
Je ne fais que redire ;
Je ne sçay pas ce que je sens ?

Les effets de chute liés au bouclage sont de plus en plus répandus dans la collection à partir de 1668 : réactualisation syntaxique du premier vers, jeux sur la polysémie[48] pour créer un effet d'équivoque[49]... Perrin, dans l'avant-propos de *Paroles de musique* conseillait en effet d'employer dans les couplets des reprises ayant des significations si possibles différentes, dans l'esprit du rondeau :

> Les meilleurs [airs] à mon avis sont les quatrains, cinquains ou sixains de vers irreguliers. […] Il peust estre meslé de Rondeaux, au commencement, au milieu, à la fin, ou en quelque endroit que ce soit ; ces jeux mesmes ont beaucoup de grace dans la musique, parce qu'ils donnent lieu aux reprises et aux repetitions, imitations et relations de chant, sur lesquelles roule toute sa beauté. Or de ces Rondeaux et de ces reprises les cheutes et les liaisons doyvent estre fines et bien tournées et les significations le plus que l'on peut equivoques et differentes. L'air aussy doit avoir comme eux generalement une Cheute ingenieuse, et doit estre proprement un Madrigal en musique […][50]

Bacilly mentionne aussi une recherche de chute, mais invite à préserver le naturel (les *pointes* sont, à cette époque, déjà démodées) :

> Il faut surtout qu'il y ait du bon sens, sans pointe, sans mesme équivoque, ce qui ne se pratiquoit pas de mesme au temps jadis, où l'on aimait les pointes par-dessus tout[51].

---

[48] « Que nous sommes heureux de revoir le Printemps, / C'est la saison des amourettes » devient en fin de couplet « Et les Bergers contents / Chantent partout sur leurs musettes / Que nous sommes heureux de revoir le printemps » (air 1671-23).

[49] On trouve par exemple une équivoque grivoise dans l'air 1670-06.

[50] PERRIN, Pierre, *op. cit.*, p. xi. Ce passage de l'avant-propos de « Paroles de musique » est particulièrement difficile à comprendre : il parle tantôt de la musique, tantôt des paroles sans les dissocier. Le terme *rondeau* est lui-même employé une première fois pour désigner une reprise musicale, semble-t-il, et réemployé un peu plus loin à propos d'une reprise des paroles. En tout état de cause, pour lui, la dissociation entre paroles et musique de l'air n'est pas claire.

[51] BACILLY, Bertrand de, *Remarques curieuses…*, cité par Théodor GEROLD, 1921, *L'art du chant en France au XVIIe siècle*, Strasbourg, Publications de la faculté des Lettres, p.141.

Si le bouclage est sans conteste à rattacher à la mise en musique, du moins au début de la collection[52], il s'est littérarisé au fil des années. Alors qu'au début de la période, on peut souvent analyser le bouclage comme l'addition, à la fin d'une unité métrique, de son premier élément répété, il semblerait que la recherche d'effets de chute ait complètement brouillé le modèle métrique originel. Ainsi, dans les couplets cités ci-dessus, le dernier vers (le vers bouclant) est bien mieux rattaché sémantiquement à ce qui le précède que le premier à ce qui le suit. La littérarisation du modèle originel tend naturellement à favoriser une plus grande densité sémantique dans les unités conclusives, ce qui donne parfois l'impression que c'est le dernier vers qui est repris en première position. C'est probablement une conséquence de la tension qui s'exerce au cours de l'écriture par anticipation de la chute.

Le bouclage strophique par répétition finale se décline selon diverses modalités dans les deux premières décennies de la collection : les airs peuvent être bouclés par le retour de leur premier vers ou de leurs deux premiers vers, ces répétitions étant parfaitement fidèles ou non. La fantaisie est souvent recherchée : répétition du premier vers en inversant l'ordre des sous-vers (1668-01), des deux premiers vers en inversant leur ordre (1672-18)... Le goût galant valorise ce qui est léger, varié, divertissant, mais aussi surprenant. Le bouclage, qu'il soit fidèle ou partiel, classique ou plus fantaisiste, reste dans tous les cas un mode de clausule d'autant plus efficace que la structure interne du couplet n'est pas toujours très évidente à cause de la liberté d'agencement des modules propre aux vers mêlés.

2.4 Hypothèses sur les relations improbables entre cette forme poétique bouclée et la forme musicale binaire à reprise

Il est complexe de se faire une idée de la réception et de l'évidence des formes poétiques bouclantes lorsque les paroles d'airs ne sont pas lues mais chantées : répétitions du texte et répétitions de la musique ne vont pas toujours de concert. Aussi les formes métriques bouclantes ne coïncident-elles pas systématiquement avec ce qui s'appelle la « forme rondeau » en musique (c'est-à-dire la forme ABA et ses avatars : ABACA, AABABA, ABA, AABACA, AABA et ABA'... pour ne citer que les formes de rondeaux les plus courantes par ordre décroissant dans les *Livres d'Airs*...[53], formes qui ont toutes en commun de présenter le retour du premier segment mélodique en fin d'air). En effet, il y a plus de textes à bouclages dans les *Livres d'airs*... que de musiques à « forme rondeau »[54].

Cette mise en musique de textes bouclés en forme musicale binaire à reprise, le plus souvent AABB, m'a interrogée : pourquoi ces textes n'ont-ils pas été chantés en rondeau ABA ou ABA', cette forme qui a justement concurrencé de plus en plus la forme binaire à reprise dans la collection des *Livres d'airs*[55] ? La forme musicale ABA, qui semble à première vue coïncider davantage avec la forme poétique, ne s'est pourtant jamais imposée dans la période

[52] Ceci dit, dans la première décennie, le bouclage métrique coïncide rarement avec une reprise mélodique : le constituant métrique est répété avec une autre musique.

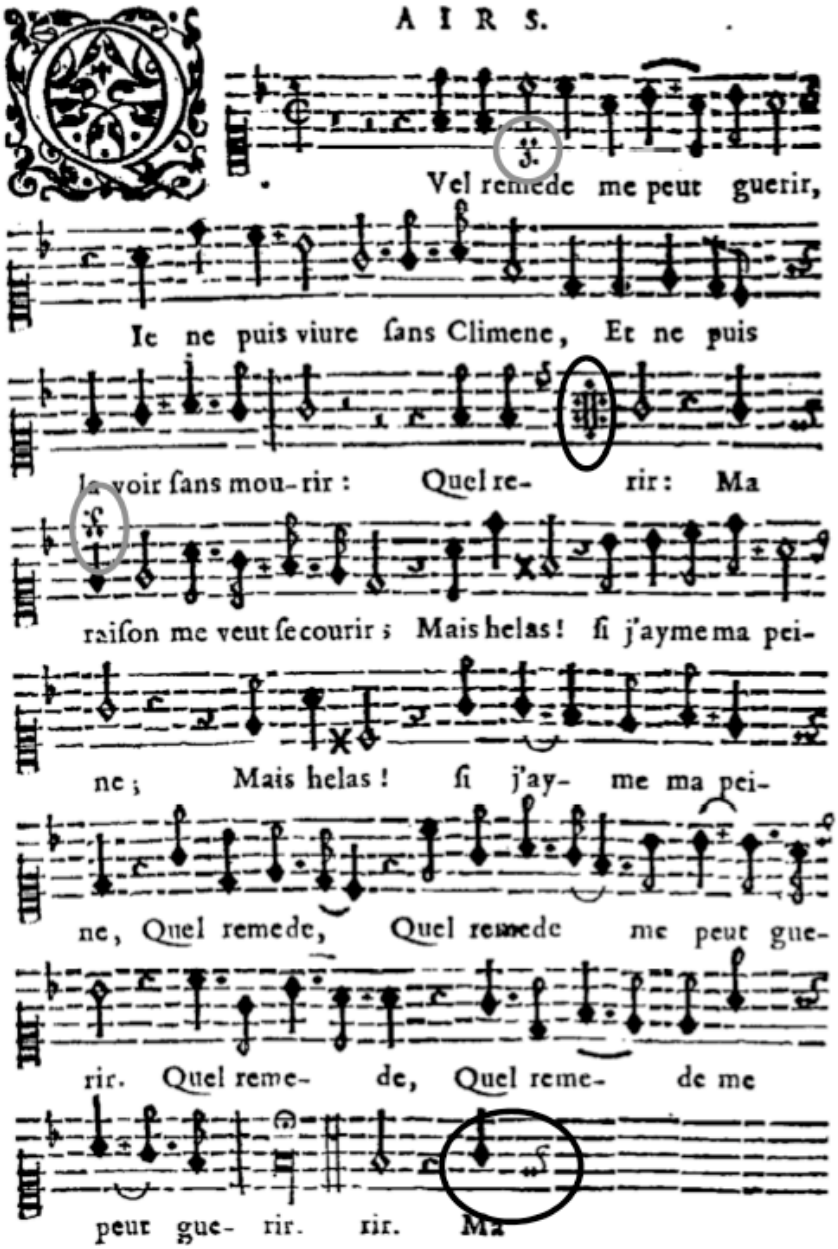
[53] D'après l'étude faite par Clémence Monnier, *op. cit.* p. 396

[54] Par contre, à l'évidence, toutes les musiques de forme rondeau ont des paroles à bouclage strophique par répétition.

[55] D'après Clémence Monnier, *op. cit.* p. 394.

étudiée[56]. Cette apparente contradiction entre forme métrique et forme musicale m'a d'abord semblé brouiller la réception de la forme poétique.

Prenons l'exemple de l'air 1673-15[57], dans lequel les signes de reprise ou de congruence à prendre en compte pour le chant sont entourés :



***Livres d'airs… 1673-15 (dessus),* Quel remede me peut guerir**

Anne-Madeleine Goulet a formaté ces paroles en effectuant exactement les opérations de suppression que Bacilly effectue habituellement lors de l'édition des *Recueil de Vers mis en Chant*.

---

[56] Il faudra attendre la décennie 1680 pour la trouver systématiquement dans tous les recueils de la collection. *Ib*. p.394.

[57] Les paroles comme la musique de cet air sont anonymes.

Quel remede me peut guerir
Je ne puis vivre sans Climene,
Et ne puis la voir sans mourir :
Ma raison me veut secourir ;
Mais hélas ! si j'ayme ma peine,
Quel remede me peut guerir.

Voici le déploiement du texte tel qu'il doit être chanté si l'on respecte les indications de reprises :

Quel remede me peut guerir
Je ne puis vivre sans Climene,
Et ne puis la voir sans mourir :
Quel remede me peut guerir
Je ne puis vivre sans Climene,
Et ne puis la voir sans mourir :
Ma raison me veut secourir ;
Mais hélas ! si j'ayme ma peine,
Mais hélas ! si j'ayme ma peine,
Quel remede, Quel remede me peut guerir.
Quel remede, Quel remede me peut guerir.
Ma raison me veut secourir ;
Mais hélas ! si j'ayme ma peine,
Mais hélas ! si j'ayme ma peine,
Quel remede, Quel remede me peut guerir.
Quel remede, Quel remede me peut guerir.

Comme on peut le constater dans cet exemple, lors de la performance lyrique, la forme métrique bouclante induit non pas *une*, mais de nombreuses répétitions de la section reprise. La forme musicale d'une majorité écrasante d'airs – plus de 80%[58] – est, comme ici, la forme binaire à reprise (le plus souvent AABB), quelle que soit la forme poétique employée pour les paroles (avec ou sans bouclage). On peut s'étonner du choix de cette forme binaire pour la musique de plus de la moitié des paroles à bouclage strophique par répétition.

Or il se trouve que, comme dans l'exemple, la forme AABB est très souvent prolongée ou développée[59], c'est-à-dire que la partie B fait l'objet d'une prolongation :

> Il arrive très fréquemment qu'un air de forme binaire comporte une répétition du ou des derniers vers de la partie B : la fin de l'air se voit alors *prolongée*. La plupart du temps, cette répétition n'est que poétique ; la ligne mélodique, elle, est différente[60].

En conséquence, quand des paroles bouclées sont mises en musique, un vers est commun à la partie A et à la partie B, et sera donc répété 4 fois complètement au minimum, puisque la partie finale fait régulièrement l'objet d'une amplification emphatique conclusive retardant la résolution cadentielle dans le ton.

Il y a indéniablement une tension perceptible dans les airs de cette époque entre les goûts poétiques et les goûts musicaux : les poètes délaissent les refrains au profit des bouclages,

---

[58] D'après les calculs de Clémence Monnier, *op. cit.*, p. 355.

[59] Pour la distinction, *ib.* p. 362-363 : dans la forme prolongée, on répète le texte de la fin de la partie B sur une musique différente, dans la forme développée, on reprend toute la partie B mais en opérant une variation.

[60] *Ib.* p. 361.

tandis que les compositeurs associent naturellement et durablement l'air et à la forme binaire à reprise. Cette tension, qu'on peut au premier abord interpréter comme une discordance entre forme métrique et forme musicale, n'a curieusement pas conduit à l'élimination des paroles bouclées pour la mise en musique. Bien au contraire, il semble que les musiciens et interprètes aient trouvé leur compte dans ces airs à première vue « bâtards » : la forme bouclante donne plus d'occasions de répéter les paroles que la forme à refrain. Or, dans cette musique, la répétition des paroles a une grande importance. Elle est un des supports des agréments du chant. Répéter des paroles, c'est se détacher progressivement du texte pour se focaliser sur ce qui est en évolution : la variation de l'ornementation[61]. L'*habitus* de la composition musico-poétique des airs tend à organiser

> le flux sonore (celui dans lequel on ne se plonge jamais deux fois) autour d'un jeu de répétitions qui installent une tension entre le futur prévu et le passé remémoré[62].

Le plaisir musical de l'air peut être comblé par la répétition, qui apparaît comme facteur structurant du temps. En cela, le chant des textes poétiques bouclés de forme binaire à reprise préfigure déjà l'esthétique musicale baroque telle que l'a décrite Pierre Dubois :

> Une forme remarquable de cette tension intrinsèque à l'élaboration du discours baroque est tout ce qui a trait au double, au miroir, à la répétition ou à l'écho. Ce qui est en jeu est le rapport conflictuel entre permanence et changement. La répétition d'une même figure établit la prégnance de celle-ci en même temps qu'elle la fragilise en lui substituant une autre figure, jusqu'au point où l'on ne sait plus quelle est la forme initiale, et quelle est la forme résultante.[63]

Notre hypothèse sur cette question est donc la suivante : la conciliation entre deux formes contradictoires, l'une poétique, l'autre musicale, a nourri la substance nécessaire à la pratique de l'ornementation dans le chant.

2.5 Bouclages successifs : avatars du rondeau et du triolet

Dans la même logique, les mécanismes de bouclages peuvent se combiner, multipliant les segments répétés dans des formes métriques remarquables dans leur genre. Les paroles de l'air *Pour estre aymé* (1662-02), de Pierre Perrin, sont ainsi intitulées « Rondeau » dans l'une des sources connues (source B) :

---

[61] On retrouve ce principe dans les formes à basse obstinée, comme la passacaille.

[62] Elizabeh Giuliani, « La Musique toujours recommencée » in *Le plaisir musical*, S.E.R. Etudes 2003/9, pages 235-249.

[63] Pierre Dubois, 2002, « De l'écho aux résonances : quelques réflexions sur les contrariétés du baroque dans la musique anglaise au XVIIIe siècle » *In XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°54, p. 115.

Pour estre aymé,	4			
Le secret est d'aymer,	6	AB		
Pour enflammer	4			
Il faut estre enflammé :	6	ba		
Ce n'est pas tout de plaire & de charmer,	4-6			
Pour estre aymé,	4	bA	[**A**B ba b]**<u>A</u>**	→ bouclage 1
Pour estre aymé,	4			
Le secret est d'aymer.	4	AB	([**AB** ba b**A**] **<u>AB</u>)**	→ bouclage 2
Qui veut tromper				
En amour est trompé				
Tel veut dupper,				
Qui se trouve duppé,				
C'est un plaisir que de voir attraper				
Qui veut tromper.				
Qui veut tromper &c.			(**AB ab aA AB**)	§ 2 différente

Ici, chaque « couplet »[64] compte deux bouclages successifs et la répétition est motivée du point de vue du sens, ce en quoi elle se distingue de celles que l'on rencontre dans les chansons de tradition orale. Cette forme est une mise en œuvre conforme à l'art poétique écrit par Perrin lui-même :

> [L'air] peut estre meslé de Rondeaux […] Or de ces Rondeaux et de ces reprises les cheutes et les liaisons doyvent estre fines et bien tournées et les significations le plus que l'on peut equivoques et differentes.[65]

Les paroles de l'air de Chabanceau de La Barre 1665-28, écrites par Jean Baudoin, présentent aussi une structure métrique doublement bouclée qui n'est pas sans rappeler le triolet :

Quand on vous dit que l'on vous ayme,	
Escoutez ce que l'on vous dit,	AB
Et si l'on paroist interdit,	
Quand on vous dit que l'on vous ayme,	bA
C'est l'effet d'un amour extresme,	
Escoutez ce que l'on vous dit.	aB

Comme dans le triolet, en dépit des répétitions, la saturation rimique est respectée[66], mais elle n'intervient qu'en fin de poème[67]. Le premier quatrain est bouclé par la reprise de son premier vers. A l'échelle du poème entier et en observant attentivement le schéma de rimes des modules, on peut remarquer un autre niveau d'équivalence :

[64] Les deux « couplets » sont de facture différente, ce qui est assez exceptionnel et témoigne - en plus des mètres, de l'uniformité de cadence… - du style métrique de chant des paroles de cette sarabande.

[65] Perrin, Pierre, *op. cit.* p.xi.

[66] *I.e.* tout vers rime (la répétition d'un vers n'étant pas comptée comme rime).

[67] C'est encore une propriété que l'on retrouve dans les chansons.

Quand on vous dit que l'on vous ayme,		
Escoutez ce que l'on vous dit,	module en *a*	
Et si l'on paroist interdit,		
Quand on vous dit que l'on vous ayme,	module en *b*	
C'est l'effet d'un amour extresme,		
Escoutez ce que l'on vous dit.	module en *a*	→ bouclage

Le sizain entier est ici bouclé non pas par la reprise de son premier module, mais par la répétition du vers conclusif de ce module.

Le fait de retrouver dans les *Livres d'airs...* ces formes bouclées dont l'analyse n'est pas toujours évidente ou univoque n'est pas étonnant : le triolet était encore couramment pratiqué hors des ruelles[68] et les rondeaux de Marot et de Voiture étaient encore sus par cœur par un grand nombre de mondains. Le jeu littéraire s'associe naturellement à la forme de sociabilité des airs sérieux.

3 Rares traits de style métrique de chant populaire : les *rabéraa* masqués

Les formes à refrain, les formes bouclées et celles qui sont apparentées au rondeau sont à peu près les seules formes à répétition dans les vers mis en chant. Ceci distingue clairement ces vers de ceux des chansons populaires, dans lesquelles il y a une variété bien plus importante de mécanismes de répétition : les tralalas, les répétitions de mots ou de syllabes sont autant de modèles absents des vers mis en chant, résolument savants.

3.1 Contraste final sur fond de répétition initiale : une structure évitée

Dans cet extrait des paroles de l'air 1669-24 disposées en vers par Anne-Madeleine Goulet, un vers se répète à une variation terminale près, ce qui est tout à fait exceptionnel. Le quatrain *abba* camoufle dans son deuxième distique une structure généralement présentée en quatrain dans la chanson populaire, qui rappelle le *rabéraa*[69] à cause du contraste final sur fond de répétition qu'elle présente, matrice de nombreux refrains et comptines :

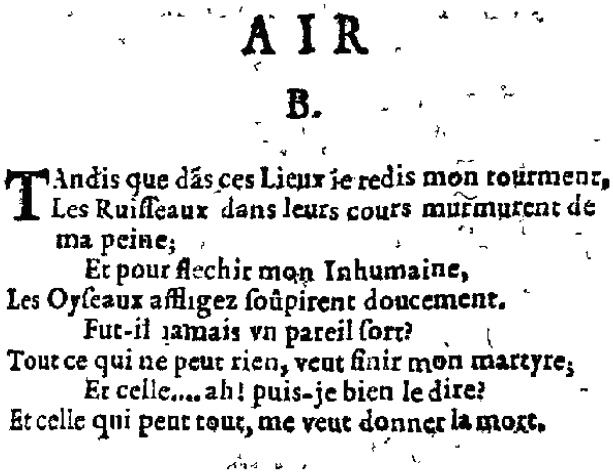
Fût-il jamais un pareil sort :
Tout ce qui ne peut rien, veut finir mon martyre
Et celle qui peut tout ? ah ! puis-je bien le dire,
Et celle qui peut tout, me veut donner la mort.

La musique des deux sous-vers identiques n'étant pas la même, bien que présentant de nombreuses similitudes à la fois mélodiques et rythmiques, il ne s'agit pas d'un *rabéraa.* Mais la

[68] V. par exemple les triolets écrits pendant la Fronde cités dans « Chansons et vaudevilles d'un siècle devenu " classique " » de Fritz Nies, in Dietmar Rieger éd., *La chanson française et son histoire,* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p.48.

[69] Le *rabéraa* est la matrice d'un grand nombre de comptines et de chansons ; on peut citer le premier distique de *J'ai du bon tabac* : les vers 1 et 3 sont identiques et masculins (le *r* du schéma de rimes indique cette répétition), le vers 2 est féminin et ne rime pas ; il est suspensif. Le v. 4 est conclusif et rime en a. On se reportera à la définition donnée par Benoît de Cornulier dans le *Petit Dictionnaire de métrique, op. cit.* p.51 et à l'article « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », paru dans *Repression and Expression, Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Carol COATES éd., New-York, Peter Lang, 1996.

répétition du premier hémistiche d'un alexandrin dans celui qui le suit attire malgré tout l'attention puisqu'elle a été systématiquement évitée dans les 660 airs étudiés. Ici, la répétition correspond à un procédé oratoire, la dubitation[70], employé dans une logique d'amplification pour préparer la « révélation » finale ; on est loin du « sur-place » absolu dans la construction de sens de certaines répétitions de chansons populaires. Il n'empêche, cette répétition a été supprimée dans les *Recueils de Vers mis en Chant* : Bacilly a sans doute trouvé comme moi qu'elle avait un air louche dans ce corpus de métrique littéraire...


AIR.

B.

TAndis que dãs ces Lieux je redis mon tourment,
Les Ruisseaux dans leurs cours murmurent de
ma peine;
Et pour flechir mon Inhumaine,
Les Oyseaux affligez soûpirent doucement.
Fut-il jamais vn pareil sort?
Tout ce qui ne peut rien, veut finir mon martyre;
Et celle.... ah! puis-je bien le dire?
Et celle qui peut tout, me veut donner la mort.

Disposition en vers de l'air 1669-24 dans le* Nouveau recueil des plus beaux vers*, II, Paris, Guillaume de Luyne, 1680, p.435.

Dans le quatrain final des paroles de l'air 1661-27 (écrites par Jean de Bouillon et mises en musique par Le Camus), qui porte le même contraste final sur fond de répétition initiale à une autre échelle, on peut reconnaître les prémices d'une migration dans la chanson galante de structures répandues dans la chanson populaire de l'époque :

Si vos attraits sur mon cœur sont puissants,
Mon cœur pour eux est constant & fidelle :
Mais je ne puis les voir toujours absents,
Et leur promettre une flame eternelle :
Si je ne voy vos beaux yeux de retour,
Bien-tost Iris, je n'auray plus d'amour,
Si je ne voy vos beaux yeux de retour,
Bien-tost Iris, les miens perdront le jour.

La répétition s'étend sur plus d'un vers, la partie contrastive sur un hémistiche. L'absence de renouvellement du timbre rimique apparie les deux derniers distiques, ce qui les solidarise et les isole dans le reste du couplet. Cette gémination en position conclusive est assez typique des strophes des chansons populaires, où l'on trouve des *bis* à variation finale, de même que l'absence de renouvellement des timbres rimiques. Mais la mélodie des vers répétés est changée, et la reprise est limitée au texte. Il se trouve que cet air est appelé « sarabande » et « chanson » dans d'autres sources. C'est donc un « petit air », chanté sur une danse ; ces airs sont plus proches par leur mouvement réglé des musiques populaires (bien qu'en principe ils

[70] DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Edition, 1984, p.188.

n'en soient pas), ce qui explique peut-être le recours à ce type de quatrain contrastif pour clore le couplet.

Perrin semble priser ce genre de répétitions puisqu'il en use dans deux de ses chansonnettes, dont l'air 1665-33, sur le célèbre menuet de Vincennes composé par Lully. Cet air servira de timbre[71] et Anne-Madeleine Goulet en a repéré 19 couplets, tous sur le même modèle :

Philis estoit tendre & belle,	A
Je n'aymois qu'elle,	a
Philis estoit tendre & belle,	A
J'estois content :	b
Mais je dis, voyant la cruelle	a
Sensible aux vœux d'un autre amant,	b
Quand la Bergere est infidelle,	a
C'est au Berger à n'estre plus constant.	b

Belle Philis, je vous ayme
Plus que moy-mesme,
Belle Philis, je vous ayme
Parfaitement :
Mais si vous voulez, inhumaine,
Que je soupire incessamment,
Au moins accordez à ma peine
Dans mon malheur quelque soulagement.

La structure du premier quatrain n'est ni classique, ni banale. En effet, elle associe dans un quatrain un distique *aa* avec un module *ab*. Ce quatrain reste également foncièrement atypique dans le paysage métrique des paroles d'airs[72]. De telles configurations semblent avoir été soigneusement évitées dans les *Livres d'airs...*[73] puisqu'on les trouve dans moins de 1% des pièces étudiées.

---

[71] Il sera en effet publié dans *La Clef des chansonniers* quelques décennies plus tard, réservoir bien connu d'airs plutôt populaires.

[72] L'air 1669-02, dont les paroles en 7-syllabes pourraient être de Louis de Mollier, se termine par un quatrain dont la facture est assez proche :

Le Printemps est de retour,	
Les Zephirs caressent Flore,	
Et les oyseaux, dés l'Aurore,	
Dans nos bois se font la cour :	
Et moy, je me desespere ;	A
Esloigné de ma Bergere,	a
Et moy je me desespere,	A
Pendant que tout fait l'Amour.	b

Dans deux autres sources, le quatrain a été reformaté, de deux manières différentes, ce qui souligne bien le fait que le formatage adopté dans les *Livres d'airs...* rend compte d'une structure répétitive inadmissible une fois le poème sorti de son contexte musical.

[73] Les chansonnettes 1668-11, 1670-09 et 1670-11 présentent aussi ce genre d'anomalies rappelant le style métrique de la chanson folklorique.

3.2 La rarissime migration d'une structure de la chanson populaire : le *rabéraa*

Le degré de pénétration de cette structure, déjà très présente dans la chanson populaire à cette époque, est quasi-nul dans les recueils que nous avons analysés. Cela confirme l'idée selon laquelle les domaines de la chanson savante et de la chanson populaire sont très cloisonnés à l'époque qui nous intéresse, en dépit de leur relation commune avec la musique et du fait que les deux répertoires soient connus des auteurs et compositeurs des airs. Il y a plusieurs raisons à l'absence de cette structure dans les paroles de chansons galantes, qui sont plutôt très littéraires par leur versification, comme on l'a vu précédemment. D'abord, le *rabéraa* employé tel quel, c'est-à-dire non intégré à une superstructure d'échelle supérieure, entraînerait un défaut de saturation rimique et on sait combien cette situation est exceptionnelle dans le corpus. De plus, la répétition dans cette structure n'a pas les mêmes possibilités sémantiques que le bouclage et le refrain : dans ces derniers, ce qui est intercalé entre les parties répétées permet une progression du sens qui peut être exploitée pour faire varier sensiblement la signification de la partie répétée.

Il y a seulement 4 occurrences de *rabéraa* dans les 667 poèmes étudiés, toutes écrites dans la deuxième décennie de la collection, en 1669 et 1672. J'ai recensé et classé les formes métriques rappelant ou présentant un *rabéraa* et j'ai analysé les différentes façons dont il a été intégré, voire littérarisé, en tenant compte de la musique[74].

A cause de l'impératif de saturation rimique de tous les vers, pas un seul de ces *rabéraa* n'est isolé par son schéma rimique[75] dans les poèmes analysés. Ils peuvent être simplement appariés à un autre module ou GR pour former le couplet – chacun étant alors consistant –, ou bien être fondus dans une superstructure plus délicate à analyser. Mais dans toutes les configurations, le vers resté blanc dans le *rabéraa* est compensé par la conservation des mêmes timbres pour un autre GR ou module adjacent, que celui-ci le précède ou le suive. Le *rabéraa* est donc intégré dans une superstructure mais toujours consistant, au moins provisoirement.

3.2.1 Compensation rimique en amont

L'air anonyme 1672-24 présente un *rabéraa* en position de quatrain conclusif :

Le sommeil n'est plus fait pour moy,	a = A'
Depuis que j'ayme une Bergere,	b
Depuis qu'elle a receu mes soûpirs, & ma foy :	a
Si tout le jour je ne la voy,	A
Helas ! quoy que je puisse faire,	**b**
Si tout le jour je ne la voy,	A
Le sommeil n'est plus fait pour moy.	a = **A'**

[74] Ouvrard, 2010, *op. cit.* p.144-151.

[75] Comme ils le sont, par exemple dans *J'ai du bon tabac*, dans la mesure où les distiques *aa* avec lesquels ils alternent ne riment pas avec eux : « J'ai du bon tabac / Dans ma tabatière / J'ai du bon tabac / Tu n'en auras pas / J'en ai du bon et du bien râpé / Mais ça n'est pas pour ton fichu nez [reprise du *rabéraa* : J'ai du bon tabac etc.] ». Dans cette chanson, le vers 2 ne trouve pas d'écho rimique ni dans le *rabéraa*, ni dans le distique qui le suit.

L'air se décompose en deux parties, mais la première forme un module non-classique *aba* dont la concordance est discutable : les deux temporelles introduites par « depuis que » semblent se rattacher plutôt au vers 1 au vu de la ponctuation plus forte du vers 3. Cela dit, elles pourraient aussi être subordonnées au quatrain final, notamment la deuxième. Dans tous les cas, le quatrain final est consistant. Par contre, ce *rabéraa* n'est pas mis en musique comme on pourrait l'attendre : la ligne mélodique des vers 4 et 6 n'est pas la même.

La solidarité de l'ensemble du poème est assurée par un bouclage strophique par répétition : le dernier vers reprend le premier et sert de clausule.

3.2.2 Compensation rimique en aval

La compensation rimique du vers blanc du *rabéraa* peut aussi se faire en aval, comme par exemple dans les paroles anonymes de l'air 1672-08, en trois couplets :

Qu'un heureux moment	**A**
Dans l'amoureux empire,	**b**
Qu'un heureux moment	**A**
Fait un grand changement :	**a**
A peine un Amant	a
Se plaint de son martyre,	b
Qu'il voit tous ses maux finis en moins d'un jour	c
Malheur à qui vit sans Amour.	c

Le vers 2 trouve ici un écho assez éloigné au vers 6. Malgré tout, la contrainte des deux couleurs est respectée ; on reconnaît là le souci de costumer au mieux cette forme populaire dans un style plus littéraire, d'autant que d'autres traits éloignent déjà suffisamment cet air des canons classiques : le mélange des petits 5 et 6-syllabes est probablement suggéré par le rythme dansant d'une musique préexistante[76] et le 11-syllabes, qui n'a rien de commun, a probablement été formaté ainsi plutôt qu'en deux vers (5 puis 6-syllabes, dans la continuité de ce qui précède) pour répondre au moins en apparence à la contrainte de saturation rimique de tous les vers.

Le *rabéraa* est ici, comme dans la tradition populaire, supporté par une reprise mélodique : la musique des vers 1 et 3 est la même. Par contre l'emploi des cadences est un peu plus sophistiqué à la fin des modules : alors que dans les airs populaires la fin du vers 2 coïncide avec une demi-cadence dans le ton principal et la fin du quatrain avec une cadence parfaite, on a ici une cadence rompue[77] dans un ton relatif à la fin du vers 2 et une demi-cadence dans le ton principal à la fin du vers 4. La hiérarchie entre les unités est maintenue, mais l'ensemble reste suspensif afin de conserver la tension qui appelle une suite. La fin du couplet, qui

[76] Au vu de la versification des paroles, je supposais qu'il s'agissait d'un air à danser ; Clémence Monnier me confirme cette hypothèse (communication personnelle) à cause de la régularité rythmique et des carrures de 4 blanches.

[77] Cette cadence n'est ni suspensive, ni conclusive : son autre nom est la « cadence parfaite évitée », car la ligne mélodique qui la précède fait attendre une cadence parfaite, qui ne vient pas ; un effet de surprise est donc créé par la cadence évitée, qui appelle une relance, une répétition pour aboutir à quelque chose de vraiment conclusif.

correspond à la partie B de l'air, est en effet un développement avec plus d'emprunts[78], conclu sur une cadence parfaite dans le ton.

3.2.3 Deux *rabéraa* littérarisés et fondus dans une superstructure bouclante

Les paroles anonymes de la brunette 1669-09 *Nous n'irons plus aux champs* s'ouvrent sur un *rabéraa* fondu dans le couplet, c'est-à-dire ne formant qu'un constituant provisoire.

Nous n'irons plus aux Champs,	a	6
Brunette,	b	2
Nous n'irons plus aux Champs,	a	6
Jusqu'au printemps,	a	4
Danser dessus l'herbette :	b	6
Hélas faut-il quitter ces lieux,	c	8
Où tous les jours j'adorais vos beaux yeux ?	c	4-6
Adieu Brunette,	b	4
Nous n'irons plus aux Champs,	a	6
Danser dessus l'herbette,	b	6
Nous n'irons plus aux Champs,	a	6
Jusqu'au printemps.	a	6

L'analyse des regroupements de vers n'est pas simple et il a été nécessaire pour y voir plus clair de consulter le fac-similé et de le mettre en partition modernisée[79]. A cette occasion, j'ai découvert que certaines répétitions de mots avaient été supprimées par Anne-Madeleine Goulet. Après vérification du texte dans la source B[80] (nous n'avons pu consulter les sources C et D), nous avons décidé de restituer seulement la répétition d'un mot (en gras). Nous avons obtenu le texte suivant, en regard duquel nous proposons notre analyse :

R1	Nous n'irons plus aux Champs,	**A**	6			
	Brunette,	**b**	2	ab		
	Nous n'irons plus aux Champs,	**A**	6			
	Jusqu'au printemps,	**A²**	4	aa	Ab AA²	**: II :**
+	Danser dessus l'herbette :	B	6	b	+b	
C	Hélas, **hélas**, faut-il quitter ces lieux,	c	4-6			
	Où tous les jours j'adorais vos beaux yeux ?	c	4-6	cc	cc	
+	Adieu Brunette,	b	4	b	+b	
R2	Nous n'irons plus aux Champs,	**A**	6			
	Danser dessus l'herbette,	**B**	6	ab		
	Nous n'irons plus aux Champs,	**A**	6			
	Jusqu'au printemps.	**A²**	6	aa	ABAA²	

Selon cette analyse, les deux *rabéraa* font office de refrain varié. Entre les deux occurrences du refrain R1 et R2, on trouve un couplet – au sens courant –, distique de décasyllabes C. Mais pour relier les refrains au couplet, il a fallu une sorte d'adjuvant (+), soit un vers, après ou avant le *rabéraa* permettant la saturation rimique du tout et finalisant le maquillage en poésie littéraire d'une forme qui reste fortement marquée par le style métrique de chant à cause du bouclage de l'ensemble et du répertoire des mètres employés (4-6, 6, 4 et 2-syllabe).

---

[78] *I.e.* certaines notes sont *empruntées* à une autre tonalité que celle de la section.

[79] Je remercie Loïc Chahine, qui a bien voulu effectuer ce travail.

[80] Le fac-similé du recueil *Brunettes ou petits airs tendres* est consultable sur Internet, à l'adresse URL : http://www.cowderoy.net/brunetes/ (consultée le 8 juin 2010).

Cette analyse est cohérente avec la mise en musique, car on peut remarquer que le lien entre les « adjuvants » et le reste est assez lâche, alors que chacune des unités métriques (refrain R1, refrain R2 et couplet C) forme bien un segment mélodique cohérent, terminé par la cadence la plus conclusive (les cadences parfaites avec anticipation de la tonique coïncident avec les mots encadrés ci-dessus).

L'analyse musicale[81], si on part du principe qu'elle peut être éclairante pour comprendre la métrique (et c'est discutable...), ferait plutôt penser que les vers « adjuvants » sont des suffixes de ce qui les précède et donc que les paroles forment l'enchaînement de modules suivant, codé ci-dessous sans les répétitions :

ab aab ccb ab aa

Tout vers rime malgré les répétitions ; l'alternance, la loi des deux couleurs, la monogamie, la saturation rimique sont respectées. L'enchaînement des modules est quasi-classique[82]. La tenue de camouflage du *rabéraa* est donc assez finement cousue, suffisamment en tout cas pour nous conduire à penser que répondre à certaines exigences de la métrique classique a été une véritable préoccupation. Tout nous porte à croire que le *rabéraa* terminal a préexisté au reste, qu'il en a été l'embryon, puisque par son architecture musicale et métrique, il est comparable aux *rabéraa* populaires[83]. Le reste est beaucoup plus savant, notamment le bouclage de l'ensemble qui réduit à quatre le nombre de vers non répétés dans la structure, soit le strict minimum pour que tout vers rime sur 3 timbres :

A_ABC_ _ _ ACAB

L'intégration du *rabéraa* dans cette brunette est assez seyante à l'univers bucolique et champêtre des paroles et convient parfaitement à lui donner une apparence simple, naturelle, absolument conforme à l'esthétique galante. Cet air est un témoignage de l'assimilation exceptionnelle d'une matrice de nature folklorique dans une forme d'expression savante.

Voici les paroles de la chansonnette anonyme 1672-30 telle qu'elle se présente sous la partie de dessus[84] : elles s'ouvrent et se closent sur un *rabéraa*[85].

---

[81] Merci à Etienne Ouvrard et à Clémence Monnier qui ont collaboré pour me fournir cette analyse.

[82] Le dernier quatrain associe un GR à un module classique, d'où cette restriction.

[83] Les deux « Nous n'irons plus aux champs » sont sur la même mélodie, ce qui n'est pas le cas au début de l'air.

[84] Anne-Madeleine Goulet, dans son *Catalogue*, l'avait amputée de 5 vers répétés, ce qui défigurait quelque peu sa structure et la rendait bancale.

[85] Celui-ci a exactement les mêmes propriétés que ceux des chansons populaires, avec demi-cadence à la fin du vers 2 et cadence parfaite à la fin du vers 4, sauf pour le premier, qui doit appeler la reprise et se conclut sur une demi-cadence.

Que ton sort est heureux,		A	
Innocente Bergere,		b	Ab
Que ton sort est heureux		A	
Dans l'empire amoureux :	: | |	a	Aa
Ton Berger, quand tu veux,			
Sur la verte fougere,			
T'entretient de ses feux :		aba	
Innocente Bergere,			
Que ton sort est heureux		ba	
Que ton sort est heureux,		A	
Innocente Bergere,		b	
Que ton sort est heureux,		A	
Dans l'empire amoureux.		a	

Musicalement les *rabéraa* sont distincts de ce que l'on peut appeler le couplet : ils sont d'un bout à l'autre en Fa majeur, alors que dans les trois premiers vers du couplet, il y a des emprunts. L'analyse du couplet est plus délicate : le retour des vers « Innocente Bergere / que ton sort est heureux » (sur une musique différente) est peut-être une manière de clore et d'appeler la suite. Comme celle de la brunette étudiée plus haut, cette forme poétique apparentée au rondeau, est paradoxalement particulièrement adaptée à l'air sérieux malgré son origine populaire. Avec la reprise indiquée par la barre, les paroles vont se déployer ainsi :

	repr v.1	**repr. v.2**	**repr. v.3**
Que ton sort est heureux,	1		
Innocente Bergere,		1	
Que ton sort est heureux	2		
Dans l'empire amoureux :			1
Que ton sort est heureux,	3		
Innocente Bergere,		2	
Que ton sort est heureux	4		
Dans l'empire amoureux :			2
Ton Berger, quand tu veux,	----------	----------	----------
Sur la verte fougere,	----------	----------	----------
T'entretient de ses feux :	----------	----------	----------
Innocente Bergere,		3	
Que ton sort est heureux	5		
Que ton sort est heureux,	6		
Innocente Bergere,		**4**	
Que ton sort est heureux,	**7**		
Dans l'empire amoureux.			**3**

A la fin de la prestation lyrique, tous les vers du « refrain *rabéraa* » ont été répétés, au contraire de ceux du « couplet » qui ne l'ont pas été (pointillés). Mais dans ce cas précis, comme dans celui dont on a parlé juste avant, certains vers auront été repris 3, 4 voire 7 fois, et on peut imaginer que le chanteur ornait un peu différemment chaque reprise, la dernière occurrence du refrain étant probablement le faîte de l'air en terme de degré d'inventivité et de virtuosité. Le *rabéraa,* modèle basique de la chanson populaire est ainsi revisité, littérarisé, et digéré au service de la logique de la musique savante.

Les quatrains à variation terminale sur fond de répétition initiale sont rares, ce qui est un indice supplémentaire du poids de la tradition métrique sur les recueils étudiés. Exceptionnellement, des formes de tradition orale migrent dans ces poèmes plus savants, mais

ce passage est toujours rendu le plus discret possible par l'emploi de subterfuges : ainsi chaque *rabéraa* est « domestiqué » pour que l'ensemble de la pièce puisse prendre l'allure d'une composition métrique littéraire[86]. Les paroles d'airs concernées ont de ce fait une ambiguïté formelle qui laisse la possibilité de plusieurs formatages, et rend impossible le choix définitif de l'un ou l'autre, ce qui n'est pas sans poser problème à qui veut les éditer.

Les quatrains présentant un contraste terminal sur fond de répétition initiale apparaissent progressivement dans le corpus, et en particulier les *rabéraa,* qu'on ne trouve qu'à la fin de la période étudiée et de manière exceptionnelle. Il semble y avoir une relation entre la présence de ces quatrains dans les paroles et la catégorie générique des airs qui sont généralement des airs à danser. Cela devra être confirmé par l'étude d'un corpus plus important.

Le fait que trois *rabéraa* sur les quatre trouvés dans le corpus aient été publiés dans le seul recueil de 1672 pourrait laisser penser qu'il y en a d'autres dans les recueils qui suivent. Mais ce n'est pas le cas dans les *Livres d'airs...* de 1674, 1675 et 1676. Or, à partir de 1675, les chansonnettes sont exclues de cette collection par Christophe Ballard qui les publie ailleurs (on en retrouvera cependant chaque année de 1683 à 1694 comme l'a montré récemment Clémence Monnier[87]). Nous n'avons pas étudié en détail la suite de la collection, mais il serait intéressant de voir si on trouve davantage de quatrains de tradition orale dans la collection pour laquelle Ballard réservait les « airs de mouvement, avec de petits Triots [*sic*], & des Chansons à boire »[88], les *Recueils de chansonnettes de différents auteurs*. On pourrait ensuite comparer la métrique des chansonnettes de cette collection à celle des chansonnettes parues dans les *Livres d'airs...* de la période 1683-1694. Un dépouillement de ces recueils permettrait d'évaluer de manière plus complète le degré de pénétration de cette matrice métrique populaire dans la poésie des ruelles.

Conclusion

Le relevé métrique des formes poétiques employées dans les paroles d'airs, et plus spécialement celui des répétitions, est une clef intéressante pour comprendre la relation entre texte et musique dans ce répertoire. La forte sélection des modèles de répétitions métriques dans les *Livres d'airs...*, qui n'empêche pas la diversité des formes qui en sont dérivées, met en évidence une tension dans toute la collection. Les Ballard ont avant tout cherché à colliger les meilleurs airs publiables de l'année, si possible nouveaux, et musicalement variés (avec un mélange d'airs sérieux, de chansons, de petits airs, d'airs de ballet). Mais l'analyse métrique

[86] De plus, seuls les vers du second couplet de 1672-08 sont formatés sous la partition et font apparaître le *rabéraa*. Pour tous les autres, il n'y a pas de présentation en vers sous les parties musicales. Enfin aucun de ces textes n'a été repris dans les RVC.

[87] *Op. cit.* p.479-480.

[88] Avertissement de Christophe Ballard à la fin du recueil *LADDA* de 1677, f°40 : « on croit estre obligé d'avertir icy le public, que d'oresnavant il y aura tous les ans, outre le Livre d'Airs serieux, un *Livre de Chansonnettes de differents Autheurs*, qui sera le 3e Livre cette presente année 1677. & à continuer toutes les années suivantes. C'est pourquoy on ne mettra plus de petits Airs dans le Livre d'Airs serieux, commeon faisoit cy-devant, mais on les retrouvera pour le Livre de Chansonnettes, où seront tous les Airs de mouvement, avec de petits Triots, & des Chansons à boire, ainsi qu'on a fait les deux années precedentes. »

démontre qu'ils ont également opéré une sélection des airs par la métrique des textes, de manière sans doute assez intuitive mais parfaitement cohérente à quelques rares exceptions près (les quelques *rabéraa* analysés plus haut sont les plus remarquables). Ceci explique que certaines configurations métriques soient systématiquement évitées parce qu'exclues de la métrique des textes purement littéraires ou parce que trop proches de structures largement répandues dans des chansons de tradition orale. Le travail des éditeurs successifs de la collection des *Livres d'airs...* donne donc, indirectement, une idée des goûts et tolérances de l'époque en matière de formes poétiques pour le chant. Quand plusieurs sources sont connues pour les paroles d'un air, la collation des différents états du texte est particulièrement riche d'enseignements : les modifications vont toujours dans le sens d'une métrique plus littéraire au fil des révisions.

Ce constat est à replacer dans une perspective historique : depuis la fin de la Renaissance et tout au long du XVIe siècle s'opère en poésie une sélection des formes poétiques dont le principe essentiel est sans doute interprétable comme une simplification, comme l'avance Martinon : « le goût des formes simples se répand peu à peu [...] », Clément Marot étant selon lui le créateur du « lyrisme nouveau »[89]. Cette simplification se traduit par un appauvrissement général des formes métriques employées dans la poésie purement littéraire, et se double d'une scission entre la poésie des livres et la poésie lyrique destinée au chant, la seconde continuant d'admettre jusqu'à nos jours la répétition, le bouclage, l'équivalence d'une partie au tout, les syllabes sans contenu sémantique...

Les paroles d'airs de la collection se situent précisément au carrefour de ces deux domaines métriques, ce qui favorise les tiraillements entre deux types d'exigences : exigences de littérarité de la forme employée, d'une part, et exigences de potentiel d'un point de vue lyrique et musical, d'autre part. La recherche de rentabilité sémantique des unités répétées, de plus en plus importante dans les deux premières décennies de la collection, rend bien compte de ces tensions. Elles se cristallisent enfin dans certaines pièces de forme binaire à reprise où la structure de l'air et la structure métrique des paroles entrent apparemment en contradiction. Les analyses métriques, éclairées par les recherches récentes effectuées en musicologie sur ce répertoire lyrique, permettent de voir que les poètes qui ont travaillé à la constitution de cet immense répertoire avaient sans doute conscience que certains modèles de répétition favorisaient plus que d'autres les possibilités d'ornementation du chant (le bouclage, par exemple, où peuvent se concilier répétition et progression de l'information sémantique a fini par se substituer au refrain). L'essor de la diminution dans les premières années de la collection a même pu dans de rares cas phagocyter certaines formes poétiques étrangères au domaine de la poésie littéraire comme le *rabéraa* : là où il a été exceptionnellement intégré, il a été digéré et absorbé au service du chant savant. Sans être tout à fait hermétique, la frontière entre la poésie chantée d'inspiration orale et la tradition purement littéraire était donc intuitivement maintenue dans les airs.

Cette analyse des répétitions métriques est sans doute également appelée à être croisée avec l'analyse musicale des airs. Tout porte à croire que certaines formes métriques sont proscrites

[89] Martinon, *Les Strophes, Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, 1912, reprint Burt Franklin, New-York, 1969, p.8.

dans les grands airs sérieux et admises dans les airs de ballets ; certaines excentricités métriques sont de même plus typiques des chansons, d'autres, caractéristiques au contraire des petits airs[90]. L'édition électronique des partitions des *Livres d'airs...* proposera-t-elle une classification de chacun d'eux dans le sous-genre auquel il se rattache le plus clairement ? Cette classification, pour laquelle on pourrait s'inspirer du travail présenté par Clémence Monnier dans sa thèse, permettrait d'en savoir plus sur les codes qui régissaient le choix des formes métriques en fonction d'une musique préexistante à « habiller », où de ceux qui conduisaient à préférer, pour un texte donné, une chanson à un air à danser.

L'étude métrique de ces paroles d'airs et la lecture comparée que j'ai pu en faire à la lumière d'autres sources non musicales, comme les *Recueils de Vers mis en Chant* de Bacilly, me conduisent enfin à plaider pour une édition plus soigneuse de ces textes, notamment sur les supports visuels qui aujourd'hui ont un rôle important dans la double réception des airs (musicale et textuelle), ce rôle qu'ont eu les *Recueils de Vers mis en Chant* au XVIIe siècle, par exemple. Les livrets de disques, les programmes de concerts, les seconds couplets reproduits sur les partitions le cas échéant, doivent l'être dans le plus strict respect de la forme choisie par le poète et/ou le compositeur quand elle est évidente, c'est-à-dire le plus souvent. Il ne vient à l'idée de personne de simplifier ou de supprimer une mesure de la musique ; dès lors, pourquoi bâcler la présentation du texte en supprimant certains vers répétés qui sont constitutifs de sa forme ou en éditant plusieurs vers en un, supprimant du même coup des rimes ou rendant certaines anachroniques ? Alors qu'un travail, d'une qualité remarquable par ailleurs, est effectué par certains labels ou ensembles musicaux pour réhabiliter et faire connaître cette musique vocale, la négligence avec laquelle est parfois traité l'établissement du texte disqualifie encore et toujours les poèmes au rang des *minores,* et ne valorise *in fine* que la musique. Cela perturbe en outre la réception des airs, notamment pour tous les lecteurs de poésie classique qui découvrent des poèmes ne ressemblant plus à grand-chose puisqu'ils ne sont plus en cohérence avec les exigences métriques propres à une époque donnée. Ce brouillage des vers est à l'opposé même de l'esprit dans lequel la musique a été produite et nuit à la « conversation » entre le poème, la musique et le public telle qu'elle a été imaginée par les auteurs et les compositeurs.

Orientations bibliographiques

Bacilly, Bertrand de, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulierement pour ce qui Regarde le Chant François,* Paris, 1668.

Bettens, Olivier, « Chant, grammaire, prosodie, Gros plan sur quelques bacillismes ». Article en ligne : http://virga.org/cvf/bacillis.php.

Cornulier, Benoît de, 1996, « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie littéraire française », dans *Repression and Expression, Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Carrol COATES éd., New-York, Peter Lang, pp. 309-337.

[90] Cette hypothèse est étayée par de nombreuses analyses de détail présentées dans mon mémoire de Master 2.

Cornulier, Benoît de, 1999, *Petit Dictionnaire de métrique,* [en ligne] http://www.normalesup.org/~bdecornulier/DicoMet.pdf.

Cornulier, Benoît de, 2008 « "Groupes d'équivalence rimique", modules et strophes "classiques", [en ligne, même site].

Cornulier, Benoît de, 2010, *Notions d'analyse métrique,* [en ligne, même site].

Cornulier, Benoît de, 2010, « Paroles d'airs sérieux, poésie ou chant ? » dans *La Fabrique des paroles de musique en France à l'Age Classique*, Goulet, A.-M. et Naudeix L. (dir.), Mardaga – CMBV.

Dell, François, « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons », dans *Le Sens et la mesure, De la pragmatique à la métrique,* Jean-Louis AROUI éd., Paris, Champion, pp. 499-522.

Génetiot, Alain, 1997, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Champion, coll. Lumières Classiques, Paris.

Goulet, A.-M., 2004, *Poésie, Musique et sociabilité au XVIIe siècle, Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion.

Goulet, A.-M., 2006, « Les Divertissements musicaux en France au XVIIe siècle », dans *TDC : Textes et documents pour la classe : le baroque,* CMIX .

Goulet, A.-M., 2007, *Paroles de Musique (1658-1694) Catalogue des Livres d'airs publiés chez Ballard,* Sprimont, Mardaga – Versailles, Editions du CMBV.

Goulet, A.-M. et Naudeix L. (dir.), 2010, *La Fabrique des paroles de musique en France à l'Age Classique,* Mardaga – CMBV.

Guillo, Laurent, 2004, *Les Recueils de Vers mis en Chant (1661-1680). Dépouillement des dix-huit sources connues,* éditions du CMBV, coll. « Cahiers Philidor » n°28.

Monnier, Clémence, 2011, *Histoire et analyse d'une collection musicale au XVIIe siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694),* thèse de doctorat, Département de Musicologie, Université Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Raphaëlle Legrand.

Ouvrard, Anne, 2010, *Éléments de métrique des airs sérieux, Étude des* Livres d'airs de différents auteurs *publiés par Ballard entre 1658 et 1676,* mémoire de Master 2, sous la direction de Benoît de Cornulier, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes.

Peureux, Guillaume, 2009, *La Fabrique du vers*, Seuil.

Viala, Alain, 1997, « Qui t'a fait *minor* ? Galanterie et classicisme » dans *Littératures Classiques* n°31, pp.115-134.

De l'analyse métrique à l'interprétation de *Mémoire* comme élément d'un diptyque de Rimbaud

Benoît de Cornulier (Laboratoire de Linguistique de Nantes)

0 Un couple méconnu

Les deux célèbres poèmes de Rimbaud, « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur… » et *Mémoire*[1] – *Famille maudite* selon le titre de sa première version connue –, sont traditionnellement édités et commentés indépendamment l'un de l'autre. Ni sur les manuscrits autographes apparemment indépendants par lesquels ils nous sont parvenus, ni dans le brouillon de l'*Alchimie du verbe* où seul un de ces deux poèmes est mentionné (*Mémoire*), l'auteur n'a signalé la moindre raison de les rapprocher. Quant au sens et au style, ils paraissent indépendants l'un de l'autre, le premier seul exprimant manifestement des préoccupations ou projets révolutionnaires concernant un vaste groupe, alors que *Mémoire* est souvent compris, spécialement depuis plusieurs dizaines d'années, comme un poème de mémoire personnelle de son auteur, même si on précise souvent que les allusions biographiques n'en épuisent pas le sens : « Je » ne serait autre qu'Arthur Rimbaud ; « Madame, c'est Madame Rimbaud » et « la rivière, c'est la Meuse »[2] ; et « Lui » alors ? C'est Rimbaud ; et si ce n'est lui ? c'est donc son père[3]. Donc l'auteur en ces vers se remémore péniblement la séparation de ses parents, et semble en souffrir encore (n'est-il pas « dans une situation œdipienne informée par le départ du père »[4]). D'où un poème de tonalité élégiaque, essentiellement « subjectif » et mélancolique[5]. Parmi ses intertextes possibles, on a notamment évoqué *Les Misérables* de

---

[1] Merci à divers collègues et particulièrement à Steve Murphy pour leurs remarques sur une version antérieure (2011 ou 2012) ou après un exposé sur ce poème à la *Journée Rimbaud* organisée par Yann Frémy et Seth Whidden le 10 mars 2012 à Paris, ainsi qu'à Johnny Roquand pour ses corrections. – J'ai amorcé l'interprétation corrélée de *Mémoire* et « Qu'est-ce » dans Cornulier (2009), mais je ne reprends pas ici l'interprétation aventureuse que j'y risquais de la fin de *Mémoire*.

[2] Pierre Brunel (1999 : 838). Les identifications biographiques varient un peu selon les commentateurs.

[3] Identification aujourd'hui dominante : le « départ de l'homme », c'est naturellement celui de Rimbaud (Delahaye, Renéville, Ruchon, Étiemble & Gauclère). Anecdote biographique à l'appui, Berrichon (1912 : 65, 70) fournit la date : « l'après-midi du 29 août » 1870) et pointe sur la carte que l'homme est parti par delà « la colline du Bois-en-Val » (voilà pour « par delà la montagne »). Un commentateur plus récent voit plutôt le mont Olympe de Charleville.

[4] Michel Collot (1988 : t. 1, p. 166) cité par André Guyaux (2009a : 914).

[5] Pour Michel Collot (1984), développant des idées antérieures (dont Steinmetz, 1982 et peut-être Bonnefoy 1961), *Mémoire*, effort d'« anamnèse », retrace l'histoire de la séparation du couple des parents du poète (fantasme originaire au sens psychanalytique, sous-jacent dans d'autres poèmes). – Dans la présente étude, je prends « subjectif » au sens où le jeune auteur dénigre dans une lettre de mai 1871 la poésie « subjective » et fadasse de son professeur Izambard. Les travaux récents sur les rapports de Rimbaud avec la Commune font (à ma connaissance) peu de cas de *Mémoire*.

Hugo, *La Source* de Gautier, *Coucher de soleil romantique* de Baudelaire, *Le Cygne* du même, *Roman* de Rimbaud (1870 ?)[6]…

Mémoire

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance ;
l'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes,
sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ;]– non … le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
sombre, avant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

2

Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prétes.
Les robes vertes et deteintes des fillettes
font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupiére
le souci d'eau – ta foi conjugale, o l'Epouse ! –
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
au ciel gris de chaleur la Sphere rose et chére.

3

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fiére pour elle
des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

4

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie
des chantiers riverains à l'abandon, en proie
aux soirs d'aout qui faisaient germer ces pourritures.

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.
Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine.

5

Jouet de cet œil d'eau morne, Je n'y puis prendre,
oh ! canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dés longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
au fond de cet œil d'eau sans bords, – à quelle boue ?

A.

[Qu'est-ce…]

Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur, que les nappes de sang
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
De rage, sanglots de tout enfer renversant
Tout ordre ; et l'Aquilon encor sur les débris

Et toute vengeance ? Rien !..] – Mais si, toute encor,
Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats,
Périssez ! puissance, justice, histoire, à bas !
Ça nous est dû. Le sang ! le sang ! la flamme d'or !

Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur,
Mon Esprit ! Tournons dans la Morsure ! Ah ! passez,
Républiques de ce monde ! Des empereurs,
Des régiments, des colons, des peuples, assez !

Qui remuerait les tourbillons de feu furieux,
Que nous et ceux que nous nous imaginons frères ?
À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire.
Jamais nous ne travaillerons, ô flots de feux !

Europe, Asie, Amérique, disparaissez.
Notre marche vengeresse a tout occupé,
Cités et campagnes ! – Nous serons écrasés !
Les volcans sauteront ! et l'océan frappé…

Oh ! mes amis ! – mon cœur, c'est sûr, ils sont des frères –,
Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons !
O malheur ! je me sens frémir, la vieille terre,
Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond,

Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours !..

[6] Voir notamment Steve Murphy (2004 : 268) et Marc Dominicy (2011).

Sans contester la pertinence des études antérieures sur ce poème[7], mon propos sera de montrer que *Mémoire* et « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur » forment une sorte de diptyque, complémentaire et contrastif, ou du moins une sorte de couple séparé, non seulement par leur versification, mais par leur sens ; et que cette perspective peut réorienter l'interprétation de *Mémoire*, dont il sera ici principalement question[8]. Ce poème apparaît alors comme exprimant une vision critique de la condition et de la position de la femme, dans une société marquée par la division des sexes.

La présente étude, que devrait compléter une étude ultérieure[9], relève du genre de la devinette, appliquée à un poème fascinant ; chaque détail de l'interprétation proposée ici sera hautement conjectural, et c'est la cohérence de lecture du texte même qui pourra éventuellement donner à l'ensemble un air de vraisemblance.

Abréviations : *Les quatrains de Mémoire étant regroupés par paires en cinq parties numérotées par l'auteur*[10] *comme les parties d'un drame, ci-dessous, « II » par exemple désignera sa deuxième paire de quatrains, « II : i », le premier quatrain de cette 2e paire, et « II : i : 3 » le 3e vers (de ce 1er quatrain de la 2e partie). Les quatrains de « Qu'est-ce » sont numérotés de i à vi.*

h1[66] *désigne l'éventuel hémistiche 1 dans l'hypothèse d'un rythme 6-6.*

1 Couplage métrique

1.1 Couplage métrique des poèmes : cadences de vers

Parmi les derniers poèmes connus de Rimbaud, *Mémoire* et « Qu'est-ce » sont les deux seuls en alexandrins (ou du moins 12-voyelles), et plus précisément en quatrains d'alexandrins, ou du moins de 12-voyelles[11].

Dans chacun de ces poèmes, au système traditionnel en poésie littéraire d'alternance des cadences de vers (donc de rime) masculine et féminine est substitué un système d'uniformité

---

[7] Voir notamment, outre les études citées plus haut, Jean-Luc Steinmetz (1982), Michel Murat (2002 : 57-67) qui analyse la dissemblance et la complémentarité de la versification des deux poèmes ; Steve Murphy (2004), première étude importante après l'apparition du manuscrit de *Famille maudite*, et qui mentionne largement des études antérieures ; et « Ce qu'on peut dire de *Mémoire* » de Marc Dominicy (2011), où il est largement tenu compte du « latinisme » de Rimbaud et où notamment sont envisagés de nombreux rapprochements à des textes antérieurs d'autres auteurs. Et j'omets sans doute d'autres études importantes que je n'ai pas vues.

[8] *Famille maudite*, version de *Mémoire* considérée comme antérieure, ne sera citée qu'occasionnellement.

[9] L'étude complémentaire devrait être soumise à la revue *Parade sauvage*.

[10] Comme tel manuscrit de *Comédie de la Soif*, et peut-être comme un drame.

[11] La différence d'organisation rimique entre les quatrains invertis (« embrassés ») de *Mémoire* et les quatrains invertis ou non de « Qu'est-ce » n'est pas radicale : (ab ba) ne diffère de (ab ab) que par l'ordre rimique dans le second module. Cela dit, seul *Mémoire* présente une stricte uniformité à cet égard. Sur le mètre et la concordance dans *Mémoire*, voir l'analyse approfondie de Steve Murphy (2004 : 351-358), ainsi que Michel Murat (2002), Dominique Billy (dans Guyaux 2009) et Cornulier (2009). – L'unique alexandrin (et même 12v) hors de *Mémoire* et « Qu'est-ce » parmi les « derniers vers » connus de Rimbaud, « En attendant le bain dans l'amer à midi », a comme un arrière-goût de canular, et son nombre après une série de vers dans *Bonne pensée du matin* pourrait sonner les douze coups *attendus* après une suite de vers au nombre rythmique douteux.

de cadence, qu'elle soit d'une seule voyelle (dite « féminine ») ou double (dite « masculine »)[12] ; sans être une innovation de l'auteur, ce système est plutôt exceptionnel, notamment dans des alexandrins[13]. Cela étant, forcément, les vers de chaque poème ne pouvaient être que soit de même cadence (par exemple masculins dans les deux poèmes), soit de cadence opposée ; d'un point de vue « abstrait », il pourrait donc être insignifiant (une chance sur deux) qu'il se trouve qu'ils soient de cadences opposées, à savoir, en vers féminins dans *Mémoire* et masculins dans « Qu'est-ce ».

Il se trouve que cette opposition est, en l'occurrence, assortie sémantiquement : comme on le sait, *Mémoire* concerne centralement « l'eau » associée à une femme nommée « Madame » en 3:1 ; le mot « elle » (ou « Elle ») figure deux fois à la rime, la première fois en contre-rejet de rythme 1, la seconde fois souligné par inclusion rimique dans « ombrelle » et « ombelle ». Dans « Qu'est-ce », il n'est question que d'hommes.

Exception dans l'exception : dans « Qu'est-ce », un mot, en deux occurrences dont une dans le dernier quatrain, entraîne deux couples de rimes exceptionnellement féminines sur fond de vers uniformément masculins. Paradoxalement, ce mot, « frères », sémantiquement masculin, semble dénoncer ou pointer, par son exception au second degré, l'absence des femmes dans cette communauté des hommes.

La rime exceptionnellement féminine de « frères » paraît (notamment) dans le dernier quatrain de « Qu'est-ce ». Si ce n'était que cela, on pourrait se contenter d'y reconnaître un cas de *variation finale* dans une suite régulière ; tel était le cas dans le sonnet *Voyelles* où toutes les rimes sont féminines, sauf la dernière, « studieux = yeux »[14]. Mais curieusement, dans « Qu'est-ce », le même mot « frères », en deux occurrences, déclenche une rime féminine non seulement dans le dernier quatrain, mais aussi dans le 4e sur 6 ; et les paires rimiques, « frères = plaire » puis « frères = terre », concluent les vers 3 et 4, et non le dernier vers du quatrain. Ne s'agirait-il donc que d'une négligence de l'auteur[15] ?

De l'opposition combinée rimique-sémantique de *Mémoire* et « Qu'est-ce » résulte d'abord un *couple rimique de poèmes* masculin/féminin. Ce couplage a longtemps été négligé ; mais, dès lors qu'on réunit deux poèmes, il apparaît évident, pour ne pas dire ostentatoire[16].

---

[12] La notion de cadence *simple* ou *double* (d'une ou deux voyelles) est plus générale, et moins compromettante métaphoriquement, que celle de cadence ou rime *masculine* ou *féminine*; mais cette terminologie lexicale (par allusion à des mots dits masculins ou féminins), voire sexuelle, est particulièrement motivée quant au sexe (homme/femme) dans le couple de poèmes examiné ici.

[13] De même, en 1872, dans la *Chanson de la plus haute tour,* la cadence des vers est uniformément féminine, mais en ce cas il peut s'agir d'un trait convergent avec d'autres – mètre 5 et formule strophique – de style métrique de chant.

[14] La pertinence du choix des cadences dans *Voyelles* est soulignée par le fait que ce mot, titre et première rime, se termine en –*elles,* et que la rime unique et finale (« studieux = yeux ») se termine en –*eux* (remarque due à David Ducoffre).

[15] On reviendra sur ce point dans l'étude complémentaire annoncée plus haut.

[16] V. Alain Chevrier (1996), Michel Murat (2002), Steve Murphy (2004).

1.2 Alternance de rime en rime, de strophe, en strophe, ou au-delà ?

L'alternance de rime en rime – changer de cadence à chaque fois qu'on change de rime, *en passant d'un vers au suivant, à l'intérieur d'un poème* – étant devenue la règle en poésie littéraire classique, et une règle très contraignante chez un poète comme Hugo, on avait déjà parfois joué avec ce principe avant Rimbaud ; parfois en *découplant* la cadence et la rime, comme Banville combinant, dans « Désespérance » (1846) un schéma de rime en (aa) et un schéma de cadences (au moins sur le papier) en MFMF…[17] ; parfois en *substituant* à l'Alternance l'uniformité de cadence (poèmes dont les vers sont tous masculins ou tous féminins, type pas rare en métrique de chant) ; mais parfois aussi, au XIXe siècle, en *déplaçant* le niveau d'application de l'Alternance, comme Verlaine l'avait fait dès 1869 en alternant, dans *L'AMOUR PAR TERRE,* des strophes de vers uniformément féminins et des strophes de vers uniformément masculins (dans *Fêtes galantes,* 1869)[18].

On peut voir dans l'*Album zutique* (verso du feuillet 6) deux sonnets signés « A. R. », *Jeune goinfre* et *Paris,* sans rapport sémantique évident, dont chacun est uniforme en cadences : le premier en vers féminins ; le second en vers masculins. On les édite généralement l'un après l'autre, sans tenir compte du fait que, dans le manuscrit dont ces poèmes n'étaient pas censés sortir, ils figurent côte à côte, opposant en parallèle les vers féminins de l'un et masculins de l'autre. Ce montage binaire est renforcé par le fait qu'un même titre réunit ces deux sonnets : *Conneries* ; et que dans ce cadre ils sont numérotés : « I » et « II » ; les deux sont en vers courts (<7v). Si ce rassemblement paraît arbitraire, on peut être tenté de comprendre le titre commun comme signifiant que ces sonnets sont simplement des conneries de Rimbaud. Mais alors la plupart des pièces de l'album ne sont-elles pas des conneries ?

Il paraît vraisemblable que Rimbaud s'est amusé ici à faire (inventer ?) le coup de l'*alternance de poème en poème.* Cela étant remarqué, il peut paraître significatif que les deux sonnets commencent identiquement par des suites de groupes nominaux juxtaposés ; peut-être même est-il question dans les deux de goinfrerie – individuelle du « Jeune Goinfre » dans I, collective de « Paris » dans II – puisque, dans le second, Paris rendu aux « chrétiens » est évoqué notamment par des réclames[19] ? S'il en est ainsi, alors, selon le titre, ce n'est pas seulement Rimbaud, ce sont peut-être surtout le jeune goinfre et les parisiens qui déconnent.

Il me paraît plausible dans ces *Conneries*, et même probable dans le couple de *Mémoire* et « Qu'est-ce » dont l'unité formelle paraît renforcée au niveau des cadences, que Rimbaud n'a pas seulement pratiqué l'uniformité de cadences dans *chaque* poème, mais a porté l'alternance de cadences au niveau inter-poèmes, ce qui soude formellement l'unité formelle du diptyque.

---

[17] Ceci suppose des rimes à l'*e* féminin près : « lac = élégiaque ». À ce sujet la notion de *rime mixte* (ainsi que sa variante *rime hétérosexuelle*), rabattant le phénomène sur la rime, néglige le fait qu'il s'agit de la combinaison de l'organisation rimique et de l'organisation des cadences, et a l'inconvénient de suggérer que l'inégalité de cadence fait partie de l'équivalence rimique.

[18] Je laisse le titre en « petites capitales » égales pour respecter l'ambiguïté entre l'Amour (tombé par terre) et l'amour (qu'on peut faire par terre). L'accouplement de deux rimes masculines dans deux strophes, féminines dans les deux autres, pourrait être mimétique.

[19] Dans *Paris se repeuple,* « le cri des maisons d'or » réclame les chiennes de retour, les invitant à voler, manger, boire, etc. (« orgie » des « lâches » revenus quand l'ordre « est rétabli » après la Commune).

1.3 Cadences de sous-vers en 6-6

La pertinence du couplage métrique des poèmes par les cadences de vers (à la rime) est renforcée et confirmée d'une manière beaucoup plus originale au niveau des cadences de sous-vers (à la césure). L'*e* féminin était exclu à la césure 6-6 en métrique classique, ne pouvant apparaître, pour des raisons complémentaires, ni en 6e, ni en 7e voyelle métrique (ni en surnombre ou irrégulièrement élidable). Or il apparaît dans les deux poèmes, mais pas de la même façon, comme il ressort de la liste ci-dessous des vers de Mémoire ou « Qu'est-ce » qui ont une voyelle féminine 6e ou 7e, et où pourtant un rythme compensatoire *8*-4 paraît exclu[20], en sorte que la pression métrique est concentrée sur la césure 6e (sur les codifications portées en marge droite, voir en note[21]).

		v.6	*v.8*	*h2*[66]
1 g230	* Et de braise, et mill**e** meurtres, et les longs cris	F	F	rej
2 g230	* Et toute vengeanc**e** ? Rien !… – Mais si, toute encor,	F	rej	?
3 g230	* Périssez ! puissanc**e**, justice, histoire, à bas !	F	rej	rej
5 g230	* Cités et campagn**e**s ! – Nous serons écrasés !	F	M	u
1 g234	* font les saules, d'où saut**e**nt les oiseaux sans brides.	S	C	u
2 g235	* aux doigts ; foulant l'ombell**e** ; trop fière pour elle ;	S	rej	u
3 g235	*Ah ! la poudre des saul**e**s qu'une aile secoue !	S	C	u

On constate que la pression métrique 6-6 (pour autant qu'on la suppose) risque de favoriser dans *Mémoire,* dans des vers à féminine 7e, la récupération de valeur rythmique (donc la continuité rythmique) qui permet par exemple à un hémistiche tel que « les oiseaux sans brides », dont le rythme autonome serait 5, d'avoir un rythme 6 en continuité. Ceci tendait à rendre possibles des hémistiches initiaux *rythmiquement* féminins – cas de « Ah ! la poudre des saules » ainsi rythmé comme un vers féminin de mètre 6 avec surnuméraire 7e –, alors qu'en versification traditionnelle les hémistiches initiaux étaient nécessairement masculins (au besoin, par élision) pour les formes métriques normales (6-6 ou 4-6), celles-ci étant systématiquement rythmées en discontinuité[22].

---

[20] Les vers F6 « À nous ! Romanesques amis : ça va nous plaire. » (« Qu'est-ce ») et « sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ; » (*Mémoire*) sont écartés de cette liste parce qu'ils se prêtaient à un rythme compensatoire *8*-4 (où *8* est éventuellement sous-décomposable), mais je ne présuppose pas que ce rythme *était* pertinent et prévalent pour Rimbaud et affaiblissait significativement la pression métrique 6-6 ; il se pourrait aussi que l'*e* de « quelque » soit *mixte* plutôt que purement et simplement féminin (v. Cornulier 2009).

[21] « F » signifie que la voyelle concernée (6e ou 8e selon la colonne) est féminine, « S » qu'elle est suivie d'une féminine (propriété signalée uniquement à propos de la voyelle 6, quand v7 est féminine), « C » qu'elle appartient à un proclitique non séparé de sa base ; h2[66], en supposant la possibilité de récupération rythmique, est codé « u » si c'est clairement une unité linguistique, « rej » s'il commence clairement par un rejet qui le rend inconsistant ; sous « v.8 », de même, « rej » indique qu'un sous-vers de rythme 4 (même en admettant la récupération rythmique) présenterait la même inconsistance, laquelle est improbable pour un rythme compensatoire (j'ai donc ici codé « rej » la propriété codée « i » dans mes *Essais sur Rimbaud*).

[22] Alors que le traitement rythmique continu avec récupération rythmique en 6-6 peut paraître aujourd'hui naturel, il ne l'était pas (pour cette forme de mètre normal, et non d'accompagnement) vers 1872. Il n'est donc pas impossible que, comme le propose Steve Murphy (2004 : 356), les césures sur « sautent », « saules » et « ombelle », qui aujourd'hui peuvent paraître anodines, soient en 1872, même chez Rimbaud, mimétiques, par exemple, de secousse (« secoue ») et de violence. – Je ne suppose pas ici une césure « *enjambante* », telle que

Mais, dans les vers mentionnés de « Qu'est-ce », la même éventuelle pression métrique favorise un appui du rythme sur la féminine (6e), *comme si* par exemple on prononçait « campagneus », donc *comme si* la voyelle normalement féminine (post-tonique) était masculine. En une métaphore risquée, mais peut-être conforme à une intention stylistique de l'auteur, disons que la pression métrique poussait à *« masculiniser » au moins rythmiquement (sinon accentuellement) la cadence féminine* de « campagnes ». Attention : cela ne veut pas dire que, pour l'auteur, l'*e* instable de « campagnes » devait être *effectivement accentué* ; mais seulement que du moins il induisait à traiter rythmiquement ces mots *comme si* cette voyelle n'était pas grammaticalement post-tonique[23].

Ce contraste est cohérent avec celui des cadences rimiques : c'est dans le poème à vers féminins que l'hémistiche h1[66] a parfois une cadence exceptionnellement féminine et traitée comme telle ; c'est dans le poème à vers masculins qu'une éventuelle féminine à la même césure peut être, sous pression métrique, exceptionnellement « masculinisée »[24].

Le souci de ménager cette opposition métrique peut expliquer le fait que le vers ii :1 de *Famille maudite* « Ou l'ébat des anges, – le courant d'or en marche, » devienne dans *Mémoire* « l'ébat des anges ; – non … le courant d'or en marche, », où la féminine n'est plus 6e (à la césure), mais 5e. Et ainsi ce pourrait être ce souci qui a provoqué la disparition de la conjonction « ou » dans *Mémoire.*

1.4 Cadences féminines dans des rythmes 4-4-4 et en 3-3

Non seulement dans *Mémoire* la césure à récupération rythmique partage parfois le vers, toujours féminin, en deux hémistiches également féminins, mais, à leur tour, sur les six hémistiches (féminins, donc) des trois vers concernés de ce poème, quatre (italicisés ci-dessous) sont sous-rythmables en 3-3 avec récupération rythmique interne : «*font les sau**les**, d'où sau**ten**t…* », « [l'ombel**le**,] *trop fiè**re** pour el**le*** », « *Ah ! la pou**dre** des sau**les** qu'une ai**le** secoue !* » (en gras, voyelles dont la valeur rythmique paraît récupérable) ; le maigre effectif concerné ne suffirait pas à rendre cette majorité significative, mais elle est soulignée par diverses

---

le mot « sautent » enjamberait la frontière de deux sous-vers « font les saules d'où sau- » et « -tent les oiseaux sans brides », mais plutôt un traitement rythmique continu permettant que le premier hémistiche soit « font les saules d'où sautent » (comparable à un vers de 6 féminin avec post-tonique surnuméraire) et que, non dans le second, mais dans le *rythme* associé au second, « les oiseaux sans brides », la valeur rythmique de la surnuméraire de l'hémistiche précédent soit récupérée (cas de *récupération rythmique*). La récupération rythmique est un phénomène tout à fait banal, mais, dans la tradition française « classique », elle était restée exclue à la frontière des hémistiches (sous-vers) de mètres « normaux » comme 4-6 ou 6-6 comme elle l'était à la frontière des vers ; cependant le traitement rythmique continu permettant la récupération était plus ou moins banal dans les nouveaux rythmes compensatoires ou de substitution (4-4-4, 3-5-4 etc.). – Cette distinction des sous-vers (suites de mots signifiants) et des rythmes qui peuvent leur être associés est justifiée dans Cornulier (1982 : 149) sans y être explicitée ; voir Marc Dominicy (1992), et Cornulier (1995, 2009b) pour une distinction des suites de mots (sémiotiques) et des rythmes qui peuvent leur être associés.

[23] J'ai été frappé, en écoutant des enregistrements de vers de Verhaeren par lui-même, d'observer que – sauf erreur – il n'accentue pas particulièrement certains *e* féminins sur lesquels pourtant, d'après une analyse méthodique de corpus (Morier 1943, Dominicy 2002), un rythme métrique semble bien devoir s'appuyer.

[24] Dissymétrie signalée dans Cornulier (1979 : 324). – Sur ces problèmes d'analyse métrique, v. Cornulier (2009b) où la plupart des particularités précédentes sont indiquées.

ressemblances phonémiques (**sau**les = **sau**tent, sau**le**s = ai**le**) ainsi que par la sous-régularité rythmique 3-3-3-3 et le retour des « saules » dans le dernier de ces vers. Il convient d'ajouter que le premier des vers mentionnant ces « saules » est précédé du vers « Les robes ver**tes** – et déteint**es** – des fillet**tes** » (j'ajoute les tirets), où, en rythme 4-4-4, une équivalence non rimique, mais *précisément post-tonique,* souligne justement les syllabes féminines post-toniques de leur hémistiche, d'où, en trois vers d'affilée, la série remarquable d'hémistiches (ou vers) féminins par ces mots : « …prê**tes**, …ver**tes**, …déteint**es**,… fillet**tes**, …sau**tent** » (même type que « …sau**les**, …ai**le** ») ; cadence féminine des 4v internes, dans les vers à saules robes de fillettes, mérite d'autant plus d'être notée qu'elle n'est pas banale, dans les premiers 444v à parallélisme interne, à la frontière rythmique 4e[25],[26]. De même l'hémistiche interne féminin en « ombelle » (césure à récupération) est d'autant plus remarquable qu'il rime irrégulièrement avec le vers précédent et l'hémistiche suivant, et cela d'une manière bizarrement ostentatoire et diminutive (« …ombrelle, …ombelle, …elle », série conclue par le pronom purement féminin). Les césures féminines (et irrégulières) de *Mémoire* sont vigoureusement soulignées par ces apparentements rimiques ou quasi-rimiques.

Symétriquement, dans « Qu'est-ce », dans aucun des vers FMCP-6 aisément rythmables en 4-4-4 ou 8-4 ce rythme ne suppose récupération rythmique (aucun n'est F5 ou F9) ; ainsi le 4-4-4 le plus tentant, « Tout à la guerre, à la vengeance, à la terreur, » a ses deux cadences de 4v masculines (en l'absence d'un *e* final de « guerre » et de « vengeance » devant mot jonctif)[27].

Ajoutons qu'il se trouve, dans « Qu'est-ce », trois vers X6 qui seraient aisément rythmables en 4-4-4 ou du moins *8*-4, n'était la féminine 8e : « Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris », « Républiques de ce monde ! Des empereurs, », « Europe, Asie, Amérique, disparaissez. » ; hasard peut-être, mais peut-être pression métrique reportée (de 6-6 sur 6-8) en faveur d'un appui rythmique sur féminine (« masculinisation » rythmique) ; exemple : « Républiques de ce monde ! Des empereurs, » (ce mond*eu,* voire Républiq*ueus* ? j'avoue être sensible à cette tentation rythmique, même si mon sentiment personnel ne prouve rien)[28]. La pression rythmique pour un rythme 4-4-4 ou *8*-4 avec appui rythmique sur féminine paraît nettement plus douteuse dans les quelques vers de *Mémoire* théoriquement envisageables[29].

---

[25] Ainsi « Mort de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie » dans un sonnet de 1870, où les trois 4v sont tels sans récupération rythmique.

[26] Une quinzaine d'années plus tard, dans « Ces passions qu'*eux* seuls nomment encore amours… » Verlaine associera, en rythme 4-4-4 puis 6-6, des sous-vers grammaticalement féminins par le mot répété « *elles* » à des « amours » homosexuelles masculines « Même plus qu'*elles* et mieux qu'*elles* héroïques » (plus héroïques que les amours « normales »).

[27] Les autres X6 concernés sont : « Nous la voulons ! Industriels, princes, sénats, », « Qui remuerait les tourbillons de feu furieux, », « Noirs inconnus, si nous allions ! allons ! allons ! » : on peut les rythmer en 4-4-4 sans récupération rythmique.

[28] Les deux autres cas sont : « Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris », « Europe, Asie, Amérique, disparaissez. »

[29] Dans « au midi prompt, de son terne miroir, jalouse, », un 4v terminal est exclu par le rejet qu'il impliquerait de « miroir » (critère i8). Dans « Jouet de cet œil d'eau + morne], Je n'y puis prendre, », le traitement rythmique en 6-6 avec rejet de rythme 1 par « morne » semble conforme au style métrique de Rimbaud et

La rime à distance des hémistiches internes féminins (F6) en « vengeance » et « puissance » dans le second quatrain de « Qu'est-ce » paraît donc intentionnelle dans le parallélisme généralisé du diptyque.

Récapitulons. Non seulement « Qu'est-ce » est une suite de vers uniformément masculins et *Mémoire* une suite de vers uniformément féminins (contrairement à l'alternance traditionnelle) ; mais, certains des hémistiches initiaux en 6-6 de « Qu'est-ce » et de *Mémoire* étant exceptionnellement féminins grammaticalement, ceux de « Qu'est-ce » sont traités rythmiquement comme masculins (contrairement à la prosodie française normale) et ceux de *Mémoire* sont traités rythmiquement comme féminins avec récupération rythmique (contraire au traitement rythmique autonome du second hémistiche en métrique traditionnelle) ; et, comme si cela ne suffisait pas, parmi les 6-6v de *Mémoire* à hémistiche initial rythmiquement féminin, certains, ou l'un de leurs hémistiches, sont remarquablement sous-rythmables en 3-3-3-3 ou 3-3 à 3v tous rythmiquement féminins[30]. – Enfin, parmi les vers des deux poèmes les plus manifestement rythmables en 4-4-4, les 4v sont rythmiquement masculins dans « Qu'est-ce » et féminins dans *Mémoire.*

Ainsi *Mémoire* favorise exceptionnellement les cadences féminines des vers (*12*-v) ; des hémistiches de 6-6 ; de leurs éventuelles subdivisions en 3-3 ; et du rythme compensatoire en 4-4-4.

Ce travail prosodique systématique, minutieux, était à ma connaissance sans exemple en poésie littéraire. Par son extraordinaire cohérence dans l'irrégularité, il établit fortement le couplage métrique de « Qu'est-ce » et de *Mémoire.*

Le souci des cadences est confirmé par le respect scrupuleux de la Fiction graphique, à la rime, à l'égard de l'*e* féminin, sans une exception, dans les deux poèmes, régularité significative par contraste avec les autres vers postérieurs à 1871 et avec l'indifférence à la graphie en « s », x » ou « z » à la rime : ainsi, dans le dernier quatrain de *Mémoire,* « dévorées » rime avec « tirée » comme une rime féminine ; et dans « Qu'est-ce » », c'est « encor » qui rime avec « la flamme d'or » en rime masculine.

1.5 Comparaison métrique et historique

Il y a une trentaine d'années au moins, supposant probable (parce que tel était l'avis des spécialistes d'alors) que l'écriture de « Qu'est-ce » était significativement antérieure à celle de *Mémoire,* et, de plus, minorant la difficulté des lecteurs du début des années 1870 à rythmer le

---

annonce, de la première à la dernière césure du quatrain, le rejet parallèle d'« œil d'eau + sans bords] ». Dans « ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune », certes le 6-6 est plus contrarié que dans les deux cas précédents par la combinaison C.i6 (C6 et rejet, de rythme 1), mais il me paraît au moins envisageable, et il pourrait être préparé par le parallélisme de discordance (« ni l'une, / ni l'autre »), et la notion de « ni la + jaune, qui m'importune » rend h2[66] quasi consistant. Remarquons, dans ces trois vers, l'identité de la syllabe féminine 8e en « -ne » après l'hypothétique césure (dans les 1v « ter-ne », « mor-ne », « jau-ne ») ; il se trouve aussi que les deux derniers appartiennent à un même quatrain où sont riment « l'u–ne » et « importu-ne ».

[30] J'appelle « 3v » une expression de rythme anatonique 3, mais dont la longueur totale peut être 4 (si elle a une 4e voyelle féminine).

mètre 6-6 avec récupération rythmique à la césure[31], j'imaginais que l'appui rythmique sollicité sur voyelle féminine dans quelques vers de « Qu'est-ce » était beaucoup plus choquant (vers 1871-1872) que le traitement rythmique continu sollicité pour césure 6-6 à récupération rythmique dans quelques vers de *Mémoire* ; et qu'à cet égard *Mémoire* était moins violent métriquement que « Qu'est-ce ». Cette dissymétrie d'effet me paraît aujourd'hui moins évidente (je veux dire pour un éventuel lecteur du temps de Rimbaud ; pour moi, pour vous, aujourd'hui, c'est une autre affaire).

1.6 Rejet initial

Ajoutons un détail curieux concernant à la fois la concordance, la cadence et l'homophonie terminale : dans chacun des deux poèmes du couple, le sens déborde de la fin du premier quatrain, formant un rejet interstrophique de la longueur d'un hémistiche ou à peu près (en italiques ci-dessous) :

Strophe 1	*Début Vers 1 de Strophe 2*	*Fin de Vers 1 de Strophe 2*	
L'Eau - pure comme A, B, …	*Ou l'ébat des* ***anges,***	– le courant d'**or** en marche,	F6
L'eau claire comme A, B, …	*l'ébat des* ***anges*** ; –	**non**… le courant d'**or** en marche,	(F5)
Qu'est-ce que A, et B, …,	*Et toute v-****eng-eance*** *?Rien !..*	Mais **si**, toute enc**or**,	F6

Rejets de Q1 en début de Q2 dans *Famille maudite, Mémoire* et « Qu'est-ce »

Dans chacun des deux poèmes, ce rejet inter-strophique coïncide avec le dernier élément de la série nominale conjonctive ou disjonctive : l'ébat des anges ou toute vengeance.

Dans chacun des deux poèmes, la phrase initiale qui déborde de la première strophe se termine, à proximité d'une éventuelle césure 6-6, par une voyelle féminine, celle du mot « anges » ou du mot « vengeance ».

Dans chacun des deux poèmes si on considère la version *Famille maudite,* cette féminine terminale de rejet est 6e, posant le même problème pour le rythme 6-6, favorisé par le sens. Cette singularité précise disparaît dans *Mémoire* où, comme nous l'avons vu, les césures féminines ne sont pas « masculinisées », mais les « anges » se sont seulement éloignés d'une syllabe[32] (*e* féminin devenu 5e).

[31] Je faisais alors état de l'impression que me faisait (personnellement) la récupération rythmique en 6-6 : erreur de méthode, car, plus d'un siècle après Rimbaud, le logiciel mental de lecture des vers avait changé. La récupération rythmique à la césure d'un mètre fondamental ne fait sans doute plus, en rythme 6-6, l'effet qu'elle faisait du temps de Rimbaud.

[32] Ils auraient pu donner lieu à une césure féminine à récupération en corrigeant par exemple en : « Ou bien l'ébat des anges », h1 de rythme anatonique 6 et à cadence féminine ; mais ce n'était pas compatible avec h2 « le courant d'or en marche » ; cette dernière notion, essentielle à la construction sémantique de *Mémoire,* a peut-être empêché cette nouvelle césure à récupération, et même entraîné la disparition des « ou » de *Famille maudite,* quand l'auteur a voulu éviter l'appui rythmique sur l'*e* d' « anges ».

Petite coïncidence supplémentaire qui paraîtrait anodine sans un tel réseau de parallélismes : entre cette « venge**ance** » de « Qu'est-ce » (à *e* féminin 6e) et ces « **ange**s » de *Mémoire* (à *e* féminin 6e ou 5e selon la version), il y a un écho quasi-rimique (« ance = ange » ferait une riche assonance) ; cette ressemblance imparfaite est complétée par le fait que c'est exactement le son d' « ang(e) » qui précède la terminaison « ance » dans « v-**eng**-eance ».

Puis encore : dans les deux poèmes, juste après ces « anges » ou cette « vengeance », dans le second hémistiche, il y a de l'or ; or du courant dans « « le courant d'**or** en marche » de *Mémoire*, « -or » phono-graphique dans « Qu'est-ce », mais coïncidant avec la rime et peut-être souligné par la licence graphique (pas banale chez l'auteur en 1872) dans « Rien !.. – Mais si, toute enc**or** » ; cet « -or » n'est pas de l'or, mais peut se remarquer à la rime dans le nouveau style de Rimbaud, et il appelle à la rime l'or véritable qui conclut le quatrain, celui de la « flamme d'or »[33], dont on verra qu'il répond à l'or du début de *Mémoire* ; ces coïncidences non purement phoniques ne méritent-elles pas quelque attention ?

Au total, sur le seul plan métrique, la combinaison de *Mémoire* avec « Qu'est-ce » constitue un montage métrique extraordinaire, et peut-être, plus ou moins complètement, évident à l'époque de sa création, au moins pour quelques amateurs d'expérience et sophistication métriques, comme l'était Verlaine.

1.7 Un diptyque métrique et stylistique ?

Du style des deux poèmes, qu'il vaudrait la peine de comparer au vu d'un tel montage métrique, on se contentera de souligner ici qu'il paraît franchement contrasté, en accord avec leur métrique et leur sens. *Mémoire,* avec son évocation de famille et de paysage, se distingue par un style intensément et ostentatoirement analogique[34], et le ton peut en paraître élégiaque ou mélancolique aux lecteurs qui y voient des souvenirs (fantasmés ou non) d'un sujet passif se remémorant certains aspects de son passé familial. Le ton de « Qu'est-ce » peut paraître enthousiaste si on envisage sa partie centrale où le sujet, actif, appelle à une marche révolutionnaire. Tons respectivement féminin et viril comme l'eau et le feu ? Dans les deux textes la langue semble être plutôt, parfois nettement, celle d'un auteur très cultivé ; mais dans « Qu'est-ce » seules tranchent, par endroits, quelques affectations de style populaire.

Une telle comparaison ne peut guère faire sens indépendamment de l'interprétation.

2 Parallélisme des quatrains initiaux

2.1 Énumération initiale

Chacun des deux rejets inter-strophiques parallèles ci-dessus termine une longue coordination, commencée dans le quatrain initial, de groupes nominaux accumulés en une

[33] Dans l'autre vers à féminine 6e (« masculinisable » en 6-6) de « Qu'est-ce », « Cités et campagnes ! – Nous serons écrasés », la terminaison (à partir de la tonique) de h1, par la graphie de « camp**agnes** », est anagramme de « anges », pur hasard peut-être.

[34] Le montage *analogique* de *Mémoire* pourrait être un élément de justification du sur-titre « d'Edgar Poe » dans le manuscrit de *Famille maudite.*

suite énumérative : série de comparants (plutôt flatteurs à première vue) envisagés pour « L'eau claire ; *comme* GN, GN, &c. », et série d'éléments (terribles) de situation à évaluer en réponse à la question « *Qu'est-ce pour nous*… que GN, GN, &c. ».

Dans la version *Famille maudite* comme dans « Qu'est-ce », cette série est coordonnée terme à terme selon le schéma (où « Conj » note une conjonction constante) de la forme « GN, Conj-GN, &c. » (à quatre ou cinq éléments), la conjonction étant « et » dans « Qu'est-ce », « ou » dans *Famille maudite* ; dans *Mémoire,* la conjonction « ou » disparaît[35] dans la formule paratactique « GN, GN, GN, GN », mais, dans le manuscrit, elle apparaît encore entre parenthèses en marge des vers 3 et 5. Le parallélisme des conjonctions est d'autant plus remarquable que, dans une série coordonnée, la conjonction n'apparaît le plus souvent que devant le dernier élément ; la présence de la conjonction devant des éléments non terminaux favorise, surtout avec les virgules séparatrices, l'impression qu'une série qui pourrait être terminée se prolonge par ajouts ; cet effet de prolongation motive le rejet interstrophique : même à la pause strophique, la série n'était pas terminée et elle se prolonge, dans un cas par « toute vengeance », dans l'autre par « l'ébat des anges ».

Dans les deux séries, les GN sont définis (« *le* sel…, *l'*assaut, *la* soie des oriflammes… » ; « *les* nappes…, *les* longs cris…, *l'*Aquilon sur les débris… » (à moins d'être quantifiée : « *mille* meurtres…, *toute* vengeance »), sans que l'existence de leur référent ait été affirmée, ce qui conduit plutôt à la présupposer. Et comme, la suite coordonnée s'allongeant, un groupe verbal tarde à venir (il n'y en a toujours pas à la fin de la première stance), cela favorise au moins provisoirement un statut évocatif de ce référent, qu'il soit rappelé à la mémoire ou simplement imaginé.

Il n'y a pas de rapport sémantique évident entre les contenus respectifs de ces deux énumérations, sinon il aurait été remarqué depuis longtemps.

2.2 Contradiction immédiate

Dans chacun des deux poèmes, cette coordination initiale longue de quatre vers et demi bute immédiatement sur une sèche contradiction réduite à un monosyllabe : « non » dans *Mémoire,* « [Mais] si » dans « Qu'est-ce ». La différence entre ces mots « si » et « non » s'ensuit simplement du fait que seul le premier contredit une négation (« Ce n'est rien ! – Mais si » = « C'est quelque chose ! – Mais non »). L'effet de rupture est d'autant plus net, dans un poème comme dans l'autre, que la suite coordonnée s'allongeant indéfiniment avait déjà franchi la borne de fin de stance, et que, par contraste, elle est interrompue, on pourrait dire stoppée, dès le milieu du premier vers de la stance suivante (forte discordance), et cela par un monosyllabe ; comme une voiture qui, sur sa lancée, après avoir brûlé un feu rouge sans ralentir, freinerait brutalement quelques mètres plus loin.

Le mouvement initial des deux poèmes de Rimbaud n'est pas sans analogie avec ce mouvement-là, et aboutit même à une évaluation négative dans le cas de « Qu'est-ce » (où

[35] Peut-être suite à l'élimination de F6 par déplacement, d'une syllabe en amont, de : « l'ébat des anges » (v. note ci-dessus et Murphy 2004 : 262 n. 6). L'élimination de la dernière occurrence de la conjonction entraîne naturellement celle des précédentes.

« toute vengeance » dans le contexte du premier quatrain n'est « rien » pour mon esprit auprès de la vengeance « toute » de la marche vengeresse qui suit (mais peut-être, finalement, nouvelle surenchère, tout cela encore ne sera « rien »)[36].

2.3 Assiégeantes et assiégés

2.3.1 Assaut ou siège

À première vue, il n'y a guère de rapport de sens entre ces deux débuts de poème ; aussi bien ne les a-t-on, à ma connaissance, jamais rapprochés sémantiquement. Les parallélismes étonnants qu'on vient de signaler justifient d'y regarder de plus près.

Comme on l'a souvent supposé, dans le premier quatrain de « Qu'est-ce », les « nappes de sang et de braise », les « cris de rage », les « débris », et enfin « toute vengeance », semblent évoquer la Commune de Paris, révoltée, assiégée et écrasée par l'armée gouvernementale, et le désir de « vengeance » qui en résulte[37] ; les survivants pourront se considérer comme les vaincus (terme qu'emploiera Verlaine, ancien communard).

Le premier quatrain de *Mémoire* inclut trois comparants de l'eau (qui seront rejetés), dont les éléments initiaux, « le sel…, l'assaut…, la soie… » semblent former autour de la notion d'*assaut* une série allitérative, surtout les deux derniers, contre-rimant en [laso > laswa][38]. Le second comparant est un « assaut » donné au soleil. Le troisième, avec « oriflammes » sous des « murs » défendus, est encore, sans le mot, un assaut donné à une place forte qui peut être une ville. Mis à part le comparant initial (« sel des larmes d'enfance ») dont on verra qu'il contribue sans doute au bouclage du poème, l'idée d'assaut est donc essentielle dans ce quatrain.

La « pucelle » qui défend les murs n'est pas un comparant de l'eau, mais un élément corrélatif du comparant assaillant ; la notion de « défense » est tout de même mise en valeur

---

[36] Remarque comparative : Une plus ou moins longue liste de groupes nominaux évoquant une ou des choses apparemment importantes, puis une surenchère par introduction de quelque chose par rapport à quoi ce qu'on vient d'évoquer avait peu de valeur : un tel montage rhétorique, commun à nos deux poèmes, était d'un type bien représenté dans la tradition littéraire, sous des formes diverses. Dans le sonnet fameux « Beaux et grands bâtiments d'éternelle structure » de Malherbe, les quatrains et même, au début des tercets, les trois hémistiches suivants, évoquent, en emploi vocatif, la beauté du domaine du roi, pour faire valoir ensuite, par surenchère, « Caliste », car, selon la pointe du sonnet, « (Et) moi je ne vois rien quand je ne la vois pas » (noter le « rien » évaluatif). Dans le sonnet *Le Vin du solitaire* de Baudelaire, une longue suite énumérative de quatre GN libres sans coordination se prolonge jusqu'à la fin du second quatrain du sonnet, fin marquée seulement d'une virgule suspensive (le premier quatrain est lui-même une phrase à rallonges ostentatoires par « qui », « comme », « que » et « quand ») ; en attendant que cette énumération reçoive éventuellement, par intégration syntaxique, un rôle dans une affirmation, elle ne peut manquer d'avoir une puissance évocative ; puis, au tournant du huitain au sixain, elle est anaphoriquement résumée par les mots « Tout cela », en début d'une affirmation signifiant que « tout cela ne vaut pas » ce que le vin procure au poète ; autrement dit, « tout cela », longuement et puissamment évoqué… ne vaut pas grand chose en comparaison du vin, qui procure même aux gueux l'orgueil.

[37] J'ai mis en doute ce point (Cornulier 2009 : 227) à tort (comme l'a justement signalé Alain Bardel sur son site http://abardel.free.fr/).

[38] La contre-rime à une glissante prétonique près n'est pas rare ([w] de « soie »), comme si cette glissante appartenait à une diphtongue vocalique.

en rime conclusive du quatrain ; symétrique de celle d'« assaut », elle fait écho, d'un poème à l'autre, au premier quatrain de « Qu'est-ce ». L'idée d'assaut donné ou de siège subi est donc commune aux deux quatrains initiaux du diptyque.

« Le sel » (vivifiant ?) ainsi associé à « l'assaut » renvoie d'autre part, du premier au dernier vers du quatrain initial de *Mémoire,* à la « pucelle », alors qu'à l'échelle du diptyque il pourrait allitérer avec « le sang » (mortel) concluant le premier vers de « Qu'est-ce ».

2.3.2 Quelle pucelle ?

Car il y a plusieurs pucelles. Même avec la disponibilité évidente d'un rythme *8*–4, l'éventualité d'un rythme 6-6, avec le trouble prosodique provocable par l'*e* féminin ou mixte de « quelque » dans « quelque pucelle », justifiait de s'inquiéter de cette référence. Une « pucelle » défendant une ville assiégée, des « oriflammes », des « lys », cela évoque naturellement pour les commentateurs d'aujourd'hui « Jeanne la pucelle », aussi dite « *la* pucelle d'Orléans ». Tablant sur cette allusion, et cherchant l'analogie avec le premier quatrain de « Qu'est-ce », je n'en trouvais (2009 : 312-313) que d'approximative avec

> Jeanne d'Arc[39] dite la Pucelle, qui après le sacre du roi à Reims se battit sous les murs de Paris, et dont la « *bannière* de *soie blanche* » portait une image de « Notre-Seigneur Dieu […] ayant de chaque côté un ange qui tenait un *lis* » (Wallon, 1860 : 236 citant Eberhard de Windecken) ; il ne s'agissait pas alors de défendre la ville, mais de la reprendre aux anglais ; mais l'analogie – même inexacte – avec la « défense » de Paris subissant l'« assaut » gouvernemental, inévitablement évoquée par le premier quatrain de « Qu'est-ce… », n'est vraisemblablement pas fortuite et pourrait converger avec un ensemble d'indices nouant des rapports d'*analogie* entre les deux poèmes

Jeanne est surtout connue comme « la pucelle d'*Orléans* » (titre du poème de Voltaire), celle qui défendit victorieusement cette ville en 1429. D'autre part, Domremi, d'où elle était originaire, ne se situait-elle pas dans la vallée de la Meuse, rivière qui baigne Charleville et la citadelle de *Mézières*, « ville jadis défendue par Bayard » comme le rappelle Berrichon (1912 : 68) dans son interprétation de *Mémoire* ? C'est l'héroïne de la région. Soit deux villes candidates à la référence, Orléans et Mézières ; donc aucune raison, dans ce début de *Mémoire,* de penser à… Paris, surtout s'il doit s'agir de souvenirs d'enfance de Rimbaud.

Pourtant, sans nécessairement exclure des évocations « régionalistes » favorables aux interprétations étroitement autobiographiques de *Mémoire*[40], on pourrait hésiter à s'en tenir à cette identification. Remarquons d'abord que, dans les vers de *Mémoire,* il n'y a pas simplement *une* pucelle, mais, d'un côté, comparée à l'eau (donc du côté de la femme) la soie en foule des oriflammes, assaillante(s) ; et de l'autre côté, une pucelle chargée de la défense. Jeanne devrait-elle représenter à la fois une pucelle chargée de la défense d'une ville et une

---

[39] « Le mot *pucelle* renvoie prototypiquement à Jeanne d'Arc […]. Dans le cadre très corporel du début du poème, la pucelle défend sa virginité contre des assauts en tout état de cause solaires » (Steve Murphy, 2004 : 285).

[40] Songeant à *La Pucelle* de Voltaire, on peut aussi comme son auteur se préoccuper spécialement de son pucelage, et de son assaut figuré par celui de la cité plus ou moins bien défendue. Sans être incompatible avec le symbolisme idéologique, cette piste (explorée par plusieurs commentateurs) est moins attractive si la pucelle est Geneviève.

foule assiégeant une ville ? Jouerait-elle à *Qui perd gagne* ? Pourquoi serait-elle pluralisée en foule dans l'attaque et singulière dans la défense ? Pourquoi la nommer « quelque pucelle », si elle est « la pucelle » ? Et pourquoi ce temps historique de « eut », passé simple, qui suggère que le siège des assaillantes est antérieur à la défense par une pucelle, même si c'est sous les mêmes murs ?

Il serait temps d'aller en chercher quelque autre. Or, vers 1872, il n'y avait pas besoin de chercher pour la trouver. On honorait publiquement, comme patronne d'une ville assiégée ou menacée, et qu'elle avait, en deux occasions, non pas assaillie, mais bien défendue et sauvée (par ses prières, etc.), une *vierge* consacrée : sainte Geneviève. La ville dont cette pucelle eut la défense ne se trouvait pas dans le pays d'enfance de Rimbaud : c'était Paris. La seconde fois, c'était contre un siège de Clovis avant qu'il se convertisse (fin du Ve siècle). Cette histoire était au centre de la légende parisienne et patriotique de la fondation de la nation chrétienne, thème préoccupant pour l'auteur de la *Saison en enfer*[41].

Le culte national et chrétien rendu à cette pucelle-là était au centre d'un long débat historique et politique concernant un monument emblématique au cœur de Paris. À l'origine (sous Louis XV) était prévue une église abritant la châsse de sainte Geneviève, patronne de Paris ; à l'achèvement de l'édifice en 1791, l'Assemblée Nationale en avait fait un « panthéon » dédié « aux grands hommes » par « la patrie reconnaissante » ; la destination de l'édifice, panthéon national ou église (ou les deux), fluctua suivant les régimes successifs, non sans vives polémiques. En 1852, dès le début du Second Empire, un décret l'avait « restitué au culte et consacré à la patronne de Paris » (on effaça la dédicace de « Patrie » aux « Grands Hommes »)[42]. Pendant le siège de Paris-Commune, en haut du dôme, la croix fut supprimée et un drapeau rouge installé. – En 1874 sera commandée à Ernest Hébert la mosaïque de l'abside représentant « le Christ enseignant à l'ange de la Gaule les destinées de la Patrie » (légende : « Angelum Galliæ custodem Christus Patriæ fata docet »). – Ces rappels historiques peut-être approximatifs (je ne suis pas historien) peuvent aider à situer l'enjeu idéologique et la portée symbolique de la « pucelle » assiégée au début de *Mémoire*.

Le parallélisme métrique dont nous sommes partis pointe donc déjà cette convergence précise : les murs défendus à la fin du premier quatrain de *Mémoire* peuvent évoquer, comme le premier quatrain de « Qu'est-ce », *un* siège de Paris[43] ; et cette convergence porte ce contraste : ici des espèces de femmes héroïquement assiégeantes, là des hommes assiégés, ceux qu'on nomme « les vaincus ».

2.3.3 De la pucelle au gouverneur de Paris

Cette analogie n'est plus évidente aujourd'hui, et semble avoir échappé aux commentateurs. Pourtant, un siège de Paris en rappelant un autre, quand il parut probable que Paris assiégé tomberait aux mains des Prussiens, il était inévitable que des Parisiens ou

---

[41] V. par exemple *Sainte Geneviève Patronne de Paris* de Mathilde Bourdon, Lille, Lefort, 1852.

[42] *Dictionnaire universel* de Bouilhet (1869, vol. 2 : 1421).

[43] L'identification étroite formulée dans les mêmes termes – la rivière, « c'est la Meuse » – par Berrichon (1912 : 68) et Pierre Brunel (1999 : 838), est donc insuffisante, sinon carrément insatisfaisante. Berrichon ajoutait : « ville jadis défendue par Bayard » pour suggérer un rapport avec les derniers vers du quatrain.

Français catholiques se souviennent de sainte Geneviève et invoquent sa protection. Tel fut notamment le cas du général Trochu, gouverneur de Paris (août 1870) puis président du gouvernement de la Défense Nationale pendant ce siège, qui, après avoir d'abord déclaré « Le gouverneur de Paris ne capitulera pas », dut démissionner en janvier 1871 après une opération de sortie désastreuse, et qui aurait alors préconisé la capitulation. Voici comment, en 1875, Charles de Mazade[44] (partisan de l'ordre), évoque sa posture :

> Qu'attendait-il? Il [Trochu] ne comptait ni sur l'arrivée des armées de secours, ni sur la possibilité pour l'armée de Paris de percer les lignes prussiennes, il comptait sur une intervention miraculeuse de sainte Geneviève! — Mais, lui disait-on avec une bonne humeur spirituelle tempérée de quelque tristesse, le roi Guillaume, lui aussi, a son saint, il faut alors mettre les deux saints en présence. – Catholique, Breton et soldat, – le général Trochu se servait un jour de ces mots pour se caractériser lui-même. La dévotion à sainte Geneviève était d'un bon catholique, l'opiniâtreté était du Breton, le soldat avait certes beaucoup fait, et dans ces tragiques extrémités il restait encore le plus embarrassé.

Dans son *Histoire de la Commune de 1871,* Lissagaray (ex-communard) décrit Trochu, dévot tenu par le clergé, défaitiste et décidé (comme d'autres) à abandonner Paris aux Prussiens, tout en faisant semblant, pour la galerie, de vouloir la défendre, et en invoquant sainte Geneviève[45] (italiques miennes) :

> Conscience curieuse, à dessous infinis, plus machinés que ceux d'un théâtre. Il croyait aux miracles et ne croyait pas aux prodiges, *aux sainte Geneviève et non aux Jeanne d'Arc,* aux légions d'en haut nullement aux armées qui sortent de terre. Aussi, depuis le 4 septembre, il mettait son devoir à tromper Paris, pensait : « Je vais te rendre, mais c'est pour ton bien. » Après le 31 octobre, il crut sa mission doublée, se vit l'archange, le saint Michel de la société menacée.

On peut noter chez Lissagaray la distinction de deux sortes de pucelles, celles, sérieuses, qui font des prodiges comme Jeanne, et celles (illusoires) dont on peut croire qu'elles feraient des miracles, cas de la sainte pucelle de Trochu ; l'indéfini de « quelque pucelle », dans *Mémoire,* n'est donc pas flatteur. – Selon le témoignage de Francisque Sarcey dans *Le Siège de Paris* (1871 : 324), à partir du 21 janvier 1871, alors que le gouvernement était discrédité :

> On s'en prenait surtout à Trochu ; le bruit courait dans Paris que son illuminisme avait tourné à la folie ; qu'il était en proie à des hallucinations ; qu'il voyait Geneviève, patronne de Paris, et qu'il avait mis, dans une proclamation officielle heureusement interceptée par Jules Favre, les habitants de la capitale sous la protection de la sainte. Il portait les bottes molles des héros d'opéra-comique et le bonnet de soie noire du marguillier.

Il paraît donc plausible qu'à travers la défense de Paris par Sainte Geneviève au milieu du Ve siècle, par ricochet, *Mémoire* évoque le siège de Paris par les Prussiens (septembre 1870 à janvier 1871).

---

[44] Charles de Mazade, 1875, *La Guerre de France en 1870-1871* <http:// fr.wikisource. org/wiki/ La_Guerre_de_France_en_1870-71/08> (je n'ai pas pu consulter, du même auteur, « Le Siège de Paris » et un autre article dans *Revue des deux mondes* du 15 juillet 1873).

[45] « En 1871, lors du siège de Paris, Trochu rédige une proclamation qui invoque Geneviève, mais les membres du gouvernement, redoutant davantage, selon toute apparence, cet obus clérical que ceux des Prussiens, s'opposeront à sa publication » (Dubois & Beaumont-Maillet, 1982 : 87).

À l'assaut prussien, après la capitulation de janvier, succéda de mars à mai 1871 celui de l'armée gouvernementale – les « Versaillais » – contre l'insurrection parisienne (Commune). Il serait curieux qu'il ne soit pas évoqué en parallèle avec son évocation dans « Qu'est-ce », et un détail grammatical donne à penser qu'il l'est en effet. Dans le syntagme nominal « la soie […] des oriflammes sous les murs dont quelque pucelle *eut* la défense », en l'absence de verbe dont « la soie » serait le sujet, la force évocative de sujet nominal est plutôt comme présente, et le passé simple « eut (la défense) » semble évoquer plutôt un événement historique passé et antérieur au siège présent à l'imagination. La défense de ces murs par « quelque pucelle » est antérieure à l'assaut que leur donne cette soie en foule. Il est donc pour le moins plausible, et il me paraît probable, que cette soie en foule assaillant Paris est assimilée à l'armée qui a attaqué la Commune, que ce soit directement ou non (par exemple on peut penser aussi aux femmes qui priaient pour elle). Le symbolisme politique est fort : par ce troisième comparant (« la soie »), cette eau, cette femme, est assimilée à l'armée versaillaise et au pouvoir qui l'emploie. Les aspects militaires, catholiques et historiques évoqués dans ce comparant (soie, lys, oriflammes) conviennent en effet à cette évocation ; ainsi, l'oriflamme ayant été historiquement associée au pouvoir royal, les oriflammes conviennent particulièrement à l'Assemblée nationale élue en février 1871, majoritairement monarchiste.

Le premier quatrain de *Mémoire* associe donc, comme en fantasme, à travers les comparants de l'eau dont elle sera l'analogue (à partir de II), la femme aux forces catholiques et contre-révolutionnaires.

La symbolique politique des premiers vers de *Mémoire* ne me semble pas avoir attiré l'attention et les commentaires. On s'est plutôt intéressé à leur potentiel symbolique érotique, que mon propos n'est pas de nier, ni d'examiner. Par exemple Jean-Luc Steinmetz (1982 : 113) pense plutôt à quelque psychanalytique « scène primitive » avec « associations érotiques » dans ce « quatrain d'une découverte sexuelle », avec « pucelle «"empêchée", à qui l'on défend, mais qui pareillement fut peut-être défendue » ; et « ce qui est tentative violante (parrainée par le soleil) devient vite tabou ».

2.4 Ah, cette « symphonie en blanc majeur » …

Contraste de ton saisissant entre les quatrains initiaux des deux poèmes, avec assaut ou siège ; autant celui de « Qu'est-ce » est terrible, autant il est problématique de prendre au sérieux certaines comparaisons triomphales de *Mémoire,* mêlant en deux vers et demi rien moins que : soie, lys, oriflammes, pucelle, et pour finir : ébat d'anges. Mais telle est la magie de Rimbaud qu'un siècle après lui et la répression de la Commune, de solides mécréants peuvent commenter ces vers avec componction et nommer sans rire « Symphonie en blanc majeur »[46], « épiphanie de la blancheur », « bel échantillon d'image rimbaldienne »[47], &c., ces

[46] Pour Étiemble & Gauclère (1950 : 164-165), « le poète se laisse guider par les associations de toute nature ; à tout instant il se détourne du sujet » ; « toutes ces images rivalisent de blancheur et cet éclat constitue seul l'unité de l'évocation » ; « les divers morceaux du tableau […] sont simplement juxtaposés pour former une sorte de "Symphonie en blanc majeur" ». Cette dernière formule, empruntée au titre d'un poème de Gautier, est devenue un cliché pour commentaire de *Mémoire.*

[47] Respectivement chez : Étiemble & Gauclère (1950 : 165), Alain Badiou (1992 : 132), Alain Bardel (2011).

enfilades de génitifs et ce concentré de notions catholico-militaro-patriotiques. Pourtant, quand Rimbaud a composé ce charabia inspiré par une littérature édifiante, on continuait à juger ou traquer des personnes soupçonnées d'avoir participé à la Commune, et d'autres étaient déjà en déportation.

Ce genre d'images, auxquelles il pouvait être exposé par son entourage (mère ou sœur) sans compter la propagande publique, risquait peu d'exalter l'auteur de *Mémoire.* Déjà près de deux ans plus tôt peut-être, avant la Commune, il ironisait dans une lettre à son professeur Izambard (25 août 1870) sur la « benoîte population » de sa ville, plus « prud'hommesquement spadassine » que de *véritables assiégés,* sur leurs « uniformes », et sur le « patrouillotisme », cette « patrie qui *se lève* » (je souligne). Dans *Un Cœur sous une soutane,* il avait lourdement parodié le lyrisme d'un séminariste qui dans des vers pieux écrivait « Jhésus » comme sur l'étendard de *la* Pucelle. Or l'oriflamme « faite d'un tissu de *soie* couleur de *feu* » (italiques miennes dans ces citations), « cette bannière de vermeil toute semée de fleurs de *lys* d'*or* que l'on dit avoir été envoyée du ciel au grand Clovis » ; qui « vit s'abaisser le front de Clovis, ce superbe Sicambre qui le premier rendit la France chrétienne » ; cet « étendard qui mit dans ses plis des siècles de prouesse »[48], et d'autres oriflammes, ne manquaient pas dans les récits héroïques de personnages attaquant ou défendant victorieusement des villes et participant à la fondation ou au salut de la France, dans la grande légende nationale ; leur aspect merveilleux, héroïque et sacré était parfois relevé par le fait que le héros n'était pas un chevalier aguerri, mais une « vierge » sainte.

L'aspect de « blancheurs de corps de femmes » donnant assaut au soleil est peut-être séduisant aujourd'hui pour un lecteur rêvant, par exemple, de femmes peu habillées bronzant sur une plage… ; mais pas vers 1872 ; alors, il risquait surtout de paraître incongru, la blancheur des corps suggérant plutôt la nudité qu'une tenue militaire (nu, en latin, pouvait signifier : sans armes, et la soie ne pouvait tenir lieu d'armure) pour des attaquants héroïques donnant l'assaut à rien moins que le soleil. Une telle eau attaquant un tel feu ? Il est difficile de prendre ces images héroïques au sérieux[49]. On verra que la pertinence de cette fantasmagorie féminine apparaît plutôt dans les contradictions que lui apportent les strophes suivantes, en développant le « non » (ça suffit !) qui siffle sa fin.

2.5 Ébat des anges ou vengeance de tout enfer

Aux deux quatrains initiaux succèdent, en rejets inter-strophiques parallèles : dans *Mémoire,* « l'ébat des anges » ; et dans l'autre poème, « Et toute vengeance » (le point d'interrogation placé après « vengeance » vaut pour la série nominale complète). On a signalé plus haut les parallélismes métriques et phoniques entre ces derniers groupes nominaux qui, survenant après la fin d'une strophe, paraissent s'ajouter après coup à une série qui pouvait paraître terminée.

---

[48] Dans Delandine de Saint-Esprit (*sic*), 1843, p. 27. C'est pour être baptisé (baptême marquant la naissance de la France chrétienne) que Clovis courbe la tête ; l'eau du baptême peut être supposée salée (connotation incertaine, mais éventuelle, du premier vers).

[49] Armé ou nu, l'assaut au soleil, donc au ciel, peut être un crime contre les dieux, qui peut être payé cher (Prométhée). Hugo donnait un tel assaut dans *Ibo.*

Si le premier quatrain de « Qu'est-ce » évoque la Commune assiégée, l'ajout, ensuite de « toute vengeance » peut naturellement évoquer les ou la vengeance dont les « vaincus » survivants pouvaient rêver *après* l'écrasement de la Commune. De fait, les quatrains suivants expriment une « marche *vengeresse* » et révolutionnaire qui aboutit à l'occupation de toute la terre.

Du côté des vainqueurs, il est plus commun de célébrer la victoire. Que les « anges » qui concluent les comparaisons initiales de *Mémoire* soient les anges du Ciel ou les partisans terrestres du gouvernement vainqueur – distinction pas forcément pertinente ici, le Ciel étant avec l'église du côté des versaillais à oriflammes –, on comprend qu'ils fêtent cette victoire par leur « ébat »[50]. On sait que l'église catholique, cible de la Commune et bénéficiaire de sa défaite, célébra amplement par des cérémonies et actions sinon explicitement triomphales, du moins d'« expiation » (des crimes de la Commune), la victoire gouvernementale et le retour à l'ordre[51].

2.6 Anges et démons

À la notion des « anges » du début de *Mémoire* ne répondent pas seulement phoniquement, en même place métrique dans « Qu'est-ce », peut-être, celle de « v-eng-eance » (v. plus haut), mais, plus explicitement, les « sanglots de *tout enfer* », le déterminant « toute » associant par parallélisme « toute vengeance » à « tout enfer ». L'enfer étant souvent conçu dans la tradition chrétienne comme séjour des *mauvais anges* (anges révoltés, précipités du paradis), les cris de rage du début de « Qu'est-ce » sont ceux de mauvais anges, et la vengeance espérée sera la leur ; ce qui motive l'écho phonique terminal de série nominale initiale d'un poème à l'autre. Les « cris de rage » ou « sanglots » des démons vaincus de « Qu'est-ce » font écho à « l'ébat des anges » vainqueurs de *Mémoire.*

Les deux quatrains initiaux de *Mémoire* et de « Qu'est-ce », et les courts rejets qui les prolongent, sont donc bien parallèles non seulement métriquement, mais sémantiquement ; et cela, dans les deux cas, d'une manière fortement contrastive. La suite des deux poèmes inversera exactement cette perspective, prolongeant ainsi le rapport de contraste.

---

[50] Les « anges », étant souvent considérés dans la Bible comme les soldats de Dieu (parfois dénombrés par milliers), auront peut-être plus loin, au nombre de « mille », une connotation militaire, que ne favorise pas ici le mot « ébat ». Noter dans un autre registre la notion d'« ébat triomphal » dans le sonnet d'hommage de Mallarmé à Wagner. – Dans l'hymne du *Te Deum* notoirement chanté après certaines victoires, « nous louons » Dieu (*Te Deum laudamus*), et les Anges chantent ce dieu des armées (*Dominus Deus Sabaoth*).

[51] Cet enthousiasme expiatoire, peut-être (?) évoqué au début de *Paris se repeuple*, contribua à motiver la construction de l'église du Sacré-Cœur de Montmartre. Cette construction devait aussi, notamment, expier les « attentats sacrilèges commis à Rome contre les droits de l'Église et du Saint-Siège ». – Les zouaves pontificaux français qui avaient participé à la défense du États du Pape, se battaient sous une bannière du Sacré-Cœur, parfois dite oriflamme, qui avait d'abord été destinée au défenseur de Paris contre les Prussiens…

3 Première vue globale d'un diptyque

Anticipant sur cette analyse, esquissons déjà le contraste inversé qui, dans l'un et l'autre poème, succède à celui des quatrains initiaux.

Appelons P1 (partie 1), dans chaque poème, le premier quatrain avec le rejet qui le suit, en incluant dans cette partie initiale, pour « Qu'est-ce », la réponse « Rien ! » que la voix de l'Esprit apporte d'abord à sa propre question (« Qu'est-ce pour nous… ? Rien ! ») avant d'être brutalement contredite par la voix du Cœur (« Mais si… »).

Appelons P2 (2e partie), une partie qui constitue par sa longueur le corps du poème. Dans les deux cas, P2 commence par une contradiction : « non » ou « Mais si ». Dans *Mémoire,* la fin de P2 coïncide avec celle de la paire de quatrains IV. Convenons que, dans « Qu'est-ce », elle coïncide avec la longue répartie centrale du Cœur et se termine par « Notre marche vengeresse a tout occupé, / Cités et campagnes ! » (on peut aussi envisager qu'elle se termine un vers plus loin avec la fin de cet avant-dernier quatrain).

Appelons P3 (dernière partie) tout ce qui suit, coïncidant, dans *Mémoire,* avec la dernière paire V de quatrains (on pourrait envisager que dans « Qu'est-ce » elle commence avec le dernier quatrain achevé).

Dans les deux poèmes, P1 évoque, comme nous l'avons déjà vu (ou cru voir), le siège de Paris insurgé, du côté des assaillant(e)s victorieux dans un poème, du côté des assiégés vaincus dans l'autre. À la lumière de ce qui suit, il pourra paraître pertinent que l'eau/femme ait un mouvement (plutôt ascendant) dans P1 de *Mémoire* alors que les révolutionnaires sont enfermés, donc immobilisés, dans P1 de « Qu'est-ce ».

Dans les deux poèmes, P2 développe sa contradiction initiale (« non » ou « si ») :

Dans « Qu'est-ce », contre cette dévalorisation des vaincus, le Cœur proteste d'abord que tout cela (horreurs subies ou provoquées par la révolte écrasée), et, surtout peut-être, « toute vengeance » qu'on peut vouloir en tirer, n'est *pas* « rien », en précisant d'emblée que non seulement nous voulons « toute vengeance », mais que nous voulons la vengeance « toute ». P2 se termine par la déclaration triomphale que « Notre marche *vengeresse* a *tout* occupé ». Donc une marche (révolutionnaire, victorieuse) vient d'avoir lieu (exprimée par P2) et elle constitue cette vengeance « toute ». En particulier, les vaincus de P1 sont devenus vainqueurs ; et d'enfermés qu'ils étaient dans les murs, ils sont devenus libres et ont marché (marche révolutionnaire, progrès).

À l'inverse, dans *Mémoire,* la valorisation de l'Eau par des comparaisons (qui peuvent suggérer que l'eau, ce n'est pas rien !) est interrompue, contredite, puis dégradée par description contraire. Certes, là encore, s'ensuit une marche ; mais, si l'analyse qui suit est juste, contrairement à ce qu'on a souvent pensé, ce n'est pas l'eau qui « marche », mais l'or ou le « courant d'or » qui est encore en elle ; cette eau/femme, elle, est statique. Ainsi P2 fait contraster en parallèle la marche des hommes révolutionnaires dans « Qu'est-ce » et la non-marche de l'eau/femme dans *Mémoire.* Et alors que, dans P1, l'eau, par ses comparants, paraissait en mouvement plutôt ascendant (au moins dans l'« assaut au soleil »), et victorieuse,

dans P2, l'eau ou la femme apparaît finalement « sous les remparts » et non « en haut » comme les peupliers : elle ne semble pas s'être « éloignée ».

Dans les deux poèmes, le sujet « je » apparaît distinctement dans P3. Dans les deux poèmes, il est finalement condamné à l'immobilité, et fixé à (la) terre : écrasé par la terre dans « Qu'est-ce », fixé à la boue (eau terreuse) dans *Mémoire.* Dans les deux poèmes, sa conscience du malheur s'annonce par l'interjection « oh ».

Telle semble être la malédiction de ce sujet, et avec lui de sa famille, que ce soit la petite famille de *Mémoire* (d'abord intitulé *Famille maudite*) ou la grande famille humaine représentée par les « frères » dans « Qu'est-ce ».

4 « Elle » et « Lui »

Il y a une dissymétrie essentielle dans la symétrie sexuelle de « Qu'est-ce », poème des « frères », masculin, et *Mémoire,* poème féminin, dont rendait peut-être compte le titre de *Famille* pour le second seulement. La famille humaine est incomplète, privée de sa moitié féminine, dès le début de « Qu'est-ce ». Le diptyque signifie métriquement et sémantiquement la division des sexes avec sa portée politique et sociale ; mais cette division résulte d'une séparation exprimée dans *Mémoire,* où « l'homme » est présent avant son « départ » (à cet égard *Mémoire* précède sémantiquement « Qu'est-ce »).

4.1 Elle, c'est Elle et lui, c'est Lui

Intéressons-nous désormais plus spécialement à l'interprétation de *Mémoire,* en tenant compte de la perspective qu'ouvre sa mise en diptyque métrique avec « Qu'est-ce ».

Ci-dessous, à l'occasion, « Elle » et « Lui », désignant la femme et l'homme ou leur analogue naturel dans le paysage, seront occasionnellement notés avec majuscule initiale. Dans le manuscrit de *Mémoire,* l'unique occurrence de « Lui » non-clitique[52] sujet porte la majuscule après une virgule ; les deux occurrences de « Elle » non-clitique sujet sont initiales de phrase après un point ou un point d'exclamation.

De même qu'on a longtemps confondu les deux voix du cœur et de l'esprit du sujet dialoguant dans « Qu'est-ce », on a parfois insuffisamment distingué deux instances en jeu dans la première paire de quatrains de *Mémoire.* Le formatage suivant (où la phrase est simplifiée mais la ponctuation respectée) peut aider à éclaircir cette dualité[53] :

	L'eau	*claire* ;	comme **l'assaut** au soleil, etc.…
– non…	**le courant d'or**…		**meut** ses bras d'herbe.
	Elle	*sombre,*	**appelle** le Ciel et l'ombre de…

[52] Certains grammairiens français parleraient de forme « disjointe » plutôt que « non-clitique » (notion pédante il est vrai).

[53] Ce qui suit s'applique particulièrement au texte de *Mémoire* ; la dualité qui y est opérée ne l'était pas, ou pas de cette manière radicale, dès le début de *Famille maudite.*

À ce premier contraste entre « le courant d'or » qui « meut… » et « Elle » qui « appelle… » répondra en III : 2 un contraste entre « Lui » qui s'éloigne… et « Elle » qui « court ! après… », sur lequel on reviendra.

Qui est « Elle » ? Les avis des commentateurs, plus ou moins nuancés et plus ou moins assurés ou hésitants, divergent. C'est la rivière ! (opinion fréquente, notamment chez P. Brunel 1999, S. Murphy 2004, A. Guyaux 2009). C'est l'« eau » ! (opinion pas forcément distinguée de la précédente). C'est l'« herbe » ! (Bouillane de Lacoste, cité par S. Bernard, 1960 : 446). C'est « la nature » ! (selon André Dhôtel, que Jean-Luc Steinmetz (2010 : 338) cite sans mentionner d'autre interprétation. En même temps, pour plusieurs commentateurs (et ici même), ce peut être la femme explicitement évoquée ensuite. – Rappelons que pour certains, la rivière, « c'est la Meuse », associée à d'autres évocations autobiographiques supposées.

Si « Elle », c'est la rivière, comme on le suppose parfois à titre d'évidence, qu'elle soit rivière, fleuve ou cours d'eau, alors, comme elle est à la fois eau et cours d'eau, tous ces éléments désignés, « L'eau », « le courant », « ses bras », sont naturellement l'eau, le courant, les bras *d'elle* la rivière. – Cependant ni le mot « rivière », ni aucun équivalent du type « courant d'eau », « cours d'eau », « fleuve » ou « ruisseau », ne figure dans le texte ; c'est plutôt dans les commentaires qu'on les rencontre.

Conforme à une sorte de « bon sens » encyclopédique plutôt qu'attentive au tissu textuel, l'interprétation attribuant « ses bras » à « la rivière » suscite d'entrée une difficulté. Dans « Elle(,) / sombre…, appelle… », en séparant le pronom « Elle » du verbe, l'insertion « sombre, avant… », impose l'interprétation autonome (non clitique) du pronom[54]. Or ce pronom autonome « elle » (ou « lui ») a en ce contexte une valeur *contrastive*, qui est naturelle si « Elle », c'est « L'eau » distinguée de « lui », « le courant d'or », mais serait plutôt bizarre si « L'eau », claire ou sombre, était la même chose que « le courant d'or ».

Comme il s'est agi d'abord de « L'eau » (« claire », comme ceci ou cela), puis du « courant d'or » (qui meut ses bras), l'interprétation la plus simple du pronom contrastif « Elle » (adoptée par plusieurs commentateurs) doit donc distinguer littéralement « L'eau » (terme féminin) et « le courant d'or » (masculin) : « *L'eau claire ;* comme… – *non… le courant d'or…* meut ses bras…. *Elle*, sombre, appelle ». « Ses » bras ne sont donc pas les bras d'elle, l'eau, mais de lui, le courant d'or.

À cette opposition entre l'eau et le courant d'or s'associera dans le poème une opposition entre une femme et un homme, qui se traduira à nouveau par contraste entre des pronoms autonomes dans III : 2 : « *Lui*… s'éloigne ! *Elle*, …, court ».

[54] On peut dire que « Lui (,) sombre, appelle », mais non que « Il (,) sombre appelle » ; il s'agit donc ici de la forme non-clitique de « elle » et non de son homonyme clitique. Malgré certains commentateurs, l'interprétation verbale de « sombre » ne me semble pas faire sens (de l'eau qui sombre dans de l'eau, pas si profonde peut-être ? et quel rapport avec le contexte?). L'absence de virgule après « Elle » dans *Mémoire* est compensée en fin de ligne par le passage au vers suivant (comparer l'absence de virgule dans « paupiére / le souci d'eau »). Le parallèle souligné ci-dessous entre I : ii et III : ii, contrastant à l'entrevers « Elle, toute / *noire* » à « Elle / *sombre* », qui déjà corrigeait « L'eau *claire* », confirme la valeur adjectivale de « sombre ».

Comme le souligne le *Dictionnaire des synonymes* de Lafaye (1861 : 225), la notion de *courant d'eau* est distincte de celle de *cours d'eau* ; c'est le *courant*, non le *cours*, qui résiste à un homme qui veut remonter une rivière, rappelle-t-il. On peut en effet mesurer la longueur d'un *cours d'eau*, sa largeur en tel endroit… ; mais le *courant d'eau* est l'eau en mouvement ou son mouvement même, qui a, voire qui est une force. Cette assimilation du *courant de N* au *N en mouvement* est plausiblement pertinente pour un « courant d'or en marche », car la notion de « courant en marche » serait lexicalement redondante ; non celle d'or en marche. Ainsi, semble-t-il, d'emblée dans *Mémoire*, à l'eau, qui d'abord, claire et par comparaison, semblait donner l'assaut au soleil, est immédiatement opposé l'or en marche du courant d'or : c'est de lui, non d'elle, qu'il sera dit qu'il meut ses bras (et si ce ne sont les bras de l'or, du moins ce sont les bras du courant d'or).

4.2 Dissociation lexicale de l'or et de l'eau

On chercherait en vain dans les dictionnaires la notion de *courant d'or*. Elle peut évoquer le *courant d'air* ainsi que le *courant d'eau*, tous deux mentionnés par exemple par Bescherelle (1856) ; mais le courant d'or ?

Par cette notion originale de « courant d'… or », le second quatrain de *Mémoire* opère une dissociation poétique de l'eau et du courant, dissociation mimée et réalisée dans la notion même, et d'autant moins négligeable qu'elle est curieuse. Elle contraste par substitution avec celle, commune et de bon sens, de *courant d'eau* (distincte de celle de *cours d'eau*). Pour substituer l'or à l'eau dans la notion de courant d'eau, il suffisait d'ajouter à sa forme phonique la consonne [« r »][55], ce que pouvait favoriser la consonance avec la notion de *courant d'air* [56] ; la nuance du [o] fermé de l'« eau » au [« o »] ouvert de l'« or » n'est qu'une conséquence automatique en français de cette modification syllabique. Cette substitution paraît significative comme une correction justifiant pleinement le « non », ce qui serait évident si on lisait, en explicite : « Le courant *d'eau*…, – non, le courant *d'or* : pas l'eau, l'or ! » Le contraste formel du « courant d'eau » et du « courant d'or » est d'autant plus clair que c'est une contre-rime doublée d'une contre-répétition[57].

La substitution de l'« or » à l'« eau » est complétée, dans la foulée, par la correction de « L'eau *claire* » en « Elle / *sombre* », correction naturelle si on tient compte de l'association possible de l'or au soleil ou à son rayonnement : *soleil d'or* et *rayons d'or* étant des clichés (tant verbalement qu'en arts plastiques), le soleil ou son rayonnement peut communiquer son or à l'eau ou à sa surface (reflets). En elle-même, l'eau n'est qu'un « terne miroir » (II : 2 : ii) ; après le départ de « Lui », à l'heure du « Regret des bras » et de l'« Or » (des « lunes d'avril », autre astre[58]), au lieu d'un miroir, ce ne sera plus qu'une « nappe » « sans reflets » et « grise » (IV :

[55] J'emploie la notation composée [« r »] pour désigner le son de la consonne orthographiée « r ».

[56] Inversement, un /r/ disparaîtra de l'« ombrelle » (de la dame) à l'« ombelle » (autre) dans III.

[57] J'appelle *contre-rime* un contraste de forme catatonique – à partir de la tonique – sur fond d'équivalence prétonique plus ou moins importante ; exemple : « miront-on miront-aine » ; pour des exemples familiers ou poétiques de contre-rime et de contre-répétition, voir Cornulier 2005.

[58] Il pourrait du reste être pertinent que la lune renvoie les rayons du soleil. La lune aussi peut être dite « d'or » comme son croissant à la fin de *Booz endormi* (prototype de sexualisation cosmique).

2 : iii). La substitution du « courant d'or » ne corrigeait donc pas seulement « L'eau », mais bien « L'eau claire » (sa clarté illusoire, ou empruntée). – L'idée, au quatrain suivant (II :1) que « L'eau meuble d'or » les couches (se servant ainsi de l'or solaire) s'inscrit dans cette perspective, et est comparable, par exemple, chez le même auteur (antérieurement), à l'idée que « le soleil / Sablerait d'or » le rêve « vert et vermeil » des bois dans *Les Reparties de Nina* (les bois seraient couverts de cet or par le soleil)[59].

Sitôt rejeté, avec ses comparaisons, le premier groupe nominal potentiellement sujet, le texte essentiel de *Mémoire* commence donc par la violence lexicale avec laquelle la notion d'« eau » est arrachée à celle de « courant » dans la notion normale de « courant d'eau » ; comme si, du même geste, l'or pouvait s'arracher à l'eau.

Anticipons un instant. À l'autre extrémité du poème, en incipit de P3, l'eau apparaîtra comme un « œil d'eau », notion composée comme celle de « courant d'or », mais complémentairement ; même chose dès II avec « le souci d'eau ». Considérées ensemble, toutes ces notions composées, également curieuses et travaillées, évoquent conjointement, d'un bout à l'autre de *Mémoire,* l'absente remarquable du poème, celle, banale, de *courant d'eau,* pouvant convenir à une rivière où le courant resterait mêlé à l'eau (comme dans une mer mêlée au soleil). Si on considère non seulement *Mémoire,* mais le diptyque dont il fait partie, on peut remarquer que le complément « d'or » y reparaît dans la notion de « flamme d'or ». L'ensemble (encore incomplet) de ces notions semble ainsi composer une figure de dissociation référentielle par décomposition morphologique selon le schéma :

courant d'eau

composé masculin/féminin

notion absente, divisée en :

composant final masculin	composant final féminin
*courant d'**or***	*œil d'**eau***
*flamme d'**or***	*souci d'**eau***

Dans cette dérivation complémentaire des notions de « **courant** d'or » et d'« **œil** d'eau », l'« œil » ou la fleur (« souci ») immobile *s'opposent* symétriquement au « courant » (à ces notions pourraient peut-être s'adjoindre celles de « louis [d'or] », de « miroir » [d'eau], voire de « nappe » [d'eau][60]).

Le composant terminal de chacune de ces notions composées est essentiel si, de même qu'un courant d'eau c'est de l'eau, même si en ce moment le courant d'or est dans l'eau, ce

[59] L'idée d'« or […] sans fond » pourrait encore lexicalement opposer l'or à l'eau, la notion de « fond de l'eau » étant plus naturelle pour un cours d'eau que pour de l'or. L'eau, comme « œil d'eau », aura un « fond », sinon des « bords », au dernier vers du poème.

[60] La notion de « nappe de sang » paraît pour le moins rare (≤ 1875 d'après un sondage rapide dans Google Books) hors contexte médical.

courant, c'est de l'or, et l'œil d'eau c'est de l'eau. Cette dissociation complémentaire, rompant avec la notion plus banale de cours d'eau, implique que l'eau *n'est pas* un courant (elle peut être par exemple un œil ou une fleur). D'emblée, elle marque l'eau comme manquant de mouvement ; il ne sera pas surprenant de constater (plus bas) que cet œil ou cette fleur (enracinée) symbolise immobilité et passivité[61].

Comme la division rythmique selon les cadences, cette dissociation lexicale peut exprimer la division du couple dans la famille (*Mémoire*) et la division sociale des sexes (diptyque).

4.3 Des « oriflammes »

Que le diptyque, et non un seul poème, est l'espace où se déploie ce réseau est confirmé par une curieuse passerelle lexicale d'un texte à l'autre : l'or des « *oriflammes* » qu'Elle n'est pas… non, plutôt l'or du *courant d'or* que Lui est dans *Mémoire* (I), se retrouve réel, dans l'or de la « *flamme d'or* » des frères en marche dans « Qu'est-ce » (ii) ; comme si l'or, circulant dans le diptyque, était passé, en s'éloignant de l'espace du premier poème ; dans celui du second. Remarquons que la flamme est mobile (voire ascendante) comme les feux qui seront « remu[és] » dans « Qu'est-ce ».

Du temps de Rimbaud, il était admis comme une évidence que le mot « oriflamme », désignant une bannière, dérivait des mots latins « aurum » (or) et « flamma » (flamme) (v. par exemple Bescherelle, 1856). Citons seulement le *Dictionnaire des pèlerinages et lieux de dévotion* de Louis de Sivry et J.-B Champagnac (1859 : 563, dans un passage extrait d'un *Magasin pittoresque*) : « La plus célèbre bannière religieuse est celle de Saint-Denis, nommée oriflamme ou oriflambe (quelquefois *oriflour)*. L'on a dû écrire auriflamme, car ce mot vient primitivement du latin *auri flamma*, flamme d'or ».

D'un poème à l'autre, le rapport d'« oriflamme » à « flamme d'or » est un rapport de décomposition lexicale qu'on peut rapprocher d'une figure étymologique du *Bateau ivre.* Dans ce poème (antérieur d'au moins un an environ ?), comme on l'a rappelé plus haut, la pression métrique décomposait probablement les « Péninsules démarrées » en « Pén+insules ». Treize quatrains plus loin, Verlaine, scripteur du seul manuscrit d'époque connu de ce poème, en se laissant porter par l'orthographe, a commencé à écrire le mot composé « Presqu'île », puis, se ravisant ou comme rappelé à l'ordre par l'auteur, a corrigé en deux mots : « Presque île » (v. Cornulier 2009 : 351-353). La distance des « Pén+insules » métriques à la « Presque île » graphique paraît significative, et peut suggérer que le poète, dans le *Bateau ivre* comme dans le diptyque, proposait dans son texte un travail de lecture comparable à son travail d'invention morpho-sémantique. Dans ces deux cas, la *division* morphologique d'un mot composé en deux mots coïncide avec une transition étymologique réelle ou supposée du latin au français.

La « flamme d'or » jurant par son académisme, dans « Qu'est-ce » (ii), avec le populaire « Ça nous est dû », et opposée aux « oriflammes » de *Mémoire,* n'est donc pas un simple cliché (curieusement ringard), mais, avec son symbolisme indiqué plus haut, un aspect de l'intense travail notionnel et lexical de la langue chez Rimbaud dans ce diptyque notamment. Ces deux

[61] Le parallélisme éventuel de la notion d'« **œil** d'eau » avec celle de « **miroir** d'eau » (voir plus bas) peut conforter la connotation d'immobilité.

notions signifient conjointement l'équivalence de l'or (ou du rayonnement solaire) associé tour à tour à la femme et aux hommes, avec une nuance contrastive, compte tenu de la connotation versaillaise du seul composé simili-latin « oriflamme », alors que la « flamme d'or » de « Qu'est-ce » doit détruire l'ancien monde. Ce travail du sens dans la langue dans le diptyque complète le travail de décomposition et recomposition de la notion de *courant d'eau* dans *Mémoire.*

4.4 Redémarrage syntaxique

Si le texte portait : « L'eau claire ; comme ceci, cela, ou cela. Non, le courant d'or meut ses bras » avec un point avant le mot « Non », cette ponctuation favoriserait une interprétation autonome de l'évocation de l'eau et de ses comparants (sorte d'énoncé nominal évocatif), et l'énoncé suivant, « Le courant d'or meut ses bras » apparaîtrait plus facilement comme une assertion indépendante ; il resterait tout de même à déterminer la portée du « Non » qui l'introduit. Mais la ponctuation constatée à la fin des comparaisons (point virgule, tiret interruptif, points de suspension) encourage à interpréter le « non » comme introduisant plutôt une correction par *redémarrage* de l'énonciation ; et la virgule qui, non banalement, sépare le sujet du verbe dans « le courant d'or en marche, / meut ses bras », convient (sans lui être nécessaire) à un détachement contrastif du sujet : on comprend ainsi que ce n'est pas de l'eau claire, mais du courant d'or, qu'il va être dit que cela « meut ses bras »[62]. Dans cette interprétation, « L'eau claire » n'est pas – en tout cas pas rétrospectivement – le noyau d'un *énoncé nominal* achevé[63], mais le groupe nominal virtuellement *sujet* d'une phrase inachevée, ou plutôt recommencée par *substitution* à ce premier sujet, rejeté, d'un autre sujet ainsi placé en contraste avec lui, « le courant d'or »[64]. On verra peu à peu que cette interprétation est fortement cohérente avec la suite du poème. Cette substitution peut tendre à reverser au courant d'or le bénéfice de la valorisation d'abord attribuée à l'eau.

Ce redémarrage énonciatif n'est pas conforme à la progressivité linéaire de l'écriture classique. Il est analogue à la progression dialogale, délibérative, intérieure au sujet de « Qu'est-ce » ; car, dans ce dernier poème, la voix de l'esprit (du sujet) déclare d'abord que tout cela (évoqué en quatrain initial) n'est « rien » (vers 5), puis la voix du cœur contredit en renchérissant sur « toute vengeance » par l'idée de vengeance « toute », et en appelant à consommer cette vengeance.

---

[62] Même virgule après un sujet contrastif dans « Le marié, a le vent qui le floue » dans *Jeune Ménage* ; d'autres cas de virgule après sujet contrastif sont mentionnés dans Cornulier (2009 : 162).

[63] Même si, au passage, compte tenu de sa longueur ainsi que de la pause métrique finale de quatrain, le GN initial (au moins jusqu'à cette fin de strophe) peut avoir une valeur évocative.

[64] Tel n'était pas encore le cas dans la version apparemment antérieure *Famille maudite* : il s'agit ici d'une innovation de *Mémoire.* – Selon Étiemble et Gauclère (1950 : 164) : « Ce "courant d'or", c'est elle [la rivière] ; mais l'imagination a le droit d'opérer ici une sorte de dédoublement, puisque cet or est versé par le soleil, puisque, dès que "Lui" se sera "éloigné par delà la montagne", "Elle" courra, "froide, et noire" ». Alain Bardel (site *Arthur Rimbaud, le poète* consulté fin 2011) parle justement à ce sujet de « reprise du sujet », mais juge que la notion de « courant d'or » « résume de façon hyperbolique ce qui précède ».

Mémoire se construit donc, d'entrée et spectaculairement, à partir d'une distinction référentielle entre l'eau et l'or ou le courant d'or[65], deux choses que par habitude on serait pourtant tenté de confondre dans une idée telle que celle de *rivière,* notion absente du poème.

4.5 Correction en deux temps

Sitôt après que « le courant d'or » a été substitué à « L'eau » comme sujet syntaxique, apparaît brutalement, en contre-rejet d'autant plus frappant qu'il est mono-vocalique, et que, de plus, il opère à l'échelle des modules[66], un emploi autonome et contrastif du pronom « Elle ». Soit, en résumant la suite : « le courant d'or, meut …. Elle, appelle… ». Cette opposition est cohérente avec la précédente : si on a d'abord amorcé un énoncé concernant l'eau (supposée « claire », et « comme… »), puis parlé en fait du courant d'or en disant que lui « meut ses bras… », suggérant ainsi que ce n'est pas l'eau qui « meut ses bras », alors il est naturel qu'ensuite on dise ce qu'elle fait, *elle.* Du reste, cette opposition entre lui, le courant d'or, et elle, l'eau sombre, sera reprise de I : ii en III : ii, avec les deux pronoms contrastifs « Elle » et « Lui »[67] comme il apparaît dans cette simplification :

I : i…	**L'eau**	*claire* ;	comme	**l'assaut** ….
	non, **le courant d'or**			
I : ii	**le courant d'or…,**			**meut**….
	Elle,	*sombre,*		**appelle**…
III : ii	**Lui,** comme mille	anges *blancs,*		**s'éloigne**…
	Elle,	*noire,*		**court !**…

Contrastes parallèles d'Elle et Lui

Dans ce schéma complété, j'ai redoublé l'occurrence du « courant d'or » parce qu'elle est à l'intersection de deux oppositions : en substitution énonciative du sujet, elle s'oppose à « L'eau claire » ; mais, d'un module-distique à l'autre, c'est à elle que s'opposera dans le second quatrain « Elle » contrastif.

En examinant l'opposition entre ce qu'il fait, lui, et ce qu'elle fait, elle, on pourra comprendre que, non seulement le courant d'or contraste avec l'eau ; mais que la description de l'eau, qui « appelle », contraste avec les comparants qui, dans un premier temps, avaient été envisagés pour l'eau ; et, rétrospectivement, il paraît que ces comparants initiaux

[65] Sur ce point initial, mon analyse diverge plus ou moins radicalement de la plupart de celle citées ici.

[66] Le mot « Elle » ne constitue pas seulement un contre-rejet terminal du second vers du quatrain dans le troisième, mais du premier module distique dans le second.

[67] En fonction sujet, « elle » autonome (non-clitique) est homonyme de « elle » clitique, alors que « lui » autonome ne l'est pas de « il » clitique, comme il apparaît dans : « *Elle, elle* parle et *lui, il* écoute ».

évoquaient plutôt ce qu'« elle » n'est pas ou ne fait pas (même si elle peut imaginer le faire, fantasme), que ce qu'elle est ou fait.

Dans les deux paires contrastives « le courant d'or / Elle » (I) et « Lui / Elle » (III), le pronom sujet non clitique a une initiale majuscule, mais seule l'unique occurrence du pronom masculin n'est pas initiale de phrase, en sorte qu'on pourrait douter que les majuscules d'« Elle » aient la même valeur intrinsèque. Ci-dessous cependant, en emploi autonome (non-clitique), « elle » sera parfois noté « Elle » comme « lui », « Lui ». Notons du reste que le pronom sujet « je », quoique clitique, est noté « Je » après une virgule dans le manuscrit intitulé *Mémoire* (V).

Le contraste répété, dans *Mémoire,* de « Elle » avec « le courant d'or » ou « Lui », scande, par les pronoms de la « 3e personne » (sans valeur sémantique propre) la pure opposition du féminin et du masculin. Ainsi s'inscrit déjà, dans *Mémoire* même, dès sa partie I, le contraste qui, à l'échelle du diptyque, oppose *Mémoire,* poème féminin et « Qu'est-ce », poème masculin.

Dans ces comparaisons de parallélismes oppositionnels, la série :

L'eau claire	≠	le courant d'or
le courant d'or	≠	Elle / sombre
Lui comme / anges blancs	≠	Elle, toute / noire

confirme le statut adjectival plutôt que verbal de « sombre ».

4.6 Parenthèse : *Famille maudite…* — non, *Mémoire* !

Mon propos n'est pas d'analyser simultanément les deux versions connues de ce poème : le texte du manuscrit intitulé *Mémoire* est assez compliqué comme ça. Je me contenterai ici de signaler que l'auteur n'a pas établi du premier coup une distinction aussi radicale et immédiate entre l'eau et le courant d'or. Il n'y a pas de « non » dans le premier texte connu, *Famille maudite* ; mais peut-être (?) peut-on y distinguer « L'Eau – pure », qui, non distinguée du courant d'or, meut ses bras, de « L'Eau sombre » qui, elle, appelle. Seul le nom de la première est souligné, en ses deux occurrences, dans ce manuscrit-là. La présente analyse ne prétend pas donc porter sur *Famille maudite,* même si elle y fait parfois allusion.

5 Le mouvement et l'immobilité de l'or et de l'eau

Certains commentateurs se soucient d'aider le lecteur à lire *Mémoire* comme le *parcours* d'une rivière ou le déroulement d'une vie : « nous suivons […] son cours sinueux », disent par exemple Étiemble & Gauclère (1950 : 166). C'est ainsi que Yasuaki Kawanabe (1991 : 1150) décrit le « trajet » de l'eau : dans I, selon lui, elle « surgit » au premier vers, puis elle « descend la pente » ; puis en II elle « coule dans les bois » ; puis en III elle « passe dans la prairie » ; puis en IV elle « entre dans la ville » ; enfin en V elle « finit par stagner » ; associé à une femme, ce « déroulement » est réglé selon le « temps qui passe » : un jour pour la rivière, une vie pour la femme : I, « enfance » correspondant à la durée qui s'écoule sans doute « entre l'aube et neuf heures du jour » ; II, correspondant « au midi prompt » (peut-être en imaginant que « *le* midi » pourrait signifier le milieu du jour dans la langue de Rimbaud ?) ; III, correspondant « à l'après-midi jusqu'au coucher du soleil » ; IV, « au temps après la tombée du soir » ; V, « à

l'arrêt du temps ». *Mémoire* est ainsi proprement narrativisé. Le poème dicte-t-il une telle chronologie ?

Ici, nous suivrons le *cours* de l'or dans la première partie du poème avant de nous intéresser à celui supposé de l'eau. Nous nous intéresserons au *portrait* d'Elle dans l'étude à venir annoncée plus haut.

5.1 Cours de l'or

5.1.1 Il meut ses bras

La dissociation de l'or et de l'eau n'est d'abord que notionnelle : ils semblent encore « mêlés l'un à l'autre » comme dit Booz de la femme qu'il a perdue dans *La Légende des siècles,* ou encore comme « la mer mêlée / Au soleil » dans l'*Alchimie du Verbe.*

D'emblée, le groupe nominal sujet met en valeur avec insistance la notion de marche, d'abord par l'alliance « le *courant*… d'or », puis par l'addition « en marche ». Le verbe « meut » (< latin « movere »), prédicat typique de mouvement, se trouve ici en accord quasi tautologique avec son sujet, comme parfois chez Rimbaud vers 72. Ainsi, de manière convergente, « courant », « marche » et « meut » disent une chose : le mouvement.

Le mouvement des bras du courant exprimé par le verbe « meut » risque aujourd'hui d'être compris comme une agitation sur place ; il n'y aurait alors aucun rapport entre ce mouvement et l'« en marche » du courant d'or. Mais « *remuer* les bras et les jambes » est fréquemment une manière de décrire l'activité de la nage, qui est une progression dans l'eau (et non une progression de l'eau) ; et parfois, dans des exemples anciens, nager, c'est simplement « remuer les bras »[68]. Or « mouvoir » étant pour un latiniste un équivalent transparent de « remuer », marcher avec les « bras » dans l'eau est vraisemblablement y progresser en nageant. Objection : le mot « marche » s'appliquant à un déplacement sur les pieds ne convient pas physiquement à la nage ; mais imaginer le déplacement du « courant » à pieds est problématique, et la notion même du « courant », ainsi que le symbolisme abstrait de la marche comme progrès, facilitent la transposition. Dans le contexte du poème et du diptyque, il paraîtra clair que le mouvement des bras est un mouvement de progression.

Curieusement, par contraste avec la coordination banale « ses *bras noirs, lourds et frais* », le mouvement même de l'expression de I : ii : 2, « ses *bras, noirs, et lourds, et frais* » peut paraître arrêté après « bras », après « noirs », et après « lourds » ; le rythme s'arrête encore après « surtout » dans « et frais surtout, d'herbe » ; et il s'arrête encore comme prématurément après l'unique voyelle « d'herbe » : ainsi le groupe verbal progresse comme péniblement, par à-coups ; de plus, il échoue à une voyelle seulement de la fin du vers, butant contre le pronom placé en contre-rejet mono-vocalique à la rime ; et ce pronom « Elle », qui semble arrêter prématurément la progression de l'or dans l'eau, signifie l'eau. – Ce rythme peut exprimer la

[68] Ainsi « remuer les bras » est ce que fait un naufragé pour se sauver à la nage en conclusion d'une fable traduite d'Ésope, *Les Passagers et le Pilote* (1800, *Les Fables d'Ésope,* p. 153). On *nage* « par le mouvement des bras et des jambes » » selon le *Dictionnaire* de Furetière (éd. 1727) ; selon le *Dictionnaire* de Richelet (éd. 1750 p. 693), *nager,* pour des hommes, est « mouvoir de telle sorte les bras, & les jambes dans l'eau, ou sur l'eau, qu'on aille où l'on veut ».

pénible progression de l'or entravé par l'herbe dans cette eau encombrée (qu'un « dragueur » devrait désencombrer).

5.1.2 De la dissociation à la séparation

La *séparation* des deux éléments masculin et féminin n'apparaîtra comme effectuée qu'en III : ii, quand « Lui […] s'éloigne par delà la montagne », élévation qui suppose son dégagement de l'eau. Cet éloignement de l'homme ou de « Lui » contraste avec le fait, sur lequel on reviendra, qu'elle restait à *proximité* du foyer, se *tenant* dans la prairie « prochaine » (en rejet du premier au second vers de III : i). Il s'éloigne donc non seulement d'Elle, mais de ce dont Elle ne s'éloigne pas. Elle paraît fixée ici-bas au foyer, pas Lui.

Sens et rythme convergent pour comparer ce qu'Elle devient au départ de Lui en III : ii à ce que Lui était en I : ii, quand, encore mêlé à Elle, avant le dégagement, il progressait péniblement : le noir et le frais ne caractérisaient en Lui que les bras, et ces propriétés étaient apparemment imputables à l'herbe ; le noir et le froid la caractérisent intrinsèquement, et le noir la caractérise « toute », mot souligné en contre-rejet à la rime. Aucun adjectif ne compare le poids des bras d'Elle à celui des bras « lourds » de Lui ; mais ses bras étaient alourdis par l'herbe plutôt qu'intrinsèquement lourds, puisque, dégagé, il s'élève comme des « anges » ; alors qu'Elle, restant sous les remparts (IV : ii) malgré sa brève course (fin de III), semble n'avoir pas pu ou voulu s'élever (« l'haleine / des peupliers là-haut est pour la seule brise »). Ces notations sont en accord avec les éléments naturels représentés, l'eau et le rayonnement ou son feu.

Ce contraste sémantique coïncide avec une ressemblance rythmique. Le rythme de « Elle, toute / froide, et noire, court ! », entravé, se termine paradoxalement juste avant une éventuelle césure 6-6 par le mot mono-vocalique « court ! » (voyelle 5) ; le point d'exclamation coupant l'énoncé semble marquer l'arrêt ; le mot « après », sur lequel semble buter cette course et qui avec sa voyelle prétonique de morphème simple barre la césure, introduit ce qui peut être la cause ou motivation de l'échec de cette course : elle court trop tard, « après ». Ce rythme fait écho à celui du courant d'or mouvant (en I) « ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe » ; il semble exprimer la même difficulté à progresser ; mais, alors que pour Lui, cette difficulté était due à l'eau chargée d'herbe, la difficulté pour Elle, Lui parti, ne tient qu'à elle-même.

Ce qui oppose Elle (quand Lui est parti) à Lui (encore mêlé à Elle) corrige du même coup les comparants illusoires proposés pour Elle en I : i. Selon cette comparaison, l'eau claire n'était pas noire, mais blanche ; pas lourde (collée au sol), mais capable de s'élever (assaut au soleil, ébat d'anges) ; et peut-être pas froide, puisque Elle était des oriflammes (flammes d'or). Eh bien, finalement, « non », ce n'était qu'un fantasme, même si la dernière de ces comparaisons pouvait associer la femme à l'assaut versaillais ; et ça ressemblait un peu plus à Lui.

5.1.3 Mais où est donc passé l'or ?

Où allait-il, le courant d'or qui, d'abord empêtré dans l'eau de *Mémoire,* s'est éloigné par delà la montagne ?

Le complément « par delà la montagne » a une tout autre résonance que la seule idée de s'éloigner (d'Elle, du foyer ou du site). Il ne semble pas s'agir seulement d'un phénomène naturel, évocation d'un coucher de soleil (ou de son rayonnement) disparaissant *derrière une* montagne ; « par delà [la montagne] », par delà l'horizon du visible au « delà » duquel on voit le ciel, ne suggère pas seulement un éloignement, mais un départ avec élévation, dont le feu mais non l'eau est capable, vers un ailleurs, espace indéfini, peut-être non limité, au moins symboliquement. Citons seulement ici une autre occurrence suggestive du mot « par delà » dans le *Matin* de la *Saison en enfer* : un « travail nouveau » y est espéré « par delà les grèves et les monts » ; si c'était seulement « *des* grèves et des monts » (on a suggéré, à propos de *Mémoire*, tel ou tel mont de la région de Charleville), ils n'exprimeraient pas, ainsi nommés, les « confins du monde et de la vie »[69]. La disparition de « Lui » dans *Mémoire* s'accorde ainsi avec le rôle messianique de l'homme dans la marche révolutionnaire de « Qu'est-ce » ou dans son « all[er] » final. La fin de « Qu'est-ce » sera sans doute tragique, mais, au moment où, dans *Mémoire*, Lui s'éloigne comme mille anges, tous les espoirs sont permis…

Contrairement à certaines interprétations (parfois apitoyées), aucun terme de *Mémoire* ne signifie que l'Épouse est abandonnée : l'homme « s'éloigne », terme curieux, justement par l'absence de toute notion d'abandon ou de quitter ; il n'est même pas dit que c'est d'Elle simplement qu'il s'éloigne ; « le départ de l'homme » peut l'éloigner à la fois d'Elle, du foyer, du site. Le texte de *Mémoire* oppose, plutôt qu'un abandonnant et une abandonnée les deux comportements de Madame qui « se tient […] dans la prairie prochaine » et de Lui qui « s'éloigne ». Ainsi ils se séparent[70], sans que nécessairement il l'abandonne (dissymétriquement), elle pouvant participer à la séparation par son comportement statique comme lui par son éloignement. – Divers arrêts de justice de l'époque rappelaient que, suivant un énoncé formulé au Conseil d'État par Napoléon Ier, « la femme doit suivre l'homme », en sorte que ce passage de *Mémoire* pourrait évoquer le statut dissymétrique du mariage dans ce vieux monde.

D'une manière significative, après avoir brillé par son absence, la notion d'abandon, apparaît au quatrain suivant, en rejet à la césure, dans la « Joie / des chantiers riverains + à l'abandon] »[71]. L'équation « Lui l'homme = mille anges » où les anges sont des hommes, complétée par la mention des chantiers, évoque l'abandon des chantiers par les travailleurs,

---

[69] C'est à l'endroit où il envisageait d'insérer *Mémoire* que, dans un brouillon d'*Une Saison en enfer,* Rimbaud parle d'« hallucinations », de rêves « les plus tristes » et de « confins du monde » vers la patrie des morts (avec « embarcation »). – L'analogie commune de la terre (planète) avec le monde humain dont elle est l'espace, et en particulier avec la société actuelle (ce « vieux monde »), permet à Rimbaud matérialiste de représenter l'accès à un « monde nouveau » comme un au-delà de cette « terre ». On peut comprendre ainsi le second appel du sujet, « Allons », à la fin de « Qu'est-ce », et le fait que retombe sur lui « la vieille terre » (v. Cornulier 2009 : 277, 281). Comprendre ainsi Rimbaud n'est pas exclure qu'il puisse alors être « matérialiste ».

[70] Il est donc tentant de penser que les « mille anges blancs *qui se séparent* » expriment précisément la séparation (réciproque) d'Elle et Lui ; mais la formule « Lui, comme mille anges blancs qui se séparent, s'éloigne » compare à mille anges Lui seul (multiplié), non Elle et Lui. Dans *Famille maudite,* ils « se quittent au haut des routes » : Elle-eau pourrait-elle y monter ?

[71] Le crochet «] » marque la fin d'un rejet.

qui est donc un des sens de l'éloignement de Lui. Le lien entre les chantiers et Elle est naturel dans une société, cette « vieille terre » nommée dans « Qu'est-ce », où c'est l'homme qui par son métier, son « travail », fournit les moyens du foyer domestique, aux soins duquel la femme est attachée.

À cette assimilation de l'éloignement (familial) de la femme et de l'abandon (social) des chantiers, on pourrait objecter la distance qui les sépare dans le texte, et le contraste entre le singulier de « Lui » et l'idée plurielle « des chantiers ». Mais le passage de l'individuel au collectif ou multiple, dans l'intervalle du texte, a été médiatisé explicitement par la comparaison : « Lui, comme / *mille* anges ».

Il vaut la peine de noter que l'article « des » est ici défini, et qu'il évoque non simplement *des* chantiers, mais bien les chantiers en général (ce défini ne renvoie pas anaphoriquement à quelques chantiers déjà évoqués dans tel paysage d'enfance). Le mois d'« août » aux soirs duquel ces chantiers à l'abandon sont « en proie » peut donc évoquer les troubles et les grèves que les défaites de l'armée du régime impérial entraînèrent dès août 1870, avant même la capitulation et la déclaration de la République en septembre (les « soirs » peuvent convenir au commencement de la fin d'un monde). L'imparfait de « faisaient », contrastant avec le présent de l'évocation, se justifie par cette référence historique, et convient au fait que la joie des chantiers abandonnés est postérieure à leur abandon[72]. Ce qui « germ[ait] » dans ces chantiers en décomposition peut être une révolution, un nouveau monde. L'expression de ce complexe d'idées, de tonalité potentiellement messianique, semble être en résonance avec le propos de Jésus dans l'évangile de Jean (xii : 23-25) : « L'heure est venue où le Fils de l'homme doit être glorifié. En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de froment ne meurt après avoir été jeté en terre, il reste stérile ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit »[73]. La traduction de Bossuet dans ses *Méditations sur l'Évangile* toujours rééditées rendait mieux la multiplicité signifiée en latin par « multum fructum » (maint fruit) (je souligne) : « Si le grain de froment ne tombe et ne meurt, il demeure seul ; mais s'il meurt, *il se multiplie* », explicitant la transformation de l'un (avec sa solitude, comme Elle), en multiple (comme Lui).

L'équivalence de l'un au multiple renvoie, dans le poème même, aux comparaisons initiales de l'eau, analogue d'Elle/Madame, aux « corps de femmes » et à « la soie, en foule » : le rejet immédiat de cette comparaison oppose ainsi la femme réactionnaire confinée, pur individu, dans sa foi conjugale et son foyer, à l'homme, Lui, quittant en foule (mille anges) à la fois la femme (bientôt en pleurs), le foyer et le chantier (en « Joie », mot en contre-rejet en IV: i: 2).

Le passage de l'or de l'espace de *Mémoire* dans celui de « Qu'est-ce » élargit cette dernière opposition à l'échelle du diptyque, le premier poème évoquant une femme individuelle en son foyer, le second évoquant l'action collective des « frères » (notion centrale du poème), et cela finalement, à travers l'occupation de toute la terre, à l'échelle de l'humanité.

---

[72] Analogue à la grève des chantiers par les travailleurs dans *Mémoire* est la retraite du poète dans la *Chanson de la plus haute tour* (v. Cornulier, 2009, chapitre sur ce poème, et pp. 254-259 à propos de « Qu'est-ce »).

[73] Traduction de Bourassé et Janvier dans *Les Saints Évangiles d'après la Vulgate,* Mame, Tours, 1868 , p. 318.

Il faut faire un sérieux effort d'imagination pour reconnaître, dans le militaire de carrière qui servit fidèlement de Louis-Philippe à Napoléon III, qui fut en 1854 décoré de la Légion d'honneur par décret impérial, et qui fut le père d'Arthur Rimbaud[74], l'homme qui dans *Mémoire* s'éloigne comme mille anges par delà la montagne.

5.1.4 Où la rime suit l'homme

Un certain nombre de (pro)noms-rimes sont sexués dans le diptyque, à savoir :

– dans *Mémoire* : *femmes, Elle, fillettes, Épouse, elle, homme.*
– dans « Qu'est-ce » : *empereurs, frères* (*bis*).

À part les « empereurs » du second poème, ils concernent, directement ou par comparaison, des protagonistes de l'un ou l'autre poème. Cette liste met en valeur deux « exceptions » qui, compte tenu de ces effectifs minuscules (6 et 3 nominaux respectivement), pourraient paraître négligeables, mais sur lesquelles la densité intertextuelle du diptyque justifie de s'interroger : sur les six nominaux sexués de *Mémoire,* un seul implique le sexe masculin, et de plus c'est précisément le mot « homme » ; dans sa généralité, « l'homme » peut comme neutre signifier l'humanité entière, mais, en contraste avec « femme » ou « femmes », il signifie l'humain ou les humains mâles, ce que confirme le contexte, « *Elle* […] après le départ de *l'homme* ».

Dans le poème sans femme, il n'y a aucun (pro)nom de femme à la rime, et le seul qui y désigne l'homme est « frères » ; il s'y distingue spectaculairement, d'une part comme unique cas de rime féminine, et, cela étant, de plus, par son redoublement à deux quatrains de distance, et sa présence dans le dernier. Ce nom implique sémantiquement, et pas seulement par contraste comme celui d'homme, le sexe masculin. On imagine mal que chez Rimbaud, et surtout dans un texte, cela puisse être une bavure insignifiante.

Les travailleurs en grève de *Mémoire* peuvent correspondre aux « noirs inconnus » que, dans « Qu'est-ce », le sujet appelle à la marche vengeresse en les appelant des « frères » ; à l'abandon des chantiers de *Mémoire* correspond, dans « Qu'est-ce », la promesse que « jamais nous ne travaillerons » complétée par le vocatif : « ô feux ». Le nombre « mille » peut avoir dans cette perspective du diptyque une connotation militaire. La cadence exceptionnellement féminine du mot pluriel « frères » dans le système rimique masculin de « Qu'est-ce » peut donc être, à l'échelle du diptyque, une sorte de passerelle formelle ; plus précisément, comme une trace, rythmique, cadencielle, du passage des hommes du microcosme féminin et individualiste suggéré de *Mémoire* dans le monde masculin et collectif de « Qu'est-ce » ; ce qui tend à confirmer cet ordre sémantique interne du diptyque : de *Mémoire* à « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur ».

5.2 L'immobilité d'Elle

5.2.1 Elle, appelle Ciel bleu

Suivons maintenant le cours de l'eau. Et d'abord, pendant que le courant d'or mouvait péniblement ses bras (I : 2), comment progressait-Elle ?

[74] V. la biographie de Jean-Jacques Lefrère (2001 : 28-35).

Par l'idée qu'« Elle », « avant le Ciel bleu », « appelle […] l'ombre », on peut comprendre qu'Elle appelle l'ombre avant d'appeler le Ciel bleu. Comparé au prédicat « meut » pour le courant en marche, le prédicat « appelle » appliqué à « Elle » n'a pas un rapport évident avec l'idée de mouvement. Mais qu'exprime-t-il *en rapport* avec ses propres arguments (sujet ou compléments) : « Elle » commence par « appel[ler] » « le Ciel bleu *pour* ciel-de-lit » ? Le ciel de lit est un élément de l'alcôve, lui-même peut-être élément central de l'ameublement d'un foyer. Il paraît clair qu'Elle monte son ménage. Pour se procurer ce ciel-de-lit, montera-t-elle à *l'assaut du ciel* comme l'eau d'abord imaginée claire était censée monter à « l'assaut au soleil » (I:1)[75] ? *Non.* « Appel[er] » le Ciel, qui est là-haut, « pour ciel-de-lit » (I :1), ce n'est pas simplement le nommer, mais, conformément à un autre sens de ce verbe, le convoquer ici-bas, et cela pour lui confier cette fonction (comparer l'expression « *appeler* quelqu'un à une fonction »). Et le fait même qu'Elle « appelle » le Ciel bleu – avec un grand « C » – pour qu'il vienne remplir chez elle le rôle de « ciel-de-lit » – avec un petit « c » – confirme que là-haut où il est, le Ciel ne lui servait pas d'emblée de ciel-de-lit comme s'il était déjà fourré chez elle ici-bas[76]. Donc l'*appel* de l'eau, qui convoque le Ciel sans se remuer elle-même, contraste précisément avec le *mouvement* du courant d'or ; ceci justifie la mise en valeur, en contraste avec « meut ses bras », en contre-rejet, et à la rime, de « appelle », détaché de son sujet en rime inclusive « Elle ». L'expression ramassée « le Ciel bleu pour ciel-de-lit » condense la dégradation de cet appel dérisoire[77].

Cet appel du Ciel bleu ne contraste pas seulement, à l'intérieur de *Mémoire,* avec « l'assaut au soleil des […] femmes » en I : 1 et avec l'action de Lui qui « meut ses bras » en I : 2. D'un poème à l'autre, il correspond à un double appel (non désigné par ce mot) dans « Qu'est-ce » : d'abord, « À nous ! » (iv : 3), appel de la voix du Cœur à ceux qu'il s'imagine frères pour « remu[er] » avec lui les « tourbillons de feu » vengeurs (« nous » « remue[rons] » donc quelque chose) ; dans le texte même de « Qu'est-ce », de P1 à P2, ces « *flots* de feux » contrastent par leur mouvement (conquérant) avec les « *nappes* […] de braise » immobiles des vaincus assiégés dans le quatrain initial (où par contraste « nappe » connote l'immobilité) ; et il est comparable à « allons ! allons ! », second et dernier appel en P3.

Résumons : alors que, sans se bouger, Elle appelle à elle notamment le Ciel bleu, dans ce même début de *Mémoire,* Lui, péniblement, progresse en remuant ses bras ; et, à l'échelle du diptyque, dans l'autre poème, le Cœur appelle les frères à une marche commune.

5.2.2 La foi de l'Épouse

Le quatrain suivant (II : i) semble compléter cette évocation d'activité d'une femme confinée au foyer. Notons simplement ici que, pendant que le courant d'or ou l'or « meut » (ses bras), elle, « meuble » (les couches), où la variation phonémique semble pointer le contraste de comportement, d'autant plus qu'ironiquement peut-être l'étymologie du

---

[75] On lit « assaut du soleil » dans *Famille maudite.* Cf.. Prométhée allant dérober le feu du ciel. Les mots « Ciel » et « ciel » sont mis en contraste dans *Les Aveugles* de Baudelaire.

[76] La jalousie exprimée en II : 2 implique que la Sphère qui est dans le ciel n'est pas dans l'alcôve d'Elle ; il sera confirmé en IV : 2 que Elle est toujours en bas, et non « en haut ».

[77] Comparer : « *Pour* tapis sur la table ils ont mis ton drapeau », dégradation du drapeau de Napoléon premier par la bande de Napoléon III, dans *L'Expiation* (*Châtiments*).

« meuble » inerte signifie la mobilité (« meuble » = « mobile ») ; la présence du verbe « remueraient » dans l'autre poème confirme la pertinence d'un tel paradigme.

Suit, en II : ii, un montage syntaxique d'une curieuse complexité autour de la relation : « le souci d'eau jalouse la Sphere ». En apposition préalable au « souci » noyau du GN sujet est placé le GN « jaune et chaude paupière » : ce souci est donc une paupière, qu'on pourra assimiler à un œil, lui-même assimilable à l'eau comme « cet œil d'eau » (V). Curieusement, cette apposition substantive est elle-même préalablement flanquée d'une apposition adjective : « Plus pure qu'un louis ». Bref, l'*eau* est un *souci* qui est une *paupière* (voire un œil) qui est plus pure qu'un *louis*[78].

Notons déjà que si l'eau, fleur comme les fillettes seront analogues à des saules, est une plante, enracinée là ; que si elle est une paupière, celle-ci protège l'œil d'eau qu'elle est de la puissance solaire ; et qu'un louis, comparé à un rayonnement, n'est qu'une forme inerte et non fluide de l'or (il n'y a pas de courant d'or dans le louis). Contextuellement, l'immobilité du « souci » est d'emblée marquée par son appartenance à la combinatoire lexicale dans laquelle il contraste avec le « courant » d'eau (v. plus haut).

Mais le montage analogique n'est pas terminé ; il recommence avec, cette fois entre tirets donc comme subsidiairement à la combinaison précédente, une nouvelle apposition nominale « ta foi conjugale » (où la « foi » est la fidélité), elle-même à son tour flanquée d'un vocatif, « ô l'Épouse ! » qui détermine la référence de son réflexif d'énonciation : « ta » foi, c'est la fidélité de l'Épouse.

O solennité inattendue de ce vocatif ! Certes, elle semble se prendre très au sérieux dans son rôle, l'Épouse. Mais le poète, ou du moins le « Jouet de cet œil d'eau » qui se manifestera en V, peut-il prendre ce rôle au sérieux ? Quant à l'auteur, c'est bien difficile à croire. On peut se rappeler ici que, dans *Ma Bohême,* la solennelle ficelle rhétorique de « Muse, […] j'étais ton féal » (même emploi de vocatif-génitif pour le « féal de la Muse » = « foi de l'Épouse ») préparait un croche-pied métrique et poétique en chute de sonnet (Cornulier 2009 : 56-60). Et c'est une pauvre petite fille mystifiée par la religion qui « [fait] la Victime et la petite *épouse* » du Christ (italiques miennes) dans *Les Premières Communions* (1871) avant de s'en révéler la victime. – Ajoutons que l'adjectif « conjugal », d'une tonalité rien moins que lyrique, peut surprendre comme plutôt juridique y compris dans le juridisme religieux ; son étymologie claire pour Rimbaud implique que le mariage est un *joug.* Cet adjectif, souvent associé aux notions prosaïques de *domicile, fidélité* (= foi) ou *devoir conjugal,* est solidaire de la notion d'*épouse* potentiellement juridique elle aussi ; ces mots, « conjugale, ô l'Épouse ! », forment l'éventuel

[78] Explication directe de ce montage chez Étiemble & Gauclère (1950 : 165-166) : ce sont les « images diverses qui se succèdent en lui [l'auteur] à la vue du souci » ; « ici encore Rimbaud ne prend pas la peine d'établir un lien » entre les images ; en effet, comme les mêmes analystes l'ont annoncé (p. 164), « le poète se laisse guider par les associations de toute nature ; à tout instant il se détourne du sujet ». Cette analyse-explication consiste à postuler d'abord une réalité inaccessible (ce qui se passa dans la tête de Rimbaud en tels jours de 1872), dont on ensuite on imagine aisément que le poème est le reflet. C'est la même méthode qui permet d'expliquer la « Cage de la petite veuve » de *Juillet* en disant que Rimbaud, à Bruxelles, en juillet 72 ou 73, a aperçu une cage, avec, dedans, un oiseau exotique qui, sans doute, était, justement… une *petite veuve.* Résumons la méthode : au vu de tels aspects du poème, postuler des élément réels (psychologiques ou extérieurs) ; puis, par ces réalités supposées, *expliquer* ces aspects du poème.

second hémistiche en 6-6. Plutôt que d'exprimer un paradis d'enfance regretté, chez un Rimbaud, cet hémistiche me semble dénoncer un statut ; la femme est socialement fixée, comme l'exprimait déjà le montage métaphorique de la fleur « souci d'eau ».

À première lecture, on peut avoir l'impression qu'avec ce module-distique initial se termine le groupe nominal du « souci », où l'auteur a voulu nouer un ensemble dense de relations. Dans cette complexité, l'apposition « le souci d'eau – ta foi conjugale » permet du moins d'identifier quasi explicitement la relation d'analogie entre un élément du décor aquatique, « le souci d'eau » (qui est l'eau), et un élément du petit monde humain imaginé, « l'Épouse » et sa fidélité (« foi »). Donc cette femme qui a monté son alcôve (I : ii), et dont les « fillettes » du quatrain précédent suggèrent qu'elle est mère, apparaît ici non seulement comme « une épouse », mais comme « l'Épouse », où l'article défini est particulièrement justifié si celui dont elle est l'épouse (et qui significativement peut-être n'est pas désigné comme époux), a déjà été évoqué : le seul candidat référentiel est « le courant d'or » déjà nommé.

À travers le montage d'appositions (épouse > foi > souci > paupière > pure), la pureté énoncée d'entrée en ce quatrain est la caractéristique de la fidélité de l'épouse ; or si la pureté (en morale chrétienne/bourgeoise d'époque) pour une personne célibataire consiste d'abord en l'abstinence sexuelle, s'agissant d'une épouse, elle implique plus précisément l'absence de relations sexuelles avec tout autre que l'époux (la femme lui appartient) : soit un aspect de la fixation d'Elle, de son immobilité, et peut-être de la dissymétrie du mariage.

5.2.3 Soleil jalousé au ciel

À l'époque de Rimbaud, « midi », sans article comme dans « à midi, il était midi », est comme une espèce de nom propre (employable adverbialement) désignant le milieu de la journée solaire ; mais « midi » nom commun, avec article comme dans « le midi » ou « au midi », n'a pas ce sens « horaire » et désigne plutôt le secteur ou la direction du soleil à midi (comme « le sud »). Le sens horaire de « midi » est donc exclu dans « au midi prompt ». – D'autre part, dans II : ii, « jalouse » ne peut qu'être la forme indicative du verbe « jalouser ». – Enfin, comme il est apparemment peu pertinent de comprendre que le souci est au midi (au sud de quoi ?), l'interprétation de « au midi prompt » comme signifiant par antéposition « prompt au midi » semble s'imposer ; c'est encore un latinisme de l'auteur, signifiant à peu près « à la disposition du midi » comme « promptus alicui » signifie à peu près « à la disposition de quelqu'un »[79]. Sur le plan naturel de l'analogie, on peut comprendre que le souci, étymologiquement rattachable au latin « solsequium » (qui suit le soleil)[80], est tourné vers le soleil (qui, au moment où il est le plus chaud, se trouve dans le secteur du midi) et, sans pouvoir aller vers lui, s'ouvre à ses rayons ; sur le plan humain, on peut comprendre que l'Épouse est à la disposition du mari, non seulement sexuellement, mais, d'une manière beaucoup plus générale, selon l'interprétation de la malédiction d'Ève qui fait de la femme la servante, voire l'esclave de l'homme. Alors que la frontière de modules-distiques est déjà passée, l'expression signifiant « prompt au midi » est donc une nouvelle expansion adjectivale

[79] V. sur ce point Marc Dominicy (2011 : 11), qui cite en ce sens Gengoux (1950) et Marconi (1998). Les deux mots latins « pronus » et « promptus » ont pu être évoqués.

[80] V. Steve Murphy, 2004 : 298, citant en ce sens Claude Jeancolas.

du « souci d'eau » par laquelle le groupe sujet se prolonge en rejet dans le second module. Si le soleil est une figure du partenaire masculin de l'Épouse, elle lui apparaît ainsi comme disponible, et c'est dans cette attitude qu'elle « jalouse » au ciel ce qui est là-haut et qu'elle avait vainement convoqué ici-bas en I : ii.

Le miroir, notion peut-être invitée en ce texte par celle de « miroir [d'eau] », qui se dit plus communément d'une pièce d'eau que d'une eau courante, est un autre accessoire du mobilier féminin, dans le boudoir ou la chambre[81] : il sert à la femme à regarder elle-même (et autre chose éventuellement, comme dans certains tableaux) ; un regard extérieur peut voir dans le miroir l'œil de celle qui s'y mire, et ainsi l'eau, le miroir d'eau, la paupière et l'œil peuvent, avec le souci, représenter l'eau ou la femme. Le circonstant locatif d'origine, « *de* son miroir », souligne qu'Elle, immobile, n'est toujours pas sortie de là (dans *Famille maudite,* ce miroir était qualifié d'*immobile*), et elle n'a même pas l'air d'en avoir envie.

L'interprétation adjectivale de « jalouse », telle que l'Épouse serait « jalouse de son miroir », ne donne aucun sens à la phrase[82] ; comme c'est forcément « le souci » (masculin) et non la « foi » ou « l'Épouse », qui est « prompt », dans la proposition élaguée « Le souci, prompt, de son miroir, jalouse au ciel la Sphère », « jalouser à quelqu'un quelque chose » doit avoir ici un sens analogue à celui de « envier à quelqu'un quelque chose ». Il n'est donc pas signifié que le souci est jaloux de la Sphère (solaire), mais que, de son site dont il ne sort pas (fleur enracinée), il envie au ciel là-haut la Sphère qui s'y trouve ; le ciel qu'Elle-eau avait convoqué en I n'est donc pas descendu jusqu'à Elle (avec la Sphère en prime), et il contient la source du rayonnement qu'elle voudrait posséder jalousement.

Non seulement cette femme est donc fixée, dans l'espace, à sa maison. Mais, identifiée *à travers* sa fidélité conjugale, elle est fixée par son statut.

5.2.4 Pureté de l'Épouse

Un vrai modèle d'épouse active, soumise ; et surtout fidèle ! La fleur (souci) qui la représente est sa « foi [fidélité] conjugale ». Le « louis » n'étant pas un parangon de pureté, la curieuse comparaison « plus pure qu'un louis » évoque elliptiquement la notion d'« or pur » à travers celle commune de « louis d'or »[83]. Serait-ce donc un symbole prémonitoire de ce que Lui, analogue du « courant d'or », ne sera pas fidèle comme Elle[84] ? En tout cas, aucune de ses désignations dans le poème ne représente et *n'enferme* ce dernier dans le rôle d'époux. Cette dissymétrie peut correspondre, non seulement à une « morale » d'époque, mais, comme plus générale, à l'esprit de la Malédiction originelle consécutive à la Faute de nos « premiers

---

[81] Et non, en ce contexte et à cette époque. un petit miroir portable comme dans le sac à main d'une femme du siècle suivant. On peut penser aux portraits (XIXe et début XXe siècle) de femmes en leur boudoir se mirant dans leur psyché.

[82] Malgré Dominique Billy (dans André Guyaux, 2009 : 161, n. 7), qui semble comprendre que l'épouse est jalouse de son miroir.

[83] Comparer « L'autel du temple était d'or pur, que rien ne souille » pour un glissement plus discret de la notion de pureté du physique au moral (dans *La Ville disparue* de Hugo, dans la *Légende des siècles*).

[84] Dans *Jeune ménage,* le vers qui dit que la mariée trompe le marié nomme le trompé, non la trompeuse, seulement évoquée métriquement et graphiquement (sur « Le marié, a le vent qui le floue », v. Cornulier 2009 : 158).

parents » (*Genèse* III :16) et de l'interprétation qu'en donnaient de nombreux prédicateurs catholiques. Ainsi, parmi d'autres, Bossuet (dans Macé, 1858 : 466), encore souvent réédité et cité au XIXe siècle, explique par la partie de cette malédiction qui est adressée à Ève la condition (« état ») de la femme en général, « ce dur empire des maris, et ce joug auquel la femme est soumise », et le devoir de « foi conjugale », mentionné pour la femme et non l'homme représenté par Adam ; on reconnaît là les notions associées de « joug » et de « foi » de femme (soit un joug pas réciproquement *con*-jugal). Le commentaire des éditeurs de la *Sainte Bible expliquée et commentée* (1837 : 20) précise que c'est en application de la sentence divine que la femme est « justement privée » de « sa liberté », et que « malgré toutes les douleurs de la grossesse et de l'enfantement », elle « retourner[a] à [son] mari avec une nouvelle ardeur », dépendance sexuelle unilatérale (d'où ces fillettes peut-être…)[85].

Comme le remarque Pierre Brunel (1999 : 364) en note à « ta foi conjugale », « après avoir évoqué le louis d'or, le "souci d'eau" évoque l'anneau conjugal »[86], signe de l'attachement conjugal qui pouvait typiquement être en or. Le métal jaune et lourd innommé en ces deux emplois peut donc apparaître, au même titre que la dorure décorative des lits en II : i : 2, comme une forme ou exploitation dégradée du rayonnement solaire ; cet or-métal, inerte et non « courant », en cela opposé à l'or solaire, peut avoir en ces rôles une connotation péjorative ; il peut notamment représenter la richesse dans cette société où la femme peut compter sur le travail du mari pour procurer les revenus du foyer, cela aussi étant rattachable à la malédiction originelle ; son apposition syntaxique à une paupière jaune qui est (celle de) l'Épouse l'apparente non à Lui, mais à Elle.

Le « jaune » de cette paupière de chair n'est pas l'effet du métal du rayonnement solaire, qui brunit les peaux (comme celle du front des petits paysans des *Premières Communions*) ; mais, aux deux terminaisons rimiques du quatrain, figurent en parallèle et contraste la « *jaune* et chaude paupière », qui est Elle, et la « Sphère *rose* et chère », qui est Lui[87]. En contraste avec ce teint rose de la Sphère connotant plutôt fraîcheur et santé – contraste d'autant plus significatif que la rose est communément associée à la beauté féminine –, la chair jaune de la paupière, contrastant aussi avec l'or du rayonnement solaire, connote vraisemblablement la piété malsaine des femmes pieuses et trop enfermées, par exemple ces « malades du *foie* » (je souligne) qui « Font baiser leurs longs doigts jaunes aux bénitiers » (fin des *Pauvres à l'église*), ou

---

[85] Dans *Une Saison en enfer* (*Délires* I), « l'époux infernal » (qui veut tant « s'évader de la réalité », pourrait « être un sérieux danger dans la société » et « ne travaillera jamais ») annonce à la « vierge folle », qui lui est soumise et qui pleure, qu'il la quittera : « Parce qu'il faudra que je m'en aille, très loin, un jour. Puis il faut que j'en aide d'autres : c'est mon devoir ». Ce passage présente des analogies conjointes à *Mémoire* et à « Qu'est-ce ».

[86] L'explication de Suzanne Bernard (1960 : 447) pour qui « le jaune [est] la couleur du mariage » (v. aussi Antoine Adam [1972 : 946]) implique équivalence (ou confusion ?) du mariage et du cocuage. Berrichon (1912 : 70) à ce sujet parle fort élégamment de « couleur des soucis matrimoniaux », pour faire passer la même interprétation. – Comme le souci d'eau est une fleur d'eau ressemblant au bouton d'or, dans le contexte d'eau et d'or de *Mémoire* où déjà le « courant d'or » s'est substitué au « courant d'eau », la notion de *souci d'eau* pourrait évoquer contrastivement celle de *souci d'or,* correspondant à un motif héraldique et à une récompense aux Jeux floraux (risibles pour Rimbaud).

[87] Dans *Consuelo* de George Sand (1855, chap. 78 : 206), c'est à un soleil « *rose* et riant » que la terre, le désirant, cherche à « s'unir » dans un « souffle aspirateur » (là au moins elle y met du sien).

encore cette petite fille de concierge, « Front jaune », qui finira malade de sa *première communion*[88].

Les éventuelles connotations érotiques de la notion de « sphère » ne me semblent pas rendre pleinement compte de cette notion curieuse. Dans *Jeune Ménage*, les « sphères de l'alcôve » où entrent vaguer des esprits venus d'ailleurs peuvent évoquer la notion cosmogonique de sphère. Si la notion précise de « sphère de l'alcôve » peut faire penser à un élément décoratif de ce mobilier, l'idée de « jalous[er] au ciel la Sphère » pourrait suggérer que celle qui aurait voulu (en I : ii) le Ciel bleu pour ciel de lit voudrait (en II : ii) le soleil pour boule de l'alcôve et envie cet élément décoratif au ciel qui en jouit ; ce qui justifierait exactement la construction « jalouser à ».

Telle ne paraissait pas « L'eau claire », qui par comparaison (I : 1 : 2) montait à « l'assaut au soleil »[89] ; ce n'est pas celle-là qui aurait *appelé* le ciel bleu ou une colline ou son ombre pour lui servir d'alcôve ou se serait contentée de lui *jalouser* la possession du soleil. En contraste avec ce premier portrait renié, l'eau de *Mémoire*, femme d'intérieur, semble prendre le ciel pour un magasin d'ameublement. Tout cela accuse, chez cette eau désirante, son immobilité, sa passivité, et le fait que ses intérêts se bornent à l'espace de son foyer (*sphère* bornée de ses intérêts ?).

On peut donc voir dans l'évocation de « l'Épouse », dès ses quatre premiers quatrains, une évocation critique du statut de « la femme au foyer domestique », objet de débats vigoureux au XIXe siècle.

5.2.5 Elle se tient dans la prairie prochaine

III : i	Madame,	se tient debout	dans la prairie *prochaine*
III : ii	Lui,	*s'éloigne…*	par delà la montagne
	Elle,	court !…	

Dans III, d'un quatrain à l'autre, comme souligné par le schéma ci-dessus, l'*éloignement* de Lui s'oppose au *statisme* de Madame dans la prairie *prochaine*, l'au-delà indéfini de la montagne s'opposant à « dans la prairie ». La prairie est donc « prochaine » (de l'eau) comme en IV les chantiers seront dits « riverains ». Madame ici n'étant pas ondine ne peut être plus proche de l'eau. Moins probable est l'interprétation narrative où on suppose sans indice que la rivière, comme en marche, a déjà longé d'autres prairies et qu'il s'agit de « la prochaine » au sens chronologique (comme pour les bons « juifs-errants » qui à *Walcourt*, dans les *Romances sans paroles* de Verlaine, rêvent déjà de « Gares prochaines, / Gais chemins grands… »).

Si Madame est si proche de l'eau, c'est qu'Elle ne s'en écarte pas (ne bouge pas). D'emblée, le prédicat « se tient trop debout », sentant son latinisme – verbe « stare », traduit par « se tenir debout » dans les dictionnaires –, exprime presque bizarrement son statisme ; « se *tient* »

[88] Exemple d'effet de femme jaune : « Je vois une grande femme jaune qui me fait l'effet d'un morceau de vieille tapisserie, et qui a l'air de ne pas avoir ri depuis qu'elle est au monde. […] Il me semble qu'on doit attraper le *spleen* dans la compagnie de madame de Beausire » ; dans Paul de Kock (1850 : 22).

[89] « assaut du soleil » dans *Famille maudite*.

suggère, en même temps qu'une posture (signifiée par « debout »), un choix volontaire de demeurer en tel lieu, donc sans mouvement (« se *tenir* là » peut signifier : ne pas bouger de là).

C'est à une mère immobile parce que proche de son fils – le *crucifixus* (= « *fixé* à la croix ») – que s'appliquait le verbe « stare » dans le premier vers du *Stabat Mater* que Rimbaud avait dû chanter à l'église. En supposant qu'il y ait pensé en écrivant ces mots, il serait prudent, avant de s'apitoyer simplement sur quelque « Mater dolorosa », de se souvenir que c'est par sarcasme qu'en mai 1871 Rimbaud citait ces mots latins à propos de sa mère et de lui-même dans une lettre à son professeur Izambard[90]. Dans cet hymne, la Mère est immobilisée *près* de la croix par attachement à son fils, qui y est « fixé » (*fixus*). À la fin de *Mémoire,* le sujet apparaîtra, dans son canot « toujours fixe », fixé à la boue parce qu'il est lié à cette eau immobile.

5.2.6 Elle court ! après…

Dans II : ii, d'un module à l'autre (à deux rejets non négligeables près), à l'éloignement de Lui s'oppose la brève course d'Elle. Course surprenante de celle qui était essentiellement statique ; mais brève semble-t-il, et vaine : le rythme heurté de « « Elle, toute / noire, et froide, court ! » est stoppé avant la césure 6-6 (favorisée par l'empêchement de rythme *8*-4) par le mot « après ».

Plus sûrement encore que « maroquin » (pour lequel une division morphémique est imaginable), « après » empêche la césure normale par sa voyelle 6e, prétonique de morphème simple. Elle court, mais seulement après qu'il est parti : seul le départ accompli de l'homme a pu la faire bouger un moment ; la substitution, sous « après », de la notion de « départ » à celle d'« éloignement » souligne cruellement l'erreur de Madame, nettement formulée par La Fontaine : Rien ne sert de courir, il faut partir à point[91].

Immédiatement (IV :1 :1) : « Qu'elle pleure *à présent sous* les remparts… ». Elle est donc toujours « sous les remparts », et pas dans l'attitude assaillante et glorieuse des femmes évoqués en I : i ; l'haleine (comme humaine) des peupliers d'« en haut » n'est pas pour Elle qui est restée en bas (elle ne peut respirer l'air des hauteurs). Il n'y a donc aucun indice qu'elle se soit éloignée ni élevée, alors que les « anges » de son contre-portrait (en I), dont le domaine est le ciel, connotent l'élévation, et que Lui a franchi la montagne.

Le mouvement et l'immobilité dans cette strophe se situent essentiellement entre le bas et le haut, comme auparavant dans les rapports du ciel bleu à l'alcôve. En rapport avec « Qu'est-ce », il paraît significatif que les « *peupliers* » soient « d'en haut » alors que cet arbre a un port élevé par rapport au saule, mais croît le plus souvent à proximité de cours d'eau.

---

[90] « Stabat Mater dolorosa / Juxta Crucem lacrymosa / Dum pendebat filius » (la Mère se tenait debout dolente / près de la Croix, en larmes, / pendant qu'(y) pendait son fils) : début d'un texte alors chanté notamment le dimanche de « Notre Dame des Sept Douleurs ». « Se tenir debout » était la traduction française que donnaient les dictionnaires pour « stare ». Autant l'emploi présentatif de « stare » est naturel en latin, comme celui de « stand » en anglais (comme dans « There stood a woman » pour signifier qu'*il y avait* une femme), autant « se tenir debout » serait lourdement descriptif dans cet emploi en français, ce qui souligne dans *Mémoire* le statisme de l'évocation, encore sur-accentué par « trop ».

[91] Albert Henry (1998 : 225) doute, contre certains commentateurs, qu'il faille aussi entendre qu'Elle « court après l'homme », en observant que la ponctuation est défavorable à cette interprétation.

Quant au symbolisme de cette basse immobilité, on peut rappeler ces vers que Hugo avait publiés en 1870 dans *Le Rappel,* puis en avril 1872 en tête de l'*Année terrible* : « Ah ! le peuple est en haut, mais la foule est en bas ». Ce poète-là faisait tout de même entre le peuple et la foule une distinction de valeurs qu'ici la comparaison flatteuse à la soie « en foule », dans I : i, semble exclure[92]. Dans la vaste analogie famille/paysage que développe *Mémoire,* développée à son tour à l'échelle du diptyque en analogie famille/humanité, les « peupliers d'en haut » ne peuvent être que du côté du peuple s'il s'est élevé.

5.2.7 Les deux nappes

En fin de P2 (IV : 2), l'eau, « c'est la nappe, sans reflet, sans source » : tel est devenu, autre élément d'ameublement inerte, le « miroir » apparu en II:2, par la disparition du courant d'or[93].

À cet état final de l'eau dans *Mémoire* correspondent au tout début de « Qu'est-ce » les « nappes de sang et de braise ». Au début de « Qu'est-ce », braise et sang, en « nappes » inertes, marquaient une perte de feu et de vie chez les révolutionnaires assiégés et vaincus[94] ; ce n'est plus du feu qui par flammes « monte en léchant » comme dans *Crimen amoris,* ou le sang qui coule dans les veines, même plus le sang coulant en flots pour la mort. Cette opposition s'inscrit dans le parallèle inverse de P1-P2 dans les deux poèmes.

Cette correspondance est cadrée grammaticalement : dans « Qu'est-ce […] que les nappes de sang… », la proposition mise en question est : « Les nappes de sang…, *c'est* [X] » ; dans *Mémoire,* on peut rapprocher ainsi les extrémités de P1-P2 : « L'eau… comme X ; non… […] » et finalement « *c'est* la nappe », d'autant plus que le pronom « c(e) » caractérisé par « c'est la nappe » n'est *pas* précédé d'un antécédent nominal évident, comme si, finalement, il avait toujours été question de *ce que c'est* que l'eau (ou de ce qu'elle vaut).

Inversement, dans la première phase de *Mémoire,* Elle était (par comparaison) vive, ascendante, et oriflammes (flammes de feu). Dans la seconde phase de « Qu'est-ce », les frères remueront les « tourbillons de feu furieux », qui ne stagneront pas en « nappes », mais couleront en « flots » (notion rappelant l'élément liquide mouvant).

Si on paraphrase, au début de *Mémoire,* « L'eau […] ; comme… », où se ressent l'absence de liaison verbale, par « L'eau […] <c'est> comme… » (voire : « L'eau, qu'est-ce ? c'est comme… »), on observe que cette relation prédicative qui encadre P1-P2 dans *Mémoire* correspond à l'encadrement de « Qu'est-ce » par, au début, « Qu'est-ce […] que les nappes de sang / Et de braise […] ? Rien » et, à la dernière ligne, « Ce n'est rien ». Comme la braise est en quelque sorte le feu éteint, ce parallélisme peut en même temps évaluer l'eau (féminine) et le feu (masculin) dont on a vu qu'il est lexicalement lié à l'or

---

[92] V. Cornulier (2009 : 239) sur des aspects de langue populaire dans « Qu'est-ce ». S. Murphy (2004 : 298) rapproche le nom latin du peuplier « populus » et le terme « populage », autre nom du souci d'eau.

[93] L'anagramme de « course » en « source » peut être involontaire.

[94] Alors que le premier vers de *Mémoire* mentionne le « sel » qui vivifie et l'« enfance » source ou commencement de vie.

5.3 Le jouet de cet eau

Passons sur le dragueur immobile qui, à la fin de P2, dans *Mémoire,* peine sans doute à essayer de désentraver l'eau encombrée ; ce « vieux » est-il un reste politique du monde ancien, qui n'a pas participé au « départ » de ceux qui ont quitté les chantiers[95] ? En ce cas il n'en tire guère profit.

L'œil d'eau représentant l'eau, le jouet de cet œil d'eau est donc le *jouet de cette eau.* Cette notion active un cliché de la langue selon lequel les « flots » ou autres éléments « se jouent », le plus communément, d'un vaisseau qui en est le « jouet ». Ainsi selon le *Dictionnaire* de Bescherelle (1855) à *jouet* :

> – Fig. et poét. Ce qui est abandonné à l'action impétueuse des éléments. Pendant douze heures notre vaisseau fut le jouet des vents et des flots. […]
>
> – Au sens moral dans une acception analogue. Être le jouet de la fortune, du sort, des évènements, de ses passions, des caprices d'un maître.

Même idée dans la formule selon laquelle, par exemple, « Malheur à la nacelle […] qui est balancée sur ces vagues terribles. Là le pilote est inutile ainsi que le gouvernail. L'orage est le maître, le vent et les flots *se jouent des* efforts de l'homme »[96]. En s'éloignant un peu de la construction « se jouer de », on peut penser aux mots du sujet « épouvanté » à la fin des *Sept Vieillards* de Baudelaire : « Vainement ma raison voulait prendre la barre, / La tempête en *jouant* déroutait mes efforts / Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et *sans bords* » ; de même qu'à la fin du poème de Baudelaire le sujet-gabarre est le jouet d'une « mer monstrueuse et sans bords », de même, à la fin de *Mémoire,* le sujet en canot est le jouet d'une eau « sans bords »[97], mais inversement stagnante. Le travail des images dans la langue retourne ainsi le sens de la malédiction (désignée par le titre de *Famille maudite*) qui ne consiste pas à être remué par des flots vivants, mais à être immobilisé par une eau morne[98].

Ce serait au contraire une bénédiction qu'il soit agité et emporté par des vents et flots tumultueux, comme le sujet-bateau ivre dont d'abord « La tempête à *béni* [les] éveils maritimes ». Le retournement de valeurs, puis parallèlement de situations, de l'eau tumultueuse dans un espace ouvert à l'eau calme dans une mare (d'« eau d'Europe »), est un sujet du *Bateau ivre* ; c'était aussi, dans les *Fleurs du Mal,* le sujet de *La Musique,* où des vents et

---

[95] Ce « vieux » serait alors analogue au « paysan matois » qui, à la fin de la *Rivière de cassis,* trinque d'un « moignon vieux » (main abîmée par le travail ?), et qu'il faudrait faire fuir de ce site.

[96] Propos d'un pêcheur, p. 456 de *Guillaume Tell,* 4 :1, dans le *Théâtre de Schiller* traduit par X. Marmier, 2e série, Paris, Charpentier, 1841.

[97] Peut-être n'y a-t-il pas de bords pour un sujet qui, impuissant dans son canot immobile, ne pourrait pas plus y accéder qu'un vaisseau perdu en mer.

[98] V. Steve Murphy (2004 : 314) : « La formulation [« Jouet de cette œil d'eau morne »] est destinée à surprendre le lecteur, d'une part parce que dans ce contexte d'une rivière l'expression "jouet de" ferait plutôt penser à un courant fort, d'autre part parce que le mot *jouet* peut impliciter un cadre ludique et enfantin dramatisant par contraste les association de la fin du poème : travail, peine, vieillesse ».

flots convulsifs portent le sujet-vaisseau exalté vers sa pâle étoile, avant que le « calme plat » ne mire plus que « [son] désespoir »[99].

Dans *Mémoire*, la malédiction de l'eau-Elle est son immobilité, même assumée. Par la relation de *jouet* de cette eau, cette malédiction se communique au sujet « Je » qui est le « jouet » : c'est parce que je suis jouet de cette eau immobile que « je n'y puis prendre / ni l'une / ni l'autre fleur » et suis finalement fixé à la boue du fond[100].

Les références de cet article seront données dans une étude complémentaire soumise à la revue d'études rimbaldiennes Parade sauvage.

[99] L'immobilisation dans une eau calme est précisément l'effet d'une malédiction dans *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, mais, là, elle n'alterne pas avec une tempête.

[100] On peut comparer, de la fin du *Bateau ivre* à celle de *Mémoire*, « Je ne puis plus […] arracher […] ni […] » à « Je n'y puis prendre […] ni […] ni […] ».

Iconicité et symétrie (II). Du sonnet double aux rimes palindromiques

Alain Chevrier (Rouen)

Ami né de la symétrie,
L'homme en recherche l'agrément ;
Des merveilles de l'industrie,
Seule elle fait l'enchantement.

La Faye, *Ode en faveur des vers.*

Nous décrirons ici un type particulier de poème symétrique : le sonnet double symétrique, qui résulte de la réunion entre un sonnet simple et un sonnet renversé. Si on désigne par Q les quatrains et par T les tercets, on voit que le sonnet symétrique résulte de la juxtaposition d'un sonnet simple et d'un sonnet renversé (QQTT + TTQQ = QQTTTTQQ). Il existe aussi une forme inverse, résultant de l'association d'un sonnet renversé et d'un sonnet simple (TTQQ + QQTT = TTQQQQTT).

Cette forme a été réalisée au XIXe siècle, au cours duquel le sonnet a connu une renaissance. Simultanément, apparaîtra une variété où la symétrie par rapport à un axe horizontal passant entre les deux sonnets se retrouve dans le schéma des rimes : les rimes de la première partie sont reprises selon un ordre inverse dans la seconde partie. Nous avons appelé cette séquence symétrique de rimes « palindrome de rimes » ou « rimes palindromiques ».

1 Antécédents lointains

La reprise des rimes en sens inverse était une formule métrique des troubadours : les *coblas retrogradadas*, mais elle n'a pas eu de suite.

Le redoublement était un procédé d'expansion commun dans la poésie médiévale, qui avait été appliqué notamment au rondeau et à la ballade.

Le « sonnet double » (*sonetto doppio,* ou *rafforzato*) est présent dans la poésie italienne. Sous le nom de *sonetus duplex*, opposé au *sonetus simplex*, il est enregistré sous diverses formes dans la *Summa artis rithmici* d'Antonio da Tempo (1332) : c'est un sonnet pour ainsi dire « gonflé » dont chaque quatrain a deux vers supplémentaires, et chaque tercet un vers supplémentaire. Avec L désignant le vers long (*endecasillabo*) et C le vers court (*settenario*), sa forme bimétrique est en *LCLLCL LCLLCL LLCL LLCL*, et son schéma de rimes peut être en *aabaab aabaab ccddc ccddc*. Le « sonnet redoublé » (*sonetto raddoppiato*) en QQQQTTTT a été illustré au XIIIe siècle par Monte Andrea, avec le schéma *abab abab abab abab cdc dcd efe fef*.

En France, le sonnet double a été illustré, comme Guillaume Colletet l'a rapporté, par Jean de Boissières. Ce poète italianisant a donné treize « doubles sonets » dans *Les premieres œuvres*

amoureuses (1578), et un quatorzième dans ses *Secondes œuvres poétiques* (1568). Ces sonnets sont en QQQQTTTT. Les deux premiers ont des tercets sur deux rimes (*abba abba abba abba ccd ccd ccd ccd)* et tous les autres ont des tercets sur trois rimes (par exemple *abba abba abba abba ccd ccd eed edd*).

De façon inverse, Jean de Boissières a aussi publié des « septains ou demy sonets » en *abba bab* (QT) dans ses *Secondes œuvres* (1568). Pierre de Laudun d'Aigaliers s'est proclamé l'inventeur du demi sonnet dans son *Art poétique françois* (1598) : c'est une forme voisine (QT), en *abba cca*, qu'il a employée dans *La Communion du vray catholique* (1587). En 1582, Jean de Beaubreuil avait publié un demi sonnet, « Sur la bataille d'Ivry », en deux tercets et deux distiques (TTDD), de schéma *aab ccb de de.* Ces sonnets ont valeur d'épigrammes.

2 Un sonnet double à strophes intriquées

Le poète romantique Louis Ayma, qui est probablement le premier à avoir composé un poème renversé, a donné dans *Les Préludes* (1839), ce qu'il a appelé un « sonnet redoublé » ;

À MES LINOTTES
Sonnet redoublé

Sous le pliant osier vous êtes prisonnières,
Vous ne respirez pas l'air pur de vos forêts,
Et, quand viendra pour vous le moment d'être mères,
Vous ne suspendrez pas vos nids dans les bosquets ;

Mais, lorsque dans les airs gronderont les orages,
Vous aurez pour abri mon toit hospitalier,
Et vous ne craindrez pas que du sein des nuages,
Sur vous, comme l'éclair, tombe un fauve épervier.

Vous ne raserez pas de vos têtes légères
Les épis jaunissant sous les yeux de Cérès ;
Vous n'irez pas chanter sur les vertes fougères,
Vous ne chercherez pas de grain dans les guérets ;

Mais, quand l'hiver jaloux entre ses deux rivages
Forcera le ruisseau de gémir prisonnier,
Vous trouverez toujours la fraîcheur des bocages
Et des grains abondans chez votre bon geolier.

Geolier !... car l'oiseleur à moi vous a vendues
Faibles, sans mouvement, encore toutes nues,
Mais, depuis ce jour-là, ma main avec bonté

Vous a tout prodigué, grains, eau pure, caresses...
Pourquoi donc tant gémir, mes petites hôtesses ?
Dites ! vous faudrait-il encor la Liberté ?

Ah ! quand vous aurez vu ma Laure bien-aimée,
Quand vous aurez senti son haleine embaumée
Et ses baisers si doux ;
Votre amère douleur sera bientôt calmée ;
Vous oublierez des bois la brise parfumée,
Pour vous bercer sur ses genoux.

Ce poème suit le schéma de rimes : *abab cdcd abab cdcd eef ggf hhi hhi*

Les deux derniers tercets se terminent par un hexasyllabe et un octosyllabe, comme dans le sonnet « boiteux » ou « estropié » décrit par Colletet.

Dans la préface de ce recueil, — dédié à Sainte-Beuve, le réintroducteur du sonnet, — Ayma explique pourquoi il a fait ce qu'il a appelé des « sonnets libres ». Il conteste la birimie des quatrains, et s'appuie sur les exemples de Corneille, Maynard, Jean-Baptiste Rousseau et Shakespeare pour sa « tentative de réhabilitation ». Il ajoute : « Du reste on trouvera, par-ci, par-là, dans le nombre, quelques sonnets réguliers : mais nous prions le lecteur de croire que nous n'y avons pas songé ». Surtout, il explique une de ses innovations en la rapprochant d'une forme étrangère :

> Les poètes espagnols ont introduit dans le sonnet une modification importante: après les tercets, qui chez nous terminent le sonnet, ils ajoutent deux autres tercets, et quelquefois deux quatrains; ils appellent cela sonnet à queue.
>
> Nous avons aussi essayé de donner au sonnet régulier une autre forme qui, en faisant disparaître la gêne des rimes suivies, permît en quelque sorte de donner quelque développement au tableau, un peu restreint quelquefois dans quatorze vers. Notre modification consiste à croiser deux sonnets réguliers, de façon à ce que le 1e et le 3e quatrain, le 2e et le 4e soient composés de rimes semblables, mais alternatives ; après les quatre quatrains viennent au lieu de deux tercets, deux sizains. On verra un exemple de ce sonnet, que nous appelons *redoublé*, dans la pièce XIX, *À mes Linottes.* (p. 17)

En fait, le *soneto con estrambote* espagnol *(*ou *soneto caudato,* ou *soneto con cola)*, dérivé du *sonetto caudato* italien, n'est pas un sonnet double, mais un sonnet prolongé d'un ou de plusieurs tercets. Louis-Xavier de Ricard en donnera la première transposition française dans le premier *Parnasse contemporain* (1866) avec deux poèmes : il sont en QQTTT, et leurs rimes sont en *abab abab ccd ccd eed* et *abba abba ccd ede eff*. Il n'a pas repris la bimétrie du modèle, où le tercets additionnels sont formés d'un *heptasílabo* suivi d'une paire d'*endecasílabi* CLL, et seul le second poème peut rappeler la forme espagnole, où le premier vers du tercet ajouté rime avec le dernier vers du sonnet.

Le sonnet double de Louis Ayma est en QQQQTTTT, et ses rimes sont en *abab cdcd ababa cdcd eef ggf hhi hhi*. Les couples de quatrains des deux sonnets sont intriqués : $Q_1Q_2Q_1Q_2$. Les deux derniers tercets, porteurs des mêmes rimes, confluent en quelque sorte.

Cette forme nous paraît d'ailleurs une anticipation, ou un modèle non déclaré, des « sonnets accouplés » que Paul Vérola donnera dans son recueil *Les baisers morts* (1893), où les couples de quatrains sont intriqués, et où il joue sur des violations de l'alternance en genre.

3 Un poème séminal

Comme nous l'avons montré dans notre article sur la naissance des sonnets renversés et d'autres variations strophiques du sonnet, Auguste Brizeux a écrit tardivement un poème, dans *Cycle* (1855), où l'on trouve deux sonnets enchâssés, l'un simple, l'autre renversé :

FORMES ET PENSÉES

I

Comme un vieux prêtre a soin des vases de l'église
Pour qu'aux yeux du fidèle ébloui tout reluise,
Vous, artiste pieux, tels que le saint vieillard,
Poëtes, conservez les beaux vases de l'art.

II

Pétrarque, au doux sonnet je fus longtemps rebelle;
Mais toi, divin Toscan, chaste et voluptueux,
Tu choisis, évitant tout rhythme impétueux,
Pour ta belle pensée une forme humble et belle.

Ton poëme aujourd'hui par des charmes m'appelle :
Vase étroit mais bien clos, coffret plaisir des yeux,
D'où s'exhale un parfum subtil, mystérieux,
Que Laure respirait, le soir, dans la chapelle.

Aux souplesses de l'art la grâce se plaisait,
Maître, tu souriras si ma muse rurale
Et libre, a fait ployer la forme magistrale;

Puis, sur le tour léger de l'Étrusque, naissait,
Docile à varier la forme antique et sainte,
L'urne pour les parfums, ou le miel, ou l'absinthe.

III

Oui, moi-même, en jouant, essayons ! Autrefois
Le premier je chantais sur le rhythme ternaire,
Rhythme bardique éclos au fond du sanctuaire :
Aujourd'hui de Boileau je braverai les lois.

IV

Les rimeurs ont posé le sonnet sur la pointe,
Le sonnet qui s'aiguise et finit en tercet :
Au solide quatrain la part faible est mal jointe.

Je voudrais commencer par où l'on finissait.
Tercet, svelte, élancé, dans ta grâce idéale,
Parais donc le premier, forme pyramidale !

Au-dessous les quatrains, graves, majestueux,
Liés par le ciment de la rime jumelle,
Fièrement assoiront leur base solennelle,
Leur socle de granit, leurs degrés somptueux.

Ainsi le monument s'élève harmonieux,
Plus de base effrayante à l'œil et qui chancelle,
La base est large et sûre et l'aiguille étincelle,
La pyramide aura sa pointe dans les cieux.

V

Inspirez-nous toujours, ô muses immortelles,
Et des pensers nouveaux et des formes nouvelles !
Dante n'est plus Homère, autre est le grand Milton,
Comme eux soyons divers de pensers et de ton.

La forme de ce poème est motivée diagrammatiquement : il est comparé à un vase et à une urne, puis à une pyramide.

Les deux sonnets ne se jouxtent pas, ils sont séparés par un quatrain. Ils sont d'ailleurs immergés parmi des quatrains, ou revêtus de quatrains : Q - QQTT - Q - TTQQ - Q.

Les deux sonnets sont isorimes, mais, à y regarder de plus près, la symétrie de la répartition des rimes n'est pas respectée :

[…]— abba abba cdd cee — […] — ece cdd baab baab — […]

La fonction du quatrain central pouvait être d'éviter l'absence d'alternance interstrophique en genre entre les tercets centraux, aux vers portant la même rime [e], dans la mesure où il aurait été considéré comme un poème en « stances mêlées», fait de quatrains et des tercets :

ffmm — fmmf fmmf mff mff — mffm — fmf mff mffm mffm — ffmm

Ce poème est séminal : il est le premier sonnet double symétrique, l'un des premiers à découvrir le sonnet renversé, et il tend vers le palindrome de rimes.

Dans un autre poème, « Amitiés », les deux sonnets n'ont pas les mêmes rimes, ni les mêmes schémas de rimes aux tercets, et ils ne sont plus séparés : *abba abba cdd ccd efe eff ghhg ghhg*. L'alternance en genre se poursuit de l'un à l'autre car les rimes à leur frontière, [*d*] et [*e*], sont différentes et allosexuelles.

Enfin, le poème « Symboles » inaugure la forme en TTQQQQTT, à partir de la forme du sonnet à vers terminal plus court (« sonnet boiteux »).

Ces doubles sonnets, publiés en volume en 1860, en provenance d'un poète romantique très lu, ont pu retenir l'attention des poètes ultérieurs

4 Un sonnet double à vers-refrains

Joséphin Soulary, parfois nommé « le roi du sonnet », a donné deux sonnets doubles dans ses *Sonnets humouristiques* (Lyon, 1858) :

PRIMULA VERIS

Que tout cœur aimant soit aimé !
Du bonheur féconde semence,
Le désir a partout germé;
La saison des baisers commence.

La saison des baisers commence;
Pour calmer le sang enflammé,
Qui fait battre l'artère immense,
Agitez le thyrse embaumé !

Agitez le thyrse embaumé
Dont l'odeur grise l'Innocence;
Domptés par ce sceptre charmé,
Les Dieux mêmes sont en démence !

Que tout cœur aimant soit aimé !
La saison des baisers commence;
Agitez le thyrse embaumé;
Les Dieux mêmes sont en démence !

Les Dieux mêmes sont en démence,
L'Amour s'offre tout désarmé;
Agitez le thyrse embaumé !

Agitez le thyrse embaumé
Sur le front de l'Adolescence;
La saison des baisers commence.

La saison des baisers commence;
Pour qu'il en soit beaucoup semé,
Que tout cœur aimant soit aimé !

Pour qu'il en soit beaucoup semé,
Sur le front de l'Adolescence
L'Amour s'offre tout désarmé.

C'est un sonnet double QQQQTTTT, dont le schéma est birime :

abab baba abab abab baa abb baa aba

Sa structure, qui comporte de nombreux vers-refrains, est un véritable casse-tête. Si nous désignons les vers-refrains par des chiffres, arabes puis romains, et par [x] les vers non repris, nous avons :

1xx2 - 2xx3 - 3xx4 - 1.2.3.4 - 4.I.3 - 3.II.2 - 2.III.1 - I.II.III

Ces vers-refrains enchaînent les strophes et évoquent une double glose, à partir du dernier quatrain 1.2.3.4, ascendante et descendante en sens inverse, et à partir du dernier tercet I.II.III, ascendante.

À propos de ce poème, Léon de Wailly a parlé de « cette espèce de sonnet-ritournelle, ou sonnet redoublé, dont la forme lui appartient en propre [à J. Soulary] ». (Le *sonneto ritornellato* italien est en fait un sonnet prolongé, et « sonnet redoublé » est la traduction de *sonetto raddoppiato*). Ce sonnet, qui ne présente au bout du compte que 13 vers différents (les 6 non repris et les 7 repris), a « doublé de volume », pour ainsi dire, à cause des vers-refrains, et non à cause de l'adjonction d'un second sonnet.

Un second sonnet du même type le suit, sur le thème de la vieillesse et de la mort, « Ultima ratio ».

5 Apparition du sonnet double symétrique

Dans un mince recueil non paginé, *Les Givordines. Sonnets,* par Achille Servières (Givors, 1872), l'auteur s'adresse dans la « préface » à son éditeur :

SONNETS-ANTIPODES

Préface

I

Il faut que vous ayez joliment du courage,
D'espoir dans le succès, ou qu'un fort sentiment
Aveugle votre esprit de son brillant mirage
Pour éditer des vers écrits négligemment.

Cependant je vous dis sur mon humble entourage :
« Ces Givordines sont bien jeunes, et vraiment
« Je craindrais de les voir, au moindre vent d'orage,
« Se flétrir et traîner leurs jours languissamment.

« Si la fraîcheur, la grâce étincelaient en elles,
« Comme dans ces amours que j'ai pris pour modèles,
« Du sort qui les attend je tremblerais bien moins. »

Et, pour me rassurer, vous reprîtes : « Poëte,
Je les revêtirai d'une robe coquette ;
Puis à les faire aimer je mettrai tous mes soins. »

II

L'habit faisant le moine et surtout les moinesses,
Cher Savigné, je prends acte de vos promesses:
A la dernière mode habillez ces enfants.

Que, soudain, en errant dans les pages du livre,
Le bienveillant regard que l'élégance enivre,
Trouve plus doux mes vers et plus jolis mes chants.

Puis si, grâces à vous, ces notes familières
Qui vont prendre leur vol sans un seul protecteur,
Reçoivent un accueil modestement flatteur
Dans la nuit des boudoirs, dans le jour des chaumières,

Je pourrai, m'inspirant des brises printanières,
Sur un mode nouveau confier au lecteur,
Ce que dernièrement apprirent à l'auteur
De vos ombreux vallons les vertes bonbonnières.

Les deux sonnets sont indépendants, n'ont pas les mêmes rimes, et ont des schémas de rimes différents pour les quatrains :

I *abab abab ccd eed*
II *eed ccd abba abba*

Le second sonnet, rapporté au premier, est un sonnet renversé de la variété que nous avons qualifiée de sonnet « interverti », où les deux tercets sont mis en avant des deux quatrains, à la différence du sonnet « inverse », qui est une réflexion en miroir du sonnet simple. Ce sonnet renversé, c'est-à-dire « antipode », est le seul sonnet irrégulier de tout le recueil.

Servières a fait paraître un autre recueil, *Nouvelles Givordines. Sonnets* (Lyon, 1874). Il donne une « préface », un poème dédié à « Henri Poux, poète Patois », de forme TTQQQQTT :

aab ccb dede dede fgfg fgfg hhi jji

Les deux sonnets, cette fois, ne sont pas séparés, mais se suivent sur la page.

Après ces essais sur deux dédicaces, il donne un sonnet en octosyllabes :

INUTILES CONSEILS

Double sonnet
À mes nouvelles Givordines.

Quoi! vous languissez à mourir!
Il vous tarde donc, mes cadettes,
Loin de Givors d'aller courir ?

Que je vous plains, Givordinettes!
Vous savez pourtant que vos sœurs
Sont sous le fouet de nos censeurs.

Penseriez-vous, petites folles,
Pouvoir, loin de mon cabinet,
Vous garantir du martinet
Des Zoïles des deux écoles?

Seriez-vous plus belles, plus drôles,
Comme ma muse, en ce sonnet,
En l'air jetant votre bonnet,
Feriez-vous mille cabrioles;

Des envieux et des jaloux
Serpents, à l'harmonie affreuse,
Dont la morsure est venimeuse,
Vous n'éviterez pas les coups.

Vous pourrez bien trouver chez nous,
Au fond de ma vallée ombreuse,
Quelque âme bonne et généreuse
Qui vous rendra vos jours plus doux.

Mais, hélas!, qu'est ce qu'un sourire,
Près du sarcasme qui déchire
Comme la ronce du chemin! ....

Et, trépignant d'impatience,
Vous venez me serrer la main ...
Allez, enfants, et bonne chance.

Ce « double sonnet », pour reprendre son sous-titre, a un schéma de rimes dont l'ordre est cette fois strictement symétrique :

aba bcc deed deed *fggf fggf hhi jij*

On note une allusion métatextuelle à ces manipulations transgressives et ludiques au second quatrain du premier sonnet.

Dans ces poèmes, les deux sonnets sont encore distincts, n'ont pas les mêmes rimes, et ils sont séparés par plusieurs lignes de blanc.

Enfin, si cette pièce présente une continuité thématique, il n'y a pas de lien de ressemblance ou d'opposition entre ses deux parties. Le thème est traditionnel : la mise en garde des jeunes filles de Givors (un bourg sis au confluent du Rhône et du Giers) contre l'attrait de la Ville synonyme de perdition…

6 Apparition des rimes palindromiques

L'année suivante, qu'il ait ou non connu cet essai de sonnets doubles symétriques, J.-Camille Chaigneau inaugure et fixe la forme que dont nous avons isolé le type idéal. Dans *Les Mirages. Sonnets réflexes* (1875), il donne un double sonnet où les deux sonnets sont réunis par leurs « pieds » (ou leurs « queues »).

NUIT D'AVRIL

A M. Théodore de Banville

Le parfum des lilas ruisselle de folie,
Les couchants empourprés hallucinent les yeux,
J'entends mille baisers dans l'air silencieux,
L'espoir jette des fleurs sur la mélancolie.

Qui passe, c'est l'amour sur la terre embellie !
Qui passe ? c'est la femme au front mystérieux :
Viens, mon cœur est ouvert, et l'amour fait les dieux!
Comme le ciel est près ! Aime ! je t'en supplie !

Tant que nous entendrons le chant du rossignol,
Tant que le vent des nuits répandra sur ton col,
Son haleine embaumée et sa chaude caresse,

Courons dans les forêts, les foins et les blés d'or !
Et, lorsque tournoîront les feuilles en détresse,
Pour l'espace étoilé nous prendrons notre essor !

Pour l'espace étoilé nous prendrons notre essor,
Oh! ne comprends-tu pas cette sublime ivresse !
Aime ! sur mes cheveux laisse flotter encor

Ton haleine embaumée et ta chaude caresse !
Pourquoi fuir ? .... Qui t'emporte? .... Arrête au moins ton vol
Tant que nous entendrons le chant du rossignol ! ....

Pour les bois d'orangers cherches-tu l'Italie ?
Ou l'Espagne ?…Où vas-tu ?... Connais-tu d'autres cieux
Où l'âme soit plus blanche, où l'on s'adore mieux?
Pourquoi m'avoir souri, s'il faut que je t'oublie ?....

Qui jettera des fleurs sur ma mélancolie ?
J'entends mille baisers dans l'air silencieux,
Les pourpres de l'aurore hallucinent les yeux,
Le parfum des lilas ruisselle de folie.

Ce nouveau poème est désormais un tout homogène : il n'y a plus de blancs entre les deux sonnets.

Et surtout, la symétrie porte également sur les rimes, qui sont solidaires d'un sonnet à l'autre, selon une structure palindromique :

$\underline{A_1B_2B_3A_4}$ abba $\underline{CcD}$ edE $\underline{E}$de $\underline{DcC}$ abba $\underline{A_1B_2B_3A_4}$

On peut se demander si c'est par hasard que les vers repris (et donc les vers non repris) font un total de 14.

De plus, des reprises de vers, sous la forme de vers-refrains complets ou incomplets (représentés en capitales soulignées), lient encore plus les strophes. Les vers du premier quatrain sont repris, en sens inverse, au dernier quatrain. Les tercets externes sont liés par deux vers-refrains, en sens inverse. Les tercets internes sont liés par un vers-refrain : le vers final du premier sonnet est repris au début du second, et leur assemblage forme une charnière pour le diptyque. Le vers initial, repris à la fin, boucle cette forme, comme dans le sonnet « serpentin », qui se mord la queue comme l'Ouroboros.

Au plan sémantique, on distingue deux parties, la seconde étant une « élévation » par rapport à la première. On note une opposition : « les couchants empourprés » au début du second vers deviennent « les pourpres de l'aurore » au vers pénultième (ce sont des vers-refrains incomplets). Ce poète idéaliste versera ultérieurement dans l'occultisme et le spiritisme…

Il a dédié son poème au Maître *ès* rythmes, auteur du tout récent *Petit Traité de Poésie française*, où de nombreuses formes à vers-refrains, les unes anciennes (ballade, rondeau, villanelle, virelai), les autres nouvelles (pantoum), sont présentées comme modèles de renouveau.

Chaigneau invoque de nouveau Banville en faisant part de ses intentions touchant les liens sémantiques entre les deux parties de son poème symétrique, dans son adresse « Au lecteur » :

> L'an passé, au mois de Juillet, je me permettais de faire à M. Théodore de Banville l'envoi d'un *sonnet réflexe*, et d'y joindre quelques mots de présentation.
>
> — Maître, lui disais-je, vous avez écrit dans *le Petit Traité de Poésie française* cette phrase que j'ai relue bien souvent :
>
> « La Poésie a pour but de faire passer des impressions dans l'âme du lecteur, et de susciter des images dans son esprit, — mais non pas en décrivant ces impressions et ces images. C'est par un ordre de moyens beaucoup plus compliqués et mystérieux. »
>
> Je me suis inspiré de ce précepte, un jour que j'avais l'âme pleine de mornes réactions; et j'ai cherché, non dans une description, mais dans une forme artistique, l'expression sensible de ma pensée. — Un fol espoir nous éclaire le cœur ; ce n'est d'abord qu'une ombre vague et brumeuse, bientôt l'astre s'élève, les vapeurs se dispersent, la chaude lumière nous envahit, le zénith triomphal semble nous appeler à lui ; mais l'astre baisse, l'espoir s'éloigne, et le cœur frissonne pendant que s'abattent les pénombres messagères de la nuit, c'est-à-dire du désespoir. Tels passent les rêves, les éclairs d'amour, les visions de splendeur et de félicité, tous ces mirages de la vie individuelle et collective.
>
> N'y a-t-il pas là comme un drame composé de deux actes dont le second serait le reflet du premier? — C'est dans cette pensée que j'ai cherché une forme poétique capable d'un redoublement scénique, d'une réflexion manifeste. J'ai choisi le sonnet, parce qu'il est en lui-même complètement dépourvu de symétrie, et parce que son dernier vers, jaillissant comme une flèche, superbe comme un aigle, semble conquérir les faîtes dont nos illusions vont crouler. — Le premier quatrain, et son image qui termine le petit poëme, ont tout le vague des horizons où commencent et finissent les rêves humains. Des rappels de vers semés harmoniquement contribuent à la cohésion de l'ensemble […]
>
> Nota. — Les exigences typographiques ne me permettant pas de conserver au *Sonnet réflexe* l'intégrité de sa forme (sous peine de composer un format spécial), je prie le lecteur de vouloir bien reconstituer par la pensée la symétrie de son aspect. (p. V-VI).

Cette ultime note est importante : chaque couple de poèmes est disposé sur deux pages en vis-à-vis mais les poèmes semblent se suivre, le second commençant en haut de la page.

Sur la quatrième de couverture est écrit « Prochainement : Science & Poésie ». Et un schéma triangulaire est imprimé avec les mots : « Ascendere / Astringere / Convergere » (p. 45). La motivation est donc l'image du lever et du coucher de soleil durant une journée (qui est aussi l'image d'une vie).

Le premier poème semble avoir été l'exemple initial. Les dix autres poèmes (religieux ou amoureux, parfois en mètres courts) suivent tous la même forme complexe.

Enfin, en ce qui concerne le titre de ce recueil, rappelons que le mot *réflexe* est parent de *réflexion* (en miroir), que l'auteur emploie d'ailleurs dans son programme, et qu'il n'a pas le sens neurologique actuel. De même le mot *mirage* vient de [se] *mirer* : cette illusion d'optique s'est appelée ainsi car c'est un faux reflet, le sens figuré d'illusion trompeuse ne s'étant développé que secondairement.

7 Une série de sonnets doubles à rimes palindromiques

Un sonnet à schéma de rimes strictement palindromiques est paru quelques temps après. Il s'agit d'un poème de Julien Goujon (à distinguer du sonnettiste Louis Goujon), repris dans *Le Livre d'or. Poésies choisies extraites du Parnasse* (1879), une anthologie qui servira de modèle à de nombreux poètes.

1870-1871

La blonde Alsace aimait le rire et les chansons.
Quand la brume tombait sur le clocher gothique,
Les amoureux ayant la gaîté des pinsons,
Roucoulaient sous l'auvent la sérénade antique.

L'accordéon vieilli soupirait de vieux sons,
Souvenir incomplet d'une ronde rustique,
Et la vierge aux yeux bleus souriait aux garçons.
L'aïeul se redressait et faisait le caustique.

Grand'mère sous des fleurs cachait ses cheveux blancs,
La musique égayait encor ses pas tremblants,
Et la bière à longs flots coulait dans les timbales.

La valse dans ses plis enlaçait les amants.
Que de rêves d'amour, que de propos charmants,
Au milieu des chansons et du bruit des cymbales.

L'ennemi glorieux entre au choc des cymbales ;
Plus de rêves d'amour, plus de propos charmants,
La guerre dans ses bras étouffe les amants.

Le Hun se verse à boire et vide nos timbales.
Près de l'âtre muet, grand'mère aux yeux tremblants,
Sous un bonnet de deuil cache ses cheveux blancs.

L'aïeul ne songe plus à faire le caustique
Devant l'ange aux yeux bleus qui pleure les garçons.
Le bruyant Tannhauser* couvre le chant rustique, *[Tannhäuser]
L'ac[c]ordéon poudreux a perdu ses vieux sons.

Relisant les hauts faits de notre histoire antique,
Les amoureux n'ont plus la gaieté des pinsons
Quand la brume s'abat sur le clocher gothique.
L'Alsace n'aime plus le jeu ni les chansons.

Tous les mots à la rime, que nous désignerons par des lettres en capitales, sont repris :

ABAB ABAB CCD EED DEE DCC BABA BABA

Nous avons été amené à distinguer les « mots à la rime », qui entrent dans une paire de rimes ou dans une série de rimes, et qui peuvent être répétés, des « mots-rimes ». Les mots-

rimes désignent les mots pouvant être répétés en fin de vers, mais qui n'entrent pas dans une paire ou une série de rimes. La sextine joue sur des mots-rimes, tandis que le pantoum joue sur des mots à la rime (terminant des vers-refrains).

On voit que le second sonnet ici est bien un sonnet inverse (- S).

C'est un poème « daté », sur la guerre de 1870 et la perte de l'Alsace-Lorraine. Ce poème en deux parties résulte d'une contrainte temporelle spatialisée : il reflète le contraste entre passé / présent, avant / après, positif / négatif. Les mots à la rime restent les mêmes, soulignant la permanence de certains éléments, mais le contenu « à l'intérieur » de la forme sonnet a changé, ses valeurs se sont inversées.

Le deuxième exemple est quasiment paru de façon simultanée : Clément Privé (1842-1883), collaborateur d'Émile Goudeau au *Chat Noir* où il signait les « Lettres d'un explorateur », a publié ce poème dans *La Lune Rousse* du 26 janvier 1879 :

BOURGEOIS EN PROMENADE
(Sonnet circulaire)

Précédé de son ventre et suivi de son chien,
L'œil émerillonné, la narine pourprée
Et le front couronné de bêtise inspirée,
Un bourgeois cheminait alentour de son bien.

Il était gros et rose et se portait fort bien,
Il avait bien dîné, la panse était sacrée ;
Je ne vous dirai pas qu'il ne pensait à rien.
La terre s'endormait, par le couchant dorée,* *[.]

Il marchait lentement, par le couchant sablé,
Et, calme, il contemplait, le long des oseraies,
Les escargots ventrus, ces prud'hommes des haies ;

Mais sentant le soleil par les branches voilé,
Il s'arrêta tout court, et dit au chien docile :
« Nous sommes assez loin de notre domicile. »

Il fit un demi-tour, puis vers son domicile
Il revint à pas lent, suivi de son* chien docile : *vers faux dans l'édtition citée
Le soleil descendait par les branches voilé,

Les oiseaux se taisaient dans la cime des haies,
Le vent du soir passait au sein des oseraies,
Et l'ombre s'étalait sur le sentier sablé.

Mille doux bruits chantaient à travers la soirée.
Le bourgeois souriant, qui ne pensait à rien,
En s'appuyant sur sa canne à pomme dorée,
Promenait doucement ses gros yeux sur son bien.

Entre temps, son épouse avait trouvé moyen
De le faire cocu ; c'était chose ignorée
De monsieur, qui rentra près de son adorée,
Précédé de son ventre et suivi de son chien.

On note une symétrie qui porte sur les mots à la rime pour les tercets, et sur les rimes uniquement pour les quatrains. Le premier vers est repris au dernier vers (d'où son sous-titre autoréférentiel : « circulaire »).

Une première mise au point sur le schéma des rimes montre un schéma symétrique :

Abba abba CDD CEE EEC DDC abba abbA

Mais une vision plus fine permet de déceler le schéma suivant :

$\underline{A_1}bbA_2$ abA_3b *CDD CEE EEC DDC* bA_3bA_2 $abb\underline{A_1}$

Il y a donc, dans les quatrains, une sorte de symétrie imparfaite pour les mots à la rime: A_1 A_2 A_3 A_3 A_2 A_1, parce que A_2 figure d'abord dans le premier quatrain puis dans l'avant-dernier. Mais si l'on remplace le substantif *bien* du vers 4 par l'adverbe *bien* du vers 5, alors on a :

$\underline{A_1}bba\ A_2bA_3b$ *CDD CEE EEC DDC* bA_3bA_2 $abb\underline{A_1}$

et la structure redevient régulière. En outre, on a une amorce de reprise avec A_2 (vers 4 et 24) timidement (*son bien*), et avec A_3 de manière plus nette (*qu'il / qui ne pensait à rien*); évidemment, cette amorce de reprise contribue à encore brouiller davantage la perception de la structure régulière.

Ce sonnet double se termine aussi comme un sonnet « serpentin ». Il ressemble d'ailleurs par son thème au poème de Verlaine, *Monsieur Prudhomme,* qui est un sonnet serpentin à vers-refrain modifié. Et il présente une césure osée (« En s'appuyant sur sa / canne à pomme dorée ») analogue à certaines césures de ce poème.

La contrainte spatiale se comprend : le même chemin est pris à l'aller et au retour, avec une modification concomitante du coucher de soleil. La progression touche chacun des éléments. Le promeneur a rebroussé chemin et se retrouve à son point de départ, comme l'indique l'expression « faire un tour » (en italien *fare un giro*), ou l'étymologie même du mot *palindrome* (« qui court en sens inverse »).

Le troisième et dernier exemple est un sonnet de Jean Richepin publié dans son dernier recueil *Les Glas* (1922) :

SONNET BOUSTROPHÉDON

Parmi les brumes des lointains
Vient de refleurir une flore
Multiforme et multicolore,
Aux tons naissants, peut-être éteints.

En sons d'angélus argentins
Est-ce qu'on y chante, ou s'éplore ?
Est-ce, cette âme près d'éclore,
Celle des soirs ou des matins ?

La nuit fonce et le jour éclaire
Ce doux instant crépusculaire
Qui n'est pas la nuit, ni le jour,

Et dont la splendeur vague et brève
Est pourtant l'éternel séjour
Où se plaît le mieux notre rêve;

Au papillon de notre rêve
Nul jardin n'est un bon séjour
Que celui dont la rose est brève.

Il faut à son amour d'un jour
La lumière crépusculaire
Douce, et qui pas trop n'éclaire.

Sinon, les flèches des matins
Le percent quand il vient d'éclore,
Et son glas dans nos cœurs s'éplore
En rosée aux pleurs argentins;

Car voici qu'à nos yeux éteints
Meurt son essor multicolore
Tandis que se fane la flore
Fleurie aux brumes des lointains.

Tous les mots à la rime sont repris :

ABAB ABAB CCD EDE EDE DCC BABA BABA

Cette symétrie semble mimer un phénomène positif, croissant, puis son inverse, décroissant : le crépuscule de matin et le crépuscule du soir, l'un dans la réalité et l'autre en rêve.

Normalien, Richepin était un bon helléniste, ce qui peut expliquer le titre générique qu'il donne a son poème. On sait que ce qualificatif est appliqué à l'écriture archaïque qui va de gauche à droite puis de gauche à droite, et ainsi de suite, comme l'indique l'étymologie : les lignes figurent les sillons tracés par un araire tiré par un bœuf. Ici, c'est l'aller et retour des rimes qui évoque le trajet du bœuf.

Ce sonnet semble d'ailleurs un fond de tiroir datant de l'époque parnassienne, que le poète a ressorti au soir de sa vie. Il est semblable au premier poème de la série (Louis Goujon), pour la reprise des mots à la rime, et au deuxième (Clément Privé), pour son thème.

Pour conclure, on peut penser que cette nouvelle forme de sonnet double au XIXe siècle, en France, n'a pu apparaître et se développer qu'après la mise au point et le développement du sonnet renversé. Ce sonnet renversé s'était émancipé de la forme séminale du sonnet double à rimes communes d'Auguste Brizeux, dont les rimes n'étaient pas rigoureusement symétriques.

La forme avec rimes palindromiques, esquissée par Brizeux, semble être apparue avec les « sonnets réflexes » de J.-Camille Chaigneau, et elle s'est développée dans la seconde moitié de la décennie 1870.

La forme QQTTTTQQ est plus fréquente que la forme TTQQQQTT parce qu'elle présente un aspect plus stable.

La surcontrainte des schémas isorimes s'est greffée sur la forme QQTTTTQQ et en a renforcé la symétrie. De même, les vers-refrains et la répétition de mots à la rime, innovations typiques de l'époque parnassienne. Le passage des vers-refrains aux mots à la rime répétés en miroir a permis une plus grande symétrisation des rimes, et a abouti à des rimes palindromiques.

Une motivation diagrammatique a souvent été à l'origine de cette forme ou a été exprimée par elle.

La longueur de ce type de sonnet, la complication de son schéma de rimes, et la nécessité de disposer de plusieurs groupes assez fournis de rimes, sont des difficultés techniques qui

semblent expliquer à elles seules pourquoi les occurrences de cette forme ont été si rares. Et la décennie suivante (les années 1880), en sonnant le glas du vers et des formes classiquement réguliers, mettra un terme à la poursuite de ces essais formels.

Post-scriptum sur sa postérité

D'autres palindromes de rimes ou de mots-rimes se rencontrent dans des poèmes symétriques au XIXe et au XXe siècle.

Il existe un poème de Léon Dierx, *Parfum double* (*Les Amants*, 1879), en octosyllabes à rimes mêlées, roulant sur deux rimes (*abbababaabaabababbab*), où les mots-rimes des neuf premiers vers sont repris en sens inverse, et sont suivis d' un mot-rime reprenant le mot-rime du vers axial : 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.9.8.6.5.4.3.2.1.10.

Un poème de Raymond Queneau de *L'Instant fatal*, « Tant de sueur humaine » (1947), est un palindrome de vers non comptés birimes (21 + 1 + 21 = 43 vers), d'un seul tenant. Ce retour des vers nous paraît motivé par sa conception de l'histoire comme histoire du malheur des hommes, et comme histoire cyclique. Le « Prologue » des *Collected poems* de Dylan Thomas (1952), en 51 + 51 vers rimés, a la même structure « enchâssée », avec un blanc entre les deux parties. La composition de ces poèmes en vers continus (en 1, 2, 3, …n, n, … 3, 2, 1) est plus simple que celle des sonnets doubles. La distance entre les rimes rend leur remémoration impossible, et le lecteur croit avoir affaire à des vers non rimés.

Le « double sonnet » a été évoqué nommément à une séance de l'Oulipo en février 1963 par Jacques Bens. Ayant trouvé dans l'ouvrage de Samuel Kramer, *L'Histoire commence à Sumer* (1957) un poème composé de 4 + 4 + 6 + 6 + 4 + 4 + 6 vers, il en conclut que le sonnet a été inventé par les Sumériens. Cet ouvrage a dû l'orienter dans cette voie, car tous ses chapitres portent un titre du genre : « Les premières tensons », « Le premier chant d'amour »…, et l'auteur a indiqué la division en strophes du poème par ces chiffres.

Le « sonnet mésopotamien » ressemble à la forme du double sonnet QQTTQQTT, avec une coalescence des tercets en sizains (S) : QQSQQS. Son « inventeur » n'en pas composé en français, mais il a choisi une autre « base arithmétique », le nombre *pi*, pour son « sonnet irrationnel » (3 + 1 + 4 + 1 + 5 vers). Il présentera cette forme à la même séance, puis, sous son premier nom d'« oulipolet », à la séance suivante. Bens a aussi composé des sonnets écourtés, en 4 + 4 + 3.

Une nouvelle occurrence du double sonnet symétrique en rimes palindromiques se rencontre chez un poète contemporain, Jacques Réda, dans son recueil *L'adoption du système métrique* (2004), un titre qui devrait ravir les métriciens :

DEUXIÈME ÉLÉGIE DU VOYAGE

Moi, berger sans moutons, hors ceux de l'insomnie,
Transhumant j'installais ma crèche n'importe où
Sous une étoile ou deux, et souvent pas du tout
Avec le réconfort d'une étoile jaunie.
Loin des rôdeurs que la fortune excommunie,
Des nantis soutenus par quelque manitou,
Je suivais le talus des routes en matou

Circonspect dans l'effort et dur dans l'avanie.
Car je repartirais le lendemain matin
Avec la clé des champs dans ma poche, certain
De trouver un bon lit, des servantes salaces
Dans une crique au bord d'une source à midi.
Les clairières du bois étaient mes vrais palaces,
Mes « suites », l'étendue où le vent qui bondit
Droit devant soi souvent vire, se contredit ;
Où le ciel toujours libre héberge deux rapaces,
Une alouette, un gros cumulus engourdi.
Par des canaux ombreux j'unissais deux espaces :
À chaque bout brillait, comme un miroir sans tain,
L'autre monde qu'ailleurs un sentier clandestin,
Un tunnel oublié mirent sans ironie
À ma portée — et je l'ai vu ; sans garde-fou,
Je suis resté longtemps immobile, debout
Sur les confins d'une nouvelle Abyssinie.
Ma route sans étoile était alors finie.
Je n'avais plus qu'à revenir sous le licou
Des jours à pension complète dont le coût
Inclut aussi les frais d'une douce agonie.

Cette élégie est un comme un fruit déguisé : elle est constituée de deux sonnets, le second étant inversé. Mais ils peuvent passer inaperçus, car ce sont des sonnets typographiquement compacts (sans blancs entre les strophes), comme certains de ses sonnets, et comme de nombreux sonnets anglais. Le schéma des rimes est :

abbaabbaccdedeededccabbaabba, — où l'on reconnaît le schéma :

abba abba ccd ede ede dcc abba abba

On note l'absence de séparation entre les deux sonnets, non seulement typographique, mais syntaxique et sémantique, avec un enjambement par dessus leur frontière (« où le vent qui bondit / Droit devant soi souvent vire »).

La motivation diagrammatique de ce poème de voyage est indiquée par la mention d'un « revenir » à la fin. On pourrait d'ailleurs relever de nombreuses allusions métatextuelles comme les « deux espaces » unis par des « canaux ombreux » et avec deux « bouts », le « miroir sans tain », ou l'« autre monde » auxquels conduiraient « un sentier clandestin » et « un tunnel oublié ». On a aussi une opposition thématique entre une allusion à Rimbaud jeune et ardennais (voir les 14 premiers vers, avec les « servantes salaces ») et une autre allusion à Rimbaud « vieux » et africain (« nouvelle Abyssinie »; voire, par antiphrase, « douce agonie »).

Jacques Réda déclare qu'il a redécouvert cette forme par lui-même, qu'il décrit comme « deux sonnets 'en miroir' ». Ce poète a expérimenté plusieurs variations de la forme sonnet, dont certaines nouvelles : sa redécouverte confirme que cette forme symétrique demeurait potentielle, et ne demandait qu'à être réalisée.

NB : Cette enquête a été initiée au cours de l'année 2002, où la date palindromique 20. 02. 2002 (20 h 02) a suscité un certain remue-méninges dans les cercles para- ou périoulipiens.

Le vers dans le rap français

Daniela Rossi (Université Libre de Bruxelles)

0 Introduction

Le terme RAP[1], inspiré des expressions *Rhythm And Poetry* ou *Rock Against Police*, fait encore référence au verbe anglais *to rap* qui signifie « parler sèchement ». Le rap français est né dans les années '80 dans les banlieues des grandes villes, notamment Paris et Marseille, et s'inspire du rap américain.

Le rap est une forme d'expression artistique où le matériel linguistique est scandé (*chanted*) sur un rythme en 4/4 : « The strong beat of the accompaniment coincides with the stressed beats of the verse, and the rapper organizes the rhythms of the intervening syllables to provide variety and surprise » (Attridge 2002 : 90).

Le rap se trouve à mi-chemin entre la chanson et la poésie : d'un côté, il s'agit de textes scandés sur un rythme régulier, sans réelle mélodie, ce qui les rapproche des slogans, des comptines et des chansons du folklore enfantin ; d'un autre côté, la recherche formelle, tant au niveau du rythme qu'à celui des appariements rimiques, s'apparente à celle que l'on retrouve en poésie. Pour ces raisons, nous parlerons de « vers scandé » à propos du rap.

L'étude métrique du rap doit tenir compte de cette double filiation, et de la distinction qu'il faut faire entre deux notions pourtant étroitement liées : le vers en tant que « ligne » poétique ou en tant que portion de texte que délimite la récurrence rythmique explicitée par la ligne métrique. Dans le vers du rap, le mètre n'est pas déterminé par le nombre de syllabes, mais par l'alternance des temps (*beats*) forts ou faibles du rythme sous-jacent. La métrique du rap est donc exclusivement accentuelle. Par ailleurs, tout comme en poésie, la rime joue un rôle primordial, tant au niveau du vers que dans la définition de structures supérieures au vers, notamment le quatrain (Cornulier 1981).

Le but de cet article est d'essayer de fournir une définition satisfaisante du vers dans le rap français, d'un point de vue métrique et linguistique. Afin de dégager les propriétés du vers de rap, nous proposerons trois critères d'évaluation : prosodique, métrique, rimique.

La première partie de l'article concerne le *textsetting* (alignement texte-musique). Nous y examinerons d'abord le rôle des pauses (silences) en analysant leur longueur (durée) et leur localisation dans la ligne métrique, pour ensuite nous pencher sur les relations existant entre les groupes linguistico-prosodiques et les groupes rythmico-métriques et sur les déséquilibres

[1] Je remercie Marc Dominicy de ses commentaires et suggestions sur une première version de cet article.

créés par l'éventuelle non-correspondance entre ces deux types d'unités. Nous analyserons enfin le rôle fondamental joué par la syncope dans ce contexte.

La deuxième partie visera à évaluer la portée des différents critères proposés. Nous discuterons plus particulièrement du rôle rempli par la rime dans le rap français ; nous énumérerons les différents types de rimes attestés et nous montrerons comment la distribution des rimes contribue à l'organisation formelle du morceau.

Les exemples considérés ici proviennent de *Pleure en Silence* (extrait de l'album *À l'Ombre du Showbusiness*, 2008) de Kery James (désormais KJ), et *Demain, c'est loin* (extrait de l'album *L'École du Micro d'Argent*, 1997) de IAM, un groupe de deux rappeurs. *Pleure en Silence* compte 3 strophes de 4 quatrains ; les deux derniers vers de chaque quatrain sont identiques et constituent la reprise ; le refrain, composé d'un quatrain, est répété deux fois après chaque strophe. Cela fait en tout 52 vers, y compris la reprise et le refrain (compté une fois). *Demain, c'est loin* compte 49 quatrains, sans refrain ni reprise, plus un distique final, ce qui fait un total de 198 vers.

1 Textsetting

En métrique isochronique, le *textsetting* est l'alignement texte-musique, qu'on représente usuellement à l'aide d'une grille métrique qui, en elle-même, n'a ni début, ni fin. La ligne métrique est une portion de grille qu'on délimite selon certains critères ; elle reflète la réitération régulière d'objets d'ordre temporel (*time-spans*) qui occupent des positions métriques représentées par des croix. Selon le degré de saillance, on y trouve des positions faibles et des positions fortes (hiérarchie métrique). Le mètre du rap contient 4 positions métriques de base. Dans une mesure de 4/4, l'accent rythmique (pulsation, *beat*) se fixe en fonction des quatre positions de la mesure : la première position est le *tactus* et reçoit une pulsation forte (temps fort) ; la troisième position est moins forte que la première mais plus forte que la deuxième et la quatrième, et reçoit une pulsation que l'on peut qualifier de secondaire ; la deuxième et la quatrième positions sont faibles et reçoivent une pulsation faible (temps faibles).

Dans la ligne métrique de rap, cette série de positions est itérée quatre fois ; ce qui signifie qu'une ligne métrique de rap contient quatre temps forts et qu'on peut éventuellement la diviser en deux demi-lignes de deux temps forts chacune (Attridge 1995, Anderson 1992).

1	x								x								x								x							
2	x			x					x			x					x			x					x			x				
3	x		x		x				x		x		x				x		x		x				x		x		x			

1 = niveau du *tactus* (temps fort)
2 = niveau de pulsation secondaire
3 = niveau terminal, de base

Dès lors, on peut définir la ligne métrique du rap comme une portion de grille composées de 16 positions métriques, et, partant, quatre temps forts. De plus, toutes les syllabes qui tombent sur un temps fort sont automatiquement accentuées (nous reviendrons plus loin sur ce point).

Puisque chaque syllabe est associée à une position du niveau terminal, la ligne ne peut excéder 16 syllabes (Anderson 1992 : 5). Pour le français, ceci pose la question du statut du

schwa qui, si l'on regarde notre corpus, est parfois prononcé (et compte donc pour une syllabe) et parfois pas. À ce propos, Dell (1989 : 123) affirme que « les règles d'effacement du schwa sont les mêmes dans la chanson et la conversation, mais alors que dans la conversation, certaines règles sont obligatoires, et d'autres sont facultatives, dans la chanson elles sont toutes facultatives ». Autrement dit, le schwa, qu'il soit à l'intérieur ou à la fin d'un mot, peut, au besoin, être prononcé (et donc occuper une position métrique) ou pas. Si on regarde le *textsetting* proposé dans cet article, on remarque que le schwa est plus souvent prononcé chez IAM, vraisemblablement parce que les deux rappeurs sont de Marseille alors que KJ, originaire de la Guadeloupe, a grandi à Orly, en banlieue parisienne.

Dans leur article sur la tradition folklorique anglaise, Hayes & MacEachern (1996) remarquent que la division de la grille en lignes varie d'une chanson à l'autre, ce qui fait que la même grille est compatible avec le mètre de plusieurs chansons (nous avons noté en gras les différentes possibilités métriques de la grille pour un temps de 4/4). Dans (a), le temps fort (*tactus*) est associé à la première position ; dans (b), à la deuxième ; dans (c), à la troisième :

a)

1	**x**				x				x				x			
2	**x**		**x**		x		x		x		x		x		x	
3	**x**	**x**	**x**	**x**	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

b)

1	x				**x**				x				x			
2	x		x		**x**		**x**		x		x		x		x	
3	x	x	x	**x**	**x**	**x**	**x**	x	x	x	x	x	x	x	x	x

c)

1	x				**x**				x				x			
2	x		**x**		**x**		x		x		x		x		x	
3	x	x	**x**	**x**	**x**	**x**	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Ceci est très important aussi pour le rap, où le texte scandé ne commence pas toujours sur le premier temps fort ; ainsi, dans *Pleure en Silence*, il ne démarre pas sur le premier temps fort, mais avant[2] :

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
per	sua	dés	d'a	voir	du	vé	cu	-	cha	cun	de	nous	pen :	-	se

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
pos	sé	der	le	mo	no	po	le	de	la	souf	fran	-	ce	-	on

Par contre, dans *Demain c'est loin*, le texte scandé commence sur un temps fort, ce qui nous fait adopter le *textsetting* suivant :

[2] La notation « – » indique la présence d'un silence, la notation « : » indique un mélisme.

x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
L'en	cre	coule	le	sang	se	ré	pand	-	la	feuille	bu	vard	-	-	ab

x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
sor	be	l'é	mo	tion	-	sac	d'i	mages	-	dans	ma	mé	moire	-	je

Ce type de données nous oblige à faire des hypothèses supplémentaires sur les rapports que peuvent entretenir la grille et la ligne métriques. Si, dans la configuration attestée ici par *Pleure en Silence*, on attribue un statut extramétrique aux syllabes qui tombent avant le premier temps fort, on doit considérer qu'elles forment une anacrouse. Mais l'anacrouse, telle qu'on la définit en musique[3], n'apparaît qu'au début d'un morceau (d'où son statut extramétrique) et n'est pas reprise par la suite ; or, dans le cas qui nous intéresse, il s'agit d'un schéma récurrent, où le premier temps fort de la ligne occupe toujours la troisième position. On pourrait éventuellement penser qu'on a affaire à un phénomène métrique analogue à la « base éolienne » dans les mètres lyriques des Grecs et des Latins, c'est-à-dire à une séquence initiale dépourvue de rythme propre, mais susceptible d'apparaître de façon stable dans des vers successifs (Dominicy 2002). Cette approche alternative ne tient cependant pas la route, vu le statut rythmique des éléments en cause, tout à fait intégrés dans le schéma global.

Le *textsetting* met en œuvre deux types de correspondance (Dell & Halle 2009, Hayes & MacEachern 1996) : d'un côté, le groupe linguistico-prosodique (que nous définissons comme étant la portion de texte délimitée par deux silences)[4] doit correspondre au groupe rythmique (musical), et d'un autre côté, les syllabes accentuées doivent correspondre aux temps forts (*stress-to-beat matching*). Si l'on regarde les exemples de *textsetting* fournis plus haut, on voit tout de suite que la correspondance entre le groupe linguistico-prosodique et la ligne métrique est loin d'être régulière, soit à cause de silences intervenant parfois à la fin et parfois à l'intérieur de la ligne, soit à cause du fait que le texte scandé dépasse les limites de la ligne vers la droite ou vers la gauche. Pour désigner de tels décalages, Anderson (1992) recourt à une terminologie doublement malheureuse, puisqu'elle parle d'« anacrouse » et d'« extramétricité » ; pour Katz (2008), il s'agit d'« enjambements » ; de manière plus adéquate, Hayes & MacEachern (1996) évoquent un « vol » de positions à gauche (quand le vers occupe des positions appartenant à la ligne précédente) ou un « vol » de positions à droite (quand le vers occupe des positions appartenant à la ligne suivante). À notre sens, nous avons

[3] Dans leur théorie de la musique tonale, Lerdahl & Jackendoff (1983) font une distinction entre la structure métrique, définie hiérarchiquement par l'alternance de pulsations fortes et faibles, et la structure de groupe (*grouping structure*), liée à l'alternance de moments de tension et relaxation, qui motive la segmentation hiérarchique du morceau en phrases, motifs et sections. Quand les deux structures se correspondent, elles sont dites « en phase » (*in phase*) ; quand elles ne se correspondent pas, elles sont « hors phase » (*out of phase*). Ceci arrive quand, par exemple, un groupe commence sur un battement plus faible que le *tactus*, créant une anacrouse. Dès lors, l'anacrouse est définie comme la distance plus ou moins importante entre le début du groupe et le premier temps fort.

[4] Pour Di Cristo (2003), le groupe linguistico-prosodique est la portion de texte qui constitue un groupement syntaxique ; pour Lauret (1996), il s'agit d'un groupe de sens.

affaire ici à un phénomène de « récupération », puisque les deux dernières positions de la première ligne (comprenant le temps fort) se voient récupérées par la ligne suivante et ainsi de suite, créant un rééquilibrage rythmique. Cornulier (2005, 2008) parle de « récupération de valeur rythmique » lorsqu'un segment prosodique « récupère » la dernière voyelle posttonique du segment qui le précède. Dans cet alexandrin de Rimbaud : *Font les saules, d'où sau/tent les oiseaux sans bride*, le second hémistiche « récupère » la syllabe *-tent* ; de même, on perçoit dans *Et la tigresse/ épouvanta/ble d'Hyrcanie* (Verlaine) un rythme 4/4/4 qui exige que la syllabe *-ble* appartienne au troisième groupe prosodique. Ce phénomène, que les traités de métrique française décrivent sous le nom de « césure enjambante » (voir, par exemple, Gouvard 1999 : 118-125), se rencontre aussi à l'entrevers (Dominicy 2000a : 253-254). Ainsi dans ce quatrain de Léon-Paul Fargue (*Tancrède*) : *Elle contrôle / Qui dort encore / Et arque drô- / le Sa clef d'or*, le dernier vers récupère la syllabe *-le*, ce qui ne compromet pourtant pas la rime entre *contrôle* (où *-le* est extramétrique) et *drôle* (où *-le* est métrique, puisque récupéré).

L'une des conséquences de la non-correspondance entre le groupe linguistico-prosodique et la ligne métrique réside dans la difficulté qu'il y a à définir le découpage en vers, en quatrains (et éventuellement en distiques) de façon claire (Katz 2008). Il ne faut pas oublier qu'à l'origine, le rap est une performance de rue basée sur la dextérité et la flexibilité, où l'important est de garder le *flow* et non de faire des vers réguliers. Les textes des chansons rap ne précèdent en général pas leur réalisation vocale : dans son « Official Flocabulary Ten-Step Technique for learning Free-Style Rap », Emcee Escher conseille l'écriture seulement comme quatrième étape, après des exercices d'improvisation qui visent à entraîner au *flow* et à la production des rimes *on line*. Le texte des morceaux rap se construit donc au fur et à mesure, en alternant des moments d'improvisation (pour « sentir » le rythme) avec des moments d'écriture (pour parfaire le texte et les rimes). Il ne s'agit ni d'un poème mis en musique par la suite, ni d'une pratique exclusivement orale, transmise de bouche à oreille (comme les chansons et les comptines du folklore enfantin, par exemple). Cependant, si l'interprétation du morceau peut varier d'une performance à l'autre, il existe souvent une version enregistrée de référence. Le problème de la transcription des vers du rap se pose donc entier, comme le montrent les nombreuses différences dans les transcriptions présentes sur le marché (essentiellement sur les sites internet). L'enjeu est donc de trouver des critères permettant d'effectuer un découpage en vers fidèle à l'exécution du morceau.

Pour cela, nous allons nous appuyer dans un premier temps sur les critères proposés par Hayes & MacEachern (1996) ainsi que par Hayes & Kaun (1996). Afin de définir les vers dans la chanson populaire et le vers scandé, Hayes & MacEachern (1996) proposent les critères suivants :

– Coïncidence du constituant linguistique avec les limites du constituant métrico-rythmique.

– Présence d'une pause (d'une ou plusieurs positions vides) à la fin du constituant linguistique, et donc à la fin du constituant métrico-rythmique.

– Allongement de la dernière syllabe du groupe prosodique.

– Présence d'un schéma rimique qui corrobore cette division.

Pour leur part, Hayes & Kaun (1996) mettent la métrique en relation avec les domaines prosodiques (P-structure[5]) et en dérivent les interactions suivantes :

– Les limites de la ligne métrique coïncident généralement avec des pauses (*high-level breaks*) dans la P-structure.

– La correspondance entre le matériel linguistique et le *pattern* métrique a tendance à être plus libre au début des groupes (bords à gauche) et stricte à la fin (bords à droite). Par conséquent, le pattern métrique correspond à la hiérarchie prosodique.

Dans la suite de cette première partie, nous allons considérer en détail plusieurs éléments, notamment la distribution des pauses en relation avec les constituants linguistiques et métriques et la (non-)correspondance entre les constituants linguistiques et les constituants métrico-rythmiques.

1.1 Pauses

La pause est entendue ici comme toute interruption de la chaîne linguistico-prosodique. D'un point de vue perceptuel, elle se manifeste par des silences ; d'un point de vue métrique, elle se manifeste par des positions vides dans la grille.

Nous allons caractériser les pauses dans le rap par rapport à deux paramètres : leur placement sur la ligne métrique et leur durée (longueur).

1.1.1 Placement

Dans le rap, il arrive que des pauses tombent sur des temps forts : on parle alors de *silent beats*. Dans leur étude sur la chanson populaire, Hayes & MacEachern (1996) remarquent que la présence de *silent beats* à la fin de la ligne métrique contribue de manière cruciale à définir les vers. Dans ce cas, les auteurs parlent de « troncation » (notée « ∅ »).

Chez KJ, la troncation semble effectivement contribuer à définir les unités métriques supérieures au vers (distique et/ou quatrain), notamment dans les premiers quatrains:

Persuadés d'avoir du vécu, chacun de nous pense posséder le monopole de la souffrance ∅
On arbore fièrement nos cicatrices et on aime à rappeler à quel point nos vies sont tristes et cruelles ∅
On est le nombril du monde et tous prétendent avoir grandi à l'ombre du bonheur ∅
On s'fait notre ciné dans le vacarme de nos plaintes y'a tant de gens qu'on entend même plus pleurer ∅
Tu sais on n'souffre pas qu'en banlieue, partout tu peux lire le même manque d'amour dans les yeux, même dans les beaux quartiers les sourires sont des masques,
on n'achète pas le bonheur sans qu'un jour le temps nous démasque. ∅

Par contre, dans *Demain c'est loin*, les troncations, quoique attestées, ne semblent jouer aucun rôle significatif dans la définition des unités métriques :

[5] Selon la théorie des domaines prosodiques (Selkirk 1986), chaque constituant de la structure prosodique forme un domaine de cohésion, où les constituants situés plus bas dans la hiérarchie forment des domaines à plus forte cohésion. Voici les domaines composant la P-structure (du plus bas au plus haut de la hiérarchie) : Mot → groupe clitique → groupe prosodique (GP) → groupe intonatif (GI)→ énoncé. Il est important de noter que ces constituants ne correspondent pas nécessairement aux groupes syntaxiques, car d'autres éléments, comme le débit de parole ou l'accentuation, peuvent intervenir.

L'encre coule, le sang se répand, la feuille buvard absorbe l'émotion, sac d'images dans ma mémoire, je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je vois, des mecs coulés par le désespoir qui partent à la dérive, des mecs qui pour vingt mille de shit se déchirent ∅

Je parle du quotidien, écoute bien mes phrases font pas rire ∅

Rire, sourire, certains l'ont perdu je pense à Momo ∅

qui m'a dit à plus, jamais, je ne l'ai revu, tenter le diable pour sortir de la galère, t'as gagné frère, mais c'est toujours la misère pour ceux qui poussent derrière, pousse ∅

pousser au milieu d'un champ de béton, grandir dans un parking et voir les grands faire rentrer les ronds ∅

Plus spécifiquement, certaines unités délimitées par les troncations ne correspondent ni à des unités syntaxiques ou sémantiques, ni à des unités métriques (quatrains, refrain…), comme c'était le cas de KJ.

Comme on le voit sur ces exemples, la liberté de décision quant au placement des troncations, et donc quant au découpage du texte en unités de longueur parfois surprenante, permet au rappeur de varier le débit de parole, de créer des effets de vitesse plus ou moins grande sans sortir du rythme imposé.

1.1.2 Durée

Un autre paramètre à prendre en considération est, à notre avis, celui de la longueur (durée) des pauses. Selon le *Proximity Principle* (Halle 2003), la distance temporelle relative entre deux événements sonores fournit un indice fort pour la délimitation d'unités. Dès lors, il est possible que la longueur des pauses joue un rôle dans la définition d'unités pertinentes. Ceci semble être le cas pour *Pleure en Silence*, où de longues pauses sont attestées à des endroits clés, notamment à la fin de Q2 (9 positions vides), Q4 (7 positions vides), Q6 (9 positions vides), Q8 (7 positions vides). Plus spécifiquement, les fins de Q2 et Q7 correspondent chacune à un changement de style dans l'interprétation du rappeur. De plus, ces pauses clôturent une « phrase » sémantiquement cohérente. Pour leur part, Q4 et Q8 sont tous deux suivis du refrain.

Dans ce cas, les unités définies par de longues pauses ne sont pas exclusivement métriques (bien qu'elles coïncident souvent avec des fins de quatrain, mais pas de façon régulière) : si, d'un côté, elles définissent une superstructure importante, à savoir la strophe, d'un autre côté elles servent aussi à délimiter des unités sémantiques et interprétatives.

Le cas de *Demain, c'est loin* est tout à fait différent. En effet, la pause la plus longue ne compte ici que deux positions, le minimum nécessaire pour permettre au rappeur de reprendre son souffle de temps à autre. Ceci empêche la perception d'unités étendues comme le quatrain ou la strophe, ou de changements interprétatifs : *Demain, c'est loin* est constitué d'une suite de vers scandés avec un débit de parole rapide et constant, quasi monotone, où l'accumulation semble être l'effet recherché.

Il ressort de ce qui précède que le rap pose d'épineux problèmes aux modèles de *textsetting* élaborés pour les chansons populaires (Hayes & MacEachern 1996, Hayes & Kaun 1996). En effet, non seulement les constituants linguistiques ne correspondent pas nécessairement aux constituants métriques (ligne métrique de 16 positions), mais les pauses ne délimitent pas nécessairement ces derniers. Cependant, la distribution des pauses (placement et longueur)

constitue un choix lourd de conséquences, en permettant au rappeur de créer de nombreux effets liés à la délimitation de différentes sortes d'unités pertinentes.

1.2 Correspondances et non-correspondances entre syllabes accentuées et positions fortes

Nous allons nous tourner maintenant vers l'autre correspondance que le *textsetting* doit réaliser, à savoir celle entre syllabes accentuées et temps forts (*stress-to-beat matching*). Ceci entraîne deux types de contraintes qui se rapportent à deux niveaux accentuels : celles liées à l'accentuation dans une langue donnée, et celles liées à l'accent métrique. Les premières contraintes concernent les schémas d'accentuation possibles ou impossibles, définis en termes d'acceptabilité (Halle 2003) ; les secondes concernent les schémas d'alternance de temps forts et faibles. Si ces derniers sont les mêmes dans toutes les langues en ce qui concerne le rap (rythme 4/4), les contraintes liées à l'acceptabilité de la distribution accentuelle peuvent changer d'une langue à l'autre. Ceci est important dans notre cas, puisqu'au départ le rap français s'inspire du rap anglo-saxon, et qu'il semble donc légitime de soupçonner une possible influence de la prosodie anglaise en termes d'effets recherchés par les rappeurs français. Dès lors, nous allons commencer notre discussion en présentant l'article de Dell & Halle (2009) sur les non-correspondances accentuelles en anglais et en français, pour ensuite mener une réflexion spécifique sur le rap français.

1.2.1 Non-correspondance *stress-to-beat* en anglais et en français

Selon Dell & Halle (2009), une chanson est un objet composite qui combine un objet linguistique et un objet musical, dotés chacun de leur propre structure et de leurs propres conditions de bonne formation.

En général, la non-correspondance *stress-to-beat* a lieu quand une syllabe accentuée (*S*) et une syllabe inaccentuée (*s*) sont adjacentes sur la ligne métrique et que la position métrique associée à *s* est le *tactus*, tandis que celle associée à *S* est un temps plus faible que le *tactus*. En voici des exemples (adaptés de Halle 2005) ; les endroits où la non-correspondance se réalise sont notés en gras) :

Sur l'air de *Frère Jacques* :

x		x		x		x	
x	**x**	x	x	x	x	x	x
See	**me**	work	at	home	on	Fri	day

Sur l'air de *L'Internationale* :

	x		**x**		x		x	
x	x	x	**x**	**x**	x	x	x	x
De	bout	les	**dam**	**nés**	de	la	Ter	re

Dans l'exemple anglais, *S* (*me*) est associée à une position faible, tandis que *s* (*See*) est associée au tactus. Il en va de même dans l'exemple français, où *S (-nés)* est associée à une position faible, tandis que *s* (*dam-*) est associée au tactus. Cependant, ces non-correspondances sont aisément tolérées par les auditeurs des deux langues respectives.

Une non-correspondance « fatale » a lieu en anglais quand soit (i) les deux syllabes ne sont pas séparées par une frontière de mot, soit (ii) les deux syllabes sont séparées par une frontière de mot mais *s* précède *S*. En voici des exemples (adaptés de Halle 2005 ; les endroits où la non-correspondance se réalise sont notés en gras) :

x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
John	**of**	**ten**	has	worked	on	Fri	day

x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
The	**boy**	**is**	at	home	on	Fri	day

La contrainte dont le non-respect entraîne une non-correspondance « fatale » en ce qui concerne la chanson folklorique française est appelée LOCAL-MAXIMUM (Dell & Halle 2009: 71) : « The grid position associated with the last accented syllable[6] in a line must be stronger than the position associated with adjacent syllables belonging to the same line ». Exemples (cités d'après Dell & Halle 2009) :

	x			x		
x	x	x	x	x	x	
la	Mar	-	jo	**lai**	ne	*textsetting* acceptable

	x			x		
x	x	x	x	x	x	
ce	cher	-	Ni	**co**	las	*textsetting* inacceptable

Contrairement à l'anglais, où l'éventuelle non-correspondance « fatale » est inacceptable indépendamment de l'endroit de la ligne métrique où elle a lieu, le non-respect de la contrainte LOCAL-MAXIMUM est inacceptable seulement s'il a lieu à la fin de la ligne métrique. Par conséquent, le français connaît une plus grande marge de tolérance par rapport aux non-correspondances *stress-to-beat* et donc un plus grand nombre de non-correspondances[7].

1.2.2 Non-correspondance *stress-to-beat* dans le rap français

La prosodie du français standard prédit que l'accent linguistique est toujours associé à la dernière syllabe masculine (Pasdeloup 1988). Cependant, des variables d'ordre régional ou idiolectal peuvent changer la donne (Carton & al. 1983). De même, dans le parler populaire parisien dit « faubourien » (Carton 1983 : 84), l'accent tend à se déplacer vers l'avant-dernière syllabe masculine. Selon Carton, il s'agirait d'un accent originairement affectif (une sorte d'accent d'insistance) qui se serait généralisé en tant que pratique langagière, et qui se manifesterait surtout par un allongement de la voyelle (*co:pains*, *ca:fé*).

[6] La dernière syllabe masculine.

[7] Notons aussi que les règles prosodiques d'accentuation sont plus strictes en anglais qu'en français. En effet, contrairement au français, la position de l'accent tonique est souvent distinctive en anglais (Lauret 1996), comme par exemple dans *object* vs *object*.

Parallèlement, dans la chanson populaire, il n'est pas rare de rencontrer des contre-accents dans les mots de deux syllabes : par exemple, dans *La jolie Sardane* de Charles Trenet[8], on trouve *pays* (4) vs *pays* (26), *étaient* (8), *devant* (11), *changé* (16), *Combien* (25) vs *combien* (23). De plus, les syllabes à contre-accent se voient toujours correspondre une note plus haute que celle associée à la syllabe qui suit.

Dans le rap – notre corpus l'atteste – les mots bisyllabiques[9] contiennent très fréquemment des accents contigus. La première syllabe porte un accent parce qu'elle tombe sur le temps fort, la deuxième porte l'accent tonique (linguistique) du mot. Mertens (1992) a formulé une série de contraintes auxquelles obéissent les accents contigus. Selon lui, deux syllabes contigües peuvent recevoir chacune un accent si elles sont soit séparées par une pause, soit porteuses d'accents qui relèvent de types différents (accent initial ou final). Le premier de ces critères concerne essentiellement des syllabes appartenant à deux mots contigus. Dans nos exemples (voir ci-dessous), les données semblent se plier au deuxième critère : en effet, l'accent linguistique tombe sur la deuxième syllabe (accent final), tandis qu'un accent qu'on peut qualifier de métrique, puisqu'il est dû à la présence du temps fort, tombe sur la première (accent initial). Cette non-correspondance entre accent métrique (temps forts tombant à des intervalles temporels réguliers) et accent linguistique de mot (systématiquement « oxytonique ») crée un effet de décalage très intéressant, et recherché dans le rap français[10].

IAM :

x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
pour	sor	tir	de	la	ga	lère	t'a	**ga**	**gné**	frère	mais	c'est	tou	jours	la
x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
mi	**sère**	-	pour	ceux	quipoussentder			rière	-	pousse	-	-	pous	ser	-

KJ :

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
sais	on	n'souf	fre	pas	qu'en	**ban**	**lieue**	-	-	**par**	**tout**	tu	peux	lire	le

Dans ces exemples (partie en gras), *s* est associée au *tactus*, et *S* est associée à une position métrique plus faible. Ces non-correspondances sont parfaitement tolérées parce que, d'un côté, elles respectent la contrainte LOCAL-MAXIMUM et que, d'un autre côté, les syllabes concernées, quoique contigües, reçoivent deux types différents d'accent.

Cependant, il n'en va pas de même dans les exemples suivants :

---

[8] Cet exemple, ainsi que la remarque à propos de la hauteur des notes, nous ont été suggérés par Marc Dominicy.

[9] Précisons qu'il s'agit de mots dont la partie masculine compte deux syllabes.

[10] L'abondance des contre-accents dans le rap français peut s'expliquer aussi par le fait qu'en anglais, il y a prépondérance de l'accent initial dans les noms et les adjectifs de deux syllabes (Frankin 1977) : le rap étant né dans le monde anglo-saxon, on pourrait y voir une tentative d'émulation de la part des rappeurs français.

KJ :

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
-	les	**sou**	**rires**	sont	desmasques		-	-	on	a	chète	pas	le	**bon**	**heur**

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
la	dé	tresse	n'a	pas	de	**cou**	**leur**	-	ré	veille	toi	-	sous	**com**	**bien**

Ici, la contrainte LOCAL-MAXIMUM n'est pas respectée (nous reviendrons plus loin sur ce point) : la dernière syllabe masculine accentuée de la ligne métrique (*-heur*, *-bien*) est associée à une position plus faible que celle associée à la syllabe pré-accentuelle.

De telles violations sont tout à fait tolérées dans le rap. Une raison possible de cette tolérance accrue réside dans le fait qu'une autre forme de non-correspondance se trouve à l'œuvre, en ce sens que le matériel linguistico-prosodique ne correspond pas toujours au matériel rythmico-métrique. En effet, comme on l'a vu plus haut, la portion de texte scandé contenue entre deux pauses dépasse souvent les 16 positions de la ligne métrique. En d'autres mots, le vers du rap ne correspond pas toujours à la ligne métrique.

En ce qui concerne les mots de trois syllabes (ou plus), Mertens (1992) affirme que sont accentuables la syllabe finale (accent final) et éventuellement la syllabe initiale (accent initial)[11]. Cependant, dans le cas où la syllabe initiale commence par une voyelle, l'accent initial peut glisser sur la deuxième syllabe (*exactement* vs *exactement*). Dans notre corpus, nous pouvons distinguer deux cas de figure, selon que le temps fort tombe sur la première ou la deuxième syllabe :

a) Mots de trois syllabes (ou plus), temps fort tombant sur la première syllabe :

IAM :

x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
quo	**ti**	**dien**	é	coute	bien	-	mes	phrases	font	pas	rire	-	rire	sou	rire

x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
s'é	**va**	**nouir**	-	**de**	**ve**	**nir**	un	**sou**	**ve**	**nir**	-	**sou**	**ve**	**nir**	-

Il s'agit du premier cas de figure considéré par Mertens (1992), où on repère un accent initial, motivé par le temps fort, et un accent final (linguistique), qui tombe sur une position moyenne. D'un point de vue métrique, cette situation ne pose pas problème, puisque l'alternance entre syllabes fortes et faibles est maintenue : *quo* (S) – *ti* (W) – *dien* (S) ; *s'é* (S) – *va* (W) – *nouir* (S) ; *de* (S) – *ve* (W) – *nir* (S) ; *sou* (S) – *ve* (W) – *nir* (S).

[11] Voir aussi Pasdeloup (1988).

b) Mots de trois syllabes (ou plus), temps fort tombant sur la deuxième syllabe :

L'exemple suivant illustre le deuxième cas de figure, où l'accent initial se déplace sur la deuxième syllabe, puisque la première commence par une voyelle :

KJ :

		x				x	
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
-	**em**	**mu**	**ré**	dans	le	si	lence

		x				x	
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
-	ces	**hémor**	**ra**	**gies**	in	ternes	-

Cette pratique, relativement courante dans le rap, reste par contre rare dans le parler ordinaire. Remarquons que, du point de vue métrique, *hé* (W) – *mor* (S) – *ra* (W) – *gies* (S) maintient l'alternance WS, tandis que dans *em* (W) – *mu* (S) – *ré* (S), *é* (W) – *va* (S) – *sion* (S), il se produit un *clash* (deux accents forts contigus, l'un métrique, l'autre linguistique)[12].

Considérons maintenant les exemples suivants :

IAM :

x				x			
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
lés	par	le	**dé**	**ses**	**poir**	–	qui

x				x			
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
té	ça	fait	**gam**	**ber**	**ger**	–	en

x				x			
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
fort	**d'i**	**ma**	**gi**	**na**	**tion**	et i	ci

KJ :

x				x			
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
–	se	cachent	der	rière	**l'ar**	**ro**	**gance**

Ces exemples sont problématiques pour la théorie de l'accentuation, car nous ne pouvons pas adopter l'explication fournie précédemment. En effet, l'accent qui tombe sur la deuxième syllabe en raison du temps fort ne peut être porteuse d'un accent initial déplacé puisque la première syllabe commence par une consonne. Dès lors, l'accent métrique associé à la deuxième syllabe ne correspond à aucun type d'accentuation linguistique acceptable pour le

[12] Une solution consisterait à penser à une « démotion » (*demotion*) de la syllabe finale : « Since a stressed syllable is normally expected to function as a beat, it is said to be *demoted* when it occurs in an offbeat » (Attridge 1995 : 70). Cependant, comme l'auteur le souligne, cette solution n'a qu'une valeur métrique, sans réalité dans la prononciation effective.

français. Cependant, cette situation hautement déviante est acceptée sans problèmes par les auditeurs du rap. Comment expliquer cela ?

Pour répondre à cette question, nous allons nous pencher sur le phénomène de syncope et sur les contraintes qu'il entraîne dans le rap.

1.3 La syncope

Anderson considère que le *textsetting* du rap respecte tantôt la règle *Stress-to-Strong Mapping*, selon laquelle les syllabes qui reçoivent l'accent prosodique tendent à correspondre aux quatre temps forts de la ligne métrique, et tantôt la règle de la syncope : « Associate a stressed syllable in strong position with the weak position one grid mark to its left » (1992 : 15). Cela signifie que la syllabe accentuée, qui normalement devrait tomber sur une position forte, est décalée d'un cran vers la gauche. Dans ce qui va suivre, nous soutiendrons que, pour ce qui est du rap, la syncope l'emporte sur la contrainte de la correspondance *stress-to-beat*[13]. Dans le rap français en particulier, la syncope ne parcourt en général pas l'ensemble du morceau, mais se place à différents endroits afin d'établir une sorte de mouvement d'alternance, d'équilibre et de déséquilibre, entre rythme musical et accentuation linguistique.

Il existe deux types de syncope, qui agissent tant au niveau rythmique qu'au niveau prosodique. Comme nous l'avons dit, le niveau rythmique concerne l'alternance de temps forts et faibles, tandis que le niveau prosodique concerne l'alternance d'accents forts et faibles.

1. SYNCOPE DE TYPE 1 :
   a) Niveau rythmique : une syllabe faible se trouve associée à une position forte (c'est le cas général décrit par Dell & Halle 2009).
   b) Niveau prosodique : deux accents différents, prosodique et métrique.

KJ :

x			x	
x			x	
x	x		x	x
vé	cu	;	per	du

IAM :

x				x		
x		x		x		x
x	x	x		x	x	x
dé	-	chirent	;	bé	-	ton

[13] En ce qui concerne la musique tonale, Lerdahl & Jackendoff (1983) formulent la *Metrical Preference Rule 4* : « Prefer a metrical structure in which beats that are stressed are strong beats ». Les auteurs distinguent différents types d'accentuation, notamment l'accent phénoménal (*phenomenal accent*), à savoir un événement musical qui donne du relief à un moment du flux musical, comme par exemple des notes longues, des changement harmoniques, certaines attaques de notes ; et l'accent métrique (*metrical accent*), c'est-à-dire un temps fort relativement à son contexte métrique. Le rôle de l'accent phénoménal est de fournir un input perceptuel à l'accent métrique, en vue de permettre à la personne qui écoute de percevoir clairement le rythme de la pièce. Si l'accent phénoménal est irrégulier ou contradictoire par rapport à l'accent métrique, il y a syncope.

2. SYNCOPE DE TYPE 2 :

a) Niveau rythmique : une syllabe forte en position faible.
b) Niveau prosodique :

b') Mots masculins : la voyelle tonique en position faible apparaît après le temps fort. Dans ce cas, la syllabe pré-accentuelle est allongée :

KJ :

		x				x	
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
–	–	cha	cun	ses	se :	–	crets

		x				x	
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
–	–	mal	être	–	chro :	–	nique

b'') Mots féminins : la voyelle tonique associée à la position faible est allongée sur le temps fort suivant, ce qui crée ce qu'en musique on appelle un « contretemps ». À ce propos, Anderson affirme qu'au niveau phonologique, la voyelle accentuée qui tombe sur le temps faible est associée à la position forte qui suit, même si au niveau de surface elle a été déplacée par la syncope (Anderson 1992 : 7) :

KJ :

	x				x				x		
	x				x				x		
x	x	x	x		x	x	x		x	x	x
	pen	-	se	;	mon:	-	de et	;	l'om:	-	bre

Remarquons que, dans notre corpus, aucune syllabe féminine n'est associée à une position forte[14]. Cet élément nous semble significatif, car il s'agit peut-être de la seule contrainte effective dans le rap français, en ce qui concerne la distribution des accents. En effet, puisque toutes les syllabes qui tombent sur un temps fort sont automatiquement accentuées, la violation de cette contrainte donnerait lieu à une situation hautement déviante, et, partant, inacceptable :

(*)		x				x	
x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x
–	cha	cun	de	nous	**pen**	**se**	–

La condition LOCAL-MAXIMUM (Dell & Halle 2009), élaborée pour la chanson traditionnelle française, et que nous avons déjà discutée, prédit essentiellement deux situations inacceptables en fin de ligne, l'une concernant les mots masculins, l'autre concernant les mots féminins (les exemples suivants sont cités de Dell & Halle 2009 : 9) :

[14] Nous avons trouvé le monosyllabe *de* en position forte (IAM : *de ce que je vois*), mais la syllabe concernée est alors masculine (Cornulier 1995 : 253-255, Dominicy 1984). Il n'y a de syllabes féminines que dans les mots de deux syllabes (ou plus).

(*)		x			x	
	x	x	x	x	x	x
	ce	cher	–	Ni	co	**las**

(*)		x			x	
	x	x	x	x	x	x
	ma	chèr	–	re	Ni	**col'**

Nous avons vu plus haut que le *textsetting* inacceptable pour les mots masculins est toléré dans le rap, tant à la fin de la ligne qu'à l'intérieur. Par contre, le *textsetting* inacceptable pour les mots féminins se retrouve tel quel dans le rap, tant à la fin de la ligne qu'à l'intérieur. Pour rendre compte de cette situation, nous proposons d'adopter une version alternative de la condition LOCAL-MAXIMUM : « Pour les mots féminins (de deux syllabes ou plus), la position métrique associée à la syllabe linguistiquement accentuée du mot doit être plus forte que les positions associées aux syllabes adjacentes, à n'importe quel endroit de la ligne métrique ». On peut résumer ceci de la façon suivante : « Ne jamais associer une syllabe féminine à un temps fort en quelque endroit de la ligne métrique ».

Le caractère syncopé du rap permet donc de tolérer une plus grande quantité de non-correspondances *stress-to-beat* par rapport aux autres types de vers scandé (comptines, folklore enfantin et traditionnel). Une autre raison de cette tolérance accrue réside dans le fait que, comme on l'a dit plus haut, le vers du rap ne correspond pas toujours à la ligne métrique. Par conséquent, la fin de la ligne métrique ne peut pas être considérée comme le lieu métrique relativement auquel s'établissent les contraintes pertinentes pour le rap. En fait, il ressort de notre analyse que ce lieu est plutôt le temps fort, indépendamment de sa position sur la ligne métrique. Nous pouvons dès lors énoncer les principes suivants :

- Les temps forts peuvent être associés à une syllabe ou un silence.
- Les temps forts occupés par des silences (*silent beats*) jouent un rôle fondamental afin de réaliser des syncopes.
- Une syllabe associée à un temps fort est automatiquement accentuée.
- On ne retrouve pas de syllabes féminines sur les temps forts.

En conclusion, on peut affirmer que, dans le rap, les contraintes rythmiques l'emportent sur les contraintes prosodiques. On peut résumer ces contraintes de la manière suivante : nous trouvons d'un côté un rythme régulier de 4/4 où les quatre positions fortes doivent être associées à des syllabes accentuées (même de façon forcée), et d'autre côté l'exigence d'un rythme syncopé, en décalage avec le premier. Cet effet de syncope est réalisé en jouant sur la position et la durée des silences, qui peuvent intervenir de façon libre, ainsi qu'en réalisant une accentuation des mots parfois fort déviante par rapport à celle du parler ordinaire.

2 La définition du vers et le rôle de la rime

Revenons à présent à notre question initiale, à savoir la définition du vers dans le rap français. Il ressort de ce qui précède qu'il convient de renoncer à rechercher des règles ou des contraintes qui fonctionnent à coup sûr. Nous ne parlerons donc pas de variations par rapport

à des règles, ni de violations plus ou moins acceptables par rapport à des contraintes, mais plutôt de critères d'évaluation, à la fois précis et souples, susceptibles de fournir des arguments solides pour le choix d'une division en vers. Nous proposons ainsi d'envisager trois critères pouvant s'appliquer à des degrés divers selon le morceau envisagé :

1) Le vers est composé d'un ou plusieurs groupes prosodiques.
2) Du point de vue métrique, un vers compte quatre temps forts (y compris les *silent beats*).
3) Les rimes tendent à se distribuer de façon régulière.

En se basant sur ces critères, on peut définir comme neutres où non marquées les situations où tous les critères convergent, et comme marquées celles où l'un ou l'autre des critères ne s'applique pas ou s'applique très irrégulièrement. La non-pertinence ou l'application irrégulière de l'un des critères doit être contrebalancée par la pertinence ou l'application plus régulière d'un ou plusieurs autres. Il ne faut pas oublier que l'une des caractéristiques du rap est justement de trouver un équilibre toujours nouveau entre régularité et surprise. On postulera qu'au moins deux critères doivent être satisfaits pour garantir un découpage en vers cohérent. Dès lors, un vers se définit comme une tranche de texte scandé qui remplit au moins deux des trois critères ci-dessus.

2.1 Les deux premiers critères

Nous allons voir maintenant comment les deux premiers critères se distribuent dans des extraits de notre corpus (les neufs premiers quatrains de *Pleure en Silence*, et les huit premiers quatrains de *Demain, c'est loin*). Nous aborderons ensuite la rime de façon plus approfondie.

KJ[15] :

Q1.	Persuadés d'avoir du vécu– chacun de nous pense	4 temps forts
	Posséder le monopole de la souffrance ∅	4 temps forts
	On arbore fièrement nos cicatrices– et on aime à rappeler–	4 temps forts
	À quel point nos vies sont tristes et/ cruelles–∅	4 temps forts
Q2.	On est le nombril du monde et––/ tous prétendent	4 temps forts
	Avoir grandi à l'ombre du– bonheur –––∅	4 temps forts
	On s'fait notre ciné dans le vacarme de nos plaintes	4 temps forts
	Y'a tant de gens– qu'on entend même plus pleurer–––/––– ∅	4 temps forts
Q3.	Tu sais on n'souffre pas qu'en banlieue––	4 temps forts
	Partout tu peux lire le même manque d'amour dans les yeux––	4 temps forts
	Même dans les beaux quartiers– les sourires sont des masques––	4 temps forts
	On n'achète pas le bonheur sans qu'un jour–– le temps–– nous démasque–– ∅–	**5 temps forts**
Q4.	La détresse n'a pas de couleur– réveille-toi–	4 temps forts
	Sous combien de peaux blanches se cache la douleur––	**3 temps forts**
	Chacun ses secrets– emmuré dans le silence–	4 temps forts
	Ces hémorragies internes– qui nous font pleurer en silence––/–––∅	4 temps forts

[15] Dans ce qui suit, les *silent beats* sont notés « / », les troncations « ∅ », et les pauses associées au temps faibles « – ».

Q5.	Tu peux souffrir sans v'nir de la banlieue–	4 temps forts
	Partout tu peux lire le même manque d'amour dans les yeux––	4 temps forts
	À chacun son ghetto– – chacun porte son fardeau––	4 temps forts
	Tu peux grandir à l'air libre– mais comme derrière des barreaux––	4 temps forts
Q6.	Mal être– chronique nos douleurs qu'on traîne–	4 temps forts
	On espère qu'elles disparaissent– mais en fait elles hibernent/–	4 temps forts
	Dans les vers– de nos plaies–– nos cœurs– la renferment–	4 temps forts
	C'est une peine sans sursis– à vie– c'est du ferme–––/–––Ø–	4 temps forts
Q7.	Et on s'cache– pour pleurer–	4 temps forts
	Si on sourit au monde c'est en espérant le leurrer parce qu'au fond–	**5 temps forts**
	Qui veut réellement savoir– c'qui nous tue et c'que l'on est––	4 temps forts
	Les gens– se contentent de c'qu'on paraît–– pas vrai––	4 temps forts
Q8.	Souffrir– –– sans pouvoir le dire–– c'est pire––	4 temps forts
	Moi j'ai encore la chance de l'écrire–	**3 temps forts**
	Alors je chante–– pour celles–– et ceux––	4 temps forts
	Qui meurent de leur vivant dans des drames– silencieux–––	4 temps forts
Q9.	Boulimie de douleur– anorexie de bonheur–––	4 temps forts
	Tous chantonnent leur vie– en ré mineur– même mineur––	4 temps forts
	Chacun ses secrets–– emmuré dans le silence–	4 temps forts
	Ces hémorragies internes– qui nous font pleurer en silence/	4 temps forts

Dans cet extrait, les quatrains 5, 6 et 9 respectent la totalité des critères cités plus haut : les lignes comportent quatre temps forts, les groupes prosodiques sont délimités par des pauses ou des troncations. Il s'agit donc de vers non marqués où ligne métrique et vers coïncident. Par contre, le premier vers du premier et du deuxième quatrain est marqué, puisque le dernier groupe prosodique dépasse les limites de la ligne métrique et n'est pas délimité par une pause. Les quatrains 3-4 et 7-8 sont marqués au niveau du nombre de temps forts, respectivement cinq et trois au lieu de quatre, ce qui crée un décalage rythmique. Dans ces cas, la longueur du vers est motivée par d'autres éléments. En ce qui concerne les quatrains 3 et 4, il s'agit de la présence de troncations et de la rime (dont on parlera plus loin). Le cas des quatrains 7 et 8 est encore plus marqué par rapport au précédent, où la troncation signalait une pause forte et où l'appariement rimique permettait aussi de tracer les limites du vers. Ici, par contre, au lieu de la troncation nous avons une pause associée à une position faible et aucun appariement rimique évident, ce qui en fait un vers très marqué. Quant à la longueur du deuxième vers de Q8, d'autres critères contrebalancent la présence de seulement trois temps forts, notamment la pause et la rime (pire : écrire).

IAM :

Q1.	L'encre coule le sang se répand/ la feuille buvard––	4 temps forts
	Absorbe l'émotion– sac d'images dans ma mémoire–	4 temps forts
	Je parle de ce que mes proches vivent– de ce que je vois	4 temps forts
	Des mecs coulés par le désespoir– qui partent à la dérive––	4 temps forts
Q2.	Des mecs qui pour vingt mille de shit se déchirent–∅	4 temps forts
	Je parle du quotidien écoute bien– mes phrases font pas rire ∅	4 temps forts
	Rire sourire/ certains l'ont perdu–	4 temps forts
	Je pense à Momo ∅ qui m'a dit à plus– jamais– je ne l'ai revu	4 temps forts

Q3.	Tenter le diable pour sortir de la galère t'as gagné frère	4 temps forts
	Mais c'est toujours la misère– pour ceux qui poussent derrière–	4 temps forts
	Pousse–∅ pousser–– au milieu d'un champs de béton	4 temps forts
	Grandir dans un parking et voir les grands– faire rentrer les ronds–∅	4 temps forts
Q4.	La pauvreté ça fait gamberger– en deux temps trois mouvements	4 temps forts
	On coupe on compresse– on découpe on emballe on vend à tour de bras–/	4 temps forts
	On fait rentrer l'argent du crack ouais– c'est ça la vie–/–	4 temps forts
	et parle pas de RMI ici ici	4 temps forts
Q5.	Ici le rêve des jeunes c'est la Golf GTI survet' Tacchini–	4 temps forts
	Tomber les femmes à l'aise– comme Many sur Scarface––	4 temps forts
	J'suis comme tout le monde–/ je délire bien–	**3 temps forts**
	Dieu merci j'ai grandi/ je suis plus malin– lui il crève à la fin la fin	**5 temps forts**
Q6.	La faim justifie les moyens– quatre cinq coups malsains–	4 temps forts
	On tient jusqu'à demain– après on verra bien	**3 temps forts**
	On vit dans l'ombre du malin– du soir au matin	4 temps forts
	Tapis dans un coin– – couteau à la main/ bandit de grand chemin	**5 temps forts**
Q7.	Chemin chemin y'en a pas deux pour être un dieu	**3 temps forts**
	Frapper comme une enclume– pas tomber les yeux l'envieux toujours en veut	**5 temps forts**
	Une route–∅ pour y entrer– deux pour s'en sortir– 3/4 cuir–	4 temps forts
	Réussir– s'évanouir– devenir un souvenir–	4 temps forts
Q8.	Souvenir– être si jeune et en avoir plein le répertoire	4 temps forts
	Des gars rayés de la carte– qu'on efface comme un tableau wah– c'est le noir ∅	4 temps forts
	Pouvoir en dire en quoi les mecs sont tous des miroirs––	4 temps forts
	Vont dans le même sens/– veulent s'en mettre plein les tiroirs––	4 temps forts

Au niveau du quatrain, on ne trouve pas ici de situation non marquée, telle que définie plus haut. La distribution des troncations, des *silent beats* ou des pauses ne semble pas pertinente afin de définir le vers ou le quatrain. De plus, on retrouve localement des vers contenant cinq (et par conséquent, trois) temps forts. Remarquons aussi que, si le groupe prosodique défini par les pauses dépasse très souvent la ligne métrique, chaque vers forme une unité sémantique cohérente. En d'autres mots, les pauses n'interviennent pas nécessairement à la fin des unités syntactico-sémantiques, ce qui provoque des effets de décalage et de boitement typiques du rap.

2.2 La rime

Nous allons maintenant passer au troisième critère : la distribution régulière des rimes. Afin de simplifier notre exposé, nous utiliserons le terme de « rime » de façon très large, mais en restant consciente du fait qu'il nous aide à identifier des appariements de natures très diverses :

Rimes riches, partageant la consonne d'attaque (IAM, Q35) :

Individualités qui craquent parce que str**essées**
Personne ne bouge, personne ne sera bl**essé**

Rimes suffisantes, sans partage de la consonne d'attaque (IAM, Q36) :

Vapeur d'éther, d'eau écarlate, d'alc**ool**
Fourgon de la Brink's maté comme le pact**ole**
C'est pas drôle, le chien mord enfermé dans la c**age**
Bave de r**age**, les barreaux grimpent au deuxième ét**age**

Rimes imparfaites (IAM, Q1) :

L'encre coule, le sang se répand, la feuille buv**ard**
Absorbe l'émotion, sac d'images dans ma mém**oire**
Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je v**ois**

Contre-rimes (IAM, Q16) :

Joyaux, un rêve, plein les poches mais la cible est loin, la fl**èche**
Ricoche, le diable rajoute une encoche trop moche les mecs c**ochent**

Consonances (/m/, en gras) combinées à un réseau de *rimes suffisantes* (en italique) (IAM, Q6) :

La f*in*, la f*aim*, justifie les **m**oy*ens*, quatre, c*inq* coups **m**als*ains*
Et on ti*ent* jusqu'à de**m***ain*, après on verra bi*en*
On **m**arche dans l'o**m**bre du **m**al*in* du soir au **m**at*in*
Tapis dans un co*in*, couteau à la **m***ain*, bandit de grand che**m***in*

Assonances (en gras) combinées à des *consonances* (en italique) (KJ, Q2) :

On est le *n***om**bril du *m***on**de et tous prétendent
Avoir grandi à l'**om***b*re du *b***on**heur

Dans le rap, on trouve aussi un type particulier de rime, les « multis » – mot qui signifie « rime multi-syllabique » (*multi-syllable rhyme*). Ce sont des appariements où plusieurs syllabes riment entre elles. Les multis comprennent donc les rimes riches ou suffisantes, et des combinaisons de rimes imparfaites ; elles se trouvent à la fin des vers, et peuvent s'étendre à souhait, comme dans les exemples ci-dessous :

KJ (Q2; Q3) :

Tu sais on n'souffre pas qu'**en banlieue**
Partout tu peux lire le même manque d'amour **dans les yeux**

On est **le nombril du monde** et tous prétendent
avoir grandi à **l'ombre du bonheur**

Cependant, un certain nombre d'appariements ne rentrent pas dans cette classification, comme en témoignent les exemples suivants :

KJ (Q1, 2) :

On arbore fièrement nos cicatrices et on aime à **rappeler**
À quel point nos vies sont tristes et **cruelles**

Avoir grandi à l'ombre du **bonheur**
Y'a tant de gens qu'on entend même plus **pleurer**

Pour rendre compte de pareilles données, il faut faire appel à la théorie des accords (Vanderhoeft 1989). Un accord est défini de façon générale comme un rapport de sonorités entre deux ou plusieurs syllabes, qui interviennent dans la définition du rythme. Ces rapports de sonorités forment des groupes d'accords (GRA), définis comme : « Deux suites de syllabes adjacentes telles que toute syllabe du premier GRA est appariée par au moins un phonème à l'une au moins des syllabes de l'autre GRA et réciproquement » (Vanderhoeft 1989 : 96). Corollairement, une série de contraintes limitent la portée des accords :

– Le même nombre de syllabes est impliqué dans l'accord (correspondance syllabique).

– Les syllabes appariées dans l'accord doivent tomber sur le même type d'accent, fort ou faible (correspondance prosodique).

– La syllabe située à l'extrême droite d'un GRA est accentuée, prosodiquement ou métriquement.

Pour déterminer les accords, on identifie la rime (riche, suffisante ou imparfaite), l'assonance ou la consonance qui servira de base à l'accord, et on procède par appariements vers la gauche. L'accord peut se situer en fin de vers, mais aussi à l'intérieur.

Mis à part l'accord ainsi défini, d'autres types d'accords existent :

– accord augmenté (*mort : bonheur*, où l'on rajoute une syllabe (*-heur*) à l'assonance en /ɔ/, qui sert de base à l'accord) ;

– accord diminué (même principe, mais dans l'autre direction) ;

– accord renversé (*riche : chère*) ;

– accord imparfait (*de myrrhe : (a)dmire*, où le schwa, métriquement numéraire, n'est pas apparié)

Revenons à nos exemples pour voir comment la théorie des accords parvient à en rendre compte :

On arbore fièrement nos cicatrices et on aime à rap**peler**
À quel point nos vies sont tristes et **cruelles**

L'appariement *rapp**eler** : cru**elles*** est un accord diminué ; la base de l'accord est le schwa, suivi de /l/, dans *rappeler*.

On arbore fièrement nos cica**trices et** on aime à rappeler
À quel point nos vies sont **tristes et** cruelles

La base est la syllabe /e/ ; on remonte de deux crans à gauche.

Avoir grandi à l'ombre du **bonheur**
Y'a tant de gens qu'on entend même plus **pleurer**

L'appariement *bon**heur** : pl**eurer*** est un accord augmenté ; la base est /œr/, et on ajoute une syllabe pour obtenir le deuxième terme de l'accord.

La notion d'accord permet aussi de rendre compte des multis :

Tu sais on n'souffre pas qu'**en banlieue**
Partout tu peux lire le même manque d'amour **dans les yeux**

Dans la multi *en banl**ieue** : dans les **yeux***, la rime suffisante en /jø/ en fin de vers sert de base à l'accord qui s'étend sur les deux syllabes précédentes.

Un dernier exemple :

On est **le nombril du monde** et tous prétendent
avoir grandi à **l'ombre du bonheur**

Dans la multi *le n**om**bril du m**on**de : l'**om**bre du b**onheur***, la base est une assonance en /ɔ̃/ accompagnée d'un accord augmenté (avec la dénasalisation /ɔn/) ; l'accord s'étend sur plusieurs mot lexicaux, renforcé par la reprise du groupe /br/, l'allitération en /l/, les consonances (cf. plus haut) et la répétition de la syllabe /dy/.

On a vu précédemment que, pour qu'il y ait accord, il doit y avoir à la fois une correspondance syllabique et une correspondance prosodique : les syllabes appariées dans l'accord doivent tomber sur le même type d'accent, fort ou faible (correspondance prosodique) ; la syllabe située à l'extrême droite d'un GRA est accentuée, prosodiquement ou métriquement. Ces contraintes sont effectivement respectées dans les exemples que nous avons analysés :

On arbore fièrement nos cica**trices et** on aime à rappeler
À quel point nos vies sont **tristes et** cruelles

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
ar	bore	fière	ment	nos	cica	trices	-	**et**	on	aime	à	rap	pe	**ler**	-
S	W	S	W	S	W	S	W	**S**	W	S	W	S	W	**S**	W

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
à	quel	point	nos	vies	sont	tri	-	stes **et**	-	-	cru	**elles**	-	-	on
S	W	S	W	S	W	S	W	**S**	W	S	W	S	W	S	W

Avoir grandi à l'ombre du **bonheur**
Y'a tant de gens qu'on entend même plus **pleurer**

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
voir	gran	di	à	l'om	-	bre	du	-	boh	**heur**	-	-	-	-	-
S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W

		x				x				x				x	
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
(y)a	tant	d'gens	-	qu'on	en	tend	même	plus	pleu	**rer**	-	-	-	-	-
S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W	S	W

En conclusion, on remarque, en fin de vers comme à l'intérieur, une très grande variété d'appariements, d'une longueur elle aussi variable. Pour rendre compte de ces appariements, la notion « classique » de rime ne suffit pas. Nous avons donc fait appel à la théorie des accords, plus souple, qui nous a fourni les outils nécessaires à l'analyse d'appariements à première vue difficiles à traiter.

2.3 L'interaction des critères

Nous allons maintenant voir comment les trois critères proposés permettent, pris conjointement, de définir le vers de rap. Reprenons-les :

1) Le vers est composé d'un ou plusieurs groupes prosodiques.
2) Le vers compte quatre temps forts (y compris les *silent beats*).
3) Les rimes tendent à se distribuer de façon régulière.

Nous avons également défini le vers du rap comme la tranche de texte qui satisfait au moins deux des trois premiers critères ci-dessus. À partir de là, on obtient les quatre

combinaisons suivantes, autrement dit, quatre façons différentes pour une tranche de rap de satisfaire deux au moins de ces trois critères :

- 3 combinaisons de 2 critères (paires non ordonnées) : 1+2, 1+3, 2+3
- 1 combinaison de 3 critères (triplet non ordonné) : 1+2+3

Pour *Pleure en Silence* (KJ), leur application donne le découpage en vers suivant[16] :

Q1.	Persuadés d'avoir du vécu– chacun de nous pense	4 temps forts	A	2+3
	Posséder le monopole de la souffrance ∅	4 temps forts	A	1+2+3
	On arbore fièrement nos cicatrices (B)– et on aime à rappeler–	4 temps forts	C	1+2+3
	À quel point nos vies sont tristes (B) et/ cruelles–∅	4 temps forts	C'	1+2+3
Q2.	On est le nombril du monde et––/ tous prétendent	4 temps forts	D	2+3
	Avoir grandi à l'ombre du– bonheur –––∅	4 temps forts	E	1+2+3
	On s'fait notre ciné dans le vacarme de nos plaintes	4 temps forts	D'	2+3
	Y'a tant (F) de gens (F)– qu'on entend (F) même plus pleurer–––/––– ∅	4 temps forts	E'	1+2+3
Q3.	Tu sais on n'souffre pas qu'en banlieue––	4 temps forts	G	1+2+3
	Partout tu peux lire le même manque d'amour dans les yeux––	4 temps forts	G	1+2+3
	Même dans les beaux quartiers– les sourires sont des masques––	4 temps forts	H	1+2+3
	On n'achète pas le bonheur sans qu'un jour–– le temps–– nous démasque–– ∅–	**5 temps forts**	H	1+3
Q4.	La détresse n'a pas de couleur (J)– réveille-toi–	4 temps forts	I	1+2
	Sous combien de peaux blanches se cache la douleur––	**3 temps forts**	J	2+3(int)
	Chacun ses secrets– emmuré dans le silence–	4 temps forts	K	1+2+3
	Ces hémorragies internes– qui nous font pleurer en silence––/–––∅	4 temps forts	K	1+2+3
Q5.	Tu peux souffrir sans v'nir de la banlieue–	4 temps forts	G	1+2+3
	Partout tu peux lire le même manque d'amour dans les yeux––	4 temps forts	G	1+2+3
	À chacun son ghetto (L)– – chacun porte son fardeau––	4 temps forts	L	1+2+3
	Tu peux grandir à l'air libre– mais comme derrière des barreaux––	4 temps forts	L	1+2+3
Q6.	Mal être– chronique nos douleurs qu'on traîne–	4 temps forts	M	1+2+3
	On espère qu'elles disparaissent– mais en fait elles hibernent/–	4 temps forts	M'	1+2+3
	Dans les vers– de nos plaies–– nos cœurs– la renferment–	4 temps forts	M''	1+2+3
	C'est une peine sans sursis– à vie– c'est du ferme–––/–––Ø–	4 temps forts	M''	1+2+3
Q7.	Et on s'cache– pour pleurer–	4 temps forts	N	1+2+3(int)
	Si on sourit au monde c'est en espérant le leurrer (N) parce qu'au fond–	**5 temps forts**	O	1+3(int)
	Qui veut réellement savoir– <u>c'qui</u> nous tue et <u>c'que</u> l'on est––	4 temps forts	P	1+2+3
	Les gens– se contentent de <u>c'qu'on</u> (O) paraît–– pas vrai––	4 temps forts	P	1+2+3
Q8.	Souffrir (Q)– –– sans pouvoir le dire (Q) –– c'est pire––	4 temps forts	Q	1+2+3
	Moi j'ai encore la <u>chan</u>ce de l'écrire–	**3 temps forts**	Q	1+3
	Alors je <u>chan</u>te–– pour celles–– et ceux––	4 temps forts	G	1+2+3
	Qui meurent de leur viv<u>ant</u> dans des drames– silencieux–––	4 temps forts	G	1+2+3
Q9.	Boulimie (R) de douleur (J)– anorexie (R) de bonheur–––	4 temps forts	J	1+2+3
	Tous chantonnent leur vie (R) – en ré mineur (J) – même mineur––	4 temps forts	J	1+2+3
	Chacun ses secrets–– emmuré dans le silence–	4 temps forts	K	1+2+3
	Ces hémorragies internes– qui nous font pleurer en silence/	4 temps forts	K	1+2+3

[16] Dans ce qui suit, la notation « ∅» représente les troncations, la notation « / » représente les *silent beats*, et la notation « – » représente les pauses sur les temps faibles. Les lettres majuscules représentent les appariements rimiques ; les chiffres représentent la combinaison de critères attestée pour la tranche de texte concernée. La mention « int » signifie la présence d'une rime interne. L'apostrophe indique la présence d'un accord.

Le schéma rimique qui se dégage de cet extrait est essentiellement organisé en distiques. La nature des appariements est très variée, avec une recherche formelle très poussée, notamment dans le cas des multis et des appariements fonctionnant par accords. Si le schéma rimique contribue à structurer l'ensemble en distiques et quatrains, au niveau supérieur – celui de la strophe et du refrain – c'est plutôt la longueur des pauses qui semble décisive. À noter également, dans les quatrains 7 et 8, le jeu des allitérations et des rimes internes (soulignements), qui confère une grande complexité au réseau rimique. De ce point de vue, on peut penser que la base robuste fournie par la relative régularité de la distribution des temps forts et par l'exploitation formelle des segments définis par les pauses permet une plus grande liberté dans le traitement des rimes. Cette régularité se montre aussi dans la combinaison des critères définissant le vers, où on note une présence prépondérante de vers présentant la combinaison maximale (vingt-quatre vers sur trente-six combinent les trois critères). Quant aux douze vers restant, quatre d'entre eux présentent la combinaison 2+3 (quatre temps forts + appariement rimique), trois présentent la combinaison 1+3 (groupe prosodique + appariement rimique), et un seul la combinaison 1+2 (groupe prosodique + quatre temps forts). Ces éléments tendent à prouver l'importance accordée à la rime, ce critère n'ayant été satisfait qu'une seule fois en neuf quatrains.

Pour *Demain, c'est loin* (IAM), l'application des trois critères donne le découpage en vers suivant :

Q1.	L'encre coule le sang se répand/ la feuille buvard––	4 temps forts	A	1+2+3
	Absorbe l'émotion– sac d'images dans ma mémoire–	4 temps forts	A	1+2+3
	Je parle de ce que mes proches vivent– de ce que je vois	4 temps forts	A	2+3
	Des mecs coulés par le désespoir (A) – qui partent à la dérive––	4 temps forts	B	1+2+3
Q2.	Des mecs qui pour vingt mille de shit se déchirent–∅	4 temps forts	B	1+2+3
	Je parle du quotidien écoute bien– mes phrases font pas rire ∅	4 temps forts	B	1+2+3
	Rire sourire (B)/ certains l'ont perdu–	4 temps forts	C	1+2+3
	Je pense à Momo ∅ qui m'a dit à plus (C) – jamais– je ne l'ai revu	4 temps forts	C	2+3
Q3.	Tenter le diable pour sortir de la galère (D) t'as gagné frère	4 temps forts	D	2+3
	Mais c'est toujours la misère (D) – pour ceux qui poussent derrière–	4 temps forts	D	1+2+3
	Pousse–∅ pousser–– au milieu d'un champs de béton	4 temps forts	E	2+3
	Grandir dans un parking et voir les grands– faire rentrer les ronds–∅	4 temps forts	E	1+2+3
Q4.	La pauvreté ça fait gamberger– en deux temps trois mouvements	4 temps forts	F	2+3(int)
	On coupe on compresse– on découpe on emballe on vend (F) à tour de bras–/	4 temps forts	G	1+2+3(int)
	On fait rentrer l'argent du crack (G) ouais– c'est ça la vie–/–	4 temps forts	H	1+2+3
	et parle pas de RMI ici ici	4 temps forts	H	2+3
Q5.	Ici (H) le rêve des jeunes c'est la Golf GTI (H) survet' Tacchini–	4 temps forts	H	1+2+3
	Tomber les femmes à l'aise– comme Many (H) sur Scarface––	4 temps forts	I	1+2
	J'suis comme tout le monde–/ je délire bien–	**3 temps forts**	J	1+3
	Dieu merci j'ai grandi/ je suis plus malin (J)– lui il crève à la fin la fin	**5 temps forts**	J	1+3
Q6.	La faim (J) justifie les moyens (J) – quatre cinq coups malsains–	4 temps forts	J	1+2+3
	On tient jusqu'à demain (J)– après on verra bien	**3 temps forts**	J	3
	On vit dans l'ombre du malin (J)– du soir au matin	4 temps forts	J	2+3
	Tapis dans un coin (J)– – couteau à la main (J)/ bandit de grand chemin	**5 temps forts**	J	3

Q7.	Chemin chemin (J) y'en a pas deux (K) pour être un dieu	**3 temps forts**	K	3
	Frapper comme une enclume– pas tomber les yeux (K) l'envieux (K) toujours en veut	**5 temps forts**	K	3
	Une route–∅ pour y entrer– deux (K) pour s'en sortir (L)– 3/4 cuir–	4 temps forts	L	1+2+3
	Réussir (L)– s'évanouir (L)– devenir (L) un souvenir–	4 temps forts	L	1+2+3
Q8.	Souvenir (L)– être si jeune et en avoir plein le répertoire	4 temps forts	M	2+3
	Des gars rayés de la carte– qu'on efface comme un tableau wah– c'est le noir ∅	4 temps forts	M	1+2+3
	Pouvoir (M) en dire en quoi les mecs sont tous des miroirs––	4 temps forts	M	1+2+3
	Vont dans le même sens/– veulent s'en mettre plein les tiroirs––	4 temps forts	M	1+2+3

Dans cet extrait, le schéma rimique est très régulier, fonctionnant souvent par distiques ou bien par quatrains monorimes entiers. La régularité des rimes en fin de vers semble aussi jouer un rôle important quant à la définition des structures supérieures au vers (distiques et quatrains). Dans *Demain, c'est loin*, les rimes sont moins recherchées que dans *Pleure en Silence* : on ne trouve pas de multis, ni d'accords, mais un robuste réseau d'appariements indéniables qui structurent l'ensemble en une suite de quatrains de valeur égale. Par rapport à nos critères, on peut dire que les quatre temps forts, conjointement avec la régularité et la densité des rimes, déterminent le découpage en vers de façon plutôt limpide. Le critère prosodique est par contre systématiquement négligé, ce qui, comme on l'a dit, contribue aux effets de décalage et de syncope typiques du rap. Notons également la distribution plutôt irrégulière des critères définissant le vers : ici, seulement la moitié des vers présente la combinaison maximale (seize vers sur trente-deux combinent les trois critères). De plus, on remarque quatre cas hautement déviants, où un seul des critères est satisfait (Q6, vers 2 et 4 ; Q7, vers 1 et 2), celui de la rime. Il s'agit de quatrains où les appariements rimiques sont très denses et jouent dès lors un rôle compensatoire. Q6, en particulier, présente dix occurrences du même appariement (rime J) qui crée un réseau puissant de cohésion d'ensemble qui permet au rappeur d'effectuer des jeux rythmiques plus poussés[17]. Dans Q7, la division en distiques très claire déterminée par la rime, et la régularité du deuxième de ces distiques (quatre temps forts + découpage prosodique consistant) ne laisse aucun doute quant à la décision relative à la division en vers. C'est donc le contexte du quatrain qui permet, dans ces cas hautement déviants, de décider du découpage en vers.

Concernant les combinaisons des critères pour les seize vers restants, on dénombre huit combinaisons 2+3 (quatre temps forts + appariement rimique), deux combinaisons 1+3 (groupe prosodique + appariement rimique), et une seule combinaison 1+2 (groupe prosodique + quatre temps forts). Ces données tendent à confirmer le rôle fondamental du critère des appariements rimiques réguliers dans le rap, suivi par celui des quatre temps forts, et ensuite par le découpage prosodique.

[17] Il s'agit de la situation inverse par rapport à ce qu'on a remarqué pour KJ, où la régularité rythmique et celle liée aux découpages prosodiques permettaient une plus grande liberté quant aux appariements rimiques.

3 Conclusion

Le but de cet article était de dégager des critères d'évaluation aptes à rendre compte des limites du vers « poétique » dans le rap français. À cette fin, nous avons analysé le rôle des pauses (silences), et les relations existant entre la ligne métrique qui représente le rythme et la distribution des syllabes. De cette analyse ressort la primauté de la composante rythmique sur la composante prosodique : toute syllabe associée à un temps fort se voit attribuer un accent, même si cela se trouve être en contradiction avec les schémas d'accentuation exigés dans le parler ordinaire et dans la chanson populaire. Pour les mots de deux syllabes ou plus, la limite de cette tolérance concerne les syllabes féminines : une syllabe féminine ne peut être associée à un temps fort et donc recevoir un accent.

Dès lors, nous avons proposé de considérer le temps fort comme étant le lieu métrique par rapport auquel s'établissent les contraintes pertinentes pour le rap (contrairement aux chansons populaires et au folklore enfantin, où ce lieu est la fin de la ligne métrique).

Nous avons également proposé de considérer la syncope comme un ingrédient fondamental du rap. Le rythme syncopé peut être réalisé de différentes manières : en décalant le début du texte scandé par rapport aux temps forts (au début mais aussi à l'intérieur du morceau), en jouant sur les décalages d'accentuation, sur la gestion des silences.

Dans la deuxième partie, nous avons mis en lumière le rôle crucial que joue la rime lorsqu'il s'agit de structurer les textes en vers. Il ressort de notre analyse que la notion classique de rime (même prise dans un sens large) ne suffit pas à rendre compte des appariements présents dans le rap. Pour ce faire, nous avons utilisé la théorie des accords, dont la souplesse offre un avantage majeur, celui de pouvoir mettre en relation des segments plutôt que des syllabes prises individuellement.

De la comparaison entre les deux morceaux considérés, certaines conclusions s'imposent, quant aux usages très différents que les rappeurs font des outils « techniques » à leur disposition (distribution des silences, décalages d'accentuation, distribution des rimes), tout en restant fidèles aux caractères généraux du genre (scansion, syncope).

Ceci nous mène à reconnaître dans le rap des styles formels tout à fait distincts, qui reflètent des choix esthétiques personnels. À notre avis, cette richesse fait du rap un genre de versification à part entière, lié à la nature même du parler scandé et qui, à différence de la poésie littéraire, ne peut sortir d'un nombre réduit de configurations possibles sans perdre en intelligibilité. Ces possibilités combinatoires restreintes mènent les rappeurs à exploiter à l'extrême, et d'une façon parfois inédite, les possibilités de l'expression orale.

Bibliographie

Anderson, Victoria B. (1992). « The rap of Young M.C. : A case study of eurhythmic textsetting », UCLA, Internet.

Attridge, Derek (1995). *Poetic Rhythm*. Cambridge : Cambridge University Press.

Calvet, Louis-Jean (1994). *Les Voix de la Ville. Introduction à la Sociolinguistique urbaine*. Paris : Payot & Rivages.

Carton, F., Rossi, M., Autesserre, D. & Léon, P. (1983). *Les Accents des Français*. Paris : Hachette.

Cornulier, Benoît de (1981). « La rime n'est pas une marque de fin de vers ». *Poétique* 46 : 247-256.

Cornulier, Benoît de (1995). *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Cornulier, Benoît de (2005). « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire ». In M. Murat et J. Dangel (éds), *Poétique de la Rime*. Paris : Honoré Champion, 125-178.

Cornulier, Benoît de (2008). « Pour une approche de la poésie métrique au XIXe siècle ». *Romantisme* 140 : 37-52.

Dell, François (1989). « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent et l'e muet dans la chanson française ». In M. Dominicy (éd), *Le Souci des Apparences*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 121-136.

Dell, François, & Halle, John (2009). « Comparing musical textsetting in French and in English songs ». In J.-L. Aroui & A. Arleo (éds), *Towards a Typology of Poetic Forms*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins, 63-78.

Dell, François (2003). « Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons ». In J.-L. Aroui (éd), *Le Sens et la Mesure*. Paris : Honoré Champion, 499-522.

Di Cristo, Albert (2003). « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français ». *Semen* 16 : en ligne.

Dominicy, Marc (1984). « Sur la notion d'*e* masculin et féminin en métrique et en phonologie ». *Recherches Linguistiques* [*de Vincennes*] 12 : 9-45.

Dominicy, Marc (2000a). « La césure lyrique chez Verhaeren ». In M. Murat, éd., *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris : Honoré Champion, 247-295.

Dominicy, Marc (2000b). « La dynamique du système phonologique en français ». *Le Français Moderne* 68 : 17-30.

Dominicy, Marc (2002). « Colométrie, période et rythme dans le lyrisme choral en Grèce ancienne ». *Les Études Classiques* 70 : 321-352.

Edwards, Paul (2009). *How to Rap : The Art & Science of the Hip-Hop MC*. Chicago : Chicago Review Press.

Escher, Emcee. « Lesson plan for slant rhyme / hip-hop as poetry ». Flocabulary.com.

Frankin, Victoria (1977). « Putting the emphasis on the wrong Syllable ». In L.M. Hyman (éd), *Studies in Stress and Accent. Southern California occasional Papers in Linguistics* 4. Los Angeles : University of Southern California, 15-27.

Gouvard, Jean-Michel (1999). *La Versification*. Paris : Presses Universitaires de France.

Halle, John (2003). « Constituency matching in metrical texts ». *Proceedings of the conference* Words and Music, University of Missouri-Columbia, March 14, 2003.

Halle, John (2005). *Text, Tune and Metrical Form*, chapters 1-3 (http://www.johnhalle.com/).

Hayes, Bruce & MacEachern, Margaret (1996). « Are there lines in folk poetry ? ». *UCLA Working Papers in Phonology* 1 : 125-142.

Hayes, Bruce & Kaun, Abigail (1996). « The role of phonological phrasing in sung and chanted verse ». *The Linguistic Review* 13 : 243-303.

Katz, Jonah (2008). « Towards a generative theory of hip-hop ». *Music, Language, and the Mind*, Tufts University, July 2008, Internet.

Lauret, Bertrand (1996). « Étude du rythme de l'anglais et du français : analyse d'un rap en deux langues ». *Actes des XXIe Journées d'Études sur la Parole,* Avignon, 10-14 juin, 191-194. Centre d'Enseignement et de Recherche en Informatique : Technopôle Régional de l'Agroparc d'Avignon-Montfavet.

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge (Mass.) : MIT Press.

Mertens, Piet (1992). « L'accentuation de syllabes contigües ». *ITL – Review of Applied Linguistics* 95-96 : 145-165.

Mertens, Piet (1993). « Accentuation, intonation et morphosyntaxe ». *Travaux de Linguistique* 26 : 21-69.

Pasdeloup, Valérie (1988). « Essai d'analyse du système accentuel du français : distribution de l'accent secondaire ». Actes des *17èmes Journées d'Études sur la Parole*. Nancy, 20-23 septembre 1988.

Selkirk, Elisabeth (1986). « On derived domains in sentence phonology ». *Phonology Yearbook* 3 : 371-405.

Vanderhoeft, Claire (1989). « Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords ». In M. Dominicy (éd), *Le Souci des Apparences*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 93-119.

Zwicky, Arnold (1976). « Well, this rock'n'roll has got to stop. Junior's head is hard as rock », *Papers from the 12th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 676-697.

Martinon 1912-2012

La thèse sur *Les Strophes* de Philippe Martinon (1859-1917), bien connu des linguistes et surtout des métriciens français (nombreux dans son fan club), soutenue en 1911, a été publiée en 2011 et 2012 (voir ci-dessous la contribution de Jean-Louis Aroui).

Nous publions ci-dessous une bibliographie de ses publications et des comptes-rendus de ses travaux réalisée par Jean-Louis Aroui. Deux photos de Martinon nous ont été signalées par Elisabeth Carson (étudiante à Nantes en Maîtrise/Master, 2007). La première a été publiée en 1908 dans une liste de lauréats de l'Académie française (pour le prix Jules Janin). La seconde représente le personnel du Grand Lycée d'Alger (Lycée Bugeaud) en 1907.

Un « Obituaire Philippe Martinon » a paru dans le premier *Cahier du C. E. M.* en 1992.

PH. MARTINON
Prix Jules Janin pour
ses traductions.

Publications de Philippe Martinon

Jean-Louis Aroui (Université Paris 8 / U.M.R. 7023 “Structures Formelles du Langage”)

1 Publications

Cette bibliographie cherche à recenser l’ensemble des publications de Philippe Martinon (1859-1917), mais pas nécessairement toutes les éditions d’un même volume. En général, sont signalées les préoriginales et les éditions *princeps*, sauf lorsque celles-ci n’ont pu être trouvées (ainsi de l’édition originale possible de la publication n° 19). Un certain nombre de rééditions, parce qu’importantes par leur diffusion ou parce qu’encore disponibles, ont été relevées.

1. [s.d.] (1885). « Adultère. II. Littérature », *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, tome 1, Paris, Lamirault et Cie, pp. 631-637.
2. [s.d.] (entre 1885 et 1902). « Allocution. I. Rhétorique », *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, tome 2, Paris, Lamirault et Cie, p. 392.
3. [s.d.] (entre 1885 et 1902). « Année. IV. Littérature », *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, tome 3, Paris, Lamirault et Cie, p. 51.
4. [s.d.] (entre 1885 et 1902). « Aure (Antonin-Henri-Philippe-Léon vicomte d’) », *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, tome 4, Paris, Lamirault et Cie, pp. 691-692[1].
5. (1895). *Les Elégies de Tibulle[,] Lygdamus et Sulpicia*. Texte revu d’après les travaux de la philologie avec une traduction littérale en vers et un commentaire critique et explicatif par Philippe Martinon. Paris : Thorin et fils[2].
6. (1897). *Les Amours d’Ovide*. Traduction littérale en vers français avec un texte revu, un commentaire explicatif et archéologique, une notice et un index, par Ph. Martinon, Professeur au Lycée d’Alger, Lauréat de l’Académie Française. Paris : Fontemoing[3].

---

[1] C’est le dernier article signé « Ph. Martinon » que j’aie trouvé dans cette encyclopédie, qui compte 31 volumes. Notons que nombre de ses articles sont anonymes (l’article « alexandrin », par exemple) ou ne sont signés que par des initiales. Martinon n’est signalé comme collaborateur de l’encyclopédie qu’au sommaire du tome 2 (page VII).

[2] En surtitre : *Les Elégiaques latins*. L’achevé d’imprimer est du 15 octobre 1894. Mon exemplaire porte le numéro 161. Le successeur du libraire Thorin a été Fontemoing, dès 1896 (le successeur de Fontemoing sera E. de Boccard, dont la librairie est encore active). Ceci explique sans doute le volume recensé dans la *Bibliographie française* de H. Le Soudier (2e éd., tome X, Librairie H. Le Soudier, 1900, p. 467) sous le titre *Tibrelle* [*sic*], et signalé comme publié chez Fontemoing.

7. (1898). « Les chœurs d'Œdipe à Colone. Transcription lyrique », *Revue Universitaire*, 7:1, pp. 40-44.
8. (1898). « Une scène d'Œdipe à Colone. Entrevue d'Œdipe et de Polynice », *Revue Universitaire*, 7:2, pp. 47-50.
9. (1899). SOPHOCLE : *Œdipe à Colone*. Traduction en vers par Philippe Martinon. Paris : Fontemoing[4].
10. (1899). SOPHOCLE : *Œdipe roi*. Traduction en vers par Philippe Martinon. Paris : Fontemoing[5].
11. (1900). SOPHOCLE : *Antigone*. Traduction en vers par Philippe Martinon. Paris : Fontemoing[6].
12. (1901). « Les drames d'Eschyle. Traductions en vers. Préface », *Bulletin de la Société Académique de Brest*, deuxième série, tome XXVI, pp. 155-157.
13. (1901). « L'Orestie », *Bulletin de la Société Académique de Brest*, deuxième série, tome XXVI, pp. 158-223.
14. (1901). « Quatre poésies de Properce », *in* MM. Audollent *et al.*, *Entre camarades*, publié par la Société des anciens élèves de la faculté des lettres de l'université de Paris, Paris, F. Alcan, pp. 149-157.
15. (1903). « Les drames d'Eschyle (suite). Les suppliantes », *Bulletin de la Société Académique de Brest*, deuxième série, tome XXVIII, pp. 75-93.
16. (1904). « Les drames d'Eschyle (suite). Prométhée enchaîné », *Bulletin de la Société Académique de Brest*, deuxième série, tome XXIX, pp. 21-50.
17. (1904). *Les Drames d'Eschyle*. Traduction en vers français par Philippe Martinon, Professeur au lycée d'Alger. Alger : chez l'auteur[7].
18. (1905). *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises, précédé d'un traité de versification*. Paris : Larousse[8].
19. (1907). SOPHOCLE: *Electre*. Traduction en vers par Philippe Martinon. Paris : Fontemoing[9].

---

[3] En surtitre : *Les Elégiaques latins*. Mon exemplaire porte le numéro 190. En quatrième de couverture sont annoncées en préparation *Les Elégies de Properce*, jamais publiées en volume à ma connaissance ; voir néanmoins la publication n° 14.

[4] En faux titre : *Les tragiques grecs*. Repris dans le n° 23.

[5] En faux titre : *Les tragiques grecs*. Repris dans le n° 23.

[6] Repris dans le n° 23.

[7] En surtitre : *Les tragiques grecs*. Inclus : *Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*, *Les Suppliantes*, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Perses*, *Prométhée*. Mon exemplaire porte le numéro 159 (numérotation et signature autographes). D'après la *Bibliographie française* de H. Le Soudier (2e série, tome 2, 1911, p. 359), l'ouvrage a fait l'objet d'une édition chez Fontemoing en 1907.

[8] Nombreuses rééditions, généralement non datées, jusqu'à celle de 1962 (référencée plus bas), revue par L. Lacroix de Lisle. Mon édition porte un copyright de 1915.

20. (1907). « L'hiatus ». *Revue des poètes*, X, Nouvelle série, pp. 155-229.

21. (1907). *Les drames d'Euripide*, vol. 1, *Alceste, Hécube, Hippolyte*. Traduction en vers par Philippe Martinon, professeur au lycée d'Alger. Paris : Fontemoing[10].

22. (1908). *Les drames d'Euripide*, vol. 2, *Les deux Iphigénies, Médée*. Traduction en vers par Philippe Martinon, professeur au lycée d'Alger. Paris : Fontemoing[11].

23. (1908). *Les drames de Sophocle (Les deux Œdipes et Antigone)*.Traduction en vers par Philippe Martinon, Professeur au Lycée d'Alger. Ouvrage couronné par l'Académie Française. Nouvelle édition. Paris : Fontemoing[12].

24. (1908). « Agamemnon. Scène V ». *L'Afrique du Nord Illustrée*, 3e année, n° 86, 18 juillet, p. 7[13].

25. (1908). « Sur deux textes de Hugo et de Vigny ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 15e année, pp. 129-130.

26. (1908). « Note sur le "Philandre" attribué à Maynard ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 15e année, pp. 495-496.

27. (1909). « Le trimètre. Ses limites, son histoire, ses lois ». *Mercure de France*, tome LXXVII, pp. 620-640 et tome LXXVIII, pp. 40-58.

28. (1909). « La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 16e année, pp. 62-87.

29. (1910). « Note complémentaire sur Maynard et Urfé ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 17e année, pp. 825-829.

30. (1911). *Les strophes. Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris par Ph. Martinon, professeur agrégé au lycée d'Alger. Paris : Champion.

31. (1911). *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance*. Thèse complémentaire présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris par Ph. Martinon, professeur au lycée d'Alger. Paris : Champion[14].

---

[9] D'après la *Bibliographie française* de H. Le Soudier (2e série, tome 1, 1908, p. 683), l'ouvrage avait déjà fait l'objet d'une première impression en 1900.

[10] En surtitre : *Les tragiques grecs*. Mon exemplaire fait l'objet d'une dédicace autographe, difficile à déchiffrer : « à Jean Gaultier dont les efforts soutenus [*deux mots illisibles, le premier est peut-être « laborieux »*] constants ne se sont jamais démentis ».

[11] En surtitre : *Les tragiques grecs*.

[12] En surtitre : *Les tragiques grecs*. Réédition en un volume des numéros 9, 10, 11. Mon exemplaire fait l'objet d'une dédicace autographe : « A Paule Andral : à l'artiste et plus encore à la femme, qui est plus que charmante. 25 janvier 1917 ».

[13] La traduction par Martinon du texte d'Eschyle est précédée d'un portrait de Martinon et d'une liste de ses traductions publiées.

[14] Porte la mention : « Vu, le 11 février 1911 » du doyen A. Croizet (p. 96).

32. (1911). « Bibliographie chronologique des principaux recueils lyriques de l'époque romantique ». *Les annales romantiques. Revue d'histoire du romantisme*, tome VIII, pp. 204-218.

33. (1912). *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance avec une Bibliographie chronologique et un répertoire général*, Paris, Champion[15].

34. (1912). « La prononciation de l'*e muet* ». *Revue de philologie française et de littérature*, 26e année, pp. 100-130.

35. (1913). *Comment on prononce le français. Traité complet de prononciation pratique avec les noms propres et les mots étrangers*. Paris : Larousse.

36. (1913). « La versification de M. Paul Fort ». *La grande revue*, 10 mai, pp. 97-110.

37. (1913). « Quelques mots sur l'alexandrin. A propos d'une thèse de phonétique expérimentale ». *Revue des cours et conférences*, 21e année (2e série), n° 11, pp. 300-307.

38. (1913). « Les innovations prosodiques chez Corneille ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 20e année, pp. 65-100.

39. (1915). « Les véritables éditions de Malherbe. Les œuvres posthumes ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 22e année, pp. 371-391.

40. (1921). « Histoire de la versification française. Les origines de la rime ». *Revue bimensuelle des cours et conférences*, 23e année (1ère série), n° 2, pp. 172-185.

41. (1926). *Les poésies de Malherbe.* Texte publié pour la première fois d'après les éditions revues et corrigées par Malherbe et disposé dans un ordre nouveau par Philippe Martinon, avec une introduction par Maurice Allem et des notes de Maurice Allem et Philippe Martinon. Paris : Garnier (coll. « Selecta »)[16].

42. (1927). *Comment on parle en français. La langue parlée correcte comparée avec la langue littéraire et la langue familière.* Paris : Larousse.

43. (1962). *Dictionnaire des rimes françaises précédé d'un traité de versification.* Édition revue et complétée par R. Lacroix de Lisle. Paris : Larousse.

44. (1989). *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* suivi du *Répertoire général de la strophe française depuis la Renaissance.* Genève-Paris : Slatkine Reprints[17].

---

[15] Réédition en un seul volume des deux ouvrages de 1911 (ne comportant apparemment que des modifications de détail). Cette réédition a l'intérêt d'annoncer (p. II) comme étant en préparation une *Histoire de la versification française depuis la Renaissance* dont le plan est donné : *La quantité syllabique. Le rythme. La rime. Versification des classiques. Versification moderne. Etc.* Pour la partie sur la rime, voir ci-dessous l'entrée n° 40.

[16] Mon exemplaire porte le n° 882. L'« Avertissement » de ce volume (p. XIX) dit de Martinon que « Parmi les ouvrages que cet inlassable érudit a laissés inachevés sont une volumineuse *Histoire de la versification française depuis la Renaissance* ». L'article publié en 1921, basé sur un cours donné en Sorbonne est, vu son surtitre, sans doute apparenté à un tel volume, dont le manuscrit, à ce jour, n'a pu être localisé. Voir aussi la note de bas de page n° 15.

[17] Réimpression en un volume des deux thèses de 1911.

45. (1992). « Tableau comparatif des strophes de Marot, Ronsard, Desportes et Hugo ». In M. Grimaud (éd.), *Pour une métrique hugolienne. Textes de Wilhem Ténint, Gustav Aae, Philippe Martinon.* Paris : Minard (coll. « Reprint Erudition poche »), pp. 107-117.

2 Quelques comptes-rendus des travaux de Martinon.

Cette section complémentaire, qui peut être utile pour comprendre la réception des travaux de Martinon en son temps, n'a pas la prétention d'être exhaustive.

1. THOMAS, Emile (1895) : « Ph. Martinon, Les élégiaques latins. Les élégies de Tibulle, Lygdamus et Sulpicia » *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1895:1, 7 janvier, pp. 463-465.
2. WALTZ, A. (1895) : « Ph. Martinon, *Elégies de Tibulle* », *Revue des universités du Midi*, 17:1, pp. 350-352.
3. E.T. (1898) : « Ph. Martinon — Les Amours d'Ovide », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1898 : 1, 3 janvier, pp. 78-80.
4. EICHTHAL, Eugène d' (1899) : « *SOPHOCLE. Œdipe à Colone,* traduit en vers par Philippe *Martinon* », *Revue des études grecques*, XI : 45, janvier-février, pp. 145-146.
5. MY. (1899) : « Sophocle, Œdipe à Colone, traduit en vers par Ph. Martinon », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 27-28, 3-10 juillet, pp. 225-226.
6. [anon.] (1899) : « Chez Fontemoing »[18], *Le monde artiste*, 39e année, n° 9, p. 139.
7. MY. (1900) : « Sophocle, Œdipe Roi, traduit en vers par Ph. Martinon », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1900 : 1, 1er janvier, pp. 322-323.
8. MASQUERAY, P. (1900) : « P. Martinon, *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone*, traduction en vers ». *Revue des études anciennes*, 22 : 2, pp. 155-156.
9. EICHTHAL, E. d' (1900) : « *SOPHOCLE. Œdipe Roi*, traduit en vers par *Philippe Martinon* », *Revue des études grecques*, XIII:52, mai-juin, pp. 221-222.
10. MY. (1900) : « Sophocle, *Antigone*, traduction en vers par Ph. Martinon », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1900 : 36, 3 septembre, pp. 177-178.
11. HAUVETTE, Am. (1900) : « Rapport sur les travaux et les concours de l'année 1899-1900 »[19], *Revue des études grecques*, xvi : 55, Novembre-décembre, p. xvi.
12. CARTAULT, A. (1906) : *À propos du corpus tibullianum. Un siècle de philologie latine classique.* Paris : Alcan, pp. 453-459.[20]

[18] Signale la parution de la traduction d'*Œdipe à Colone*, et rappelle les traductions de Tibulle et d'Ovide.

[19] Contient une brève recension de la traduction de *Œdipe roi.*

13. MY (1906) : « Ph. Martinon, Les drames d'Eschyle », *Revue critique d'histoire et de littérature*, quarantième année, nouvelle série, tome LXI, pp. 323-324.
14. V. M. (1906) : « Ph. Martinon — Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises », *Etudes*, 43e année, tome 107, avril-mai-juin, p. 571.
15. [anon.] (1907) : « Ph. Martinon. — *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* »[21], *Revue internationale de l'enseignement*, 53:1, pp. 71-72.
16. PUECH; A. (1908) : « Rapport sur les travaux et les concours de l'année 1907-1908 »[22], *Revue des études grecques*, XXI:95, novembre-décembre, p. xxxv.
17. WALTZ, Pierre (1909) : « Sophocle, *Electre*, traduction en vers par Ph. Martinon », *Revue des études anciennes*, 31 : 11, pp. 84-85.
18. MY (1910) : « Sophocle, *Electre*, traduction en vers par Ph. Martinon ; Les drames d'Euripide, traduction en vers par Ph. Martinon » *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1910 : 1, 6 janvier, pp. 7-9.
19. JEANROY, A. (1912). « Ph. MARTINON, *Les strophes* », *Romania*, 41e année, pp. 468-469.
20. GOURMONT, Jean de (1912). « Revue de la quinzaine littéraire »[23]. *Mercure de France*, tome XCVIII, juillet-août, pp. 375-379.
21. GRAMMONT, Maurice (1912). « Ph. Martinon — La prononciation de l'e muet ». *Revue des langues romanes*, tome LV, p. 590.
22. MERLANT Joachim (1913). « Ph. Martinon — Les strophes ». *Revue des langues romanes*, tome LVI, pp. 253-255.
23. [anon.] (1913) : « Ph. Martinon : *Comment on prononce le français* », *L'enseignement secondaire des jeunes filles*, 32, 15 juillet, p. 227.
24. GRAMMONT, Maurice (1914). « Ph. Martinon — Comment on prononce le français ». *Revue des langues romanes*, tome LVII, pp. 501-504.
25. ARBOUX, Jules (1914). *Les orateurs mutualistes*[24], Paris, Fischbacher, p. 61.
26. MADELEINE, Jacques (1916), « Ph. Martinon. Les strophes ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 23e année, pp. 291-299.
27. THIEME, Hugo P. (1916) : *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Champion, pp. 19, 101-103, 114-116, 315, 352-354, 357[25].

---

[20] Vive critique des *Élégies de Tibulle* (entrée n° 5), qui contient aussi une recension des nombreux comptes-rendus auxquels cet ouvrage a donné lieu.

[21] D'après Hugo P. Thieme (*Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Champion, 1916, p. 307), cette recension serait due à Maurice Souriau.

[22] Contient une brève recension des traductions d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

[23] Contient un compte-rendu des *Strophes*.

[24] Contient un brève recension de *Comment on prononce le français*.

28. HÉROUVILLE, P. D' (1926) : « Philippe Martinon. — Les poésies de Malherbe », *Études*, 188, p. 638.

29. NESMY, Jean (1927) : « La Quinzaine littéraire »[26], *La revue Belge*, III:1, 1er juillet, p. 174.

30. L. (1927) : « Comment on parle en français », *Le correspondant*, 99e année, tome 308, p. 800.

31. LEBÈGUE, R. (1928) : « Les poésies de Malherbe », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35e année, pp. 119-120.

[25] Sur divers travaux de métrique de Martinon.

[26] Contient une recension de *Comment on parle en français*.

Chercher Martinon

Le personnel du Grand Lycée d'Alger (Lycée Bugeaud) en 1907. [1]

Devine qui est Martinon sur cette photo[2].

---

[1] Merci à Bernard Venis pour nous avoir communiqué cette photo repérée sur son site <alger-roi.fr>.

[2] Les trois premières bonnes réponses recevront un exemplaire numéroté des œuvres poétiques complètes de Loïc Chahine.

Auteurs et résumés/*abstracts*

Jean-Louis **AROUI**, Université de Paris-8, UMR 7023 Structures Formelles du Langage.
<jean-louis.aroui@univ-paris8.fr>

Publications de Philippe Martinon

Abstract : A bibliography of Philippe Martinon'e publications, including a list of reviews dedicated to his works.

Alain **CHEVRIER**, chercheur indépendant, Rouen. <alain-chevrier à wanadoo.fr>

Dernier ouvrage paru, *Le Décasyllabe à césure médiane. Histoire du taratantara* (Paris, 2011), Classiques Garnier.

Iconicité et symétrie (II). Du sonnet double aux rimes palindromiques

Résumé : L'auteur présente la suite d'une enquête sur les variations du sonnet selon l'ordre des strophes. Après le sonnet inversé et les sonnets polaires, il identifie ici une variété du sonnet double, le sonnet double à forme symétrique, qui est apparu au XIXe siècle, chez Louis Ayma, Auguste Brizeux et Joséphin Soulary. Il en donne une analyse morphologique, et montre la tendance ultérieure à la symétrisation des rimes, puis des mots-rimes. Il souligne les motivations diagrammatiques qui ont pu jouer, et termine sur sa redécouverte par Jacques Réda.

Benoît de **CORNULIER**, Laboratoire de linguistique de Nantes, émérite
<benoit.de.cornulier à gmail.com>

De l'analyse métrique à la lecture de* Mémoire *comme élément d'un diptyque de Rimbaud

Résumé : *Mémoire* et « Qu'est-ce pour nous, mon Cœur », poèmes de Rimbaud (1872 sans doute), sont traditionnellement traités comme des poèmes sémantiquement indépendants. Une analyse métrique attentive y découvre pourtant des similitudes et des contrastes extraordinaires jusque dans la minutie ; elle incite à y rechercher des similitudes et des contrastes de sens. Cette comparaison fait apparaître l'importance du thème de l'immobilité et sa portée politique et sociale, particulièrement la division sociale des sexes dans ce vieux monde, et dans *Mémoire* une vue critique du statut et du rôle de la femme.

Julien **GŒURY**, L'AMo, Université de Nantes, <julien.goeury à club-internet.fr>

Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise.

Résumé : Cet article se propose d'étudier le distique élégiaque de la tradition lyrique renaissante à partir de l'exemple de Louise Labé. La poétesse lyonnaise fait en effet figurer dans ses *Œuvres* (Lyon, J. de Tournes, 1555) trois élégies amoureuses issues du modèle

marotique, dont les normes de composition sont très similaires. En ce qui concerne leurs principes de versification, trois paramètres suffisent à rendre compte d'une forme poétique non complexe : le degré d'amplification, la disposition des rimes et leur schéma générique. On y associe le choix du mètre (le décasyllabe), même s'il ne possède pas les mêmes implications structurelles. Mais seule une étude systématique de la distribution en nombre et en longueur des « phrases stylistiques » à l'intérieur de chaque élégie, permet de faire valoir les phénomènes expressifs qui se produisent à la frontière du distique. Une série de tableaux récapitulatifs sont fournis en annexe.

Anne **OUVRARD**, Anne Ouvrard, professeur de Lettres Modernes au Collège Joachim du Bellay, Cholet. <anne.ouvrard1 à ac-nantes.fr>

Mécanismes métriques de répétition dans les paroles d'airs sérieux (1658-1676)

Résumé : Cette étude porte sur la versification des paroles de musique de la collection des *Livres d'airs sérieux de différents auteurs* publiée chez Ballard et plus spécialement sur les différents schémas de répétition recensés par le relevé métrique des recueils parus de 1658 à 1676. La progressive disparition des seconds couplets dans la collection a mis fin à l'emploi de refrains. Dans le même temps, les formes métriques bouclées sont devenues plus fréquentes, bien qu'en apparence, elles soient discordantes avec la forme musicale des airs, qui sont le plus souvent binaires à reprise (AABB). La pratique de l'ornementation dans le chant à cette époque semble être la clef permettant de comprendre les apports esthétiques de cette tension entre métrique des paroles et structure mélodique de l'air. Notre étude montre enfin que les schémas de répétitions à l'œuvre dans les paroles d'airs sérieux sont soigneusement sélectionnés et que les rares formes de répétitions liées à la tradition orale dans le corpus, spécialement le *rabéraa*, sont intégrées et phagocytées au service de la logique du chant savant.

Daniela **ROSSI**, aspirante F.R.S.-FNRS, Université Libre de Bruxelles, Centre de Recherche en Linguistique, Centre de Recherche en Neurosciences Cognitives.
<drossi@ulb.ac.be>

A publié : « Sur l'évolution de la poétique rimbaldienne : de *Larme* à *Alchimie du Verbe »* (2010), dans *Poétique*, 16 ; « Lexical reduplication and affective contents : an experimental perspective » (2011) dans G. Bochner & *al.* (eds), *Belgian Journal of Linguistics*, 25, John Benjamin's Publishing Company, 161-188.

Le vers dans le rap français.

Abstract : Rap is an artistic expression halfway between song and poetry, where rhythmic-metrical constraints (strong/weak beats) interact with prosodic constraints (stressed/unstressed syllables) and the distribution of rhymes. Mismatches between these parameters trigger non-correspondence between the poetic line (the verse) and the rhythmic line (the text contained in a metrical line). In order to define verse boundaries for rap in a systematic way, we define three evaluation criteria that bear on rhythm, prosody and rhyme and apply to different extents, the failure of application or irregular application of one of them being counterbalanced by the regular application of the two other ones.